

MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie

## L'hybridité dans *L'Écrivain public* et *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun

**ABSTRACT:** The article aims to analyze *L'Écrivain public* and *L'Enfant de sable* by Tahar Ben Jelloun, focusing on the issue of hybridity which is discussed from the postcolonial and postmodern perspective (Bhabha, De Toro). The analysis concentrates on the oriental tale which deconstructs the paradigm of the novel and the autobiography. However, the article also depicts that Tahar Ben Jelloun derives his ideas from the oral tradition so as to, similarly as Jorge Luis Borges, give his works an intertextual and intercultural dimension. Through the nomadic structure of the tale, which is present both in the novel and in the autobiography, the writer rejects the idea of a conservative and monolithic Moroccan society and opposes stereotypes.

**KEY WORDS:** Hybridity, tale, postmodern autobiography, Moroccan novel in French.

La théorie postcoloniale développe le concept de l'hybridité. D'après Alfonso da Toro, «concept le plus important de notre époque», «catégorie fondamentale, vraie condition de notre temps» (TORO, A. de, 2009 : 15), l'hybridité, théorisée le plus exhaustivement par Homi K. Bhabha dans *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (2007, 1994 pour la version originale), mais abordée aussi dans le contexte des études francophones notamment par Jean-Marc MOURA (1999), Jean BESSIÈRE (2001), Charles BONN (2001) fonctionne — sur le plan épistémologique, culturel, linguistique, littéraire — comme une notion où convergent les réflexions majeures de la postmodernité et de la postcolonialité (cf. TORO, A. de, 2009 : 17—50).

Sans être un multiculturalisme qui supposerait une coexistence heureuse de différences culturelles, l'hybridité rend compte de la complexité et du dynamisme de la réalité socio-culturelle actuelle : en effet, elle est un processus permanent qui fait se négocier autrui, l'étrangeté, le propre, le connu et l'inconnu (cf. TORO, A. de, 2009 : 16).

Dans le domaine des études culturelles, cette notion à caractère interdisciplinaire, renvoie à la négociation des différences à travers l'acte de s'ouvrir à l'autre

dans un mouvement réciproque. L'hybridité est en effet un processus par lequel se trouve rejetée — comme illusoire et réductrice — toute vision d'une culture « authentique », « autonome », « stable », « cohérente ». Bien au contraire, l'époque actuelle est marquée par la postcolonialité comprise au sens large (qui va dans le sens de la réflexion de Homi Bhabha) comme la base d'« une ethnologie critique de l'Occident » (cf. BARDOLPH, J., 2002 : 41), ethnologie qui postule la mise en question des stéréotypes et la prise en compte de la pluralité et du décentrement de la réalité. Dans un tel contexte, l'identité hybride est négociée aux croisements culturels — c'est-à-dire le long des marges, dans une zone périphérique extraterritoriale. Elle constitue un « espace-tiers » (*third space*), un entre-deux (*in between*) où plusieurs formes de résistance s'inventent (cf. BARDOLPH, J., 2002).

Comme le démontre Alfonso de Toro, l'hybridité, en tant que catégorie culturelle se situe à l'intersection des langues et disciplines. Résultat et prolongement de la pensée postmoderne, la théorie de l'hybridité s'appuie sur les présupposés tels que la fin du Logos, des métadiscours et métanarrations (cf. LYOTARD, F., 1979), la décentration du moi (cf. LACAN, J., 1966 : 250—270) et ses conséquences linguistiques ; elle relève finalement de la conception de la *différance* de Jacques Derrida<sup>1</sup> qu'on ne peut évoquer que succinctement dans cette brève introduction au sujet (cf. TORO, A. de, 2009 : 12—16).

Ajoutons seulement que Jean-Marc Moura — en parlant des sociétés francophones du Sud — perçoit l'hybridité comme une conséquence de la dissémination des identités qui aboutit dans le domaine de la littérature à une forme souple du roman relevant de l'esthétique polyphonique (cf. MOURA, J.-M., 1999 : 170). Car « les participants d'une interaction culturelle ne sont pas des blocs monolithiques. L'interaction dissémine les éléments de leur identité initiale et leur donne la possibilité d'établir un nouveau site de négociation où ils ont de fait, et dans des proportions variables, changé » (MOURA, J.-M., 1999 : 168).

La présente étude vise à démontrer comment la pensée hybride nourrit l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, écrivain qui crée à l'entrecroisement de plusieurs cultures, entre plusieurs langues (français, arabe dialectal, arabe standard, berbère), et entre deux pays, ayant choisi — et c'est à double titre — de positionner sa prise de parole dans les marges en tant que contestataire sur le plan politique et expérimentateur, sinon perturbateur, dans le domaine du littéraire. Il s'agira

<sup>1</sup> « La différence, c'est le jeu systématique des différences, des traces de différences, de l'*espacement* par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres. Cet espacement est la production, à la fois active et passive (le *a* de la *différence* indique cette indécision par rapport à l'activité et à la passivité, ce qui ne se laisse pas encore commander et distribuer par cette opposition), des intervalles sans lesquels les termes « pleins » ne signifieraient pas, ne fonctionneraient pas. C'est aussi le devenir-espace de la chaîne parlée — qu'on a dite temporelle et linéaire ; devenir-espace qui seul rend possibles l'écriture et toute correspondance entre la parole et l'écriture, tout passage de l'une à l'autre » (DERRIDA, J., 2000 : 632—3).

de prouver que l'écriture de Tahar Ben Jelloun s'inscrit dans un espace mental nomade pareil au rhizome (cf. DELEUZE, G., GUATTARI, F., 1980 : 18—35) et devient le terrain de la négociation des différences culturelles.

Dans ce but, nous limiterons notre perspective à deux textes : *L'Écrivain public* (1983), « autobiographie postmoderne » conforme, d'après nous, au paradigme défini par Alfonso de Toro (cf. TORO, A. de, 2009 : 128—139), et *L'Enfant de sable* (1985), chef d'œuvre du roman maghrébin de langue française où convergent les aspirations littéraires de Tahar Ben Jelloun des années soixante-dix et quatre-vingts. Ce qui rend spécifiques ces écrits, c'est leur complexité : ils dialoguent avec la réalité marocaine culturelle aussi bien que socio-politique et en même temps développent une forte dimension métatextuelle en s'interrogeant sur les enjeux du romanesque maghrébin. Autobiographie fictionnelle et mensongère (*L'Écrivain public*), palimpseste de l'écriture (*L'Enfant de sable*), ces deux œuvres saisissent à la fois l'identité en mouvement et le statut du romanesque marocain dans son devenir.

En effet, dans les années soixante-dix et quatre-vingts, depuis son début romanesque *Harrouda* considéré comme une « autobiographie fantastique » (NOIRAY, J., 1996 : 130), Tahar Ben Jelloun réalise la conception du « livre total » (ELBAZ, R., 1996 : 7) permettant de tout dire à travers un discours polyphonique à la fois autobiographique et métadiscursif, et qui reste préoccupé de la situation socio-culturelle du Maroc. Parler, à travers « une seule phrase polyphonique », de la littérature marocaine francophone en devenir, de la société en mutation, et de sa propre identité d'artiste perçue dans sa multiplicité et dans son dynamisme, tel semble être le but que Tahar Ben Jelloun partage avec d'autres écrivains de sa génération. Car, comme explique Khatibi, l'auteur maghrébin ne doit pas seulement s'approprier une seule autre langue, mais il doit légitimer cet acte, il s'agit donc d'un processus culturel et autobiographique général (cf. KHATIBI, A., 1993 : 81).

Précisons sur ce point qu'avec Khatibi, Khaïr-Eddine, Loakira, Nissaboury, Tahar Ben Jelloun appartient à la seconde génération des écrivains marocains d'expression française, « génération de soixante-dix » (NOIRAY, J., 1996 : 15), qui se sert de la langue française pour lutter contre les structures oppressantes politico-sociales et culturelles. Il s'agit des « écrivains iconoclastes » (BOUGUERRA, M., 2010 : 65), qui commencent à s'exprimer après les Indépendances et deviennent particulièrement actifs dans les années soixante-dix pour dresser des réquisitoires face à des sociétés sclérosées et des régimes autoritaires (cf. BOUGUERRA, M., 2010 : 52).

Définie aujourd'hui comme une « littérature de transgression » (BOUGUERRA, M., 2010 : 53), la production artistique des auteurs réunis initialement autour de la revue *Souffles* (créée par d'Abdellatif Laâbi en 1966) se caractérise, premièrement, par la dialogicité entre les traditions littéraires diverses (arabo-berbère orale et occidentale écrite) et, deuxièmement, par la subversion et l'hybridation

des formes traditionnelles (conte, roman, poème) qui s'inscrivent pour ainsi dire dans un espace-tiers afin d'exprimer des voix plurielles et rebelles.

Compte tenu de la vision totalisante à la fois identitaire et métalittéraire du romanesque de Tahar Ben Jelloun, nous organiserons notre analyse autour de trois questions qui restent à nos yeux les vecteurs de la pensée hybride de l'auteur : il s'agira d'abord de présenter sa conception des identités plurielles pour voir ensuite de quelle manière celles-ci assurent l'originalité à l'autobiographie et au roman benjellouniens.

## Identité et hybridité

Tahar Ben Jelloun n'accepte que l'identité en mouvement, identité qui — sans vouloir se replier sur elle-même — ne cesse de devenir, d'évoluer. Au lieu d'une seule identité propre à une communauté, l'auteur préfère parler des identités multiples et plurielles qui — dans un territoire donné — au Maghreb, en Europe ou ailleurs — s'interpénètrent dans un processus d'hybridation. Il rejette comme stéréotypée et fautive une vision de l'Orient compact et homogène :

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

BEN JELLOUN, T., 2011

D'après l'auteur, l'Europe d'aujourd'hui s'appuie sur la même interpénétration culturelle : les identités ne cessent de se métisser, car :

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

BEN JELLOUN, T., 2011

Sur ce point, Tahar Ben Jelloun rejoint la conception de la culture développée par Abdelkebir Khatibi dans *Penser le Maghreb*, essai d'importance capitale pour la littérature maghrébine de langue française :

Si nous acceptons l'idée d'une identité qui n'est plus fixée au passé, nous pourrions aboutir à une conception plus juste, celle d'une identité qui est en

devenir, c'est-à-dire qu'elle est un héritage de traces, de mots, de traditions, se transformant avec le temps qui nous est donné à vivre avec les uns et les autres.

KHATIBI, A., 1993 : 83

Il en résulte l'image de la culture et de la langue qui n'appartiennent plus à une nation, mais relèvent des pratiques discursives, sémiotiques, interculturelles diverses. Tahar Ben Jelloun ne cesse de soutenir cette conception de la littérature et de la langue libérées d'un pacte exclusif avec la nation. Il se range parmi les artistes cosmopolites et adhère à une sorte de communauté transnationale, celle de Borges et de Pessoa, artistes persuadés qu'« un écrivain n'a pas d'identité si ce n'est celle de la littérature et de l'imaginaire » (cf. BEN JELLOUN, T., 2008). Cette prise de position transculturelle pousse Tahar Ben Jelloun à signer le manifeste *Pour une littérature-monde en français* (LE BRIS, M., ROUAUD, J., 2007). Et quand il insiste sur le fait que « la seule patrie de l'écrivain est la littérature et par conséquent la langue dans laquelle il écrit » (BEN JELLOUN, T., 2008), c'est pour réhabiliter les littératures issues du monde d'anciennes colonies et leur donner le statut d'égalité par rapport à la littérature hexagonale. Comme tous les quarante-quatre signataires du manifeste, Ben Jelloun rejette le binarisme traditionnel centre — périphérie et prône la littérature nomade (dans son dynamisme) et — pour ainsi dire — rhizomatique, car affranchie de la hiérarchie héritée de l'histoire coloniale.

Si l'auteur d'*Harrouda* retrouve dans l'espace littéraire français sa patrie artistique, c'est parce qu'il y découvre les esthétiques de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et surtout Aragon : « [...] j'ai découvert les surréalistes et là je savais que la littérature française sera celle que j'utiliserai pour tout dire » (BEN JELLOUN, T., 2008) — avouera-t-il plus tard. Mais aussi, c'est parce qu'il y fait la connaissance de la pensée de Jean-Paul Sartre et de celle de François Fanon qui lui fournissent des points de repère intellectuels (cf. BEN JELLOUN, T., 1983 : 59—60).

Choisi pour être la langue de l'expression littéraire, le français devient dans le cas de Tahar Ben Jelloun l'espace du dialogue. Métissage, hospitalité, mélange, contamination sont autant d'expressions auxquelles l'auteur se réfère pour rendre compte des glissements sémantiques transculturels : « [...] j'aime que les langues se mélangent non pour écrire un texte en deux langues, mais juste pour provoquer une contamination de l'une par l'autre ; c'est du métissage comme deux tissus, deux couleurs qui composent une étreinte d'un amour infini » (BEN JELLOUN, T., 2007).

Il en résulte que transgresser les frontières linguistiques procure un plaisir, une jouissance qui résulte de l'acte de s'ouvrir à l'autre, s'exposer à l'autre pour mieux devenir soi-même dans un dynamisme identitaire incessant. Pourtant, chez Tahar Ben Jelloun, le jeu de cohabitation des deux cultures au sein d'un texte va bien au-delà des pratiques interlinguistiques qui ne constituent d'ailleurs

pas l'objet de cette analyse (cf. à ce sujet BOURKHIS, R., 1995 : 128—154). Car, ce que nous espérons démontrer dans la suite de notre travail, c'est que ces jeux transgressifs interculturels, qui consistent à « métisser » des esthétiques et des traditions littéraires, amènent l'auteur à déconstruire les oppositions telles que écriture/lecture, auteur/lecteur, sujet/objet, le Moi/l'Autre, vérité/mensonge.

### Autobiographie hybride

Selon Abdelkebir Khatibi, il existe au Maroc quatre littératures simultanées : une littérature arabe de l'ordre purement de l'écrit qui se réfère au monde is-lamo-arabe, une littérature amazighe redécouverte récemment, une littérature mystico-mythique orale, nomade et hybride qui se meut dans son lyrisme populaire entre le conte et le chant et finalement une littérature qui a lieu en langue française, marquée par une double généalogie et qui se crée elle-même (voir KHATIBI, A., 1993 : 81 ; TORO, A. de, 2009 : 54—61).

L'écriture de Tahar Ben Jelloun — et ceci est vrai pour la majorité des auteurs réunis au début autour de la revue *Souffles* — appartient évidemment à la dernière catégorie évoquée, mais elle se nourrit en profondeur de la tradition populaire orale. Si elle est dynamique dans son incessante réécriture, c'est parce qu'elle résulte de l'activité de l'écrivain-conteur. Situés dans le tiers espace entre le conte et le roman, *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* constituent — dans l'œuvre benjellounienne — les meilleurs exemples des interférences entre les deux traditions. Mais, nous tenons également à démontrer dans la présente étude que *L'Écrivain public*, autobiographie atypique de Tahar Ben Jelloun, se situe elle aussi à l'entrecroisement de deux cultures et de deux modes de représentation.

Par beaucoup de traits, le livre de 1983 est conforme au paradigme autobiographique traditionnel, né en France avec *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau et exhaustivement théorisé surtout par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, *L'Autobiographie en France* et *Je est un autre*. En effet, nous avons affaire dans *L'Écrivain public* au récit référentiel consacré à l'enfance et la jeunesse de l'auteur et comportant des points de repères considérés comme essentiels dans sa biographie, à savoir entre autres : engagement politique de gauche, rédaction du premier poème *L'Aube des dalles* dans un camp disciplinaire suite aux émeutes de mars 1965, début de l'activité professionnelle (premier poste de professeur au lycée de Tétouan), émigration en France suite à l'arabisation de l'enseignement de philosophie. Du point de vue thématique, puisqu'il se concentre sur les premières étapes de la vie, *L'Écrivain public* développe certains aspects du récit d'enfance — type de texte qui — s'il ne constitue pas

un sous-genre autobiographique à part — fait nécessairement partie de chaque autobiographie en tant que « le premier jalon dans l'histoire de la personnalité » qui d'après la définition proposée par Lejeune fournit la matière autobiographique (LEJEUNE, Ph., 1975 : 14). En conséquence, comme le souligne Damien Zanone, l'absence du récit d'enfance suffit, à soi seul, pour rejeter un ouvrage hors du genre (ZANONE, D., 1996 : 45). Chez Tahar Ben Jelloun, il est facile en effet de retrouver plusieurs éléments récurrents d'un parcours-programme propre au récit d'enfance et rétabli par Bruno Vercier, par exemple : la maison (et ici par extension la ville natale Fès), les livres, la vocation, l'école, le sexe (VERCIER, B., 1975 : 1033).

À ces éléments traditionnels se superposent pourtant dans *L'Écrivain public* certains aspects par lesquels le texte s'éloigne du paradigme de l'autobiographie. La première différence concerne la perspective identitaire : il s'avère en effet que l'identité des trois instances est de temps en temps brisée par d'autres voix, comme celle d'une correspondante anonyme, amie de l'écrivain et son *alter ego* (puisque sa présence permet au protagoniste de mener un dialogue avec lui-même), et encore celle d'un scribe qui joue le rôle du préfacier et double de cette façon la voix du narrateur-auteur-personnage.

Cet effet de la polyphonie du texte résulte à nos yeux du rapprochement de la tradition autobiographique occidentale (qui se concentre par définition sur l'individu et cherche à le représenter dans sa totalité) et de la tradition populaire orientale. Tout semble se passer comme si le conte — en se poursuivant dans la structure profonde du texte — servait à déstabiliser l'autobiographie traditionnelle dite « rousseauiste » qui tient par principe à saisir le moi dans son unité : en effet, il décentre l'instance narrative pour la rendre porteuse de plusieurs histoires. Dans *L'Écrivain public*, le sujet autobiographique n'aspire pas à l'unité, bien au contraire, il se complaît dans sa pluralité en épousant la vie des autres. Cette polyphonie apparaît d'emblée dans une sorte de préambule prononcé par une voix anonyme et intitulé la *Confession du scribe* : « C'est un drôle de cas ! Sans ces masques, il n'est rien [...] un homme parmi les hommes, interchangeable » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 9—10).

La suite de la *Confession du scribe* contient une lettre écrite par le protagoniste qui laisse comprendre que c'est bien la structure des contes sous-jacente au texte qui rend insensée et impossible l'unité du moi parlant :

[...] je tiens à préciser que les histoires que je t'ai confiées ne composent pas ce qu'on appelle une autobiographie. Ce sont des histoires. Ni plus ni moins. Je te les ai racontées tôt le matin, par faiblesse, après des nuits d'insomnie et d'incertitude. Ne les prends pas au sérieux.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 10

Il en résulte que le sujet maghrébin écrivant son « autobiographie » la conçoit comme une construction ouverte, nomade. Dans son statut fluctuant, il s'appro-

che du personnage du conte, fonctionnant comme un devenir, une forme qui cherche à s'incarner et qui se laisse mouler sans cesse par des conteurs successifs, car achevée et accomplie dans sa destinée, elle serait vouée à la mort (cf. CARLIER, Ch., 1998 : 64—65).

L'autobiographie benjellounienne qui démultiplie le sujet s'inscrit ainsi dans la dynamique propre aux contes orientaux — textes infinis et intertextuels par principe, assumés par plusieurs conteurs et exposés par-là à une incessante réécriture (CHELBOURG, Ch., 2006 : 78—83). Mais l'aspect collectif de l'œuvre en question, dont le sujet parlant — contrairement à « l'égoïsme » des autobiographes occidentaux — est tenté par l'anonymat, s'inspire aussi de la tradition des écrivains publics qui, dans les sociétés majoritairement analphabètes, se servent de leur compétence scripturale pour se mettre au service des autres :

En tant qu'écrivain public, j'ai souvent rêvé d'entrer dans la vie intime de quelqu'un et de brouiller les souvenirs jusqu'à en faire une nouvelle mémoire où personne ne reconnaîtrait personne.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 11

Cette démarche qui consiste à effacer les frontières entre le moi et l'autre organise les épisodes liés aux premières expériences sexuelles. Le héros, qui pour se définir en tant qu'homme doit se prouver sa virilité, est un sujet sociologique qui réunit en lui seul les incertitudes de la jeune génération. En effet, il se laisse leurrer par des clichés sur les rapports entre les hommes et les femmes répandus dans la société marocaine des années soixante et soixante-dix. La perspective généralisante y est adoptée au prix du mensonge sur soi et de la confabulation qui côtoient parfois — par le biais d'une représentation ironique stéréotypée et banalisée du sujet — la pratique d'autodénigrement annoncée par anticipation par le narrateur de la *Confession du scribe* :

D'ailleurs je suis sûr que ce qu'il raconte sur son enfance est entièrement imaginé [...] Avant d'écrire, je me suis permis de vérifier les éléments de certains souvenirs. Pas mal de mensonges et pas toujours en sa faveur.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 9

Sur ce point, en abordant le statut de la vérité dans l'autobiographie, nous touchons au deuxième aspect qui éloigne *L'Écrivain public* du paradigme traditionnel du genre. Car, contrairement aux présupposés de l'autobiographie, chez Tahar Ben Jelloun, le mensonge semble aussi recherché (sinon davantage) que la vérité : en effet, confabulations et fantasmes se superposent constamment aux données relatées avec une exactitude documentaire.

Pour en fournir plus d'explications, nous revenons à la préface qui, du fait qu'elle s'organise autour de la voix octroyée au scribe, constitue non seulement le paratexte, mais aussi une sorte de métatexte de *L'Écrivain public* : il entre en



effet en dialogue avec les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau pour contester le modèle traditionnel de l'autobiographie.

Précisons que *La Confession du scribe* inverse l'objectif de Rousseau : en fonctionnant comme un pacte autobiographique paradoxal car signé « par personne interposée », ce texte, contrairement à l'engagement rousseauiste de dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité (cf. ZANONE, D., 1997 : 64—65), met en question le statut du vrai. Quand le scripteur de la lettre adressée au scribe, avoue dans le *post-scriptum* « Toutes les vérités sont contre nous », il se réfère à l'idée de Nietzsche pour qui la vérité est le plus grand mensonge (cf. NIETZSCHE, F., 1997) et semble faire siens les principes de la pensée postmoderne qui, basée sur la *différance*, et la dissémination du sens de Jacques Derrida, défend la relativité et la multiplicité des vérités (cf. WILKOSZEWSKA, K., 2008 : 32—42 ; NYCZ, R., 2000 : 53—68).

### Autobiographie postmoderne

Le thème de la mise en question du statut du vrai positionne *L'Écrivain public* au cœur de la réflexion sur la postmodernité. En effet, minée de l'intérieur par l'oralité, ouverte à la polyphonie, au dialogisme et à la relativité du discours, l'autobiographie benjellounienne, réalise le paradigme de l'autobiographie postmoderne défini exhaustivement par Alfonso de Toro dans *Epistémologies, le Maghreb*, ouvrage qui — dans le cadre de la présente étude — nous fournit des repères théoriques de première importance.

D'après Alfonso de Toro — qui interprète la conception de l'individu postmoderne à la lumière de la théorie de la « castration » de Jacques Lacan — l'autobiographie postmoderne s'appuie sur la construction nomade du moi (TORO, A. de, 2009 : 13—15). Le sujet décentré dérive du moi morcelé lacanien et fonctionne comme un amalgame du moi avec un autre, car il se connaît (ou plutôt il se méconnaît en réalité) en se définissant par rapport à autrui. Ceci résulte du fait que, d'abord, la naissance est vécue comme fragmentation (stade du « corps morcelé ») et, par la suite, l'*infans*, quand il prend conscience de soi, sans pouvoir se saisir dans sa totalité, se reconnaît par rapport à ce que lui est extérieur (l'autre) et aussi en se confrontant à son image renvoyée par le miroir (stade du miroir). Par conséquent, la construction du moi n'est perçue que de façon imaginaire, extérieure au sujet, comme une projection.

Ce morcellement du moi est confirmé et renforcé par la seconde castration symbolique, au moment où « la loi du père » initie l'*infans* à l'ordre symbolique dans lequel la « norme » et « le langage » s'imposent en même temps. Autrement dit, l'appropriation de la norme (incarnée symboliquement dans la figure

du père) va de pair avec l'apprentissage de la langue et ces deux « acquis » — par leur provenance extérieure — resteront à jamais, dans une large mesure, étrangers à l'individu — et provoqueront en lui, par conséquent, un sentiment d'aliénation.

Désormais, la relation entre le sujet et sa langue portera les stigmates de ce malaise initial et gardera les traces de la trahison. Il s'ensuit une conception du langage qui s'exposera à d'incessants jeux de contiguïté et d'équivalence des signifiants, provoqués par le fait que le signifié ne cessera de glisser sous le signifiant, en lui échappant (LACAN, J., 1966 : 251—275).

En destituant le signifié de son statut de supériorité sur le signifiant, cette vision du langage qui remplace le logocentrisme par le phonocentrisme trouve son développement dans la philosophie derridienne de la langue (voir NYCZ, R., 43—47). Elle converge aussi à la théorie de l'intertextualité qui accentue l'aspect multiple et ouvert du texte émergent d'une constante permutation des signifiants et saisi dans son dynamisme (conception de la productivité dite texte, voir KRISTEVA, J., 1969 ; PIEGAY-GROS, N., 1996 : 10—13).

Vu ses répercussions interdisciplinaires multiples, la conception lacanienne du moi morcelé constitue sans aucun doute l'un des grands supports des théories de la postmodernité et de la postcolonialité, cette dernière étant comprise — dans ce contexte, au sens large — comme une philosophie du refus de toute forme de domination (colonialité), sociale, politique, intellectuelle aussi bien que linguistique.

D'après Alfonso de Toro, c'est la décentration du moi qui rend atypique la structure de l'autobiographie postmoderne (TORO, A. de, 2009 : 138). *L'Écrivain public*, constituée à nos yeux un excellent exemple de cet éclatement de la convention autobiographique traditionnelle d'autant plus que Tahar Ben Jelloun semble faire du dédoublement lacanien le principe organisateur (ou plutôt désorganisateur) de l'instance narrative :

[...] je crois à l'histoire du double [...] ainsi, je serais habité par quelqu'un d'autre — pas forcément sympathique — dont j'aurais les gestes et pas la mémoire, quelqu'un qui se serait glissé en moi à mon insu et qui vivrait un peu de sa vie et un peu de la mienne. Plein de cette présence qui me trahit.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 128

Ce passage prouve que si l'instance narrative n'aspire pas à se saisir dans sa totalité, c'est qu'elle ne prétend pas retrouver une seule vérité sur soi, mais se conçoit plutôt comme une série de vérités en fuite qui se permutent et se contredisent : en effet, l'état d'un certain mensonge à soi lui semble plus naturel qu'une constance identitaire normativement acquise. Car Ben Jelloun préserve en lui l'être de dialogue en n'acceptant que les identités en mouvement. Il opte pour le désaccord, la contradiction, l'hésitation, ne serait-ce qu'au prix d'un morcel-

lement et d'un dédoublement ; il tient à rester cet « homme parlant plus vite que son double » (BEN JELLOUN, T., 12) qui se débarrasse symboliquement du surmoi oppressif :

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 cache mon visage et j'avance, telle une statue aveugle, guidée par l'autre.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 127

« Préserver l'intrus en soi » (BEN JELLOUN, T., 1983 :), rester un être de dialogue signifie chez Tahar Ben Jelloun renier la loi du père, ne pas rejoindre l'ordre symbolique imposé par la norme patriarcale et — dans ce but — se positionner dans un troisième espace entre le moi et l'autre :

J'hésitais entre l'enfant grave que j'étais et le gamin léger et insouciant que je voulais devenir. Ni l'un ni l'autre. Je choisis un troisième visage, celui qui rit pour rien, qui rit de lui-même, qui rit du simple fait qu'il fallait fixer une expression. [...] Je posais déjà avec le double que je m'étais fabriqué.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 49

Dans cet autoportrait créé à partir de sa première photo d'identité, le narrateur retrouve son espace de liberté dans le glissement entre soi-même et son image destinée aux autres. Ce jeu qui, sur le plan symbolique, fait effacer les contours de son visage le remplit d'une joie immense : « Fou de joie, j'étais très excité et je n'arrivais pas à retenir le rire. Il n'y avait pourtant rien de drôle, mais le fait d'avoir une image de mon visage me troublait » (BEN JELLOUN, T., 1983).

L'épisode de la photo d'identité scrutée par le personnage peut être lu comme une sorte de mise en abyme de l'autobiographie benjellounienne qui, par le rire, l'autodérision et l'ironie, s'écarte de la norme imposée par la tradition patriarcale figée dans ses valeurs.

Précisons que la trame principale de *L'Écrivain public*, qui retrace l'entrée du narrateur-auteur dans l'âge adulte, reste inséparable du thème de la contestation du patriarcat. Devenir soi-même, c'est retrouver en soi la multiplicité, saluer en soi la « différence » (c'est-à-dire la différence qui ruine le culte de l'identité) en refusant l'unité de la voix du Père.

L'affranchissement de la loi du père se réalise à travers trois « chemins de la liberté » qui passent par la religion, la ville et la littérature. Il faut défier la crainte de la religion par le rire, la transgression des interdits religieux et la désobéissance à l'autorité. Il est nécessaire de quitter l'espace claustré et oppressant de Fès pour se perdre dans le désordre et la folie de Tanger. Et finalement — suite à ces épreuves d'une certaine manière initiatiques — écrire pour libérer le texte des contraintes structurales et, en l'exposant aux pratiques de l'oralité, de

la réécriture et de l'intertextualité, en faire un palimpseste et un espace hybride : il s'agit de rendre le texte pluriel, ambigu et ouvert.

Rejeter la « loi du père » veut dire refuser la vision de la foi associée à la peur et notamment à la soumission au maître de l'école coranique qui sanctionne les erreurs dans la récitation par des coups de bâton sur les doigts ; ce souvenir est récurrent dans plusieurs œuvres de Ben Jelloun. Mais la peur de l'enfant est aussi générée par la lecture du Livre sacré :

Quand j'étais enfant, mes parents m'obligeaient à faire la prière. Je la faisais par crainte des châtements exposés en détail dans le Coran, réservés à l'infidèle, au mauvais musulman : enfer éternel, géhenne sans fin, prières rendues sur plaque métallique rougie par le feu... Je priais sans grande conviction.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 142

La libération de l'angoisse arrive avec le fantasme dans lequel le narrateur âgé de neuf ans s'imagine lui-même après sa propre mort, « serein, calme et en bonne santé », regarder ses funérailles du haut d'un citronnier :

[...] Ils lisaient le Coran et brûlaient de l'encens. De mon arbre, je riais en silence. Tout était parfait. J'étais sain et sauf et je pouffais de rire. [...] L'enfer promis n'existait pas. Le paradis avec ses rivières de miel et de lait non plus ! Mon rêve me rendit heureux !

BEN JELLOUN, T., 1983 : 129

Signalons à ce propos la récurrence à travers toute l'œuvre benjellounienne du motif du rire. Le rire est capable de combattre le fanatisme religieux et désarmer l'intégrisme qui profite de l'ignorance pour asseoir son autorité sur la peur de la religion. La phrase « la religion ne supporte pas le rire » (BEN JELLOUN, T., 1997 : 168) constitue le vrai leitmotiv qui traverse plusieurs de ses romans.

Mais la libération correspond aussi à la transgression de l'espace oppressant de la ville de Fès. L'opposition entre Fès et Tanger (deux villes qui, dans le parcours biographique de l'auteur, avec le déménagement de sa famille en 1955, jalonnent respectivement l'enfance et l'adolescence) symbolise le conflit père/fils et dans un sens plus large renvoie à la dualité d'un Maroc déchiré entre la tradition et la modernité : « Tu te sens traqué par son regard, gêné par ses gestes d'homme miné par la nostalgie de Fès. [...] Est-ce une ville qui vous sépare ou est-ce un conflit qui encombre vos rapports ? » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 63), se demande la correspondante du narrateur, et celui-ci explique plus loin : « Longtemps, je me suis opposé à lui tout simplement parce qu'il était le père » (BEN JELLOUN, T., 1986 : 160).

La confrontation de Fès — espace patriarcal et paternel — avec Tanger — espace de la délivrance du fils s'arrachant symboliquement à la loi du père — constitue le fil conducteur de *L'Écrivain public*. La dialectique des deux villes

reste d'ailleurs aussi très présente dans d'autres écrits autobiographiques : *Harrouda* (autobiographie fantastique et voix collective de la génération de *Souffles*), *Jour de silence à Tanger* (portrait du père de l'auteur), *Le Dernier ami*, *Sur ma mère*, dans lesquels elle s'expose à plusieurs variantes pour prendre des significations plurielles en fonction des perspectives narratives adoptées (voir KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 39—62 ; ZDRADA-COK, M., 2010 : 208—221).

Dans *L'Écrivain public*, cette trame semble pourtant débarrassée d'ambiguïté : si le séjour à Fès est vécu comme une expérience de claustration, le départ à Tanger offre la délivrance :

Je respirais profondément l'odeur de la mer. Une façon de m'enivrer et préparer la délivrance. Me libérer de la présence moite de Fès, de ses ruines pierreuses et de son oued qui fend la terre comme une fatalité ou un signe précurseur de la mort.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 50

Violente et douloureuse, la relation avec Fès est tellurique : « Fès m'a rempli la bouche de terre jaune et de poussière grise » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 41). Massive et oppressante avec ses murs et ses pierres contre lesquelles on se cogne la tête, ses basses ruelles et ses impasses, cette ville, qui baigne dans de la boue noire, manque d'air et de lumière.

Que de fois je me suis cogné les pieds contre des pierres plantées par terre ; que de fois ma tête a buté contre des poutres basses, contre des portes verrouillées sur un grand mystère.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 44

Tanger, quant à elle, dominée par le vent d'Est qui « renverse tout sur son passage » et dont la « violence donne un grain de folie » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 52), est éolienne avec son horizon illimité débouchant sur deux mers. Quitter Fès, c'est se débarrasser du carcan de la tradition : « sortir d'un cortège pour un enterrement, sortir d'un cortège pour un mariage » ; c'est aussi refuser une conception anachronique de la famille : ne plus voir une jeune femme qui, maladroitement, dans une impasse, fuit la violence conjugale ; laisser derrière soi une mère abusive (« mangeuse d'enfants »), gardienne aveugle de la tradition. Quitter Fès, c'est finalement — tout comme dans *Harrouda* — échapper à la tutelle symbolique du père pour naître en tant qu'écrivain (voir ZDRADA-COK, M., 2010 : 217).

Fès, berceau de l'identité marocaine, tourné vers son passé, figé dans son statut de ville-patrimoine, symbolise la culture patriarcale, normative et doxologique, repliée sur ses valeurs et qui n'évolue point ; Tanger, au contraire, ville cosmopolite, plongée dans sa folie et sa liberté, dangereuse avec ses zones de délinquance, constitue un espace-rhizome, un espace décentré car dominé par

ses marges. En tant que tel, il semble traduire parfaitement l'esthétique de l'œuvre postmoderne.

Si Tahar Ben Jelloun se réfère au mythe de Tanger créé par Jean Genet, Paul Bowles, William Burroughs (CARAES, M.-H., FERNANDEZ, J., 2002 : 2—8, 115—123), c'est parce que cette spécifique poétique urbaine converge à sa vision d'un Maroc inscrit dans un espace discursif et hybride où s'affrontent la tradition et la modernité, où coexistent dans une tension perpétuelle plusieurs identités, plusieurs aspirations et plusieurs souffrances. C'est pourquoi, le texte benjellounien cherche à devenir lui aussi ce tiers espace capable de comprendre en lui la pluralité des voix ou, mieux encore, capable de les amener à se confondre, comme dans cette vision très personnelle du Maroc qui apparaît dans le dénouement de *L'Écrivain public* :

Je monte sur une colline et j'étends mon regard. [...] Le pays se dissimule sous ces terrasses blanchies à la chaux. Le pays ou la mémoire. La terre natale et le retour. Cette colline est située en haut de la vieille montagne de Tanger ; et ce sont les terrasses de Fès que je vois. [...] Une ville s'est confondue avec une autre. Des images se sont superposées. Une même ambition m'habite : je ne confonds que ce que j'aime.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 197—198

Inscrire le texte dans l'« espace-tiers », cela veut dire également le libérer de certains paradigmes architextuels classiques : pour ce faire le texte opère la confusion (omniprésente dans l'œuvre de Ben Jelloun) entre la représentation elle-même (signifié) et son mode (signifiant). Dans le cas de *L'Écrivain public*, il s'agit de contester, comme inapproprié au Maghreb littéraire pluriel et complexe, le modèle occidental traditionnel de l'autobiographie qui prend pour son point de départ la volonté du sujet de se saisir dans sa totalité et d'assurer à travers un récit rétrospectif et linéaire l'histoire de sa personnalité.

Si l'autobiographie traditionnelle cherche la vérité et la Vérité à prétention universelle, puisque Rousseau se définit dans la préface des *Confessions* comme un cas exemplaire (ZANONE, D., 1996 : 64—66), *L'Écrivain public* vise au contraire le dépassement de ce paradigme unitaire et logocentrique. Le texte de Ben Jelloun présente en effet toutes les caractéristiques de l'autobiographie postmoderne, autrement dit la « nouvelle autobiographie » qu'Alfonso de Toro établit à la base de l'analyse de *La Mémoire tatouée* de Khatibi, *Ces voix qui m'assiègent* d'Assia Djebbar, *Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet et *Livre brisé* de Serge Doubrovsky (TORO, A. de, 2009 : 128—139).

Alfonso de Toro prouve que dans l'autobiographie postmoderne, malgré l'égalité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage, le sujet, sans former d'unité ni de surmoi, constitue une construction nomadique, un Moi au sens lacanien du terme et qui ne peut pas être définitivement fixé. Il en résulte (ce que nous avons retrouvé dans *L'Écrivain public*) le caractère rhizomatique du

discours qui se transforme en métadiscours pour aborder la question de l'instabilité du sujet et de la narration. La problématisation du moi, du vrai et du réel aboutit à la fragmentation du discours (qui cesse de prétendre à l'exhaustivité), à la confusion de la littéarité et de la métanarrativité et à la multiplicité des identités, fantômes, masques.

En conséquence, l'acte d'écrire apparaît comme une productivité qui aboutit à l'ouverture du texte : la lecture et l'écriture ne s'opposent plus, elles se rejoignent dans le but de faire du lecteur un participant actif à la communication. Cette idée barthienne de la participation du lecteur à la production du texte, cette volonté de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte (cf. BARTHES, R., 1970 : 10) est explicitée dans *L'Écrivain public*, dans la dernière phrase de *La Confession du scribe* :

Un dernier conseil au lecteur : ne te sens pas obligé de lire ce livre de bout en bout. Tu peux le feuilleter, lire un chapitre au milieu, revenir au début ... Tu es plus libre que moi.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 12

Elle est aussi mise en relief dans la dernière phrase de la préface et constitue ainsi une sorte d'exergue au texte proprement dit : « Trempe ta plume dans l'encre de mon cœur et écris » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 10).

### Discursivité et hybridité entre roman et conte

Citée ci-dessus, la phrase « Trempe ta plume dans l'encre de mon cœur et écris » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 10) annonce le dénouement de *L'Enfant de sable* et suggère ainsi l'existence de liens entre l'autobiographie benjellounienne et son romanesque. En effet, *L'Écrivain public* converge, par ces nombreux aspects que nous avons essayé d'évoquer, à la conception du roman — conte(s) — palimpseste réalisée le plus pleinement à travers l'histoire d'Ahmed-Zahra.

Précisons qu'à la fin de *L'Enfant de sable*, le narrateur principal se libère de l'histoire qu'il était en train de raconter (en la partageant jusque-là, dans une série de chapitres, avec d'autres conteurs). Ayant trouvé le livre d'Ahmed-Zahra d'où la pleine lune avait effacé l'écriture, il le confie — pour de nouveaux et incessants recommencements — à d'autres conteurs, c'est-à-dire aux lecteurs eux-mêmes :

Lorsque le livre fut vidé de ses écritures par la pleine lune, j'eus peur au début, mais ce fut là les premiers signes de ma délivrance. J'ai moi aussi tout oublié. Si quelqu'un parmi vous tient à connaître la suite de cette histoire, il devra

interroger la lune quand elle sera entièrement pleine. Moi, je dépose là devant vous le livre, l'encrier et les porte-plume. Je m'en vais lire le Coran sur la tombe des morts.

BEN JELLOUN, T., 1985 : 209

Sans nous arrêter à une analyse détaillée de ce roman qui a déjà fait l'objet de nombreuses interprétations, rappelons seulement que Tahar Ben Jelloun procède à l'ouverture du paradigme du roman occidental à la pluralité narrative et aux stratégies de l'oralité propre aux contes orientaux. L'auteur fait bifurquer l'histoire, il la démultiplie en la confiant à huit conteurs et ce chiffre, symbole de l'infini, aboutit à l'ouverture de l'histoire à d'innombrables variantes assumées entre autres par les lecteurs.

Ce qui rapproche *L'Enfant de sable* de *L'Écrivain public*, c'est le fait que la pluralité des voix (ici poussée à l'extrême) et la dialogicité s'exercent à travers le thème de la mise en question des bases patriarcales de la société marocaine. Car le roman présente (et réinvente sans cesse en la soumettant à l'interprétation et l'imagination de plusieurs conteurs), l'histoire de la huitième fille d'une mère soumise et d'un père autoritaire qui décide, pour des raisons de prestige et d'héritage, de l'élever comme un garçon. Dans ce but, il cache à son entourage l'identité de son unique héritier et se charge de son éducation virile pour étouffer en germe tout signe de sa féminité. Élevé dans le culte du patriarcat et en profitant d'abord de tous les privilèges que le statut d'homme lui assure, Ahmed-Zahra, après la mort de son père, essaie pourtant de reconstituer sa vraie identité et, dans ce but, se confronte aux modèles de vie féminin, masculin et androgyne enfin. Cette dernière identité, libre de binarisme hiérarchique, est peut-être la plus conforme à sa personnalité morcelée. Elle permet à Ahmed-Zahra de se positionner donc dans un espace-tiers : entre les deux sexes, ceux-ci étant perçus dans des catégories surtout sociales, basées sur la fausseté des valeurs et principes. Ainsi, par son refus de choisir un rôle déterminé, le personnage revendique la liberté de l'être et personnifie le désir. Car, comme nous lisons dans son journal :

Être femme est une infirmité naturelle dont tout le monde s'accommode. Être homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilégie. Être tout simplement est un défi. Je suis las et lasse.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 10

Indéfini, hybride et pluriel, l'« enfant de sable », devient un personnage — modèle, une forme qui cherche à s'incarner. C'est surtout vrai du point de vue narratologique : il fonctionne comme une matière (symbolisée par le sable) à remouler par plusieurs conteurs (Amar, Salem, Fatouma, etc.), dont la forme reste pourtant précaire et hypothétique. Il devient ainsi un pivot autour duquel tourne le débat sur la famille marocaine — et dans un sens plus large — sur la société et l'individu en son sein.



Huitième enfant, enfant de sable, Ahmed-Zahra est une figure en fuite : il réalise le projet d'un personnage ouvert, jeté dans des « sentiers narratologiques qui bifurquent », exposé à d'infinies variantes et confabulations. Précisons que, conçu pour mettre en relief la dialogicité des vérités plurielles, *L'Enfant de sable* prend pour hypotexte entre autres *Le Livre de sable* de Borges (voir KOHN-PIREAU, L., 2000 : 66—7 ; ZDRADA-COK, M., 2008 : 251—260).

L'auteur argentin est d'ailleurs convoqué dans le roman — il entre en scène comme l'avant-dernier conteur, dans le chapitre *Le troubadour aveugle* d'abord pour orienter la problématique du roman vers les questions métalittéraires puis pour dévoiler le réseau des liens intertextuels entre *L'Enfant de sable*, les contes borgésiens (tels que *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, *Aleph*, *Zahir*, *La Bibliothèque de Babel*) et enfin — ce qui nous intéresse le plus dans le cadre de cette étude — pour mettre en relief la présence hypotextuelle des *Mille et Une Nuit* dans le roman de Ben Jelloun.

Si l'œuvre borgésienne « vit » dans la dimension intertextuelle et métalittéraire de *L'Enfant de sable*, c'est parce que Tahar Ben Jelloun semble partager avec Borges la même conception du livre qui assure le statut d'égalité à tous les discours proliférant dans sa structure. Expliquons que, pour parler de ce type de l'écriture, Alfonso de Toro se réfère au concept de « livre-rhizome » (défini par Deleuze et Guattari). Et précisons encore que, d'après le chercheur allemand, c'est dans le roman de Borges que cette conception trouve sa plus parfaite illustration : « Le livre 'idéal' ou le discours idéal — explique de Toro en se référant de la notion proposée par Deleuze et Guattari — je l'ai trouvé lors de mes recherches à la fin des années 80 dans l'œuvre de Borges, par exemple dans *Le Livre de sable*, *L'Aleph*, *La langue analytique de John Wilkins* ou dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* » (TORO, A. de, 2009 : 21).

En effet, *L'Enfant de sable* renvoie explicitement au *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, texte qui, avec la fiction de Ts'ui Pen, admet toutes les possibilités d'action et arrive ainsi à résoudre la contradiction de la narration :

Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pen, il les adopte toutes simultanément. Il crée ainsi divers avatars, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. [...] Dans l'œuvre de Ts'ui Pen, tous les dénouements se produisent : chacun est le point de départ d'autres bifurcations.

BORGES, J.-L., 1993, I : 506

Mais *L'Enfant de sable* devient aussi évidemment ce « livre de sable » en train de se faire et se défaire à la fois, ouvert à d'incessants remodelages. Fragmentaire (pareille au manuscrit qui tombe en morceaux à chaque ouverture), changeant (la pleine lune en efface les mots), recommencée à chaque nouveau contage et prête à admettre chaque nouvelle version de faits, l'histoire, qui abou-

tit à la « porte des sables » dans le dernier chapitre (symbole de son inachèvement), illustre la conception borgésienne de l'œuvre qui se situe sous le signe du pluriel, multiple et total. Citons un extrait de l'œuvre de Borges :

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. [...] Le nombre de pages de ce livre est exactement infini. Aucune n'est la première, aucune n'est la dernière. Je ne sais pourquoi elles sont numérotées de cette façon arbitraire. Peut-être pour laisser entendre que les composants d'une série infinie peuvent être numérotés dans n'importe quel ordre.

BORGES, J.L., 1993 : 552

Finalement, il reste frappant que ce qui rapproche Tahar Ben Jelloun de Jose Luis Borges, c'est que les deux auteurs puisent l'idée du livre-palimpseste dans *Mille et Une Nuit*, le premier hypotexte de leurs écrits.

De toute évidence, Ben Jelloun partage avec Borges le même rêve : celui d'une œuvre infinie et totale qui change à chaque fois qu'on l'ouvre, jamais terminée, jamais fixe dans son ordre et ses dimensions. Tout comme Borges, Ben Jelloun comprend que le livre le plus proche de l'idéal — c'est le recueil des *Mille et Une Nuit*. D'ailleurs les allusions à ce livre restent nombreuses — évoquons à titre d'exemple l'épisode où Zahra, rencontrée par Borges s'incarne dans Tawaddud — héroïne de *Mille et Une Nuit* (BEN JELLOUN, T., 1985 : 174—175).

Et quant à Borges, le narrateur du *Livre de sable* se trouvant à la bibliothèque, insère son palimpseste (dont le nombre de pages varie à chaque nouvelle lecture), parmi les volumes des *Mille et Une Nuit*, car il voit l'analogie entre les deux ouvrages. Comme l'auteur explique en 1979, « l'idée de l'infini est consubstantielle aux Mille et Une nuit » (BORGES, J.-L., 1985 : 58), car d'abord fruits d'innombrables *confabulatores nocturni*, ensuite objet de réinterprétation de traducteurs et adaptateurs, le recueil continue à croître et à se recréer. Ce livre, qui déjà dans sa dimension diégétique réalise un vaste projet intertextuel, puisque Shéhérazade, femme érudite, avait tout appris et rien inventé (CHELBOURG, Ch., 2006 : 185), ce livre impossible à lire jusqu'à la fin, ce livre qui subit d'innombrables métamorphoses, oscille finalement entre la non-existence (insaisissable dans sa multiplicité) et l'existence *ab aeterno* (continuelle réécriture). Il incarne ainsi le rêve borgésien du livre total.

### En guise de conclusion

Le personnage benjellounien : autobiographique (*L'Écrivain public*) et fictionnel (*L'Enfant de sable*) est une construction plurielle et, en tant que telle,

reflète l'hybridité propre à l'espace culturel marocain. Ouvert à des lectures infinies, il fonctionne comme un devenir, une potentialité. Son morcellement et sa multiplicité ne résultent pas — contrairement à l'opinion d'Ahmed Mahfoudh de la crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française (MAHFOUDH, A., 2003 : 255—261). Bien au contraire, ils témoignent du dynamisme du sujet inscrit dans l'espace discursif pluriel en train de se transformer.

Hybrides du point de vue générique, transgressant plusieurs paradigmes formels, le roman et l'autobiographie de Tahar Ben Jelloun résultent de la rencontre de plusieurs traditions. Ce qui assure le dynamisme à cette écriture, ce qui la voue à une incessante réécriture, c'est l'oralité dont la sensibilité de l'auteur ne cesse de se nourrir. Nous pouvons même dire que, dans l'œuvre de Ben Jelloun, la tradition populaire orientale s'allie à l'esthétique postmoderne, ou plutôt se reconnaît en elle pour s'opposer à la vision normative et patriarcale de la réalité. Le recours aux contes permet à l'auteur de contester l'image de la culture marocaine monolithique et figée dans l'identité dérivée de la tradition islamo-arabe écrite. Car son œuvre ne cesse de témoigner que l'idée de la pluralité du Maghreb, de sa diversité, et de son dialogisme s'origine dans la tradition orale étant par sa nature nomade et hybride.

Par cet aspect, le romanesque de Tahar Ben Jelloun représente les objectifs des artistes réunis initialement autour de la revue *Souffles* d'Abdellatif Laâbi dont le but était de faire de la production littéraire une arme de combat contre les structures sclérosées et aliénantes provenant de la culture occidentale et de la culture arabe et en même temps de promouvoir une nouvelle écriture et une nouvelle esthétique à partir des formes de la culture populaire (littérature orale, conte populaire) (LAABI, A., 1966 : 3—6).

Combattre le patriarcat et l'intégrisme, s'opposer à l'autorité qui abuse de son statut, décoloniser le pouvoir, cela veut dire, pour Tahar Ben Jelloun, situer son écriture multiforme et hybride sous le signe de Shéhérazade, femme qui s'est servie de son savoir et de son talent de conteuse pour braver le pouvoir masculin et qui a défié l'ordre cruel avec des histoires intarissable.

Pour conclure : chez l'auteur d'*Harrouda*, c'est le conte oriental qui assure la dynamique textuelle, car c'est dans l'oralité que l'expression littéraire de l'auteur puise son désir de se renouveler. Le conte permet de verbaliser la pensée nomade, rebelle à tout paradigme figé (autant littéraire que social, autant occidental qu'oriental) et de la situer dans l'espace de l'écriture plurielle et libre. Ainsi, en relevant de la tradition orale, l'écriture de Tahar Ben Jelloun met en relief la diversité de la culture marocaine qui porte en elle des aspirations et des rêves multiples.

L'hybridité qui nourrit la prose benjellounienne des années soixante-dix et quatre-vingts se réalise donc sur le plan littéraire (intertextuel et transgénérique), mais elle fonctionne aussi comme une catégorie interculturelle.

## Bibliographie

- BARDOLPH, Jacqueline, 2002 : *Études postcoloniales et littérature*. Paris, Champion.
- BARTHES, Roland, 1970 : *S/Z*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1973 : *Harrouda*. Paris, Denoël.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1983 : *L'Écrivain public*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1985 : *L'Enfant de sable*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1987 : *La Nuit sacrée*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1990 : *Jour de silence à Tanger*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1997 : *La Nuit de l'Erreur*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2004 : *Le Dernier ami*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2007 : « On ne parle pas le francophone ». *Chronique*, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=121&cHash=a6156d6aa04edb982bb9c458a7770e58](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&tx_ttnews%5Btt_news%5D=121&cHash=a6156d6aa04edb982bb9c458a7770e58) [accessible : le 20 juin 2011].
- BEN JELLOUN, Tahar, 2008 : « Identités européennes ». *Chronique*, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=103&cHash=9f23586f36522549405247a3cacad58f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=103&cHash=9f23586f36522549405247a3cacad58f) [accessible : le 20 juin 2011].
- BEN JELLOUN, Tahar, 2011 : « Identités européennes. Choc des civilisations ? Non, Choc des Ignorances ». *Chronique*, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews[tt_news]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f) [accessible : le 20 juin 2011].
- BESSIÈRE, Jean, MOURA, Jean-Marc, 2001 : *Littérature post-coloniale et francophonie*. Paris, Honoré Champion.
- BHABHA, Homi K., 2007 : *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris, Payo.
- BONN, Charles, 2001 : « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergents. L'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration ». In : BESSIÈRE, Jean, MOURA, Jean-Marc, 2001 : *Littérature post-coloniale et francophonie*. Paris, Honoré Champion.
- BORGES, Jorge Luis, 1985 : *Conférences*. Paris, Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis, 1993 : *Œuvres complètes*. Vol. 1—2. Paris, Gallimard.
- BOUGUERRA Mohamed Ridha, BOUGUERRA, Sabina, 2010 : *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris, Ellipses.
- BOURKHIS, Ridha, 1995 : *Tahar Ben Jelloun : "La poussière d'or et la face masquée"*. Paris, L'Harmattan.
- CARAES, Marie-Haute, FERNANDEZ, Jean, 2002 : *Tanger ou la dérive littéraire*. Paris, Éditions Publisud.
- CARLIER, Christophe, 1998 : *La Clef des contes*. Paris, Ellipses.
- CHELEBOURG, Christian, 2006 : *Le Surnaturel. Poétique et écriture*. Paris, Armand Colin.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, 1980 : *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris, Mille nuit.
- DERRIDA, Jacques, 2000 : « Sémiologie et grammatologie ». In : HUISMAN, Denis, MALFRAY, Marie-Agnes : *Les Pages les plus célèbres de la philosophie occidentale*. Paris, Perrin.
- ELBAZ, Robert, 1996 : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan.
- FAROUK, May, 2008 : *Tahar Ben Jelloun. Études des enjeux réflexifs dans l'œuvre*. Paris, L'Harmattan.
- GYSSELS, Kathleen, 2005 : « Postcolonialisme ». In : *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Sous la direction de Michel BENIAMINO et Lise GAUVIN. Limoges, Presse Universitaire de Limoges.

- KAMAL-TRENSE, Nadia, 1998 : *Tahar Ben Jelloun. L'écrivain des villes*. Paris, L'Harmattan.
- KHATIBI, Abdelkébir, 1983 : *Maghreb Pluriel*. Paris, Denoël.
- KHATIBI, Abdelkébir, 1993 : *Penser le Maghreb*. Paris, Denoël.
- KOHN-PIREAU, Laurence, 2000 : *Tahar Ben Jelloun, L'Enfant de sable, La Nuit sacrée*. Paris, Ellipses.
- KRISTEVA, Julia, 1969 : *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Mouton.
- LACAN, Jacques, 1966 : *Écrits I/II*. Paris, Seuil.
- LAABI, Abdellatif, 1966 : « Prologue ». *Souffles*, n° 1, pp. 3—6, <http://clinet.swarthmore.edu/souffles/s1/1.html> [accessible : le 20 juin 2011].
- LE BRIS, Michel, ROUAUD, Jean, 2007 : *Pour une littérature-monde en français*. Paris, Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe, 1971 : *L'Autobiographie en France*. Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe, 1975 : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- LYOTARD, François, 1979 : *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Paris, Minuit.
- MAHFOUDH, Ahmed, 2003 : *La Crise du sujet dans le roman maghrébin de langue française*. Tunis, Centre de Publication Universitaire.
- MARKOWSKI, Michał Paweł, 1997 : *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz, Homini.
- MOURA, Jean-Marc, 1999 : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1997 : *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Arles, Ed. Actes sud.
- NOIRAY, Jacques, 1996 : *Littératures francophones. I. Le Maghreb*. Paris, Belin.
- NYCZ, Ryszard, 2000 : *Tekstowy świat, poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków, Universitas.
- NYS-MAZURE, Colette, 2004 : *Tahar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*. Tournai, La Renaissance du livre.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, 1996 : *Introduction à l'intertextualité*. Paris, Dunod.
- TORO, Alfonso de, 2009 : *Epistémologies. Le Maghreb*. Paris, L'Harmattan.
- VERCIER, Bruno, 1975 : « Le Mythe du premier souvenir : Loti, Leiris ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6.
- WILKOSZEWSKA, Krystyna, 2008 : *Wariacje na postmodernizm*. Kraków, Universitas.
- ZANONE, Damien, 1996 : *L'Autobiographie*. Paris, Ellipses.
- ZDRADA-COK, Magdalena, 2008 : « Ahmed-Zahra, personnage benjellounien dans les sentiers qui bifurquent ». In : *Quelques aspects de la réécriture*. Textes réunis par Magdalena WANDZIOCH. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- ZDRADA-COK, Magdalena, 2010 : « La norme et ses transgressions. Polysémie de l'espace urbain (Fès / Tanger) dans le roman de Tahar Ben Jelloun ». *Romanica Silesiana*, n° 5 : *Les transgressions*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

## Note bio-bibliographique

Magdalena Zdrada-Cok, maître des conférences à l'Université de Silésie (Institut d'Études Romanes et de Traduction). Elle a soutenu sa thèse de doctorat consacrée à l'œuvre de Marguerite Yourcenar en 2002 (en cotutelle avec l'Université de la Sorbonne Paris III). Elle est l'auteure d'une vingtaine de publications qui portent sur la littérature contemporaine d'expression française. Actuellement, elle mène des recherches sur la littérature maghrébine francophone.