

# Magdalena Zdrada-Cok

---

## La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès)

---

Romanica Silesiana 5, 208-221

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie

## La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès / Tanger) dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun (1973—2008)

ABSTRACT: The article analyses the representations of Fez and Tanger in the fiction by Tahar Ben Jelloun. It proves that the contrast between these two cities, presented in his many works, illustrates antagonisms in the Moroccan society after 1956. The autobiographical thread of the way from Fez (the city of Norm) to Tanger (the city of Transgression), which emerges in such works as *Harrouda* (1973), *L'Écrivain public* (1983), *Jour de silence à Tanger* (1990), *La Nuit de l'Erreur* (1997), *Sur ma Mère* (2008), includes the issue of the writer's political engagement and his objection to anachronistic social and moral norms. Tahar Ben Jelloun's fiction, which is concentrated on the antinomy Fez — Tanger, becomes the area of difficult experience of freedom based on the symbolic breaking off with the father who symbolises restrictive tradition.

KEY WORDS: The Moroccan society in 1950—1970, socio-political contestation, autobiographical literature, Fez, Tanger.

« Ma littérature est une transgression permanente » — d'après les auteurs de *L'Histoire de la littérature du Maghreb* parue en 2010, la déclaration de Boudjedra s'applique à toute la littérature créée par la seconde génération des écrivains maghrébins francophones. Il s'agit des « écrivains iconoclastes », tels que Farès, Khaïr-Eddine, Khatibi, Boudjedra, Mimouni, Meddeb, Djaout et autres (BOUGUERRA, M., 2010 : 65), qui commencent à s'exprimer après les Indépendances et arrivent à la visibilité littéraire surtout dans les années soixante-dix pour dresser des réquisitoires face à des sociétés sclérosées et des régimes autoritaires (cf. BOUGUERRA, M., 2010 : 52).

Ayant débuté en 1973 avec son roman hardi et perturbateur, *Harrouda*, Tahar Ben Jelloun est l'un des plus importants représentants de ce courant qu'on appelle

comunément aujourd'hui « génération de soixante-dix » (NOIRAY, J., 1996 : 15), « littérature des formes éclatées », « littérature de l'amertume » et — finalement, d'après la formule de Wadi Buzar, « littérature de transgression » (BOUGUERRA, M., 2010 : 53).

Lié au groupe d'artistes qui se sont réunis, après les répressions de mars '65, autour d'Abdellatif Laâbi et sa revue *Souffles*, Ben Jelloun se fait remarquer sur la scène littéraire maghrébine avec les romans (*Harrouda*, *Moha le fou*, *La prière de l'absent*, etc.) qui s'appuient sur la subversion des formes traditionnelles pour allier, à travers la violence et l'obscénité du langage, la revendication identitaire à la critique sociale, religieuse et politique (cf. NOIRAY, J., 1996 : 45—47, 123—124). Ainsi, en faisant fusionner l'individuel et le collectif (le « je » et le « nous » générationnel), la parole de Ben Jelloun se veut transgressive non seulement d'un point de vue formel (qui nous intéresse moins dans le cadre de cette étude), mais elle l'est encore sur le plan social (et plus précisément familial en tant que refus du système patriarcal), politique (en tant que révolte contre la dictature hassanienne des années de plomb) et religieux (en tant que contestation de l'autorité doxologique oppressive).

Nous tenons à souligner qu'entre les années soixante-dix et quatre-vingt-dix, la prose benjellounienne aspire à devenir « *le livre total* dont l'obsession première est de tout dire » (ELBAZ, R., 1996 : 7). En effet, la spécificité de cette écriture — plusieurs fois soulignée par la critique (cf. ELBAZ, R., 1996 : 93—111 ; FAROUK, M., 2008 : 165—185 ; NOIRAY, J., 1996 : 147—154) — réside dans la superposition des trois dimensions : autobiographique (et identitaire), métadiscursive (et autotélique), collective (sociale, sinon sociologique) : nous y avons affaire en effet à une sorte de polyphonie du signifiant qui renvoie — par des procédés de symbolisation — à trois degrés de signifiés. Comme l'explique Robert Elbaz, « il y est toujours question des rapports complexes entre le texte et le métatexte, le récit et le métarécit. L'incorporation de ces deux dimensions du récit est opératoire pour la quasi-totalité des protagonistes-narrateurs » (ELBAZ, R., 1996 : 18). Et quant à la dimension autobiographique, le moi autobiographique benjellounien est « une position du sujet disponible à l'intérieur de l'espace discursif maghrébin dont l'élaboration sémique est encore à consolider » (ELBAZ, R., 1996 : 16).

C'est le plus évident dans *Harrouda* : ce roman qui se situe au cœur de notre analyse doit d'abord être lu comme « une sorte d'autobiographie fantastique » (NOIRAY, J., 1996 : 130) et un récit de vocation littéraire auquel s'ajoute d'ailleurs l'histoire d'une prise de conscience collective des jeunes contestataires en révolte contre le régime de Hassan II en 1965. Mais *Harrouda*, c'est aussi le texte qui — par la métatextualisation de l'espace et du personnage — débat les dilemmes de l'écriture qui cherche sa propre voix / voie ; sans cesser d'être — dans une autre perspective — un roman sociologique qui fournit le diagnostic d'une société dont le mal est patent (cf. NOIRAY, J., 1996 : 46).

Soucieux de rendre compte de cette complexe spécificité de l'écriture benjellounienne, nous avons choisi comme axe principal de notre étude, l'itinéraire Fès—Tanger parce qu'il constitue à la fois le motif autobiographique et la trame qui organise la composition et oriente la réflexion dans toute une série de romans de Tahar Ben Jelloun depuis *Harrouda* jusqu'à *Sur ma Mère* (2008).

En effet, l'histoire d'Harrouda et en même temps celle du narrateur (les deux destins étant en fait intrinsèquement liés) s'inscrit dans l'itinéraire Fès (« ville de l'enfance, traditionnelle et opaque ») — Tanger (« ville de l'adolescence, ambiguë, inquiétante, ouverte aux séductions multiples ») (NOIRAY, J., 1996 : 128). Cette opposition est inspirée par l'histoire personnelle de l'auteur : il s'agit de l'installation de sa famille d'origine fassie dans la ville située près du détroit de Gibraltar, à l'extrémité nord du pays, cet événement ayant lieu en 1956 — année de l'indépendance du Maroc. Le parcours Fès—Tanger réapparaîtra d'ailleurs dans nombreux écrits romanesques postérieurs et ses nombreuses variantes constitueront l'objet de notre analyse.

Il s'agira donc dans cette brève analyse de l'espace autobiographique de plusieurs écrits de suivre un mouvement dialectique entre la ville de Fès (synonyme de la Norme) et l'espace urbain de Tanger (symbole des transgressions), sans oublier qu'il s'opère chez Ben Jelloun une fusion perpétuelle de la ville, du corps et de l'oeuvre (cf. KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 171—209 ; SAIGH BOUSTA, R., 1999 : 23—40, ELBAZ, R., 1996 : 79—90)<sup>1</sup>. Car dans l'écriture benjellounienne, l'espace urbain qui s'organise autour de deux pôles contrastés, joue le rôle d'un carrefour où se croisent différentes problématiques abordées par l'auteur (questionnement identitaire et artistique, rapport aux origines et à la tradition, rejet de toute forme d'oppression, à commencer par le patriarcat et l'autorité de la religion, etc.).

Le thème de la transgression nous servira ainsi de tremplin pour accéder aux dilemmes et enjeux (autant identitaires que sociaux) de l'écriture issue de l'espace multiculturel. Conformément à la spécificité de la littérature à laquelle nous sommes confronté, plutôt que de théoriser le concept de la transgression, nous nous proposons donc — par le biais de cette problématique — un travail de contextualisation du romanesque de Tahar Ben Jelloun dans une approche chronologique.

<sup>1</sup> « L'écrivain invite à prendre littéralement la ville comme un texte. La ville moderne, ouverte, traversée par des voix plurielles, génère une écriture continue qui s'oppose à l'écriture achevée du texte sacré. Elle est toujours en construction ou en rénovation, en cours de transformation. [...] Sa page transcrit le plan de la ville, plan dédoublé comme l'espace linguistique de l'écrivain bilingue. Son imaginaire, hanté par la dualité des espaces, écrit alors un corps double : celui de la ville-mère, celui de la ville-amante. Les mots deviennent des corps qui traduisent en réalité l'imaginaire masculin de celui qui, ayant quitté sa ville natale, son texte sacré, a rencontré des villes ouvertes, des textes profanes [...] » (KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 210—211).

La confrontation de ces deux mondes opposés permet à l'auteur de mettre en scène le rapport entre la Norme et ses transgressions, voire le Centre et ses périphéries. En effet, si Fès — berceau de l'identité marocaine, centre de la culture arabe (avec l'université AL Quaraouiyine), lieu du culte et des pèlerinages (avec notamment le mausolée du premier roi du Maroc Moulay Idriss), siège du Parti de l'Indépendance Istiqlal — symbolise l'histoire, la tradition, les valeurs religieuses et le nationalisme, Tanger, par contre — «ville de la Trahison» d'après l'expression de Jean Genet (BEN JELLOUN, T., 1973 : 138, 140), passant le long de son histoire mouvementée entre les mains de plusieurs nations (les Romains, les Carthaginois, les Portugais, les Espagnols, les Britanniques) avant de devenir la zone internationale entre 1923—1956 est le synonyme d'un cosmopolitisme qui implique l'ouverture aux séductions multiples et l'adoption des modèles de vie hédonistes (cf. KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 39—62). De cette manière, les villes de Fès et de Tanger portent en elles les conflictualités du Maroc contemporain dont l'identité en mutation repose sur les valeurs traditionnelles propres à la culture musulmane arabo-berbère et des modèles de vie concurrentiels, occidentaux, apportés par la période coloniale et restant toujours en évolution. Chez Tahar Ben Jelloun, ce thème complexe de l'interculturel — dans son incessant va-et-vient à travers plusieurs romans — se complaît dans son ambiguïté et son inachèvement, en échappant à toute prise de position simpliste.

*Harrouda* est l'histoire d'une prise de conscience politique et artistique. Dès l'incipit, qui — de manière provocante — évoque la fascination pour le sexe féminin, Harrouda joue le rôle d'une force perturbant l'ordre de Fès : elle excite les jeunes et provoque la « sainte colère » des patriarches. Figure surréaliste, à la fois un fantasme, produit d'un inconscient collectif déchaîné, et l'allégorie de l'insoumission, Harrouda incarne le désir de transgresser les normes de la société fassie. Fortement érotisée et maternelle à la fois — « Elle dit que nous sommes tous ses enfants et que nous pouvons dormir entre ses jambes » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 15) — elle joue le rôle du guide dans ce récit initiatique à la dimension à la fois individuelle et collective.

La révolte contre le monde figé dans ses valeurs anachroniques se passe sur trois plans — sexuel, social et artistique, qui, scellés, constituent un langage hybride : « Le corps devint notre première parole censée » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 21).

La contestation se manifeste d'abord par le rejet de la pudeur et le choix du scatologique : l'héroïne fascine le narrateur à force d'être insolente, androgyne et repoussante — « Harrouda urine debout contre les murs et sent profondément ses odeurs » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 16). Libre dans sa perversité, elle porte en elle les stigmates de la colère contre les rituels traditionnellement liés à la puberté masculine et évoqués par le narrateur. Il s'agit d'abord de la circonscription vécue comme une mutilation :

Voilà la virilité : il faut la gagner, l'apprivoiser et l'offrir sur le marché. au commencement la mutilation.

BEN JELLOUN, T., 1973 : 42<sup>2</sup>

et comme une castration :

[...] mon corps venait d'être amputé de ce qui faisait de moi le mâle fier. Je devais m'adapter à une nouvelle existence, celle d'un corps diminué, mutilé, castré. [...] j'étais déjà sans.

BEN JELLOUN, T., 1973 : 44

Il est question ensuite de l'initiation au monde des hommes correspondant à la première entrée dans le hammam masculin : arraché à la mère, le narrateur doit adhérer au système patriarcal.

Dans ce contexte, Harrouda (étant elle-même une incarnation grotesque de la mère) met en dérision les paroles paternelles adressées au narrateur : « Tu arrives à l'âge d'homme et tu passes par le droit chemin de l'Islam et de la pureté » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 40).

Notons à ce propos que l'héroïne éponyme — insoumise et marginale — incarne la haine de l'ordre du père ; sa dimension féministe est d'autant plus évidente qu'à son histoire répond en écho le chapitre *Entretien avec ma mère* — le discours assumé par la mère du protagoniste, femme deux fois mariée à « des hommes fidèles à la parole de Dieu » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 66), claustrée, privée de sensualité et de tendresse, dépossédée de rêves, dépossédée d'elle-même (ce personnage étant d'ailleurs fortement inspiré par la biographie de la mère de l'écrivain, transposée encore en 2008 dans le roman *Sur ma Mère*).

Harrouda, représentée sur un mode transgressif à la fois comme une mère et une prostituée, personnifie donc le désir de libérer les corps (celui du jeune homme et celui de la femme mariée) entravés par la tradition ancestrale et par le modèle patriarcal de la famille. Rejeter un patriarcat oppressant — « le sexe patriarcal érigé à chaque fantasme trahi » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 27), c'est d'abord choisir un langage à la fois violent et « freudien » qui fait tomber les masques et exhibe les pulsions refoulées et déniées par la norme de la société conservatrice. C'est ensuite assumer ce langage viscéral pour mettre à mort la doxa religieuse, incarnée par l'odieux maître de l'école coranique — figure symbolique, récurrente dans plusieurs écrits autobiographiques représentée toujours avec l'attribut de son autorité : une règle tombant sur les doigts des élèves à chaque erreur commise dans la récitation du Coran (cf. BEN JELLOUN, T., 1983 : 145). Lui désobéir signifie surtout dénoncer l'hypocrisie — « le mensonge sacralisé » pour « cesser de feindre le réel » et refuser « d'apprendre le délire collectif » (BEN

<sup>2</sup> Dans toutes les citations, nous gardons la disposition typographique et l'orthographe de l'auteur.

JELLOUN, T., 1973 : 27). Là encore, la transgression reste totale avec, pour braver « le vieillard corrompu », le blasphème : « Blasphémer une fois. Blasphémer deux fois. Il fallait d'abord libérer nos fantasmes par écrit » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 27). Et puisque, d'après la formule récurrente dans les romans de Ben Jelloun « la religion ne supporte pas le rire » (BEN JELLOUN, T., 1997 : 168), l'arme la plus efficace et la plus redoutable pour mettre à mort le maître consiste dans la parodie et le burlesque : « On s'amusait. On découvrait la parodie et on exigeait la complicité du ciel » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 28).

Dans cette bataille qui fait affronter les jeunes et les patriarches, Harrouda tient le drapeau en tant qu'allégorie de l'insoumission. Incarnation du péché, « sorcière », « concubine de Satan », elle servira de cible aux attaques des « justes » et des « bien-pensants » : « Harrouda fut accusée de nouveau. Les notables refusaient de croire que la perturbation naissait des desseins de leur progéniture » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 37).

Dans l'histoire du conflit entre les patriarches et les jeunes, la ville de Fès, lieu de l'errance de l'insoumise Harrouda, est un espace ambivalent.

D'un côté, avec sa médina (la plus grande et l'une des plus anciennes dans la civilisation musulmane) elle constitue un espace clos. Délimité par des murs épais, ruelles tortueuses et nombreux murs, ce monde, qui date du Haut Moyen-Âge, donne une impression d'étouffement. Le manque d'air et de liberté est représenté symboliquement par le manque d'accès à la mer (étant souvent chez Ben Jelloun un espace de liberté). « J'avais déjà deux enfants et je n'avais pas encore vu la mer ni un champ d'épis vert. En dehors de Fass, je ne pouvais soupçonner l'existence d'un autre monde » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 79) — avoue la mère du narrateur, femme voilée et « emmurée » dans l'espace fassi. De manière analogue, le premier chapitre *Fass : lecture dans le corps* s'achève par un long poème en prose *Nous n'avions pas la mer* (BEN JELLOUN, T., 1973 : 58—59) cadencé par la répétition de cette formule de sous-titre dans le corps du texte qui — peut-être — avec ce petit refrain reproduit de manière nostalgique — le déferlement des vagues.

D'un autre côté, la médina de Fès est évoquée non sans tendresse et suivant des lois transgressives d'une certaine esthétique à rebours. Ben Jelloun y introduit en effet une sorte de « poétique des égouts » : il tient à garder intacte la beauté pervertie et baudelairienne de la ville avec ses égouts en crue, ses cimetières superposés et sa chaleur épaisse. Dans cette ville, Harrouda — créature marginale et la médina, avec ses puanteurs et ses murs écorchés, ne font qu'une. Paradoxalement, la ville de Fès, centre de la culture et de l'histoire, présentée dans *L'Écrivain public* comme une « ville sans marges », permet à l'auteur, dans *Harrouda*, de chanter la marginalité et la différence. C'est pourquoi, ce roman qui se rattache à l'esthétique postmoderne et dont l'objectif premier consiste dans la réintégration des exclus, est empreint de nostalgie pour le monde ancien voué à la disparition suite à des travaux d'urbanisation qui font s'effacer la

différence entre la médina et la ville nouvelle maintenue « dans la tradition de la laideur coloniale » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 83 ; cf. KAMAL-TRENSE, N., 1998 : 42—46).

La pleine signification de cette esthétique transgressive se dévoile dans le troisième chapitre qui, placé au milieu du roman, en constitue le vrai centre de gravité : *Vendredi les cendres. Le bleu de la mort*. Explicitement clôturé par la formule « S'achève le discours de Fass » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 85), ce poème contre toute forme d'oppression et d'exclusion remplit en effet une fonction préparatoire : puisque « jusqu'à présent, il ne s'est rien passé » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 89), le discours de Fass sert finalement à exposer le thème le plus poignant — la révolte de mars '65, déclenchée par les lycéens casablancais hostiles à la réforme de l'enseignement secondaire de Youssef Bélabès (comprise par les manifestants comme une atteinte au droit à l'enseignement laïc). Organisée par les lycéens soutenus par les structures estudiantines de contestation de l'Union Nationale des Étudiants du Maroc (sous la tutelle du parti de Mehdi Ben Barca), les manifestations pacifistes du 22 mars, ont pris, le jour suivant, la forme d'un mouvement social et politique généralisé suivi d'une forte répression menée par le général Oufkir (cf. VERMEREN, P., 2006 : 42—43).

Ainsi, l'histoire de Fass aboutit à la révolte : *Harrouda*, roman qui, à travers la reconstruction de la topographie de la ville-femme génère la poétique de la révolte, met en scène un schéma symbolique à la fois identitaire / autobiographique et collectif / politique.

L'épisode de la révolte fait s'affronter les deux mondes ayant déjà été en conflit dans « le discours de Fass » : d'un côté, les bien-pensants et les patriarches qui détiennent le pouvoir et la raison en s'usurpant le langage de l'Islam, de l'autre côté ceux qui, par leur amour de la liberté, se condamnent à la marginalité : « [...] une poignée d'enfants affamés et d'oiseaux rachitiques » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 107) et à leurs côtés tout un peuple d'exclus : « [...] des hommes nus, des hommes fous, tuberculeux [...] rebelles, clochards, mendiants, porteurs d'idées perturbateurs, corps subversifs aux poings chauffés » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 91). Parmi cette foule il y a Harrouda : allégorie transgressive de l'insurrection, elle « sort d'une bouche d'égout » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 93) pour rejoindre ses semblables et plus tard — en tant que figure de leur martyr — elle se fait torturer par les hommes masqués.

Pour présenter le thème de la répression, le chapitre *Vendredi les cendres* fait alterner différents discours. Engagé politiquement et moralement, Tahar Ben Jelloun s'y sert d'une très large palette de procédés de style, manie les stratégies de parodie, de pastiche et d'ironie en donnant preuve de son talent de pamphlétaire.

D'abord, il introduit une voix propre à la propagande extrémiste qui se réclame du Coran et prétend détenir la vérité. Il s'agit des deux arrêtés signés par « L'Organisation de la Défense et de la Paix » qui invoquent Dieu au début et à la



fin et qui crient la vengeance et la haine tout en appelant au renforcement du sentiment religieux : « Priez ! Prions ! Ne vous affolez pas ! » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 91). En pastichant le discours politique intégriste, ce texte touche à l'horreur, puisqu'il présente tout un programme cruel et inhumain de l'assainissement de la vie sociale et morale envisageant entre autres, pêle-mêle, d'augmenter le nombre des prières quotidiennes, de prolonger le jeûne de Ramadan et de stériliser une partie de femmes pour étouffer le germe de la révolte !

Ce discours poignant alterne avec les paroles des enfants / oiseaux qui oscillent entre un poème élégiaque dominé par la plainte et un chant révolutionnaire : « Nous, enfants et oiseaux, conscients et responsables, amants de la terre et du soleil, donnons la parole à nos cicatrices » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 94). Pour dénoncer l'oppression, l'auteur pratique aussi une sorte de candeur cynique conforme à la logique de l'antiphrase qui se réclame de la cinglante ironie voltaïrienne : en effet, la présentation de la révolte sur un mode laudatif — « c'était une belle journée, journée de pique-nique » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 101) — pastiche la présentation de la guerre — tantôt apparemment anodine, tantôt caricaturalement pathétique et héroïque — dans le troisième chapitre *Candide* de Voltaire (cf. VOLTAIRE, 1970 : 36—39).

Souignons pour conclure qu'*Harrouda*, récit rebelle et « hors norme », mettant en scène la figure féminine — symbole de l'insoumission, est animé d'un souffle contestataire qui a également donné naissance à la vocation littéraire de Tahar Ben Jelloun. Il s'opère ainsi dans *Harrouda*, la fusion de la ville marocaine, de la femme et du texte : l'itinéraire d'Harrouda à travers le paysage urbain reproduit la trame de l'initiation de l'auteur à l'écriture (cf. ELBAZ, R., 1996 : 79—81).

Or, par delà l'importance de la ville natale de Fès, c'est la poétique de Tanger qui inspire l'esthétique de la prose benjellounienne. Tanger, ville plurielle et ambiguë incarne tantôt les libertés, tantôt les servitudes. En délocalisant les normes et en transgressant ses propres limites, elle invite ses habitants et visiteurs à s'abandonner à leurs propres fantasmes. Ville permissive et sans interdits, elle attire la racaille de toute sorte : contrebandiers, proxénètes, dealers de drogues. Zone de péril affranchie de douane pendant les trente dernières années du Protectorat, lieu de machinations internationales adoré des espions et des traîtres, la ville de Tanger, dans sa connotation négative, « est depuis longtemps ce lieu où l'on espère perdre sa culpabilité » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 140).

Mais en même temps, Tanger offre l'asile à des artistes désireux d'y vivre leur rêve de liberté : « [...] on se donne on s'adonne au café on "se kaféise" tout en se kiffant » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 149). Avec ses cafés qui constituent « un territoire complémentaire » où « on met en vers la magie blanche » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 163), elle est un espace de la transgression par excellence, car « fumer le kif, c'est savoir se retirer de l'espace d'une grande parenthèse pour dire / tracer / tatouer la différence » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 161).

Tanger fait donc tomber les masques et autorise la parole libre et marginale : « Nous disons aujourd'hui le monde de nos fantasmes, ce champ fantastique de nos désirs, le labyrinthe de nos rêves » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 165). De cette manière, elle matérialise le rêve de l'auteur (qui ne sera pourtant jamais entièrement réalisé) de rompre avec le réel. Car — comme il explique dans *L'Écrivain public* — déjà à l'époque où la littérature devient son lieu de combat, son espace de l'activité publique, elle le séduit par sa promesse de contester le réel : « [...] écrire au lieu de vivre » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 160). C'est dans cette même prison à El Hajeb où il s'engage à défendre les opprimés qu'il découvre un livre à la fois idéal et total, en rupture d'avec le réel : c'est *Ulysse* de James Joyce, « le livre idéal dans la mesure où il est [...] inutile [...] impossible à soustraire de la littérature, ancré dans son être, en l'occurrence littéraire » (BEN JELLOUN, T., 1999, Lire).

« Plein de cette présence qui [le] trahit » (BEN JELLOUN T., 1983 : 128), l'auteur vit donc le rêve de l'écriture autoréférencielle et au-delà de tout engagement comme une situation de dédoublement et de déchirure. Sur ce point, Tanger, constituant une étape importante dans sa formation, matérialise ses propres dilemmes. Synonyme de l'irresponsabilité, ville suspendue dans son présent et qui semble se détourner de son difficile passé, Tanger porte en elle les difficultés auxquelles se trouve confrontée l'écriture benjellounienne aux prises à ses démons et fantasmes. Ce conflit entre deux visions du littéraire qui postulent d'un côté l'engagement (et le passé), de l'autre le désengagement (et le présent) est d'ailleurs partagé avec d'autres poètes de la génération de *Souffle* et notamment Nissaboury convoqué dans le texte : « [...] les enfants les oiseaux défont le texte de votre mémoire [...] le poète Nissaboury téléphone à tous les morts et leur dit taisez-vous bande de salauds » (BEN JELLOUN, T., 1973 : 165—166).

Le thème de la création, assumé à travers la prose poétique dans *Harrouda*, trouve son approfondissement, sinon son exégèse, dans *L'Écrivain public*, ainsi que dans deux oeuvres de fiction à forte dimension autobiographique : *La nuit de l'Erreur*, roman publié en 1997 et *Le Dernier ami*, récit de 2004. Effets d'une série de jeux de miroirs, ces textes mettent en scène les personnages qui restent entre eux dans des relations spéculaires et qui, réalisent tous, quoique chacun à sa manière, le même parcours identitaire : s'étant arrachés à la ville de Fès, ils aspirent à retrouver leur propre espace de liberté à Tanger.

Dans *L'Écrivain public*, définir son rapport au monde passé et présent, c'est lire une histoire gravée dans le paysage urbain. Dans une large mesure, ce texte situé à mi-chemin entre un essai, un roman et un poème, reproduit les motifs déjà présents dans *Harrouda* ; la récurrence de certaines images s'y manifeste avec une force presque obsessive. Mais à la différence d'*Harrouda* qui dévoile finalement les paradoxes du paysage urbain, dans cette autobiographie littéraire, les poétiques de Fès et Tanger (excepté le dernier chapitre tout à fait déroutant)

semblent débarrassées d'ambiguïté : en effet, si le séjour à Fès est vécu comme l'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., 1973 : 44

Tanger, quant à elle, dominée par le vent d'Est, 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 mentalité trop étroite et 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.

La révolte symbolique contre le père liée à la naissance de l'écriture revient également dans *La Nuit de l'Erreur* : Zina — qui quitte Fès, ville « où il est naturel d'étouffer surtout quand la sensibilité est grande, quand la tête est fragile et le coeur défaillant » (BEN JELLOUN, T., 1997 : 15) pour s'unir à Tanger — « elle se confond à Tanger et Tanger se confond avec elle » (BEN JELLOUN, T., 1997 : 101) — avant de, en se métatextualisant, prendre forme d'un conte multiple, violent et pervers — personnifie l'écriture benjellounienne : ses vertiges, ses fantasmes et ses cauchemars (cf. ZDRADA-COK, M., 2008 : 349—359). Métaphore de l'écriture benjellounienne, elle en dévoile les zones d'ombres, exhibe les cauchemars et réalise les audaces, conformément à l'idée de l'auteur présentée dans *L'Écrivain public* : « En fait je suis un homme convenable. J'évacue dans l'écriture mes fantaisies et ma folie » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 129).

Ajoutons encore que, dans *L'Écrivain public* et dans *Le Dernier ami*, la ville de Tanger offre l'asile à d'autres figures marginales proches d'Harrouda et de

Zina. Ce sont des personnages rebelles qui influencent beaucoup l'itinéraire de l'« écrivain public » et d'Ali, protagoniste du *Dernier ami*, « garçon fassi » dont la jeunesse tangéroise est fortement inspirée par le vécu de l'auteur.

D'abord il y a le personnage récurrent de professeur de philosophie, présenté dans sa « variante » masculine dans le texte de 1983 et féminine dans le récit de 2004, conformément d'ailleurs au goût benjellounien pour les jeux androgynes. Athée et marxiste, il apprend à ses élèves à penser librement par le biais de la réflexion anticoloniale de Franz Fanon. Dans la version de 2004, cette intellectuelle de gauche est rejetée par les parents de ses élèves en tant que ferment de subversion et de mauvaise moralité, et cet « acte d'accusation » annonce l'épisode de la séquestration d'Ali et de son ami qui partagent les mêmes fascinations philosophiques et politiques.

Parmi les « initiateurs » il y a encore dans *L'Écrivain public* un cousin du narrateur, un marginal installé à Tanger dont l'attitude provocante et blasphématoire consiste à mettre en dérision la pratique religieuse et même le Coran. Il possède son double dans *Le Dernier ami* — Mamed, qui incarne les libertés tangeroises :

Durant le mois du Ramadan [...] Mamed insistait pour avoir une tranche de jambon et un verre de vin. Non seulement, il ne jeûnait pas mais il voulait transgresser les interdits alimentaires.

BEN JELLOUN, T., 2004 : 22

Par son insoumission, sa contestation, son sarcasme et son athéisme féroce, Mamed — personnification de Tanger — fascine Ali, tout en le choquant.

Ces personnages audacieux annoncent la libération des narrateurs qui passe par le rejet du pouvoir des patriarches et surtout par l'étouffement de la crainte générée par le sentiment religieux. Car être libre signifie surtout cesser d'avoir peur et s'accorder le droit au rire. Dans *L'Écrivain public*, la puissance salvatrice du rire qui arrache au dogmatisme est presque glorifiée :

Ils lisaient le Coran et brûlaient de l'encens. [...] 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 !

BEN JELLOUN, T., 1983 : 129

Notons à ce propos que le motif d'un rire insupportable pour les fanatiques religieux et les intégristes politiques, absolument incompatible avec les nationalismes de toute sorte constitue le leitmotiv dans toute l'écriture benjellounienne et revient notamment en 2008 dans *Sur ma Mère* (cf. BEN JELLOUN, T., 2008 : 121—122).

Nous pourrions même dire sans exagérer que, dans le cas de Tahar Ben Jelloun, c'est le rire qui a déclenché l'acte d'écrire : à l'origine, il s'agit de rire

pour mettre en question l'ordre préétabli, rire pour étouffer la voix des pères qui s'usurpent le privilège de la vérité, rire finalement pour s'autoriser le droit à la parole. C'est pourquoi, la trame de la vocation littéraire s'associe au thème du conflit des générations et à l'insoumission au père, conformément à l'explication de l'auteur : « Longtemps, je me suis opposé à lui tout simplement parce qu'il était le père » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 160).

Et pourtant, malgré toute cette rage qui s'est accumulée dans la prose benjellounienne contre le pays et ses structures tyranniques, contre sa ville natale et sa société étouffante, contre « le père marocain » finalement, il reste présent chez Tahar Ben Jelloun un profond désir de revenir à ses origines.

« Le pays me manque partout où je vais » — cette simple formule récurrente dans le dernier chapitre de *L'Écrivain public* et reprise dans *Le Dernier ami* (BEN JELLOUN, T., 2004 : 146) résume le thème classique et omniprésent dans la réflexion benjellounienne de l'amour du pays qui se fait sentir dès qu'on s'en éloigne comme si, renforcé par une situation de manque, ce sentiment nécessitait surtout une prise de distance.

Ainsi, dans le dénouement de *L'Écrivain public*, le narrateur — tout en se réconciliant avec son passé, réussit à comprendre son père et lui rend finalement hommage, dans un discours à la fois simple et grave :

Je sens que je suis en face de quelqu'un d'exceptionnel, une mémoire riche et tourmentée, une exigence dure. Je baisse les yeux, par orgueil ou par pudeur, je ne lui montre rien de mes sentiments, je tais cet amour et je m'en veux.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 158—159

Grâce à cette réconciliation, qui reste intériorisée, avec le père — « mémoire vive de la famille », le narrateur retrouve la paix tout en découvrant que s'abolit finalement l'opposition entre Fès et Tanger, comme si, dans un mouvement dialectique, les contradictions étaient dépassées :

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

Annoncé à la fin de *L'Écrivain public*, le thème de la levée des contradictions trouve sa suite dans *Le jour de silence à Tanger*. La dialectique de Fès et de Tanger y est présentée dans une perspective inattendue : du point de vue du père ! Il est donc logique qu'il s'en ensuive une inversion des valeurs : Fès « ville des villes, mère des cultures et du savoir-vivre » (BEN JELLOUN, T., 1994 : 36) en sort

réhabilitée contrairement à Tanger « ville de détroit où règne le vent, la paresse et l'ingratitude » qui, dévalorisée, se transforme en un lieu « asthmatique », insalubre avec surtout son vent d'Est : jadis synonyme de liberté et d'ouverture et désormais un élément perturbateur qui sème le chaos et, à force de transmettre des microbes, étouffe le vieil homme ! Au portrait valorisant de Fès s'ajoute encore un point de vue maternel présenté dans *Sur ma Mère* en 2008. Inscrit dans un constant va-et-vient entre les deux villes, le souvenir de Fès avec notamment une évocation pleine de tendresse des visites dans le mausolée de Moulay Idriss, s'avère le seul capable de consoler la mourante.

Remarquons encore que le thème du monde arabe en transformation présenté de la perspective d'un patriarce revient en 2009 dans *Au pays* — l'histoire d'un travailleur immigré retraité qui rejoint au seuil de sa vie son pays natal et se désole de le trouver changé, tout comme il se déçoit à voir ses enfants adopter des modes de vie occidentaux ! Roman d'actualité (qui fait presque coïncider le temps de l'histoire et le temps de l'écriture), *Au pays* illustre le thème du conflit des générations vécu douloureusement par le père, replié dans ses principes. Même si l'auteur n'adhère pas au point de vue de son personnage, il le focalise (en signe de respect sans doute) dans le récit qui fait alterner la première et la troisième personne.

*Jour de silence à Tanger, Sur ma Mère, Au pays* — qui réhabilitent la figure du père et témoignent du respect pour la vieillesse, prouvent, par la parole qu'ils accordent aux patriarques, que Tahar Ben Jelloun réalise dans sa prose la conception du livre pareil à une place publique où chacun peut venir confier son histoire à « l'écrivain public ». Comme l'explique Michel Elbaz : « L'écrivain public doit se vider pour épouser la cause de l'Autre, vivre la vie de l'Autre en quelque sorte. En fait, il vit par épousailles de toutes les vies qu'il incorpore et qu'il inscrit dans le texte social » (ELBAZ, R., 1996 : 95).

Ainsi ouvert à la pluralité des points de vue et à la polyphonie des discours, Tahar Ben Jelloun donne preuve de son respect de la différence et de la parole libre.

Rappelons en guise de conclusion que, dans l'un de ses essais, fils rebelle, « enfant terrible de Fès », l'auteur d'*Harrouda* assume finalement, sur le plan littéraire et intellectuel, le rôle du père pour prôner la tolérance et l'ouverture d'esprit. Dans un livre pour adolescents — *L'Islam expliqué aux enfants*, il mène le dialogue avec sa fille pour lui dévoiler la beauté et la sagesse de l'Islam. Sans trahir sa nature du sceptique, restant fidèle à son bagage intellectuel hérité du siècle des Lumières, il défend le dialogue des cultures, étant surtout soucieux de montrer à la génération de ses enfants le plaisir auquel on goûte dès qu'on se réconcilie avec sa culture d'origine.

## Bibliographie

- BEN JELLOUN, Tahar, 1973 : *Harrouda*. Paris, Denoël.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1983 : *L'Écrivain public*. 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, 2002 : *L'islam expliqué aux enfants*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2004 : *Le Dernier ami*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2008 : *Sur ma Mère*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 2009 : *Au pays*. Paris, Seuil.
- BOUGUERRA Mohamed Ridha, BOUGUERRA Sabina, 2010 : *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris, Ellipses.
- 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'oeuvre*. Paris, L'Harmattan.
- KAMAL-TRENSE, Nadia, 1998 : *Tahar Ben Jelloun. L'écrivain des villes*. Paris, L'Harmattan.
- NOIRAY, Jacques, 1996 : *Littératures francophones. I : Le Maghreb*. Paris, Belin.
- NYS-MAZURE, Colette, 2004 : *Tahar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*. Tournai, La Renaissance du livre.
- SAIGH BOUSTA, Rachida, 1999 : *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*. Casablanca, Afrique Orient.
- VERMEREN, Pierre, 2006 : *Histoire du Maroc depuis l'indépendance*. Paris, La Découverte.
- VOLTAIRE, 1970 : *Candide*. Paris, Larousse.
- ZDRADA-COK, Magdalena, 2008 : « Tahar Ben Jelloun — romancier en quête d'une Shéhérazade contemporaine ». In : *L'art de séduire dans la littérature française*. Études rassemblées par Krystyna MODRZEJEWSKA. Opole, Uniwersytet Opolski.

## Note bio-bibliographique

Magdalena Zdrada-Cok, docteur ès lettres, maître des conférences à l'Institut des Langues Romanes et de la Traduction, mène actuellement les recherches sur la littérature maghrébine d'expression française.