



HAL
open science

L'intertexte des Mille et une nuits dans l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun

Idris Hamdani

► **To cite this version:**

| Idris Hamdani. L'intertexte des Mille et une nuits dans l'oeuvre de Tahar Ben Jelloun. Littératures.
| Université Paris-Est, 2020. Français. NNT : 2020PESC0027 . tel-03230222

HAL Id: tel-03230222

<https://theses.hal.science/tel-03230222>

Submitted on 19 May 2021

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

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

UNIVERSITÉ PARIS-EST
ECOLE DOCTORALE CULTURES ET SOCIÉTÉS
LETTRES, IDÉES, SAVOIRS (LIS)- EA 4395

Thèse de doctorat
Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-EST
Spécialité : langue et littérature françaises

**L'intertexte des *Mille et une nuits* dans l'œuvre
de Tahar Ben Jelloun**

Présentée et soutenue publiquement à l'Université Paris-Est le 13 janvier 2020

Par Idris HAMDANI

Jury de soutenance :

Madame Thanh-Vân TON-THAT, Université Paris-Est Créteil, Directrice de thèse
Madame Caroline FISCHER, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Rapporteur
Madame Lola THION, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Rapporteur
Madame Seza YILANCIOGLU, Université de Galatasaray, Examinatrice
Monsieur Mohammad ZIAR, Université Azad Islamique de Téhéran-Centre, Examineur

Année Universitaire : 2019/2020

À mes parents

Remerciements

J'exprime mes remerciements et ma gratitude à Mme Thanh-Vân TON-THAT qui a bien voulu diriger ce travail : sans son soutien, ses corrections minutieuses et ses encouragements, ce travail n'aurait pas été mené à bien.

J'exprime ma profonde reconnaissance à tous les membres du jury qui ont accepté de lire et de discuter ce modeste travail de recherche. Je voudrais également remercier Monsieur Cyrille François qui a été toujours disponible pour répondre à mes questions.

Mes remerciements s'adressent aussi à tous les personnels de l'école doctorale Cultures et Sociétés et à mes professeurs de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis qui m'ont manifesté leurs encouragements.

Avec toutes les expressions d'amour et d'affection, j'exprime ma gratitude à tous les membres de ma famille qui ne cessent de m'encourager et de me procurer les meilleures conditions pour travailler notamment Amor Ferhi, Wafa Hajji, Ahmed Ferhi, Aicha Zorgane, Nawi Ferhi, Aicha Ferhi, Benaceur Ferhi, Bisma Ouerghi, Najia, Kamla et Mabrouka.

Que Mohamed Hamdani, Ridha Horchani, Mohamed Naceur Ferhi, Tarek Bediouf, Rafik Traya, Sami Smaïri, Leïla Douh, Amira Oueslati, Amine Lahouali, Tarek Hamdani et Ridha Lazrag trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude pour leur soutien.

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8
Première partie	21
Jeux intertextuels comme jeux de miroirs.....	21
Chapitre premier : les ressemblances structurelles	24
a) Vers une structure hétérogène : le « roman-conte »	24
b) Le <i>halqa</i> : un facteur assurant la structure de mise en abyme	27
c) La structure en abyme.....	30
• Le récit-cadre	33
• Le dédoublement narratif : un « livre dans le livre » ou un livre du livre.....	38
d) Les rapports entre récits-cadres et récits emboîtés	46
e) Les conteurs en série.....	55
f) Les narrataires.....	61
Chapitre deuxième : vers un dialogisme stylistique.....	69
a) Vers un style contique simple, saccadé et mélodique.....	69
b) La répétition séquentielle.....	74
d) L'écriture de l'excès	82
e) L'écriture proverbiale	85
Chapitre troisième : Les « traces » intertextuelles, les expressions métaphoriques	87
a) Le hammam.....	87
b) Le corps.....	90
c) Le récit pluriel.....	92
d) La métaphore de l'infini	96
e) La métaphore du personnage-livre.....	98
f) La métaphore de la nuit	101
Chapitre quatrième : Le miroitement onomastique.....	107
Introduction	107
a) Schéhérazade et ses corollaires dans la trilogie	107
b) Tawaddud, l'image de Schéhérazade.....	111
c) Sindbad/Sindibad : l'identification est-elle toujours possible ?.....	112
Chapitre cinquième : l'intertexte thématique : entre analogies et transformations.....	118
Introduction	118
a) La hantise de la vérité	118

b)	Le déguisement	120
c)	L'étrange et le merveilleux	122
d)	Le traumatisme causé par la fratrie	128
e)	L'individu au service de la collectivité.....	129
g)	L'érotisme	133
	Conclusion.....	138
	Les enjeux de l'intertexte : adaptation, transposition et transformation transgressive .	140
	Introduction	141
	Chapitre premier : vers une poétique de la déconstruction	144
	Introduction	144
1)	La déconstruction langagière et formelle.....	144
	a) La dissémination des voix : contre l'hégémonie de l'Un	145
	b) La forme de l'œuvre : une transgression de l'ordre.....	153
2)	Le phallogocentrisme : suprématie et essais d'émancipation	156
	a) La suprématie phallique : une remise en question.....	157
	b) La virilité : une interrogation sociale.....	162
3)	Le discours phallogocentrique : le corps-langage, un corps polymorphe.....	165
	a) Le corps : un signifiant langagier	165
	b) Le corps : un signifiant social.....	174
	Conclusion	180
	Chapitre deuxième : la subversion des pôles et structures de la domination	181
	Introduction	181
1)	Les pôles de la domination	181
	a) La figure du père : incarnation de l'esprit ancestral	182
	b) La femme : figure de l'obéissance et de la transmission.....	188
	c) La loi et le désir : un rapport conflictuel.....	191
2)	Les structures de la domination	195
	a) Le mariage	197
	b) La famille : la société du contrôle.....	202
	c) L'éducation et la virilité.....	207
3)	La subversion ou l'écriture de la dénonciation	211

a) La subversion de la société	212
b) La subversion de la religion	216
Conclusion	224
Chapitre troisième : la représentation de la femme. D'une lutte de femmes à un féminisme canonique.....	226
1) Intellectualisme et féminisme	227
a) Une « prise de parole », une prise de conscience.....	227
b) La femme : une voix, un pouvoir.....	231
c) Le savoir, l'émancipation	234
2) La féminisation du monde	238
a) Un féminisme controversé	238
b) Vers un canon féminin.....	241
c) Un processus de mythification.....	248
Troisième partie.....	255
Intertexte et interculturalité où la littérature en partage : le métissage culturel	255
Introduction	256
Chapitre premier : le dialogisme intertextuel, un dialogisme culturel. Subversion, échange et reconnaissance interculturels.....	259
1) L'interculturalité : perspective pour la subversion des cultures de la domination.....	259
a) Le texte en situation interculturelle: la subversion de la doxa orientale et occidentale	259
b) Le composite générique, un composite culturel	270
2) Le Maghreb pluriel	279
a) Tahar Ben Jelloun et l'interculturalité des <i>Mille et une nuits</i>	279
b) Le Maghreb interculturel	284
c) L'hybridité du texte miroir de l'hybridité culturelle.....	290
Chapitre deuxième : vers la voi(e)/(x) universelle	300
Introduction	300
1) Intertextualité et interculturalité.....	300
a) L'intertextualité : une démarche interculturelle	300
b) L'Orient et l'Occident. Les <i>Mille et une nuits</i> : un lieu de médiation et d'échange	304

2) Les passeurs de cultures.....	312
a) Antoine Galland, Tahar Ben Jelloun et Borges : figures d’interculturalité, passeurs de cultures	313
b) Borges-métaphore : la littérature sans frontière.....	319
c) L’interculturalité : du partage au cosmopolitisme	323
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	333
Annexes	341
BIBLIOGRAPHIE.....	346

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Quand je lis un livre, je m'installe dedans »¹.

« Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible »².

Quel rapport peut-on déduire entre l'œuvre des *Mille et une nuits* et celle de Tahar Ben Jelloun ? Pendant son enfance, Ben Jelloun, dans son entourage familial écoutait les histoires de sa grand-mère, plus tard, il les découvre dans le fameux livre oriental. Il avoue : « quand j'étais petit, ma grand-mère me racontait des histoires, des contes. [...] Puis, trente ou quarante ans plus tard, j'ai lu *Les Mille et Une Nuits*. Alors j'ai retrouvé les histoires que ma grand-mère — analphabète bien sûr — me racontait quand j'étais petit »³. Depuis, ce lien ombilical imprègne l'œuvre de l'auteur maghrébin. Il nous présente des protagonistes-lecteurs. Ils ont lu *Les Mille et une nuits* : Ahmed/Zahra a lu « toutes les traductions disponibles des *Mille et Une Nuits* »⁴. Sindibad, pour avoir la grâce, il ne se limite pas à la lecture des livres,⁵ mais il en écrit aussi. Dans *La Nuit sacrée*, Ben Jelloun plonge ses protagonistes dans un univers authentiquement oriental, semblable à celui de l'œuvre orientale, il ramène parfaitement l'ordre saisissant des Orientaux. D'ailleurs, l'univers scriptural de Ben Jelloun ne manifeste pas seulement une écriture en miroir, les personnages qu'il peint sont aussi en miroir⁶ avec leurs corollaires des *Mille et une nuits*. En effet, nous allons étudier le pittoresque benjellounien – la psychologie des personnages, les contes qu'ils racontent, les relations qu'ils entretiennent entre eux (conteurs, auditeurs) – en rapport avec les *Mille et une nuits*. En matière de conte, les personnages de Ben Jelloun sont talentueux comme Schéhérazade. Ben Jelloun, lui-même, avoue qu'il « adore raconter des histoires [comme Shéhérazade]. C'est un métier et une passion. Ça permet de dire autre chose que l'événementiel. Le principe littéraire le plus fondamental de tous les temps, c'est celui des *Mille et une Nuits*. Raconte-moi une histoire ou je te tue... Nous sommes condamnés à raconter des histoires sous peine de disparition »⁷.

Raconter des histoires pour Ben Jelloun est un « métier » qu'il faut apprendre, une « passion » qu'il cultive. En effet, cette passion qui naît de la lecture devient « inspiration »

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, Le Seuil, 1985, p. 172.

² Jenny, L., « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257.

³ « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », in « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », in *Les cahiers de confluences. Les cultures du Maghreb*, Maria-Àngels Roque (dir.), Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, p. 135.

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 182.

⁵ Ben Jelloun, T., *La prière de l'absent*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 79.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ Ben Jelloun, T., « Deux cultures, une littérature », propos recueillis par Pierre Maury, in *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 329, 1995, pp. 107-111.

d'où la naissance de l'œuvre. Il considère que toute production littéraire dépend obligatoirement des *Mille et Une Nuits* : le mot « principe » qu'il attribue aux *Mille et une nuits* montre que cette œuvre est une cause première et originelle qui entre dans la composition et l'élaboration de l'œuvre ; cela veut dire que l'origine fondamentale de l'œuvre benjellounienne est la lecture des *Mille et Une Nuits*. Raconter des histoires équivaut à l'affrontement du destin inéluctable, celui de la mort, tout à fait comme Shéhérazade.

Nous avons choisi un corpus de trois romans de Ben Jelloun : *La prière de l'absent*, *L'enfant du sable* et *La nuit sacrée*, qui nous semblent représentatifs de la spécularité et la structure en abyme des *Mille et une nuits*, sans aucune négligence d'autres œuvres auxquelles nous nous référons pour plus de précision ou de pertinence. Nous limiterons surtout notre étude à l'étude de l'intertexte des *Mille et une nuits* à la traduction de Galland parce qu'un tel travail exige un examen minutieux, approfondi, pour mieux en saisir ses formes et ses enjeux. Pour cela nous avons choisi la traduction qui nous a semblé la plus intéressante, la traduction que Ben Jelloun a beaucoup appréciée. En effet Ben Jelloun apprécie la traduction de Galland : « comment ces contes ont traversé le temps et nous sont parvenus ? Il aura fallu qu'Antoine Galland, grand érudit, passionné de recherches de manuscrits déniché ce livre par morceaux et le traduise en français à partir de 1704 »¹.

Les *Mille et une nuits* s'insinuent d'une manière récurrente, implicite et explicite, dans les œuvres de Ben Jelloun. Depuis des années, les critiques abondent sur son œuvre. Cependant, les études antérieures ont certainement proposé des réponses sur l'influence de cette œuvre-bibliothèque sur les écrits de Ben Jelloun. Pourtant, aucune étude exhaustive n'a été menée sur ce sujet.

Dans la plupart des études précédentes, nous découvrons qu'une particularité des textes de Ben Jelloun échappe au moins en partie à nos prédécesseurs. En effet, la lecture linéaire² de l'enchâssement narratif dans les œuvres de Ben Jelloun s'avère intéressante. May Farouk a déjà travaillé sur le dédoublement des niveaux narratifs dans l'œuvre de Ben Jelloun. Cependant, elle a focalisé essentiellement son étude sur l'auto-référence. Son étude de la mise en abyme fictionnelle, bien qu'importante, a limité la portée de l'œuvre, car le fait d'étudier la mise en

¹ Ben Jelloun, T., « Les Mille et Une Nuits », Préface au conte « Nouredine et la Belle Persane » publié par les Éditions André Versailles, 2009. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=31&tx_ttnews\[tt_news\]=76&cHash=aff6f681f296ea671c85e829d7c26396](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=31&tx_ttnews[tt_news]=76&cHash=aff6f681f296ea671c85e829d7c26396)

² May Farouk a procédé à une étude plutôt textuellement linéaire, c'est-à-dire loin d'être intertextuelle, même si elle a consacré un chapitre sur cet aspect-là de l'œuvre de Ben Jelloun, « mise en abyme intertextuelle », notre étude ambitionne plutôt la recherche attentive de l'intertextualité sous son apparence explicite et implicite dans les différentes formes de mise en abyme, *Tahar Ben Jelloun, étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2008.

abyrne, dans une perspective autotextuelle, limitait également la signification de l'œuvre. Le sens de cette structure provient également de l'intertexte¹. Le chapitre qu'elle a consacré à la réflexion intertextuelle « miroir des *Mille et Une Nuits* ou le conte en abyme »², malgré son importance, s'avère insuffisant, car il fait étudier toutes les formes de la mise en abyme en rapport avec les *Mille et une nuits*. May Farouk a réalisé une étude formelle de l'œuvre tout en négligeant les fonctions et les enjeux de l'intertexte.

Alina Ioniscescu Găgeatu a consacré, au moins, un chapitre à l'étude de l'intertextualité des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Ben Jelloun. Son étude de l'intertextualité porte surtout sur les problèmes théoriques plus que sur l'intertexte comme pratique textuelle. Elle a proposé d'amples réponses sur certains aspects de présence de l'œuvre orientale dans les œuvres de Ben Jelloun, notamment l'enchâssement narratif, l'acte de raconter et la fonction des conteurs par rapport aux conteurs des *Mille et une nuits*. En étudiant la fonction des personnages dans l'œuvre de Ben Jelloun Alina Ioniscescu Găgeatu a déduit que « la présence des personnages qui racontent semble dépourvue de toute autre signification que celle d'être là pour accomplir la fonction de raconter »³. Il s'agit, d'une caractérisation des conteurs des *Mille et une nuits*. Il est vrai que les conteurs sont là pour raconter. Cependant leurs histoires ont une valeur subversive par rapport au réel et à la condition sociopolitique du pays.

La lecture des textes nous a permis de constater que, contrairement aux affirmations d'Alina Ioniscescu Găgeatu, Ahmed/Zahra, conteur et protagoniste, raconte, au moins, une partie de son histoire, mais aussi il est là pour mener une quête de soi, une quête de l'identité perdue. Son histoire devient un exemple de la femme qui s'efforce de s'émanciper. Les histoires racontées par les conteurs sont pleinement enracinées dans la réalité sociopolitique maghrébine.

Dans « *Les Mille et Une Nuits* et la littérature moderne (1904-2011) »⁴, Cyrille François s'est intéressé aux influences des *Mille et une nuits* sur l'écriture benjellounienne. Cependant, à cause de l'ampleur du corpus il n'a pas étudié exhaustivement les différentes références aux *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. Il a évoqué, à titre d'exemple, l'influence structurelle de l'œuvre orientale sur *La prière de l'absent*. Il a relevé qu'il existe des points

¹ Nathalie Piegay-Gros affirme que « le propre de l'intertexte est d'engager un protocole de lecture particulier, qui requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens », *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, pp. 4-5.

² Farouk, M., *op. cit.*, pp. 131-141.

³ « Lectures de sable : les récits de Tahar Ben Jelloun », thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de Marc Gontard et Lelia Trocan, Université Rennes 2 et Université de Craiova, septembre 2009, p. 203.

⁴ Thèse de doctorat nouveau régime en Littérature comparée et francophone, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Université Cergy-Pontoise, Mars 2012.

communs entre l'hypotexte et l'hypertexte¹, notamment « l'emboîtement narratif », « la répétition de structures narratives », il a également montré que Zahra est plus subversive de Schéhérazade, etc.

Les analyses et les résultats auxquelles ont abouti ces études nous seront certes d'un apport précieux. Cependant, nous avons choisi de consacrer notre étude à la problématique de l'intertexte notamment la structure en abyme qui mérite encore également plus d'élucidations. Nous essaierons d'examiner d'autres aspects de l'intertexte notamment l'intertexte stylistique, onomastique et thématique. Nous détaillerons le rapport qu'entretiennent les conteurs et les personnages de Tahar Ben Jelloun avec leur corollaire des *Mille et une nuits*. Si dans les *Mille et une nuits*, Schéhérazade raconte des histoires, Ben Jelloun, à son tour, nous présente des personnages qui échangent la verve, des personnages qui racontent et se racontent. Leurs histoires paraissent subversives par rapport à leurs conditions, par rapport au contexte sociopolitique du Maghreb. À travers ses conteurs, Tahar Ben Jelloun déconstruit l'esprit patriarcal, les doxas et les règles sur lesquelles se fonde l'esprit viril afin de protéger et renforcer son pouvoir. À travers la forme déconstruite de l'œuvre, hétérogène, entre le roman et le conte, Ben Jelloun subvertit le discours phallogocentrique² et phallogocentrique, bien évidemment, la virilité dans sa dimension langagière et sociale. Il critique la société et la religion qu'il considère comme fondement de l'esprit patriarcal. L'œuvre, par sa forme du « roman-conte »³, révèle également que Ben Jelloun se situe entre deux mondes culturels : si le roman reflète l'Occident, le conte, dans ses romans, renvoie à l'Orient. L'auteur se place ainsi dans une position interculturelle.

Nos prédécesseurs, malgré l'importance de leurs études sur l'œuvre de Ben Jelloun, précédemment mentionnées, ont négligé la portée subversive de l'intertexte et la vision subversive de l'auteur envers le texte modèle. En effet, afin de mener à bien notre étude, les travaux sur l'intertextualité nous semblent indispensables tels que les travaux de Julia Kristeva, Gerard Genette, Lucien Dällenbach, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, etc. Puisque notre étude consiste dans l'analyse de l'intertexte dans sa portée subversive, il nous est utile de consulter les apports de Nathalie Piegay-Gros.

¹ « hypertexte » et « hypotexte » sont utilisés dans un sens général et ne reflètent pas la terminologie genettienne.

² Jacques Derrida utilise ce terme afin de montrer que tout le logocentrisme occidental se focalise autour du phallus. Nous l'utilisons pour désigner la culture phallique qui régit le rapport homme/femme a acquis une valeur historique puisqu'elle datait de l'époque préislamique. Cf. Derrida, J., *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

³ Jabri, A., « Tahar Ben Jelloun ou le roman-conte », in *Revue de la Faculté des Lettres de Marrakech*, n° 3, 1989, pp. 63-69.

L'introduction de la notion d'intertextualité dans le domaine de l'interprétation littéraire a pu enrichir les recherches littéraires. Depuis les années soixante, les recherches théoriques et scientifiques abondent sur l'intertextualité. Le texte n'est plus constant, il est dynamique. Il dialogue avec d'autres textes. Il est donc un lieu de rencontre avec d'autres textes. Les textes communiquent, se nomment, s'appellent et s'interpellent, tissent des relations interactionnelles, multiples et polymorphes. Roland Barthes met l'accent sur cette caractéristique textuelle : « [...] tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante [...] tout texte est un tissu nouveau de citations révolues »¹. Les mots, les citations, les phrases et les bribes de phrases, circulent dans un mouvement de va-et-vient entre les textes, dépendent de la compréhension du lecteur. Ceci nous rappelle une caractérisation formulée par Umberto Eco² : l'œuvre est ouverte. Le texte n'est plus clos, enfermé dans une certaine volonté unique de l'auteur ou soumis au monde de la réalité. Le texte est en réseau, le résultat des interactions de plusieurs autres textes.

Pour Genette, il présente tout un réseau de relation sous la notion de « transtextualité » qui signifie « transcendance textuelle du texte »³, c'est-à-dire « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁴. En donnant ce sens étendu à la transtextualité, l'intertextualité devient une notion subordonnée. Il la définit « d'une manière restrictive » comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] [plus clairement c'est] la présence effective d'un texte dans un autre »⁵. Il s'agit d'une présence « explicite »⁶, « littérale »⁷ : « c'est la pratique traditionnelle de la citation »⁸. Récapitulons donc. L'intertextualité consiste, selon Genette, dans la pratique de la citation, du plagiat et de l'allusion. Il proposait d'étudier les macrostructures : « les structures, l'anecdote ou les traits génériques d'un texte »⁹. Michael Riffaterre a beaucoup critiqué cette définition d'intertextualité. Elle consiste, selon lui, « simplement en une connaissance ou en une prise de

¹Barthes, R., « Théorie du texte », p. 6. Article disponible en ligne https://www.psychanalyse.com/pdf/THEORIE_DU_TEXTE_ROLAND_BARTHES.pdf

² *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, 317 p.

³ Genette, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Gignoux, A. - C., « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie*, n°13, 2006. Disponible en ligne : <http://www.revues.org>

conscience de l'intertexte »¹. Il ajoute que si l'intertextualité se limite à une simple connaissance de l'intertexte, le terme perd son sens. Nous pouvons dire que l'intertextualité, chez Genette, est un travail de coprésence textuelle, alors que l'intertexte, chez Riffaterre, est un travail de rapprochement textuel.

Comment se présente l'intertexte des *Mille et une nuits* dans les romans de Ben Jelloun ? Quels sont les différents aspects et fonctions de l'intertexte ? À partir de l'intertexte, comment se construit le sens ? Quels sont les enjeux de l'intertexte ?

De nombreux éléments intertextuels nécessitent une analyse approfondie, plus particulièrement la structure en abyme, la fonction des conteurs, le style, l'onomastique et les thèmes qui sont souvent en écho avec les *Mille et une nuits*.

Nous étudierons le statut du personnage Ahmed/Zahra comme conteur et lecteur des *Mille et une nuits*. Il s'agit de montrer ce qu'il/elle doit à Shéhérazade car le fait de raconter des histoires est un point commun entre le protagoniste de Ben Jelloun et celui des *Mille et une nuits*. Un autre élément intertextuel mérite encore plus d'élucidation : la représentation de la *halqa* et ses fonctions. Nous étudierons le renversement de la perspective narrative au cours duquel le narrateur devient narrataire et inversement. « La pluralité narrative »² dans l'œuvre de Ben Jelloun, qui reflète un Maghreb pluriel³, n'est qu'un reflet de la succession des contes des *Mille et une nuits*.

Même si nous allons recourir tout au long de ce travail de recherche à tous les pionniers de l'intertextualité Julia Kristeva, Gérard Genette, Roland Barthes et Michael Riffaterre, etc., nous appliquerons essentiellement l'intertextualité suivant la perspective de Lucien Dällenbach et de Michael Riffaterre. Le premier théoricien nous fournit des outils d'analyse qui nous permettent la compréhension de la spécularité dans l'œuvre et la rapprocher de celle des *Mille et une nuits*. En outre, l'intertexte implicite, perçu comme « trace », comme métaphore sera considéré à partir des apports de Michael Riffaterre.

La mise en abyme est réactivée pendant les années cinquante.⁴ Elle devient l'une « des marques distinctives du Nouveau Roman »⁵. Tahar Ben Jelloun dont la réflexion est de subvertir le canon romanesque réaliste, a trouvé dans la structure en abyme la structure qui lui permet de

¹ Riffaterre, M., « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, n° 41, 1981, p. 4. Disponible en ligne sur : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330

² Gontard, M., « Le récit méta-narratif chez Thar Ben Jelloun », in M'henni, M., (dir), *Stratégie d'écriture*, L'Harmattan, 1993, p. 100.

³ Cf. Khatibi, A., *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

⁴ Dällenbach, L., *Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, coll. « Poétique », Le Seuil, 1977, p. 152.

⁵ *Ibid.*

subvertir à la fois un héritage romanesque comme le genre réaliste, mais également tout l'héritage culturel à travers la forme de l'œuvre.

Dans son ouvrage *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Lucien Dällenbach a montré que la mise en abyme se manifeste comme « un organe de retour de l'œuvre sur elle-même »¹, sous forme d'une répétition interne et miroitante qui « apparaît [comme une] modalité de [...] réflexion »². Il ajoute : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »³. Pour qu'il y ait mise en abyme, il suffit d'apercevoir que l'œuvre présente une sorte de « duplication intérieure »⁴. À ce propos, la mise en abyme ne se produit que sous forme d'énoncé synecdochique⁵ pour qu'un énoncé réfère à un autre. Par conséquent, le dédoublement structurel assure un dédoublement de signification : la signification assurée par le récit, la méta-signification par sa réflexion. En effet, la réflexion⁶ serait donc le critère commun à toutes les mises en abyme. Par conséquent, le texte en reprenant sa propre matière crée un autre texte au second degré, ce qui nous permet de concevoir la mise en abyme que sous l'appellation « d'œuvre dans l'œuvre » ou « duplication intérieure »⁷. Ce dédoublement langagier se crée sous forme d'analogie. « Cette conscience du texte dans le texte a été baptisée par la critique moderne sous des noms divers : « spécularité », « mise en abyme », « métافiction », « autoréférentialité », « autoréflexivité », ou plus simplement, « réflexivité »⁸. De ce point de vue, tout texte littéraire⁹ est, en effet, un miroir. Il reflète d'autres textes, reflète l'image de son auteur, de son époque, de son monde, de son pays, etc. Le texte, à ce propos, s'alimente de sa propre matière, mais aussi des matières d'autres textes. La mise en abyme dans l'œuvre benjellounienne est empruntée aux *Mille et une nuits*. Le jeu de miroir structurel dans les trois romans en question est intertextuel. La répétition interne est donc

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ Timothy Andrew Unwin distingue deux types de réflexion : le texte réfléchit sur le monde mais également sur sa propre matière, au sein même du texte : « L'écriture, devient en même temps réflexion sur elle-même ou sur ses rapports avec le réel », *Textes réfléchissants : réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, coll. « French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries », Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., New York, Wien, Peter Lang, 2000, p. 5.

⁹ Friedrich Schlegel, en parlant de la poésie, écrit : « La poésie romantique est une poésie universelle progressive. [...] Elle seule peut, comme l'épopée, devenir miroir du monde entier qui l'entoure, ainsi qu'une image du siècle. Et pourtant elle peut aussi, et même plus que toute autre chose, entre le représenté et le représentant, libre de tout intérêt réel ou idéal, planer, en tenant le milieu, sur les ailes de la réflexion poétique, élever perpétuellement cette réflexion à la puissance et la multiplier comme par une suite infinie de miroirs. » Cité par Dällenbach, *Récit spéculaire*, p. 222.

l'image d'une autre répétition interne dans un autre texte. L'œuvre de Ben Jelloun elle-même est réflexive grâce au miroir à la fois évoqué et représenté dans l'œuvre. Le rapport entre les *Mille et une nuits* et la trilogie de Ben Jelloun se présente sous forme d'un texte dans le texte, sous forme d'emboîtement et de dédoublement, où un livre s'enchâsse dans un autre comme dans *L'enfant de sable*, où un conte s'enchâsse dans un autre comme dans l'œuvre orientale. La réflexion n'est pas unidimensionnelle où le livre reflète le livre de l'auteur, elle est plutôt pluridimensionnelle dans la mesure où le livre reflète un autre livre¹, une version d'histoire réfléchit une autre version d'histoire. Les personnages, eux aussi, les uns sont mis en miroir par rapport aux autres : Tawaddud, par le savoir qu'elle détient, est une image de Schéhérazade. Zahra dans *L'enfant de sable* est une image de ces deux femmes. Sindibad de *La prière de l'absent* se présente comme l'une des représentations de son corollaire Sindbad des *Mille et une nuits*, mais aussi il est l'une de l'image de l'enfant². L'intertextualité est un jeu de miroir où l'hypertexte est le miroir de l'hypotexte. Le texte se réfléchit sur sa propre matière et réfléchit la matière d'un autre texte où les rapports de connivence sont variés d'ordre structurel, onomastique, thématique et stylistique.

La méthodologie riffaterrienne nous permet d'étudier l'intertexte dans sa forme latente. L'intertexte que nous allons étudier peut-être également inséré dans le texte sous forme d'une métaphore, d'une réminiscence ou d'un lexique qui renvoie à l'hypotexte. Les manifestations de l'intertextualité dans le texte littéraire dépendaient de « la sensibilité des lecteurs à la « redite ». Cette sensibilité est évidemment en fonction de la culture et de la mémoire de chaque époque, mais aussi des préoccupations formelles de ses écrivains »³. L'intertextualité est ainsi ouverte à la « théorie de la réception »⁴, une relation d'inter-cultures se crée entre le lecteur, le texte et les espaces dont il est sorti. Nous allons donc procéder à la fois à un travail de questionnement du texte afin d'étudier les présupposés, le non-dit intertextuel, l'intertexte passé sous silence et à la démonstration de leur fonctionnement dans la diégèse. Nous étudierons également les allusions littéraires, les rapprochements et les motifs qui nous renvoient aux *Mille et Une Nuits*. Nous focaliserons notre étude, à titre d'exemple sur des fragments ou des mots « dont la dissonance avec le reste du texte nécessite le recours à un intertexte »⁵.

¹ Gignoux, A. C., *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. « thèmes et études », 2005, p. 81.

² « Dans le car qui me ramenait de Bouiyou Omar, j'ai vu un enfant d'une dizaine d'années. Cet enfant, c'était moi. Je l'ai regardé et il m'a souri comme pour me dire « je suis ton souvenir », *op. cit.*, p. 162.

³ Jenny, L. « La stratégie de la forme », *op. cit.*, p. 258.

⁴ « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, N° 215, 1980, p. 112. Cf. également son article, « L'intertexte inconnu », *op. cit.*

⁵ Gignoux, A. - C., « De l'intertextualité à l'écriture », *op. cit.*

L'intertexte est un phénomène poétique dynamique, car le lecteur est toujours le centre de toute compréhension intertextuelle du texte. Pour comprendre le sens de l'œuvre, pour chercher un tel sens ou déduire le sens d'un tel mot, il faut convoquer l'intertexte car chaque mot pourrait présupposer un texte. L'intertexte, par conséquent est un objet présupposé.

L'intertexte des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Ben Jelloun est un élément déterminant dans la composition de *La prière de l'absent*, *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*. Nous allons donc, au cours de ce travail de recherche redécouvrir deux imaginaires palimpsestiques, une même culture qui s'écrit en deux langues différentes. L'intertexte est une mise à découverte, une double découverte : à partir de l'intertexte, plus précisément à partir de l'étude des agrammaticalités¹, il faut « construire, déduire la signifiance »². Un travail sur l'intertexte est donc un travail sur le langage. Notre projet de recherche se focalise sur « le transfert de signifiance entre deux œuvres »³. Ce transfert « est lui-même surdéterminé par la présence latente de systèmes de signes qui médiatisent la référence du texte à son intertexte. Ces systèmes médiatisants sont eux aussi des intertextes »⁴. Ils se comportent, comme le montre Michael Riffaterre, comme des interprétants. On s'intéresse ainsi non seulement aux formes macrostructurales de l'intertexte, mais aussi à ses formes microstructurales. Les images empruntées aux *Mille et une nuits* constituent un objet essentiel de notre travail de recherche. Nous essaierons donc de préparer un travail approfondi qui dépasse la recherche des sources de l'œuvre.

La reprise des *Mille et une nuits* s'avère un renouvellement d'un héritage, car « la littérature se renouvelle par reprise d'une même matière »⁵. Cependant, dans son rapport aux *Mille et une nuits*, Ben Jelloun ne se contente pas seulement d'une reprise d'une structure de texte, d'un style ou d'un thème, afin de mener à terme son projet subversif ne cesse de subvertir le texte modèle par l'amalgame du roman et du conte, insatisfait également de l'image de la femme telle qu'elle apparaît dans l'œuvre orientale, il crée un personnage féminin, Zahra, beaucoup plus subversif que Schéhérazade, et c'est là, l'enjeu fondamental de l'intertextualité, car « un intertexte : s'il est intertextuel, ce n'est pas parce qu'il contient des éléments

¹ « [Ce] terme ne doit pas s'entendre au sens étroit de faute de grammaire : il couvre aussi bien toute altération de n'importe lequel des systèmes du langage – morphologique, syntaxique, sémantique, sémiotique. Ces agrammaticalités indiquent la présence latente, implicite, d'un corps étranger, qui est l'intertexte. Elles suffisent à provoquer chez le lecteur des réactions que l'identification de l'intertexte continuera et prolongera, mais qui au minimum se suffisent à elles-mêmes », Riffaterre, M., « L'intertexte inconnu », *op. cit.*, p. 5.

² Riffaterre, M., « La trace de l'intertexte », *op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Piegay-Gros, N., *Introduction à l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 8.

empruntés, imités ou déformés, mais parce que l'écriture qui le produit procède par redistribution, déconstruction, dissémination des textes antérieurs »¹.

Puisque le projet de l'auteur relève de la subversion, il est nécessaire d'étudier l'œuvre à travers une perspective philosophique. L'auteur a suivi un cursus universitaire en philosophie ne cesse de s'imprégner des travaux de déconstruction de Jacques Derrida. Nous suivrons ainsi les réflexions qu'avait proposées le philosophe, là où il entend par « déconstruction » questionnement et interrogation : déconstruire consiste à « interrog[er] le logos, les institutions sur lesquelles il repose et tout ce que la *voix présente* peut charrier : vérité, être, vie, discours, écriture courante, certitude, y compris les éléments les plus usuels comme le mot ou le signe »². Ben Jelloun interroge tout ce qui relève de la domination. Il déconstruit le discours phallogocentrique, le phallogocentrisme comme pratique sociale, l'ordre du père, l'image de la mère qui incarne la soumission, transmet la culture virile. Pour l'auteur marocain,

« déconstruire, c'est dépasser toutes les oppositions conceptuelles rigides (masculin/féminin, nature/culture, sujet/objet, sensible/intelligible, passé/présent, etc.) et ne pas traiter les concepts comme s'ils étaient différents les uns des autres. Chaque catégorie garde une trace de la catégorie opposée (par exemple : l'androgynie qui porte les traces du masculin et du féminin ; la prise en compte de l'observateur dans une expérience scientifique qui poursuit des fins objectives ; la loi du plus fort qui régit la nature se répercutant dans les organisations et structures sociales) »³.

Ben Jelloun conçoit l'écriture comme un engagement : « Je suis un homme engagé, moralement engagé [...] »⁴. « J'écris pour agir. Je ne suis pas bien préparé pour vivre dans les conflits, et c'est pour cela que j'écris. Pour faire face. Autrement... Pour me débarrasser de mon fardeau. Comme dans *Les mille et une nuits*, je raconte des histoires pour ne pas être miné jusqu'à en crever »⁵. Il utilisait l'intertexte pour des visées subversives afin de déconstruire les doxas, les règles et les fondements du traditionalisme culturel, religieux et l'oppression politique : « J'ai d'abord recouru à la poésie il y a trente ans pour dénoncer une situation d'oppression à Rabat. J'ai continué en ce sens. J'écris, car je crois encore aux mots [...] à la littérature »⁶. Écrire, pour Ben Jelloun, c'est agir, notamment « sur la situation sociale au Maroc, en disant à quel point elle est déplorable. Sur les relations humaines, pour tenter de les pacifier

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Delain, P., « [Les mots de Jacques Derrida](https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281143.html) », Éditions Guilgal, 2004-2017, Page créée le 28 août. 2005 [en ligne : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281143.html>] Dernière consultation le 28/12/17.

³ Guillemette, L. et Cossette, J., « Déconstruction et différence » in *Signo* Louis Hébert (dir.). Disponible en ligne: [<http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp>](dernière consultation le 28/12/17)

⁴ Argand, C., « Entretien avec Tahar Ben Jelloun », *Lire*, n° 273, mars 1999, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ *Ibid.*

»¹. Aussi l'œuvre de Ben Jelloun est-elle « enracinée dans la réalité »² – aussi toute subversion est-elle une subversion du réel, car « la réalité apparaît par transparence sous la fable, l'histoire ou la fiction »³. Nous concevons ainsi son rapport aux *Mille et une nuits* : l'imaginaire contique lui permet de s'acharner sur le réel et le critiquer, car le conte, selon Ben Jelloun, exprime beaucoup plus le réel que le réel en soi.⁴ Dans une communication orale, il affirme « qu'au Maroc, la réalité dépasse la fiction. On ne peut pas imaginer la réalité complètement folle dans ce pays. *Les Mille et une Nuits*, c'est métaphorique ; cela se passe dans l'imaginaire, mais cela reste vrai et cela exprime une part du réel. Le peuple marocain a une fantaisie extraordinaire qui dépasse la réalité »⁵. Ce qui participe du *métaphorique* dans l'œuvre orientale et relève d'un imaginaire souvent excessif un merveilleux expressif se transforme en subversion du réel chez Ben Jelloun. Il se pourrait également que Ben Jelloun ait emprunté de l'œuvre orientale ce qu'il désigne comme « une part du réel ». Il émaille son œuvre d'une dimension subversive originale qui s'ajoute à celle empruntée aux *Mille et une nuits*, car son dessein consiste à partir de l'héritage textuel et culturel, imaginaire certes, afin d'agir sur le réel et le métamorphoser⁶. Puisque toute œuvre entretient avec les « modèles archétypiques »⁷ « un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression », selon Laurent Jenny, les romans de Ben Jelloun sont conçus comme une transformation transgressive des *Mille et une nuits*. Ben Jelloun subvertit le réel par le recours à l'intertexte, car ni l'un ni l'autre ne le satisfont. Il met en question tout le langage de Schéhérazade, car il n'exprime pas véritablement les problèmes de la société marocaine postcoloniale, n'expose véritablement pas la condition réelle de la femme. Zahra est beaucoup plus subversive que Schéhérazade⁸, car elle s'affranchit des codes. Son langage devient un langage de libération sociale, religieuse et politique. La trilogie s'avère ainsi

¹ *Ibid.*, p. 33.

² Bouguerra, M. R., « Tahar Ben Jelloun ou le « cambrioleur » du réel : *L'écrivain public et L'homme rompu* entre fiction et réalité », in *Écrire le Maghreb*, Faculté des Lettres, Manouba, Cérès Editions, 1997, p. 16.

³ Bouguerra, M. R., « Tahar Ben Jelloun ou le « cambrioleur » du réel : *L'écrivain public et L'homme rompu* entre fiction et réalité », *op. cit.*, p. 16

⁴ Cf. Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », in Maria-Àngels Roque (dir.), *Les cahiers de confluences. Les cultures du Maghreb*, L'Harmattan, 1996.

⁵ « Tahar Ben Jelloun & les *Mille et une Nuits* », Cologne, le 18-5-1992, in *Cahier d'études maghrébines. Les Mille et une Nuits dans les imaginaires croisées*, *op. cit.*, p. 118.

⁶ Il est donc nécessaire de signaler que cette insatisfaction est systématiquement due à l'évolution des sociétés, au développement de la conscience humaine, là où, l'être humain est devenu de plus en plus conscient de ses droits ; si Schéhérazade avait été élevée à l'époque de Fawzia Zouari, elle aurait revendiqué sans doute les droits qu'avait revendiqués l'auteure de *Pour en finir avec Shahrzade*. Dans cet ouvrage, Fawzia Zouari avait ainsi affirmé son insatisfaction : « Pendant des siècles tu as raconté à ma place, Shahrzade ! Ta voix a couvert la mienne. Tu suscitais admiration et étonnement. Tu fixas à jamais les contours de la femme à la fois rusée et frêle, victime et bourreau que je dois être. Et moi je ne me sens aucune communauté de destin avec toi, Shahrzade... », Tunis, Editions Cérès, 1996, p. 11.

⁷ Jenny, L., « La stratégie de la forme », *op. cit.*, p. 257.

⁸ François, C., « Les Mille et une nuits et la littérature moderne (1904-2011) », *op. cit.*, p. 294-295.

beaucoup plus « sensible au contexte culturel »¹, par rapport à l'œuvre orientale, qui mentionne plutôt un monde féérique et imaginaire. Pour mieux étudier notre corpus, il est donc indispensable d'élargir le champ de la réflexion à la culture arabo-musulmane.

La première partie sera essentiellement heuristique. Notre objectif est d'étudier toutes les formes de l'intertexte des *Mille et une nuits* qui nous semblent encore insuffisamment explorées. Nous étudierons les manifestations de l'intertexte, qui est à la fois, macro-structurel, explicite, sous forme de structure, ou d'image d'un conteur qui est dans un cas de spécularité avec ceux des *Mille et une nuits*. L'onomastique occupe également une place importante dans notre étude. L'intertexte est également micro-structurel, implicite, sous forme de style, d'une trace métaphorique perçue fondamentalement par le lecteur. Nous ferons une étude systématique des différentes formes de mise en abyme pour voir quelle en est la forme la plus constante. Nous verrons également en quoi ces jeux structurels reprennent l'œuvre orientale ou s'ils s'en différencient. Ben Jelloun fait de son texte un lieu de rencontre de la structure du conte et du roman et génère ainsi une structure hétérogène qui dit non pas la reprise d'un héritage littéraire et culturel, mais formule plutôt une dénonciation.

Dans la deuxième partie, nous montrerons que ce que pourraient dire les thèmes, cette structure subversive le dit pertinemment la forme de l'œuvre. La subversion de la forme de l'œuvre est un moyen de dénonciation. Comme dans les *Mille et une nuits* où la parole est partagée entre plusieurs conteurs, Ben Jelloun dissémine les voix afin de s'insurger contre l'hégémonie de l'Un : la pluralité narrative est une mise en position contre la voix unique. Par le biais des contes orientaux, il déconstruit le discours phallogocentrique et la suprématie phallique qui gèrent la société arabe traditionnelle comme la société des *Mille et une nuits*. Ben Jelloun déconstruit les institutions de l'autorité. Il s'oppose au statut du père et de la mère conforme au code du dominant. En effet, l'autorité dans toutes ses formes et représentations est soumise à l'épreuve. Si dans l'œuvre, la parole contique consiste, au moins en partie, dans le divertissement et l'obstruction² d'une punition, dans la trilogie, la parole est plutôt sérieuse et subversive. Afin de critiquer toutes les formes des idées reçues, de l'ordre établi, des institutions qui incarnent le traditionalisme, Ben Jelloun passe tout d'abord par la déconstruction³ de leur langage de domination. Cela veut dire que la déconstruction est coextensive à l'écriture de la dénonciation. La déconstruction consiste pour dire comme Jacques Derrida à « analyser les structures sédimentées qui forment l'élément discursif, la discursivité philosophique dans

¹ Jenny, L., *op. cit.*, p. 257.

² Genette, G., *Figures III*, *op. cit.*, p. 243.

³ Cf. Brahim, D., *Tahar Ben Jelloun. L'enfant de sable : étude critique*, Paris, Honoré Champion, 2015.

lesquels nous pensons. Cela passe par la langue, par la culture [...] »¹. Ben Jelloun prône le retour aux fondements en critiquant l'éducation quotidienne des enfants, car la culture qu'on y inculque favorise depuis longtemps la domination. Il ne cesse également de représenter des femmes, dont le savoir est encyclopédique comme les femmes des *Mille et une nuits*, afin de mener une guérilla contre l'esprit patriarcal. Les femmes de Ben Jelloun sont ainsi beaucoup plus subversives. Si les femmes de l'œuvre orientale ont mené une lutte de femmes, celles de Ben Jelloun ont mené une lutte féministe. Dans son rapport au modèle intertextuel, parfois Ben Jelloun ne se l'approprie pas, mais il le dépasse par un travail de subversion.

Dans la troisième partie, nous poursuivrons notre analyse sur la subversion menée par l'auteur marocain. En effet, en déconstruisant le phallogentrisme maghrébin, mais aussi le canon occidental réaliste, qui se réfère à l'hégémonie coloniale, par le biais de la structure de « roman-conte »², Ben Jelloun voudrait faire de son texte un lieu de rencontre entre l'Orient et l'Occident. Le texte, dans sa conception du dépassement du séparatisme culturel, religieux et politique, devient favorable à l'émergence de l'interculturalité. Dans ce cas, par le biais des *Mille et une nuits*, l'œuvre qui relate des cultures confondues, l'auteur marocain prône l'ouverture à toutes les cultures. Il représente un Maghreb pluriel autant que le monde pluriel représenté par l'œuvre orientale. Le texte devient ainsi un lieu de médiation et d'échange puisque le lecteur visé est le lecteur occidental et son auteur n'est qu'un passeur de culture tout à fait comme Antoine Galland et Jorge Luis Borges.

¹ Derrida, J., « Qu'est-ce que la déconstruction ? », propos recueillis par Roger Paul Droit, *Le Monde*, 12 octobre 2004, par *Commentaire* 2004/4, n° 108, disponible en ligne : (<https://www.cairn.info/revue-commentaire-2004-4-page-1099.htm>), p. 1099. Consulté le 01 /08/2018.

² Nous empruntons cette expression à Jabri Ahmed. Cf. « Tahar Ben Jelloun ou le roman-conte », *op. cit.*

Première partie
Jeux intertextuels comme jeux de miroirs

Introduction

« Tout texte est un intertexte »¹

« Un jeu de miroir qui s'instaure entre le texte cité et le texte citant »²

Il est à noter que jusque-là les études consacrées à l'étude de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun ont souligné la présence de l'intertexte des *Mille et une nuits* dans l'écriture benjellounienne, mais ceci les limitait à des aspects formels, la structure en abyme, elle-même examinée de manière partielle. Outre l'analogie structurelle avec les *Mille et une nuits*, l'œuvre de l'écrivain maghrébin présente d'autres analogies telles que l'influence au niveau du style, des thèmes et de l'onomastique. La lecture de la trilogie, nous permet de déceler les traces des *Mille et une nuits*, les images empruntées, les réminiscences enfouies dans la mémoire de l'auteur maghrébin, etc. L'intertexte, présent sous sa forme patente et latente, peut être ainsi explicite ou réduit à un rapprochement³ ou une compréhension qu'un lecteur a pu saisir en lisant un tel texte suivant sa culture et ses lectures. Il est à noter de prime abord que l'intertexte des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Ben Jelloun n'est pas toujours évident. Christiane Chaulet-Achour confirme déjà cet aspect caractéristique non seulement dans l'écriture benjellounienne, mais également chez d'autres écrivains. Elle affirmait que

des écrivains d'aujourd'hui intègrent des ingrédients « orientaux », des objets, des symboles, des décors ou appuient le clin d'œil vers le texte ancien en intégrant des personnages types qui font partie d'un contrat de complicité, comme Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar, Annie Messina ; des œuvres explorent un de leurs espaces privilégiés : le harem, le jardin, pour inscrire leur propre démarche dans cet espace de création⁴.

¹ Barthes, R., « Théorie du texte », *op. cit.*, p. 6.

² Piegay-Gros, N., *op. cit.*, p. 47.

³ Riffaterre, M., « L'intertexte inconnu », *op. cit.*, p. 4.

⁴ Chaulet-Achour, Ch., (sous la direction de), *Les Mille et une nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 29.

Citer les *Mille et une nuits*, s'y référer ou se les approprier prouvent qu'il s'agit d'un jeu de correspondances explicites ou implicites qui s'effectue entre cette œuvre et la trilogie de Ben Jelloun. L'auteur marocain a emprunté aux *Mille et une nuits* la structure de mise en abyme et leurs techniques narratives. L'intertexte jalonne les romans susmentionnés à la fois comme référence, par les allusions, la mise en scène de la parole et sa place dans la trame narrative, son pouvoir et les enjeux qui lui sont attribués.

Nous montrerons dans cette partie comment l'intertexte des *Mille et une nuits* a déterminé la structure de l'œuvre de Ben Jelloun, son style, son contenu, ses thèmes et certains de son onomastique. Comment se développe le jeu de miroitement entre l'hypotexte et l'hypertexte ?

Christiane Chaulet-Achour affirme que « la relation que l'imaginaire littéraire de ce XX^e siècle entretient avec les *Mille et une nuits* peut aller d'une fidélité-calque à une originalité impulsant une œuvre nouvelle »¹. Nous verrons quel rapport entretient Ben Jelloun avec le texte modèle. Emprunte-t-il la voie de la « fidélité-calque » ou l'originalité créatrice ou les deux à la fois ?

Nous nous proposerons dans cette partie d'analyser les différentes modalités que revêt l'intertexte des *Mille et une nuits* dans la trilogie de Ben Jelloun. En effet, elle s'articulera en trois chapitres. Nous étudierons dans le premier chapitre la ressemblance structurelle, formelle et stylistique entre les *Mille et une nuits* et l'œuvre de l'auteur marocain sans oublier les dissemblances qui nous paraissent pertinentes. Nous détaillerons dans le deuxième chapitre les analogies thématiques. Nous analyserons dans le troisième chapitre en quoi consiste la reprise de l'onomastique dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun.

Manifestement les trois romans en question exploitent à des degrés divers l'intertexte des *Mille et une nuits*. Si *L'enfant de sable* se rattache à l'hypertexte par le biais des contes qui s'emboîtent les uns dans les autres ainsi que *La prière de l'absent*, ce dernier roman, avec *La nuit sacrée* exploitent le plus l'élément féminin comme conteur. Ainsi par la structure et la présence féminine, l'intertexte devient plus pertinent dans la trilogie.

¹ Chaulet-Achour, Ch., (sous la direction de), « La galaxie des Nuits », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, L'Harmattan, 2004, p. 8.

Chapitre premier : les ressemblances structurelles

Introduction

Les *Mille et une nuits* ont une forme propre différente des contes en général. Les contes sont enchâssés dans un conte-cadre. Lethuy Hoang a affirmé que « dans les contes de Galland, on pourra admirer l'harmonie entre le conditionnement externe des contes, c'est-à-dire les modalités génératrices des récits, celle de l'emboîtement, de convergence et d'agencement, et les déterminations internes au niveau stylistique, c'est-à-dire la pertinence des figures de rhétorique »¹. Cette structure d'enchâssement a été reprise par Ben Jelloun dans ses romans en question dans ce travail. Nous étudierons la structure en abyme, les techniques narratives utilisées par Ben Jelloun tout en focalisant notre travail sur les origines intertextuelles de cette structure.

a) Vers une structure hétérogène : le « roman-conte »

Depuis 1908, Lanson a affirmé à propos de l'œuvre orientale que « ce fut un des ouvrages qui modifièrent le plus l'imagination littéraire »². L'imaginaire de Ben Jelloun est ainsi défini, imprégné par celui des *Mille et une nuits*. En effet, pour l'auteur marocain, bien que le contact premier avec l'univers du conte en général passe d'abord par le conte populaire, les contes oraux racontés par sa mère³, l'influence explicite et implicite des *Mille et une nuits* sur la trilogie, dans ses romans, associe les techniques du roman et les techniques du conte. Ce sont, à vrai dire, des romans à vocation contique⁴. Les structures contiques⁵ dans les trois romans de Ben Jelloun participent, au moins en partie, des structures des *Mille et une nuits*. En évoquant le langage de *La prière de l'absent*, Le Clézio avait noté « [qu'il] n'est celui de la vraisemblance ou de la bienséance, mais celui de la fable, dont le pouvoir est musical. »⁶. La fabulation

¹ Hoang, L., *op. cit.*, p. 83.

² Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des *Nuits* », p. 25.

³ Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », in Maria-Àngels Roque (dir.), *Les cahiers de confluences. Les cultures du Maghreb*, L'Harmattan, 1996, p. 135.

⁴ Nous empruntons ce terme à Jamel Eddine Bencheikh, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 7.

⁵ Gaillard-Chérif, S., *Le retour du récit dans les années 80. Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Houry-Ghata et A. Cossery*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime dirigée par Charles Bonn, Université Paris-Nord-Villetaneuse, p. 14.

⁶ Le Clézio, J.M.G., « Tahar Ben Jelloun, dans la tradition des anciens conteurs », *op. cit.*, p. 13.

empruntée aux *Mille et une nuits* apparaît au niveau de l'utilisation d'un conteur à la place d'un narrateur. Les procédés contiques qui ont déterminé les contes des *Mille et une nuits* sont les « personnages-formes »¹, l'acte de raconter au lieu de l'acte de narrer, des femmes conteuses comme Zahra dans *La nuit sacrée*, Lalla Malika et Yamna dans *La prière de l'absent* qui rendent la coprésence des *Mille et une nuits* plus explicite. Dans son œuvre, Tahar Ben Jelloun mentionne des lieux réels, imaginaires ou mythiques². À propos de *La prière de l'absent*, Anissa Benzacour-Chami a affirmé que « le cadre spatio-temporel ainsi que l'intervention du surnaturel et du merveilleux confirment la vocation contique du roman de Ben Jelloun ».³ Les procédés contiques, le thème du voyage, les djnouns, le merveilleux⁴, etc. sont des intertextes⁵ qui renforcent le lien entre *La prière de l'absent* et les *Mille et une nuits*. Afin de donner une coloration contique à ses romans, Ben Jelloun invoque des personnages mythiques ou il mythifie⁶ des personnages et leurs histoires : « j'ai pensé qu'en rendant publique cette histoire on en ferait une légende, et, comme chacun sait, les mythes et les légendes sont plus supportables que la stricte réalité »⁷.

Il est à noter également que la fréquence de l'utilisation du verbe « raconter » dans les deux textes confirme que l'acte de raconter remplace l'acte de narrer dans la trilogie. La figuration du terme « conteur » dans la trilogie corrobore également notre hypothèse.

La description du décor contique est aussi bien détaillée dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun que dans les *Mille et une nuits* :

Compagnons ! Ne partez pas ! Attendez, écoutez – moi je suis de cette histoire, je monte sur cette échelle de bois, soyez patients, attendez que je m'installe en haut de la terrasse, j'escalade les murs de la maison, je monte m'asseoir sur une natte, à la terrasse toute blanche et j'ouvre le livre pour vous conter l'histoire, étrange et belle, de Fatima frappée par la grâce et d'Ahmed reclus dans les vapeurs du mal, l'histoire de la vertu transpercée au cœur par tant de flèches empoisonnées⁸.

¹ « Nous avons établi que les héros de nos contes n'étaient pas des personnages engagés dans un récit, mais des formes tout entières coulées dans un sens », Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, note 1, *op. cit.*, p. 35.

² Cf. Miquel, A., « Histoire et histoire », *op. cit.*

³ *Op. cit.*, p. 121.

⁴ Cf. Bremond, C. « En deçà et au-delà d'un conte. Le devenir des thèmes », in *Mille et un contes de la nuit*, *op. cit.*

⁵ Benzacour-Chami, A., *op. cit.*, p. 121. L'auteure amalgame ainsi le cadre spatio-temporel réel avec un cadre spatio-temporel imaginaire ou mythique inventé par Ben Jelloun.

⁶ Concernant la mythification des personnages dans les *Mille et une nuits*, notamment Haroun-al-Rachid. Cf. Bencheikh, J. E., « La volupté d'en mourir », *op. cit.*, pp. 283-284, 287 ; concernant la mythification de l'espace. Cf. Omar, F. « Hārūn al-Rashīd », in *Encyclopédie de l'Islam*, t. 3, pp. 239-241.

⁷ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, pp. 207-208.

⁸ *Ibid.*, p. 70

L'expression « il y avait », caractéristique du conte investit le romanesque de Ben Jelloun d'une allure générale. En outre, l'auteur de *L'enfant de sable* ne cesse de représenter certains de ses personnages comme des lecteurs des contes des *Mille et une nuits*.

Ainsi la trilogie de Ben Jelloun exploite de plain-pied l'héritage contique des *Mille et une nuits*. Jean Marie Gustave Le Clézio le confirme. Il a souligné la présence intertextuelle des *Mille et une nuits* dans *La prière de l'absent* : « le charme (au sens fort de ce mot) de [*la prière de l'absent*], c'est ce lien qui l'unit aux plus anciens textes romanesques, ceux des *Mille et une nuits*, où ce n'est pas tant l'intrigue qui compte, ni le caractère des personnages, que cette possibilité qu'ont les événements et les êtres de s'ouvrir sur autres choses, chacun parlant puis se taisant ourdissant ainsi une trame magique et surhumaine »¹. En effet, l'acte de raconter renforce ainsi la présence des *Mille et une nuits* dans *La prière de l'absent*.

À l'instar des *Mille et une nuits* où l'acte de raconter est la principale instance narrative, Ben Jelloun avoue qu'il « adore raconter des histoires. C'est un métier et une passion. Ça permet de dire autre chose que l'événementiel. Le principe littéraire le plus fondamental de tous les temps, c'est celui des *Mille et une nuits*. Raconte-moi une histoire ou je te tue... Nous sommes condamnés à raconter des histoires sous peine de disparition »². L'écrivain lui-même souligne que l'acte de raconter est crucial dans son œuvre. Il l'appréhende comme le principe littéraire le plus fondamental qu'il doit aux *Mille et une nuits*. Ses conteurs, comme leurs corollaires dans l'œuvre orientale racontent et se racontent, constituent l'une de manifestations de l'auteur-conteur dans son texte.

En outre, bien que nous considérions l'oralité comme un aspect caractéristique du roman moderne, pourtant, « l'œuvre de l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun, qui s'inscrit dans la tradition orale, baigne pour ainsi dire dans l'atmosphère contique »³. L'oralité, dans l'œuvre de Ben Jelloun, a quelque chose des *Mille et une nuits*, car l'oralité du roman moderne est assez différente⁴ de l'écrivain marocain.

Nous relevons la coïncidence entre la clôture des *Mille et une nuits* et celle de *La nuit sacrée*. En effet, la fin des contes de Schéhérazade signale la guérison de Schahriar alors que Zahra retrouve également, après une longue quête et de nombreuses expériences comme

¹ Le Clézio, J.M.G., « Tahar Ben Jelloun, dans la tradition des anciens conteurs », *Le Monde*, 4 septembre 1981, p. 13.

² Ben Jelloun, T., « Deux cultures, une littérature », in Maury, P., (propos recueillis par) *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 329, 1995, pp. 107-111.

³ Benzacour-Chami, A., « *La Prière de l'Absent* ou une relecture des *Nuits* » in *Cahier d'études maghrébines*, « *Les Mille et une Nuits dans les imaginaires croisés* », *op. cit.*, p. 119.

⁴ Cf. Rouayrenc, C., « *C'est mon secret* ». *La technique de l'écriture « populaire » dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, éditions Du Lérot, 1994, 203 p.

l'écriture, le cirque, l'errance, la violence, l'amour et l'acte de raconter les sensations originelles, après le dérèglement causé par le père, l'idée du « retour vers l'origine, vers les droits de la nature »¹. Retrouvant « [enfin] les mots du retour »², elle « acquit le rythme et l'allure de ce retour »³. Cette ressemblance signalée entre ces deux personnages renforce la coprésence des *Mille et une nuits* dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*.

Les *Mille et une nuits* se déterminent par la structure de mise en abyme que Ben Jelloun l'utilise systématiquement dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*. Cette structure d'emboîtement est devenue une structure commune entre l'hypotexte et l'hypertexte. Cependant, avant de procéder à l'analyse de cette structure en abyme, nous étudierons l'élément intertextuel le plus constant dans le corpus en question : le *halqa*, qui génère l'enchâssement narratif.

b) Le *halqa* : un facteur assurant la structure de mise en abyme

Le *halqa* est constitué par l'auditoire devant laquelle le conteur raconte son histoire. La mise en scène d'un *halqa* dans le texte est conçue comme le premier facteur assurant la structure de mise en abyme dans les *Mille et une nuits* comme dans la trilogie. L'emboîtement narratif est dû à cet usage, là, où un conteur raconte son histoire et fait passer la parole à un autre conteur. Ainsi les similarités structurelles entre l'hypertexte et l'hypotexte sont clairement décelables.

Souvent dans les *Mille et une nuits*, le récit-cadre décrit le *halqa* en cours de composition avant le commencement de l'acte de raconter dans les récits mis en abyme. Dans l'histoire du « Marchand et [du] génie »⁴, les trois vieillards viennent l'un après l'autre sur le lieu de l'exécution du marchand par le génie. Ils se sont rassemblés et ont attendu l'arrivée du génie composant ainsi un *halqa* au second degré par rapport au *halqa* principal composé de Schéhérazade, Dinarzade et Schahriar. Malek Chebel a affirmé que : « [...] le principe du cercle des conteurs réunis, que les Arabes appellent *halqa* ou *Gaada*, a toujours existé dans la culture arabe, qui est une culture de l'oralité et du verbe nomade »⁵. Les *halqa* dans les *Mille et une nuits* sont en superposition, ce qui n'est pas le cas dans la trilogie. Dans le premier conte du « Marchand et [du] Génie », c'est le marchand qui a regroupé les trois vieillards formant ainsi

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 90.

² *Ibid.*, p. 98.

³ *Ibid.*

⁴ Galland, A., T. 1, op. cit., p. 59-78.

⁵ Chebel, M., « Schahrazade, ou le féminisme arabe », in *Dictionnaire amoureux des Mille et Une Nuits*, op. cit., p. 714.

un *halqa* subordonné au *halqa* principal. Ce *halqa* reprend la thématique du récit-cadre principal dont le principe est « raconter pour se sauver », car tel est l'objectif de Schéhérazade. Dans ce premier conte, les rôles sont inversés puisque ce sont les vieillards qui se proposent de raconter des histoires afin de sauver le marchand. Schéhérazade, dans ce conte dépendant¹ du récit-cadre principal, n'intervient à ce propos qu'afin d'assurer seulement le passage de la parole d'un conteur à l'autre : « quand le premier vieillard, Sire, continua la sultane, eut achevé son histoire, le second, qui conduisait les deux chiens noirs, s'adressa au génie. »²

Les *halqa* dans *L'enfant de sable* se succèdent. Le premier *halqa* dont le conteur principal est Sidi Abdel Malek est suivi par un deuxième *halqa* composé d'anciens auditeurs Salem, Amar et Fatouma qui décident de continuer à raconter l'histoire d'Ahmed/Zahra après sa disparition, ce qui provoque la bifurcation narrative. Le *halqa* dans *La prière de l'absent*, constitué de voyageurs, assure la mise en abyme de leurs récits, sous forme plutôt de micro-récits par rapport au récit principal.

Dans les *Mille et une nuits*, il y a des *halqa* autonomes où Schéhérazade n'intervient pas. Elle cède absolument la parole à un autre conteur. Le rôle de celle-ci se limite à introduire et à conclure l'histoire. L'emboîtement narratif se développe et se complique de plus en plus, en se présentant à un degré d'emboîtement plus élevé. L'« Histoire des trois Calenders, fils de roi, et de cinq dames de Bagdad » est un exemple pertinent d'enchâssement indépendant. Les Calenders racontent leurs histoires à Zobéide. Schéhérazade a disparu complètement de l'acte de raconter, c'est un autre *halqa*, qui s'est superposé au *halqa* principal. Le *halqa* est ainsi inclus dans un autre *halqa*.

La mise en scène du *halqa* dans les deux textes assure la mise en abyme. En effet, la représentation du *halqa* au sein même du texte incite à la prolifération des histoires, car un conteur va inciter un autre à raconter une histoire. L'emboîtement s'effectue souvent par l'intervention de nombreux conteurs. Dans *La prière de l'absent*, l'un des conteurs, au cours du voyage, « se mit à raconter une histoire »³ un autre lui répond : « ton histoire si elle est vraie, me rappelle ce qui s'est arrivé l'année dernière à mon cousin [...] Si vous permettez, je vous la raconte [...] »⁴. Le même mécanisme de production des histoires s'est développé dans *L'enfant de sable*, le conteur se rappelle comme dans un sursaut : « Cela me rappelle une autre histoire qui est arrivée à la fin du siècle dernier dans le sud du pays. Permettez-moi que je vous la conte

¹ Cf. Hoang, L., *op. cit.*

² Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, p. 72.

³ *Op. cit.*, p. 123.

⁴ *Op. cit.*, p. 123, 125.

rapidement»¹. Ces types de phrases fréquemment utilisés par Ben Jelloun, tant qu'ils renforcent la structure contique de son œuvre, font écho aux *Mille et une nuits* : « mais, Sire, ajouta Schéhérazade, quelques beaux que soient les contes que j'ai racontés jusqu'ici à Votre Majesté, ils n'approchent pas de celui du pêcheur »². De nombreuses phrases sur ce modèle jalonnent ainsi les *Mille et une nuits*³. Le *halqa* permet l'enchaînement de la parole et assure sa vivacité. La mise en scène du *halqa* assure la nature polyphonique des deux œuvres : dans son ouvrage *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine postule que « la polyphonie suppose une multiplicité de voix "équipollentes" à l'intérieur d'une seule œuvre »⁴. La fonction du *halqa* est de rendre la bifurcation contique possible avec les voix narratives polyphoniques⁵, plurielles, variées, emboîtées les unes dans les autres. Dans les *Mille et une nuits*, la bifurcation de l'acte de raconter se complique à partir du moment où Schéhérazade qui détenait la parole, la cède souvent à ses conteurs, sous forme de marionnettes, afin de raconter des histoires.

La mise en *halqa* des conteurs et auditeurs assure l'interpellation du destinataire. Cette technique est fréquemment utilisée dans l'hypotexte comme dans l'hypertexte :

- « À ces paroles, ô génie, continua le vieillard, je vous laisse à juger quelle fut ma surprise ! »⁶ ;
- « Sachez aussi que le livre a sept portes percées dans une muraille large d'au moins deux mètres et haute d'au moins trois hommes sveltes et vigoureux. Je vous donnerais au fur et à mesure les clés pour ouvrir ces portes »⁷.

Le pronom personnel « vous » a pour fonction d'interpeller le destinataire. En quoi consiste cette interpellation ? Elle attire beaucoup plus l'attention du destinataire, le rend sensible à l'acte de raconter, lui fait vivre, grâce à une parole vive, l'histoire dans tous ses détails, en assurant sa participation.

¹ *Op. cit.*, p. 83.

² Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 77.

³ L'appel à raconter des histoires se lit comme un emprunt, car nous trouvons de nombreux exemples, à ce propos, dans les *Mille et une nuits* : « Je vais vous raconter ce qui m'est arrivé, à moi et à ces deux chiens noirs que voici, et je suis sûr que vous trouverez mon histoire encore plus étonnante que celle que vous venez d'entendre. », t. 1, *op. cit.*, p. 72.

- « La princesse raconta à Marzavan toute son histoire [...] Quand la princesse eut cessé de parler, Marzavan, [...] [dit], si ce que vous venez de me raconter est véritable, comme j'en suis persuadé, je ne désespère pas de vous procurer la satisfaction que vous désirez. » Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 2, *op. cit.*, pp. 103-104.

- « [...] c'est une occasion pour moi de vous raconter mon histoire. » *Ibid*, p. 311.

⁴ Paris, Le Seuil, 1970, p. 73.

⁵ Ben Taleb, O., « Errance et connaissance : aux sources de l'écriture nadirienne », *op. cit.*, p. 128.

⁶ Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, p. 71.

⁷ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 13.

Pour conclure, le *halqa* assure la mise en abyme, la polyphonie des voix et la participation des destinataires à l'histoire.

Si les *Mille et une nuits*, selon André Miquel, « sont enchâssées dans un conte-cadre »¹, *L'enfant de sable* et *La prière de l'absent* se caractérisent également par l'enchâssement narratif où, au moins, deux récits l'un enchâsse l'autre. La mise en abyme étant devenue un intertexte, mérite beaucoup plus de réflexions et d'analyses, puisqu'elle est la forme intertextuelle la plus constante dans l'hypertexte comme l'hypotexte.

c) La structure en abyme

Il convient tout d'abord de signaler, en empruntant les termes de Michael Riffaterre que « tout rapprochement intertextuel sera réagi, imposé, non par des coïncidences lexicales, mais par une identité structurale, le texte et son intertexte étant des variantes de la même structure »². L'hypotexte et l'hypertexte, objet de notre étude, sont des variantes de la même structure puisque dans les deux textes la structure en abyme est la structure la plus constante.

Nous étudierons les différentes formes de la mise en abyme dans l'œuvre de Ben Jelloun et ses interférences avec cette même structure qui caractérise les *Mille et une nuits*³, bien que l'œuvre de l'auteur marocain se distingue parfois par l'originalité de sa structure où l'auteur accorde beaucoup plus d'importance à la mise en abyme métatextuelle. Nous montrerons que les deux œuvres ont la même structure, ont en partage un récit-cadre qui enchâsse d'autres récits par une même conteuse dans les *Mille et une nuits*, Schéhérazade, par plusieurs conteurs dans *L'enfant de sable*.

La spécificité de la mise en abyme est de réfléchir le texte, lui permettant un retour interne sur sa propre matière à la fois sur le plan fictionnel, énonciatif et métatextuel. Nous essaierons, dans ce chapitre, de comparer les mises en abyme utilisées par Ben Jelloun avec celles utilisées dans les *Mille et une nuits* afin de voir en quoi elles se ressemblent et en quoi elles se différencient. Tout à fait comme dans les *Mille et une nuits* nous remarquons que la mise en abyme la plus importante et la plus constante dans la trilogie de Ben Jelloun est la mise en abyme fictionnelle. Cela veut dire que l'énoncé est « envisagé sous son aspect référentiel

¹ Bencheikh, J. E., Bremond, C., Miquel, A., *Mille et un contes de la nuit*, coll. « Bibliothèque des idées », nrf, Gallimard, 1991, p. 5.

² Cité par Hopkins, J., « La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre : matrice, intertexte et interprétant », *Cahiers de narratologie : Récit et éthique*, N° 12, 2005, p. 12. Disponible en ligne sur <https://journals.openedition.org/narratologie/37>

³ Amshoosh, M., *Le Traitement des procédés narratifs des « Mille et une nuits » dans quelques recueils de contes français du XVIII^e siècle*, (thèse de 3^{ème} cycle), Paris III, 1989, p. 12.

d’histoire racontée (ou fiction) : une citation de contenu ou un résumé intertextuel »¹. En effet, ce qui nous intéresse essentiellement c’est la fiction dans la fiction, un contenu des *Mille et une nuits* dans le contenu de Ben Jelloun, un résumé intertextuel qui figure dans l’hypertexte.

La structure en abyme est décisive dans l’élaboration de l’œuvre de Ben Jelloun. Il est donc nécessaire de l’étudier dans la trilogie de Ben Jelloun et les *Mille et une nuits* afin de montrer ce qu’elle a de spécifique. Masaoud Amshoosh² a étudié le « récit dans le récit », et a montré qu’il s’agit d’un aspect caractéristique des *Mille et une nuits*

Dans les *Mille et une nuits*, un appel de sens fait de la mise en abyme la structure de l’œuvre, mais également c’est la mise en abyme des contes qui donne sens à l’œuvre : « Né du surgissement d’un sens, écrit Jamel Eddine Bencheikh, le conte des *Mille et Une Nuits* ne se dissout pas dans une conclusion. *La fin d’une anecdote ne prononce pas la clôture du sens*. Il y aura toujours une mille et deuxième nuits pour accueillir la renaissance de la parole »³. Lethuy Hoang, à son tour, a mis l’accent sur « le prétexte de la parole racontant au moment de la diversion à un autre conte, au moment de l’insertion, ou du rajout d’autres contes »⁴ afin de pouvoir « nommer cette relation [d’emboîtement], soit une coordination, soit une subordination, soit une condition ». Nous procéderons à l’analyse de la structure de l’œuvre de pouvoir en relever les similarités morphologiques entre l’emboîtement dans les *Mille et une nuits* et l’emboîtement dans les romans de Ben Jelloun.

La mise en abyme structure les trois romans⁵ de Ben Jelloun qui constituent notre corpus et révèle ainsi un dialogue structurel avec les *Mille et une nuits*. Les romans de Ben Jelloun sont en miroir⁶ comme les contes des *Mille et une nuits*, et ce, grâce à l’usage de la structure en abyme, qui se présente sous forme d’enclave entretenant une relation de similitude avec l’œuvre qui la contient, comme l’a défini Dällenbach⁷. La mise en abyme est répétitive, car c’est l’une de ses caractéristiques essentielles où un récit renvoie souvent à un autre récit, elle se renforce avec l’onomastique ou bien un personnage se voit dans un personnage des *Mille et une nuits*, ou il adopte leur comportement comme dans un miroitement de caractère.

¹ *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 76.

² Cf. *Le Traitement des procédés narratifs des « Mille et une nuits » dans quelques recueils de contes français du XVIII^e siècle*, op. cit.

³ Bencheikh, J., E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, op. cit., p. 35 ou 36. Nous soulignons.

⁴ *Op. cit.*, p. 30.

⁵ D’autres romans de Ben Jelloun se caractérisent également par cette structure telle que *L’auberge des pauvres*. Cf. Găgeatu, A. I., op. cit.

⁶ Salha, H. « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l’absent* de Tahar Ben Jelloun », in *Tahar Ben Jelloun. Stratégie d’écriture*, L’Harmattan, Paris, p. 84.

⁷ *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 76. Cf. également Ricardou, J., « La population des miroirs », in *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 211.

La trilogie se caractérise par le récit dans le récit. Ben Jelloun décrit ainsi la structure de *L'enfant de sable*. Il s'agit d'un conte « versé dans un conte par un autre conte »¹, un conte dans le roman, une lettre, un poème, un verset coranique² dans un roman où se superpose le « rêve sur rêve »³.

La structure de mise en abyme qui ne cesse de se répéter d'un roman à l'autre dans la trilogie de Ben Jelloun est une référence aux *Mille et une nuits*, ce qui confirme l'influence de l'intertexte dans la production de l'œuvre. Cyrille François⁴, Alina Găgeatu Ioniscescu⁵ et May Farouk ont montré que Ben Jelloun a emprunté cette structure à l'œuvre orientale. En effet, la structure d'emboîtement caractérise *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*. Certes il y a beaucoup d'emprunts aux *Mille et une nuits*, or, l'auteur ne cesse d'émailler son œuvre d'un effort d'originalité, les modifications intertextuelles sont aussi nombreuses⁶. Cette œuvre se fonde à la fois sur la reprise identique, mais aussi bien sûr sur les divergences. Si dans les *Mille et une nuits*, un conte emboîte un autre, Ben Jelloun préfère plutôt l'emboîtement micro-narratif où un fragment d'histoire est emboîté dans un autre, l'emboîtement des lettres, des poèmes, des contes oraux, est aussi conçu, nous semble-t-il, comme influence intertextuelle. Alina Ioniscescu Găgeatu⁷ a focalisé son étude sur l'aspect micro-narratif de l'emboîtement. Elle a étudié le rapport entre le récit-cadre et le récit encadré, la méta-narration et les micro-récits⁸. Elle a relevé des cas de mises en abyme⁹ dans *L'Auberge des pauvres*, sans montrer en détail en quoi ils ressemblent aux *Mille et une nuits*. La phrase à dimension conclusive

tous ces exemples nous conduisent à constater que, dans *L'Auberge des pauvres*, l'enchâssement des récits fonctionne d'un bout à l'autre du roman, illustrant parfaitement le récit infini et l'une des images essentielles des *Mille et Une Nuits*, celle des contes qui versent dans d'autres.¹⁰

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 172.

² Cf. Farouk, M., op. cit.

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ Cf. *Les Mille et Une Nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, op. cit.

⁵ Cf. *Lectures de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun*, op. cit.

⁶ Le fait d'associer la narration au divertissement, caractéristique fondamentale dans les *Mille et une nuits*, est peu présent dans la trilogie de Ben Jelloun. Les *Mille et une nuits* se basent essentiellement sur l'imaginaire féminin qui sous-tend, l'imaginaire masculin. Dans *L'enfant de sable*, l'imaginaire est également féminin puisque les conteurs rapportent l'histoire d'Ahmed/Zahra. Schéhérazade, conteuse, est obligée de raconter des contes sous menace de mort. Cette menace est l'élément organisateur des contes. Dans l'œuvre susmentionnée de Ben Jelloun, une telle menace n'existe pas. Le thème de la mort est moins pertinent dans l'œuvre.

⁷ *Op. cit.*, p. 189.

⁸ *Op. cit.*, p. 191.

⁹ *Op. cit.*, p. 190.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 193.

n'explique pas les rapports pertinemment remarquables entre l'enchâssement dans les *Mille et une nuits* et l'enchâssement dans *L'Auberge des pauvres*.

La technique d'emboîtement dans les *Mille et une nuits* est plus complexe par rapport à la même technique dans la trilogie. Car « l'histoire que nous croyions principale peut ainsi s'avérer secondaire quant au développement de celle qui semblait seconde »¹. L'histoire se bloque à un certain niveau pour inclure une autre histoire, puis le retour à l'histoire incluante², elle-même incluse dans un conte-cadre et ainsi de suite jusqu'au cinquième niveau d'emboîtement³. Ce jeu d'histoires incluantes-incluses reflète la complexité de la structure de mise en abyme dans les *Mille et une nuits*. « Les histoires sortent l'une de l'autre comme les poupées russes, chacune d'elles gardant sa part d'identification, de continuation avec une autre »⁴. Ben Jelloun se distingue par des commentaires à valeur métatextuelles dont l'objet est la description de la forme de son œuvre par le truchement de ses personnages qu'il met en scène. La Vieille conclut ainsi à propos du livre de Bidoun : « ton livre sur Naples, c'est comme les poupées russes, ça peut s'ouvrir à l'infini »⁵. La forme de l'œuvre devient claire aux lecteurs puisqu'elle est devenue une thématique dans l'œuvre. La mise en abyme est l'emboîtement des récits dans un récit-cadre. Nous verrons donc les caractéristiques de chaque récit, en analysant les différents rapports de convergences et de divergences.

• Le récit-cadre

Les contes des *Mille et une nuits* sont enchâssés dans un récit-cadre⁶. Ce récit s'ouvre pour permettre la bifurcation de la narration en plusieurs contes⁷ ou récits. L'histoire de Schahriar et de Schahzaman est l'histoire qui emboîtent toutes les autres histoires⁸.

¹ Villa, F. et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuit* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 60.

² *Ibid.*

³ Cf. Todorov, T., « les Hommes-récits : les *Mille et Une Nuits* », *op. cit.*, p. 38.

⁴ Găgeatu, A., *op. cit.*, p. 192.

⁵ Cité par Găgeatu, A., *op. cit.*, p. 192.

⁶ Cosquin, E., « Le prologue-cadre des *Mille et Une Nuits*. Les légendes de Perse et le livre d'Esther », in *Revue Biblique Internationale*, publiée par l'École pratique d'études bibliques, Librairie Victor Lecoffre, Paris, 1909. Disponible en ligne sur : <http://bibnum.enc.sorbonne.fr/> Consulté le 16 février 2017; Grandguillaume, G., « Entre l'écrit et l'oral : la transmission. Le cas des *Mille et une nuits* », *op. cit.*, p. 52; Bencheikh, J. E., *Les Mille et une nuits, ou la parole prisonnière*, Gallimard, 1988, p. 22-25; Bencheikh, J. E., « MILLE & UNE NUITS LES ». In Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 17 février 2017. Disponible en ligne sur <http://www.universalis-edu.com.janus.biu.sorbonne.fr/encyclopedie/les-mille-et-une-nuits>; Gerhardt, M. I., « La technique du récit-cadre dans les *1001 Nuits* », in *Arabica*, t. 8, Fasc. 2, May, 1961, p. 137. Disponible en ligne sur (http://www.jstor.org/stable/4055169?seq=1#page_scan_tab_contents). Consulté le 22/05/2017.

⁷ « Les récits constituant les *Mille et Une Nuits* sont enchâssés dans un conte-cadre », Bencheikh, J. E., Bremond C., Miquel, A., *Mille et un contes de la nuit*, *op. cit.*, p. 6.

⁸ « Peut-être n'a-t-on pas remarqué que ce prologue-cadre des *Mille et une Nuits* est, comme tant d'autre contes du grand répertoire asiatico-européen, fait de pièces et de morceaux, plus ou moins adroitement

Une bonne partie des contes dans les *Mille et une nuits* sont des récits à cadre, structure bien connue qui peut se définir comme un tout composé de deux parties : un conte, ou des contes, racontés par un personnage ou des personnages dans un autre conte, de dimensions plus petites et d'intérêt subordonné, lequel renferme donc le premier comme une peinture.¹

Le début du récit-cadre² dans les *Mille et une nuits* est « sans paroles », une introduction à la troisième personne du singulier, contrairement à *L'enfant de sable* où Sidi Abdel Malek commence à raconter l'histoire d'Ahmed/Zahra. À ce propos, les *Mille et une nuits* ressemblent plutôt à *La prière de l'absent* où l'introduction est narrée par un narrateur extradiégétique.

Mia Irene Gerhardt énumère trois types de contes-cadres dans les *Mille et une nuits* qui n'existent pas dans la trilogie : « le cadre à divertissement, le cadre gagne-temps et le cadre à rançon »³. Le cadre à divertissement est déclenché par un auditeur qui veut se divertir comme Haroun-al-Rachid⁴ ; le cadre gagne-temps, c'est le cadre principal⁵ où Schéhérazade est fortement obligée de bloquer l'exécution des jeunes filles ; le cadre à rançon consiste dans le rachat de la vie d'un homme par le biais de l'acte de raconter, « soit par l'homme condamné lui-même, soit par des personnes qui interviennent en sa faveur »⁶.

Le récit-cadre dans *L'enfant de sable* s'appréhende comme une réflexion des récits emboîtés, dans *La prière de l'absent*, aux antipodes des récits-cadres des *Mille et une nuits*, les micro-récits des voyageurs accomplissent une fonction divertissante⁷. La citation des *Mille et une nuits*, dans ce contexte précis, renforce le lien entre le roman de Ben Jelloun et l'œuvre orientale.

cousus les uns aux autres. [...] en effet [il] se compose de trois parties parfaitement séparables et dont, en fait, chacune existe séparément à l'état de récit indépendant, formant un conte à lui seul, peut-être que le découpage est facile à faire, à ce propos, mais entre ces récits, il y a un appel de sens qu'on ne peut pas ignorer : la trahison est la thématique qui fait le recouplement de toutes ces histoires », Cosquin, E., *op. cit.*, p. 4.

¹ Gerhardt, M. I., « La technique du récit-cadre dans les *1001 Nuits* », in *Arabica*, T 8, Fasc. 2, Mai 1961, p. 137.

² Dans l'introduction de l'ouvrage *Les Mille et Une Nuits en partage*, Aboubakr Chraïbi affirme que « d'un point de vue structurel, les contes des *Mille et Une Nuits*, comme on le sait, sont enchâssés dans un récit-cadre. Cette technique de narration structure l'œuvre entière et permet au récit d'imaginer le narrateur, le lecteur, le rôle de la littérature et son mode de fonctionnement : qui parle, à quel moment, que doit-il en espérer ou en redouter ? Le recueil a su également pratiquer l'art de l'interruption. Ce sont bien entendu ces nuits qui lui donnent son nom et qui viennent interrompre le récit à un moment particulièrement bien choisi, quand une action se dessine et reste en suspens [...] Mais l'interruption, la fragmentation, pose aussi par retour le problème, en dépit des ruptures, de la continuité et de l'unité. » Actes du colloque « Mille et Une Nuits en partage », Coll. « Hommes et Sociétés », Sindbad, Actes Sud, Paris, p. 10.

³ Gerhardt, M. I., « La technique du récit-cadre dans les *1001 Nuits* », *op. cit.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁷ Ben Jelloun, T., *La prière de l'absent*, *op. cit.*, p. 127.

« [Le] conte-cadre, l'histoire de Schahriar et de Schahzaman, [...] est en même temps l'ossature et l'enveloppe des *Mille nuits et une nuits* »¹. Nous remarquons justement que ce conte-cadre, qui s'œuvre et introduit les contes l'un dans l'autre ou l'un après l'autre, est l'un « [des] structures d'engendrement de contes dans les récits-cadres, comme le souligne Lethuy Hoang, [et] ne font pas que mettre en place des procédés artificiels pour permettre des rajouts de n'importe quels nouveaux contes »², elle a indiqué également que ces « structures d'engendrement de contes se soudent à la structure des contes encadrés ». « C'est "l'acte de conter" qui va servir de principe de classification, les contes seront divisés entre "contes regroupés" et "contes indépendants". Il est à noter que les contes de Galland comportent trente-huit contes regroupés sous neuf récits-cadres, et dix contes indépendants »³. À partir de l'histoire « l'Âne, le Bœuf et le Laboureur, fable »⁴, racontée par le vizir afin de persuader Schéhérazade à renoncer au mariage avec Schahariar, commence effectivement l'enchâssement narratif. Ainsi un parallélisme structurel et énonciatif s'établit entre les histoires emboîtées racontées par le Vizir et celles racontées par Schéhérazade.

Dans *L'enfant de sable*, le récit raconté par Sidi Abdel Malek est aussi l'ossature de tous les autres récits qui en découlent. *La nuit sacrée* découle également de ce qui a été raconté dans le premier volet de *L'enfant de sable*. Zahra a « tenu à rétablir les faits et à [nous] livrer le secret »⁵.

Aux antipodes d'Alina Ionisescu Găgeatu qui affirme que « le récit-cadre dans *L'enfant de sable* est assuré par la voix du conteur Si Abdel Malek »⁶, le récit principal raconté par Sidi Abdel Malek, alimente certainement tous les récits des conteurs (Salem, Amar, Fatouma, le troubadour aveugle), se présente sous forme d'emboîtement réflexif, constitué à vrai dire, par les récits de ce récit principal. Il s'agit ainsi d'un premier niveau d'emboîtement, ce récit n'étant que l'un des fragments de toute l'histoire. Le second niveau, se présente comme un récit dans le récit, se compose des fragments du livre d'Ahmed/Zahra et de ses lettres lues par les conteurs, les fragments récités oralement et les poèmes. Le récit-cadre est donc le récit oral, dont les conteurs sont nombreux⁷, qui enchâsse à la fois le récit qu'Ahmed/Zahra est en train d'écrire,

¹ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuits* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 63. Les auteurs soulignent.

² *Op. cit.*, p. 2.

³ *Op. cit.*, p. 4.

⁴ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 50.

⁵ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 7.

⁶ Găgeatu, A. I., *op. cit.*, 206.

⁷ Dans *Figures III*, Genette a montré qu'une « situation narrative a ses protagonistes, son cadre spatio-temporel, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit », Le Seuil, Paris, 1972, p. 227.

son livre et ses lettres lus par les conteurs, les poèmes, le récit oral dont le protagoniste est Antar, le récit oral dont le protagoniste est la femme d'Alexandrie. Souvent, dans *L'enfant de sable*, la disposition du texte sur la page montre qu'il s'agit de mise en abyme.

La structure de *L'enfant de sable* présente une succession d'histoires qui enchâssent des micro-histoires. Cette double structure existe dans les *Mille et une nuits*. Certaines histoires enchâssées se présentent également d'une manière successive : le barbier raconte successivement les histoires de ses six frères produisant ainsi six histoires.

Dans *La prière de l'absent*, les histoires racontées par les voyageurs au cours du voyage se présentent sous forme de successions. Cette ramification narrative n'a en outre de rôle que de maintenir l'histoire principale à un temps précis et la bloque. Dans ce roman il n'est pas loisible de parler d'hommes-récits¹, car les protagonistes entament un voyage vers le sud, c'est-à-dire qu'ils ne racontent pas seulement leur aventure, ils vivent le voyage dans toutes ses péripéties alors qu'il y a un narrateur externe qui raconte leur aventure.

Dans le récit-cadre des *Mille et une nuits* se profile un monde en crise. Ce récit met en exergue la persécution de la gent féminine, annonce ainsi un monde où l'être féminin aliéné par l'injustice commise par l'être masculin : « Les Nuits proprement dites commencent après le drame dont on ne rapporte que le dénouement »². La crise naît du regard de la société masculine envers la femme. Cette remarque est aussi valable à propos de *L'enfant de sable*. La mise en abyme rétrospective³, liminaire, souligne ce dont souffre Ahmed/Zahra, une femme est élevée

¹ D'ailleurs, la plupart des personnages des *Mille et une nuits*, sont réduits à des fantoches : ils n'ont pas une consistance ontologique et leur présence dans le texte est soumise à leur capacité d'exceller en matière de conte. Ils sont là pour raconter sinon pour faire progresser la trame narrative. On trouve cet aspect-là dans la trilogie. En revanche, on ne peut nullement l'étendre à tous les personnages comme l'a déjà noté Alina Ioniscescu Găgeatu. Certes, dans *L'enfant de sable*, les deux conteurs du chapitre « La porte oubliée », sont homodiégétiques, par rapport au récit premier, mais par rapport au récit second, ils sont hétérodiégétiques, ne sont dans le récit que pour raconter le récit second, c'est-à-dire qu'ils racontent une histoire à laquelle ils n'ont pas participé. Cependant, il y en a d'autres qui vivent et racontent l'histoire et qui assument le rôle de l'écrivain-vicaire, représentant l'auteur en train d'écrire son œuvre comme Ahmed/Zahra et le Consul). Ahmed/Zahra s'est sorti plus déterminé de ses aventures grâce aux expériences qu'il a effectuées alors que Sindbad le marin n'a pas acquis d'assurance au cours de ses voyages, car il s'agit d'un simple conteur. « Les *Mille et une nuits*, écrit Todorov, relèvent, peut-on dire, d'une littérature *prédicative* : l'accent tombera toujours sur le prédicat et non sur le sujet de la proposition. L'exemple le plus connu de cet effacement du sujet grammatical est l'histoire de Sindbad le marin. Même Ulysse sort plus déterminé de ses aventures que lui : on sait qu'il est rusé, prudent, etc. Rien de tout cela ne peut être dit de Sindbad : son récit (mené pourtant à la première personne) est impersonnel », Todorov, T., « Les Hommes-récits : *Les Mille et Une Nuits* », *op. cit.*, p. 34.

² Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 27.

³ La mise en abyme rétrospective, selon Dällenbach, consiste à « réfléchi [r] après coup l'histoire accomplie », *Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, *op. cit.*, p. 83. Remarquons, à ce propos, que ces rebondissements prospectifs, rétrospectifs, rétro-prospectifs qui caractérisent surtout *L'enfant de sable* ne figurent pas dans les *Mille et une nuits* où la narration est souvent chronologique et linéaire.

comme garçon¹ dont le désaccord entre son corps et sa physiologie le rend aliéné, obsédé et rêveur. La masculinité est en crise² à la fois dans les *Mille et une nuits* et dans *L'enfant de sable*.

Selon Lethuy Hoang, le conte se compose d'une introduction, ou plutôt, un conte-cadre qui joue le rôle de la présentation des narrateurs³, d'un développement et d'une conclusion annonçant la dissolution du cadre et la fin du conte. Dans l'« Histoire des trois Pommes »⁴, la première histoire racontée par Schéhérazade est un récit-cadre qui inclut une deuxième histoire : l'« Histoire de la dame massacrée et du jeune homme son mari »⁵ racontée par le jeune homme, enfin, un troisième niveau d'emboîtement s'esquisse avec l'« Histoire de Nouredin Ali et de Bedreddin Hassan »⁶ racontée par Giafar. Schéhérazade intervient à la fin de cette histoire pour clôturer le cadre d'histoire et introduire une autre histoire. Ces contes sont en fait des microstructures closes à l'intérieur de la macrostructure : le récit-cadre principal des *Mille et une nuits*. Dans cette œuvre, dès que le conte emboîté est achevé, le conte-cadre sera repris⁷, pour clôturer le conte. Ces microstructures closes qui donnent aux contes emboîtés une certaine autonomie n'existent pas dans la trilogie où l'emboîtement est toujours réflexif. Il existe toujours des liens thématiques et causaux explicitement mentionnés⁸ entre l'encadrant et l'encadré. Dans *L'enfant de sable*, le récit enchâssé d'Antar raconté par l'un des hommes de l'assistance⁹ n'affecte pas le récit-cadre, puisque celui-ci reprend son cours. Dans ce roman le récit-cadre est toujours ouvert, prêt à inclure d'autres contes. Dans les *Mille et une nuits* comme dans la trilogie de Ben Jelloun, nous relevons un enchâssement narratif dont le récit-cadre¹⁰ joue le rôle de multiplier¹¹ les récits¹².

¹ Dans *L'enfant de sable*, le père traumatisé d'avoir sept filles est devenu misogyne et veut avoir un garçon. Il prévoit d'élever sa huitième fille comme un garçon.

² Clavaron, Y., « La vie d'Ahmed/Zahra ou la mise en crise de la masculinité chez Tahar Ben Jelloun », *Itinéraires* [en ligne], Numéro inaugural | 2008, mis en ligne le 1^{er} décembre 2008, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2219>

³ Hoang, L., *op. cit.*, p. 47.

⁴ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 288.

⁵ *Ibid.*, p. 293.

⁶ *Ibid.*, p. 298.

⁷ Hoang, L., *op. cit.*, p. 40.

⁸ « Non ! C'est tout à fait logique ! Répliqua un homme de l'assistance. Il s'est servi de cette pauvre infirme pour se rassurer et renforcer son personnage. Cela me rappelle une autre histoire qui est arrivée à la fin du siècle dernier dans le sud du pays. Permettez-moi que je vous la conte rapidement : c'est l'histoire de ce chef guerrier, un être terrible, qui se faisait appeler Antar [...] », *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 83.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Pour avoir une idée exhaustive sur les affinités que développe les *Nuits* avec d'autres récits qui ont la même structure, un conte-cadre qui enchâsse de nombreux contes, nous vous renvoyons à l'ouvrage de Hoang, L., *op. cit.*, p. 12.

¹¹ Hoang, L., *op. cit.*, p. 1.

¹² « La suite est encore plus surprenante, répondit Schéhérazade, et vous en tomberiez d'accord, si le sultan voulait me laisser vivre encore aujourd'hui et me donner la permission de vous la raconter la nuit prochaine. », Galland, A., *op. cit.*, T. 1, p. 61. Le style de Schéhérazade, ici, en disant au roi « et vous en tomberiez d'accord » montre qu'elle procède au rejet rétrospectif de l'activité narrative afin de stimuler la

La transformation du récit-cadre dans *L'enfant de sable* et *La prière de l'absente* est pertinente. Souvent Ben Jelloun ne garde pas dans ces romans la forme similaire du cadre tel qu'on le trouve dans les *Mille et une nuits*. Le récit-cadre dans l'œuvre orientale est fragmentaire¹, mais constant, c'est-à-dire que ce récit se bloque après l'histoire de Schahzenan et Schahriar pour céder la place aux récits enchâssés. Le récit-cadre dans *L'enfant de sable*² est aussi fragmentaire et progresse au fur et à mesure des récits enchâssés. Dans *L'enfant de sable* et *La prière de l'absent*, le récit-cadre et les récits enchâssés³ progressent en alternance, l'un se rattache à l'autre sur le plan thématique et événementiel.

Le conte-cadre des *Mille et une nuits* énonce l'objectif ultime de l'emboîtement : empêcher l'exécution, fournir la thématique de l'œuvre : raconter pour ne pas mourir. Le récit-cadre a donc favorisé la bifurcation des histoires et par conséquent l'emboîtement narratif qui détermine la structure des *Mille et une nuits*⁴ et la structure de la trilogie qui consiste à emboîter « un livre dans le livre »

- **Le dédoublement narratif : un « livre dans le livre » ou un livre du livre**

curiosité du roi et le met dans l'attente pour raviver chez lui le suspense ; le fait de commenter à sa place la qualité du conte lui permet d'avoir ultérieurement son consentement même avant la lettre. Cette technique narrative va permettre à Schéhérazade de raconter des histoires successives. Le conteur, afin d'inciter l'auditoire à l'entendre, utilise une phrase du même sens que celle de Schéhérazade dans *L'enfant de sable* : « compagnons ! Ne partez pas ! Attendez, écoutez – moi je suis de cette histoire [...] », *op. cit.*, p. 70.

¹ Cosquin, E., *op. cit.*, p. 4.

² « Sur le plan formel, le conte est, pour Ben Jelloun, un modèle d'écriture qui cultive une technique d'emboîtement narratif ; un récit sert de cadre, de lien ou de prétexte à une multitude de récits enchâssés. » Farouk, M., *Tahar Ben Jelloun : études des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, *op. cit.*, p.133. Ben Jelloun a certainement emprunté beaucoup d'éléments aux contes populaires. Cependant, il ne considère pas ses romans comme des contes. Il a vivement critiqué ce point de vue. Cf. Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », in *Cultures du Maghreb*, *op. cit.*

³ Ben Jelloun a repris la technique d'enchâssement des *Mille et une nuits*. Cependant, sa technique d'emboîtement n'esquisse pas de rapports qui remontent jusqu'au cinquième degré d'enchâssement comme l'avait démontré Todorov dans son article « Les hommes-récits : *Les Mille et une nuits* », *op. cit.*, p. 38). En outre, contrairement aux *Mille et une nuits*, la distinction des niveaux d'enchâssement n'est pas toujours facilement décelable entre les différents composants de la mise en abyme. Ben Jelloun n'exploite pas également la stratification des conteurs.

⁴ Chebel, M., *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2002, p. 15. Ce livre a été publié en 1996 aux mêmes éditions sous le titre *La féminisation du monde : essai sur Les Mille et Une Nuits* ; Todorov, T., « Les Hommes-récit : les *Mille et une nuits* » in *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971, pp.33-46 ; Bencheikh, J., *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.* ; Cyrille François, quant à lui, il a noté que les *Nuits* se composent d'un « "tissu" intertextuel dense dont l'homogénéité est assurée par le procédé d'enchâssement des récits d'origine indo-persane et devenu une des marques de fabrique des *Mille et Une Nuits*, par le genre, *ajîb* et *ghârib* et par les motifs, "raconter pour survivre" [...] L'emboîtement des récits ordonne — aux deux sens du terme de commander et de mettre en ordre — les résonances intertextuelles [...] », *op. cit.*, p. 44.

François Villa et Gilbert Grandguillaume appréhendent les *Mille et une nuits* comme « un livre et non un ensemble de contes, une œuvre et non une anthologie, une unité et non une recollection ou recension »¹ réflexion qui s'accorde parfaitement avec celle de Jamel Eddine Bencheikh qui pense que les *Mille et une nuits* ne sont pas un travail de compilation². Ils présentent plutôt « une véritable structure d'emboîtement ».³ Cette structure est un élément constitutif de l'œuvre. Elle donne un sens à l'œuvre. Les contes des *Mille et une nuits* « sont enchâssés dans un conte-cadre »⁴ où « dans le livre est le livre »⁵. La trilogie se forme également « d'une multiplicité de micro-récits »⁶. Le procédé de la mise en abyme a ainsi instauré le dédoublement narratif dans les *Mille et une nuits* et dans la trilogie, un dédoublement à la fois sous forme d'un récit dans le récit ou un récit du récit. L'exemple le plus pertinent du récit du récit dans *Mille et une nuits* : l'« Histoire du second vieillard et des deux chiens Noirs »⁷ est en écho⁸ avec l'« Histoire de Zobéide »⁹. Ces exemples proposent un cas de miroitement fictionnel.

Cependant, les *Mille et une nuits* se composent de livres et ses livres sont composés d'histoires avec un effet d'emboîtement. S'il n'y a pas d'emboîtement entre les livres qui ont une certaine autonomie, en revanche, il y en a entre les contes à l'intérieur de chaque livre. Les contes regroupés seront classés, selon Lethuy Hoang, en trois catégories : les contes emboîtés¹⁰,

¹ *Ibid.*, p. 55. Souligné par l'auteur.

² Dans son ouvrage *Les Mille et Une Nuits où la parole prisonnière*, Bencheikh a démontré que les *Mille et une nuits* ne sont pas un livre de compilation prouvant qu'il y a un appel de sens qui relie les contes les uns aux autres. Cependant, la structure des *Mille et une nuits* a été un sujet controversé puisque certains critiques considèrent que le livre est le produit d'une compilation. Gaston Picard a déclaré, à titre d'exemple, dans la préface des *Mille et une nuits* : « Sylvestre de Sacy, qui écrivait : "Je ne pense pas qu'aucun lecteur impartial voit dans le recueil des *Mille et une Nuits* autre chose qu'une collection de contes faits par un ou plusieurs Arabes ou musulmans" et il ajoute également que "M. E.-F. Julia précise qu'il n'échappe pas à Sylvestre de Sacy que 'de nombreux écrivains arabes ont dû remanier les textes et que cet assemblage de contes, fables, anecdotes d'esprit le plus divers, provient d'époques successives ; un seul point semble réunir les différents transcrits : l'unité de cadre.'" », Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, p. 21.

³ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les Mille et une nuits : la parole délivrée par les contes », *op. cit.*, p. 144.

⁴ Miquel, A., Bremond, C., Bencheikh, J. E., *Mille et un contes de la nuit*, coll. « Bibliothèque des Idées », nrf, Gallimard, 1991, p. 5.

⁵ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuits* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 63. Les auteurs soulignent.

⁶ Hauptman, M., *op. cit.*, p. 15.

⁷ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, pp. 73-78.

⁸ Cf. le tableau en annexe.

⁹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, pp. 205-216.

¹⁰ Cette classe désigne les contes qui « se composent de protagonistes et d'événements qui existent dans *des univers complètement différents* de ceux des contes-cadres, tels, l'univers narré et l'univers vécu des événements [...] », Hoang, L., *op. cit.*, p. 5.

les contes convergents¹ et les contes agencés². Cette classification, malgré son importance, ne concerne pas les micro-récits, les digressions qui se veulent des « petits miroirs »³.

À la manière de Ricardou qui affirme : « je suis un écrit »⁴ pour exprimer un certain jeu de reflet entre l'œuvre et son auteur, Ben Jelloun imprime la trace d'un autre texte dans son propre texte : l'histoire de Tawaddud (la belle Persane), le protagoniste des *Mille et une nuits*, est mise en abyme, sous forme d'un résumé intertextuel dans *L'enfant de sable*. L'histoire d'Antar, sous forme de micro-récit emboîté dans l'histoire d'Ahmed/Zahra, est récit du récit d'Ahmed/Zahra. Le thème de l'histoire emboîtée reflète le thème de l'histoire emboîtant où l'identité androgynique des deux personnages est en question. Dans les *Mille et une nuits*, bien que Tawaddud ne soit pas menacée par la mort, comme Schéhérazade, pourtant elle a excellé dans l'acte de raconter. Elle affronte les savants et en sort victorieuse, elle reflète à la fois la fonction contique de Schéhérazade et son savoir encyclopédique.

En quittant la place publique, Sidi Abdel Malek, laissant l'acte de raconter suspendu, favorise ainsi la bifurcation. Trois membres de son auditoire (Salem, Amar, Fatouma) auquel s'ajoute un peu plus tard le troubadour aveugle ont décidé à poursuivre l'acte de raconter. Dans *L'enfant de sable*, entre les micro-récits et le récit-cadre se créent des jeux de réflexion (l'histoire racontée réfléchit la matière de l'histoire écrite par Ahmed et la matière de l'histoire lue par les conteurs, le récit d'Antar fait écho avec celui d'Ahmed/Zahra, le récit de Tawaddud fait écho avec celui de la femme d'Alexandrie, les poèmes⁵ réfléchissent la fiction, etc.) où le roman ou le conte se réfléchissent dans une sorte de miroitement constant qui caractérise le roman de Ben Jelloun ainsi que les *Mille et une nuits*. « *L'enfant de sable* pousse le jeu à l'extrême puisque s'y déploie la narration de la narration. »⁶ L'acte de raconter enchâsse l'acte scriptural. Ce cas d'emboîtement est rarement utilisé dans les *Mille et une nuits*, la correspondance par lettres dans l'histoire de Schemselnihar et le prince de Perse, Ali Ebn Becar

¹ Ce groupe de contes montre que « les protagonistes vivant dans des univers différents viennent à se croiser dans un espace et un temps commun, tels que les conteurs rassemblés par Haroun-Al-Raschid dans les "Aventures du Calife". Hoang, L., *op. cit.*, p. 5.

² Ces contes « racontent les événements qui se succèdent dans le même espace temporel, telle l'"Histoire du Pêcheur et du Génie" puis l'"Histoire du jeune prince des Iles Noires" dans "Le Pêcheur et le Génie". », Hoang, L., *op. cit.*, p. 5.

³ Habib Salha conçoit les micro-récits dans *La prière de l'absent* comme des « petits miroirs » qui reflète le miroir « suprême ». « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 88.

⁴ Cité par Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, *op. cit.*, p. 232.

⁵ Même si Galland a supprimé les textes poétiques dans sa traduction pourtant, à ce propos, Ben Jelloun est très fidèle à la structure du texte original. Montet, E., *Le conte dans l'orient musulman. Étude littéraire et critique sur Les Mille et Une Nuits et sur quelques contes des autres recueils du même genre suivie d'un choix de pièces justificatifs*, Librairie Ernest Leroux, Paris & Gerog et C^{ie} S. A., Genève, 1930, p. 14.

⁶ Gaudin, F., *Le roman chez Tahar Ben Jelloun. Techniques et Idéologie*, *op. cit.*, p. 84.

dans l'« Histoire d'Aboulhassan Ali Ebn Becar et de Schemselnihar, favorite du calife Haroun-al-Raschid »¹. Dans l'œuvre orientale, il est souvent une histoire orale dans laquelle s'enchaîne une autre histoire de la même typologie. L'emboîtement a produit ainsi un livre dans le livre.

L'« Histoire des trois Calenders, fils de rois, et de cinq dames de Bagdad »² déjà emboîtée dans le livre des *Mille et une nuits* est elle-même un livre autonome. Schéhérazade raconte le récit-cadre puis cède sa place à Zobéide qui préside le *halqa* et demande aux trois Calenders de lui raconter successivement leurs histoires. Dans l'« Histoire du premier Calender, fils de roi »³, le premier Calender raconte son histoire à Zobéide, puis le second Calender prend la parole dans l'« Histoire du second Calender, fils de roi »⁴ qui sert de récit-cadre à l'« Histoire de l'Envieux et de l'Envié »⁵. Là, le second Calender informe d'emblée Zobéide qu'il a raconté son histoire au génie, puis il reprend de la raconter à Zobéide⁶. Ensuite, la parole sera accordée au troisième Calender dans l'« Histoire du troisième Calender, fils de roi ». Enfin, le vizir Giafar raconte son histoire⁷. La fin de cette série d'histoire ne clôture pas le sens. Le calife regroupe de nouveau les trois Calenders, Zobéide et ses sœurs⁸, il préside le *halqa* et leur demande de raconter leurs histoires, ainsi la parole étant accordée successivement à Zobéide⁹, à Amine¹⁰ et l'histoire est enfin clôturée.

L'« Histoire de Zobéide » entretient un rapport de livre dans le livre avec le récit-cadre de l'« Histoire des trois Calenders, fils de roi, et de cinq dames de Bagdad »¹¹. Elle est également une version de l'« Histoire du second vieillard et des deux chiens noirs »¹². La spécularité entre ces deux histoires s'effectue par le biais de l'inversion des sexes¹³ mais également par la reprise des événements et des aventures. L'exemple le plus pertinent d'emboîtement¹⁴ autoréflexif est

¹ Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 2, *op. cit.*, pp. 4-71.

² Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, pp. 120-228.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵ *Ibid.*, p. 162.

⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁰ *Ibid.*, p. 217.

¹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹² *Ibid.*, p. 73.

¹³ Bremond, C., « En deçà et au-delà d'un conte : le devenir des thèmes », in *Mille et un contes de la nuit*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴ Lethuy Hoang a montré qu'il existe dans les *Mille et une nuits*, des contes indépendants (*op. cit.*, p. 26). Ces contes sont relativement indépendants par rapport au récit-cadre principal, mais emboîtant par rapport aux microrécits qu'ils enchâssent, car, au sein de ces contes indépendants, la mise en abyme est la stratégie narrative par excellence, cela veut dire que l'indépendance est relative et se fait seulement avec le récit-cadre principal. Ces contes ont leur propre récit-cadre illustrent un parallélisme structurel avec le livre

l'histoire du « Marchand et [du] Génie ». Ce conte a repris la thématique du récit-cadre principal bien sûr avec quelques différences¹ : l'acte de raconter dont se chargent les trois vieillards consiste à sauver le marchand, qui a tué sans le vouloir le fils du génie. Il s'agit ainsi d'un conte du conte. Le passage d'un conte dans le conte au conte du conte s'effectue grâce à de nombreux facteurs d'autoréflexivité : la thématique, l'inversion de sexes, le cadre spatio-temporel, etc. Dans les histoires racontées par le Barbier, la filiation familiale engendre une filiation narrative.

Même si *L'enfant de sable*, contient un cas du livre dans le livre, tel que l'histoire d'Antar emboîtée dans l'histoire d'Ahmed/Zahra, il est souvent, dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, une question du livre du livre² puisque le lien entre les différentes versions de l'histoire est assez explicite, un lien thématique et onomastique, un lien de contenu fictionnel où le récit tourne autour de la même histoire (celle d'Ahmed/Zahra). La mention fréquente de l'isotopie du « miroir » en est la preuve, alors que dans les *Mille et une nuits*, il est souvent question du conte dans le conte, puisque les liens qui favorisent la spécularité sont faibles.

Dans la préface des *Mille et une nuits*, Gaston Picard évoque ainsi la structure de l'œuvre :

Et un maître-livre est né : le livre des livres, le conte des contes. En effet il n'y a là qu'un livre, quoique fait de beaucoup ; en effet il n'y a là qu'un conte, quoique multiplié : un fil conducteur relie une histoire à une autre, quitte à ce qu'une troisième, une dixième, une centième intervient, un fil qui a du serpent les nœuds, du caoutchouc l'élasticité, de l'imagination les caprices, mais enfin un fil.³

Zineb Ali-Benali résume ainsi l'acte de raconter dans *Mille et une nuits* :

Chaque nuit recommencée, elle raconte, relate, reproduit, récite et, en principe n'invente jamais. Un tel dit qu'un tel a dit qu'une telle a dit, qu'un tel..., qu'une telle a fait... paroles répétées à l'infini, engendrées l'une dans l'autre, l'une de l'autre.⁴

François Villa et Gilbert Grandguillaume ont confirmé également cet aspect des *Mille et une nuits* qui consiste dans les liens qui unissent toutes les histoires l'une à l'autre :

des *Mille et une nuits*. Ils constituent ainsi, par leur structure d'emboîtement indépendant, un livre dans le livre.

¹ Le marchand est fautif, même s'il commet un crime sans avoir l'intention alors que Schéhérazade n'a jamais été fautive. Contrairement à Schéhérazade qui a affronté son sort, le marchand a accepté son sort, sans l'intervention des vieillards, il sera mort, etc.

² *La nuit sacrée* est un livre du livre puisqu'il se compose de la même histoire, celle d'Ahmed/Zahra, qui figure déjà dans *L'enfant de sable*.

³ Galland, A., T. 1, Éditions Garnier frères, Paris, 1949.

⁴ « Schéhérazade ou Jazya ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? », *op. cit.*, p. 217.

Un projet¹ anime *Les Mille et une Nuits*. Le contenu même des contes est certes important, mais pas en lui-même. La portée de chaque conte ne se révèle qu'à être entendue dans sa relation au contexte même de la narration.²

Malek Chebel confirme cette idée du projet unique qui anime l'œuvre orientale :

Les contes sont plus ou moins délayés, comme si la scène inaugurale qui les réunit tous était composée d'un alliage non pas physique, mais mental. Tennyson évoque l'imbrication orientale qui entasse une sphère sur une autre. D'autres ont mis en évidence l'idée des poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres, toutes différentes, mais toutes unies dans un même esprit. [...] Ailleurs, des mises en abyme, des récits en miroir où se reflète l'âme des auditeurs, avant même que la conteuse ne libère ses formules talismaniques, ses baumes, son secret de la nuit.³

Ainsi né un livre du livre ou un livre dans le livre, en effet, d'un livre dans le livre, jusqu'au labyrinthe d'histoires. Cette stratégie consiste dans les *Mille et une nuits* a reporté toujours pour un autre jour l'exécution. Chez Ben Jelloun, l'emboîtement n'est pas la conséquence d'une stratégie extratextuelle (la menace de mort dans les *Mille et une nuits*), la stratégie narrative d'emboîtement est intratextuelle : le labyrinthe dans lequel vit le protagoniste Ahmed/Zahra influe sur la forme du texte, l'hybridité identitaire, dans la mesure où Zahra, une femme, élevée comme garçon, provoque une hybridité textuelle.

Bien qu'il s'agisse d'une variante de la même structure, celle de la mise en abyme, pourtant, les divergences ont interféré dans *L'enfant de sable* et *La prière de l'absent*. Les poèmes insérés dans le récit reprennent souvent la thématique du récit emboîtant⁴ : le poème de Firdoussi emboîté dans le récit du troubadour aveugle⁵. Ben Jelloun insère également dans le roman un commentaire sur un feuilleton :

¹ Boidin, C., *op. cit.*, p. 232.

² « *Les Mille et une nuits* : la parole délivrée par les contes », *op. cit.*, p. 141.

³ Chebel, M., « Modernité subversive des *Mille et Une Nuits* », in *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, *op. cit.*, p. 509.

⁴ La mise en abyme des poèmes est commune, nous la trouvons dans les *Mille et une nuits* et dans la trilogie. Antoine Galland a supprimé tous les poèmes de ses traductions. Toutefois, J. E. Bencheikh a souligné que ses poèmes insérés dans les contes sont nécessaires pour les comprendre « soit parce qu'ils font partie intégrante des structures narratives, soit parce qu'ils véhiculent l'essentiel des significations. », « La volupté d'en mourir », *op. cit.*, p. 276.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 190.

On se défoule sur les images qui traversent le boulevard, et le soir on regarde à la télé un interminable feuilleton égyptien : *l'Appel de l'amour*, où les hommes et les femmes s'aiment, se haïssent, s'entre-déchirent et ne se touchent jamais.¹

D'autres formes d'emboîtement existent dans *L'enfant de sable*. Le sens d'un roman pourrait être inséré dans le roman de Ben Jelloun. Le troubadour aveugle en lisant le Roman d'Al Mo'atassim² a saisi le sens des dons qu'il a reçus de la femme arabe qu'il prétend rencontrer dans la bibliothèque. Cette femme arabe lui rappelle également Tawaddud³, le protagoniste des *Mille et une nuits*. Dans *La prière de l'absent*, l'auteur marocain a inséré la langue arabe dans la langue française : l'emboîtement des versets coraniques et des invocations (en arabe) dans le texte en français. L'acte de lecture ne cesse de jalonner le récit oral : la lecture du journal d'Ahmed/Zahra dans *L'enfant de sable*. Ben Jelloun ne cesse d'inclure l'acte scriptural dans l'acte de raconter. Il représente à maintes reprises Ahmed/Zahra en train d'écrire son journal intime ou des lettres.

Les différents types d'emboîtements dans *L'enfant de sable* confirment l'hypothèse à la fois du récit du récit et du récit dans le récit. Nous sommes ainsi aux antipodes de Marc Gontard qui a évoqué uniquement un cas du récit dans le récit⁴ alors que la majorité des cas prouvent qu'il s'agit d'un récit du récit.

Toutefois, dans les *Mille et une nuits*, nous signalons une seule exception où figure un cas d'emboîtement assez analogue à celui qu'on a trouvé dans *L'enfant de sable* : la mise en abyme des lettres dans l'acte de raconter. La correspondance amoureuse entre Schemselnihar et Ali Ebn Becar dans l'« Histoire d'Aboulhassan Ali Ebn Becar et de Schemselnihar, favorite du calife Haroun-al-Raschid » reflète la thématique du conte : des lettres d'amour enchâssées dans un conte dont le thème est l'amour.

Dans son étude sur les *Mille et une nuits* Jamel Eddine Bencheikh a conclu qu'il « [a] relevé des mécanismes d'emboîtement mis en place pour donner une cohérence à cet ensemble.

¹ *Ibid.*, p. 146.

² *Ibid.*, p. 189.

³ *Ibid.*, pp. 174-175.

⁴ Marc Gontard a étudié la méta-narration suivant une perspective autotextuelle ce qui limitait la portée de l'œuvre de Ben Jelloun, car il s'avère que la plupart des aspects de l'autoréférentialité qu'il a relevés versent dans l'intertexte des *Mille et une nuits*. La pluralité narrative par « délégation de voix », le dédoublement de l'instance narrative, la « méta-narration », la « figure du conteur », les « réactions du public », le renversement des « perspectives narrative » trouvent leur origine dans les *Mille et une nuits* sauf la « théorie du récit » et la « [métaphorisation] du récit » qui sont trois manifestations de la mise en abyme dans le roman moderne. *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 13-28.

Ceci [selon l'auteur] interdit de penser à une juxtaposition due au hasard »¹. Il existe ainsi deux formes d'emboîtements : les mises en abyme ouvertes, qui peuvent se lire comme livre du livre, et les mises en abyme closes² c'est-à-dire indépendantes, sous forme de livre dans le livre ; celles-là sont emboîtées par le récit-cadre principal, alors que celles-ci sont à la fois emboîtées dans le récit-cadre principal et ont leur structure autonome dans le livre des *Mille et une nuits*. Cela veut dire qu'il existe des contes qui ont leur propre récit-cadre, leurs propres récits enchâssés et leur propre conclusion : autrement dit, un conte-cadre emboîte un conte, l'introduit et le conclut. Ce qui rend la structure de l'œuvre orientale beaucoup plus complexe que la structure en abyme utilisée par Ben Jelloun. Ces mises en abyme indépendantes à l'intérieur du texte n'existent pas chez Ben Jelloun. Il opte exclusivement pour la mise en abyme ouverte où un récit enchâsse d'autres récits. La structure de *L'enfant de sable* et de *La prière de l'absent* montre que la narration se dédouble en deux niveaux superposés. Ces deux romans se composent d'un récit principal et d'une série de récits seconds sous forme de micro-récits. La structure en miroir³ de *La prière de l'absent* n'échappe pas à la réflexion qui caractérise *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*. La composition de ce roman, « met donc en regard les récits de vie et les récits de mort, le Nord et le Sud, l'intérieur et l'extérieur. [...] Le récit enchâssant (récit de vie) se transforme en récit enchâssé (récit de mort). Le récit devient récit de récits »⁴. « Le récit historique (histoire de Ma-al-Aynayn), ce récit enchâssé qui devient enchâssant est en rapport de similitude avec les récits secondaires. « Le miroir suprême réfléchit l'ensemble des petits miroirs »⁵. En effet, « le roman réfléchit d'ailleurs, sur lui-même et sur sa matière [...] »⁶ où « [...] le miroir reflète un cimetière de miroirs. Ainsi le miroir s'étoile, se remplit de possibilité de sens. L'histoire enchâssant semble l'histoire d'une histoire à récrire »⁷. Cette forme d'emboîtement est définie par Lucien Dällenbach, comme l'aspect référentiel de la mise en abyme, qu'il appelle mise en abyme fictionnelle qui :

[...] condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé — et donc un trait du code métalinguistique ; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne.⁸

¹ Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, op. cit., p. 156.

² Lethuy Hoang avait montré cette caractéristique dans certains contes et l'appelle « structure fermée », op. cit., p. 40.

³ Salha, H. « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », op. cit., p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ *Ibid.*, pp. 87-88.

⁶ Ben Ouanes, K. « L'itinéraire de la parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun », op. cit., p. 41.

⁷ Salha, H., op. cit., p. 88.

⁸ Op. cit., p. 76.

Schéhérazade en passant la parole d'un conteur à l'autre, est consciente du dédale d'histoires dans lequel veut mettre Schahriar. Ce dédale d'histoires imposé par l'usage de la mise en abyme reflète bien entendu la structure de l'œuvre, mais aussi la structure du tempérament de l'auditeur lui-même. Il a vécu des trahisons successives : Schahzenan lui a parlé de la trahison de sa femme, puis de la reine (épouse de Schahriar). Enfin, le roi a vu sa femme le trahir. La mise en abyme de la narration se veut un contre-pouvoir par rapport au dédale obsessionnel dans lequel s'est mis Schahriar. Ce parcours des mille et une nuits finit par « l'écriture d'un livre. "Dans le livre et le livre", comme l'écrit Borges. »¹

Ce mécanisme d'emboîtement du livre dans le livre ou du livre du livre est le résultat des rapports entre le récit-cadre et les récits emboîtés. Nous tenterons de montrer comment les liens d'emboîtements s'articulent les uns avec les autres afin d'établir les principes de structuration du texte.

d) Les rapports entre récits-cadres et récits emboîtés

Laurence Kohn-Pireaux souligne « la difficulté à définir un net rapport encadrant-encadré »², pourtant, parfois les rapports sont assez explicites. Citons, à ce propos, Jamel Eddine Bencheikh, qui met l'accent sur le rapport essentiel entre le récit emboîtant et les récits emboîtés et il va plus loin en affirmant qu'il ne s'agit en aucun cas d'un travail de compilation³. La structure en abyme a un sens dans le texte. Jean Georges dans son ouvrage *Le pouvoir des contes*, même s'il souligne l'autonomie et la claustration qui caractérise chaque conte emboîté, n'a pourtant pas nié la relation de subordination qui relie les contes les uns aux autres et souligne par conséquent le fait que la mise en abyme est un élément unificateur des contes :

Dans la série des [*Mille et une nuits*], [...] chaque conte, qui constitue un système parfaitement clos et autonome, est engendré par le conte initial par lequel *Schéhérazade*, la conteuse, est contrainte à être la conteuse ou à disparaître.⁴

¹ Cité par Villa, F., et Grandguillaume, G., « *Les Mille et une nuit* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 55.

² Kohn-Pireaux, L., « Variations autour du récit-cadre des *Mille et une nuits* : la version Mardrus », in Chraïbi, A. et Ramirez Carmen, (sous la direction de), *Les Mille et une nuits et le récit oriental. En Espagne et en Occident*, coll. « Approches Littéraires », L'Harmattan, 2009, p. 198.

³ Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 122.

⁴ Cité par Le Marinel, J., « *Les contes d'Éva Luna*, d'Isabelle Allende, transposition moderne des *Mille et Une Nuits* », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, p. 174. C'est l'auteur qui souligne.

Nous signalons également les liens d'interdépendance entre deux contes par le biais de la répétition de contenu autotextuel. En effet, bien que l'« Histoire des trois Calenders, fils de roi, et de cinq dames de Bagdad » soit autonome puisqu'elle a une structure en abyme close, pourtant elle emboîte l'« Histoire de Zobéide » qui entretient un rapport d'interdépendance avec l'« Histoire du second vieillard et des deux chiens noirs ». L'autonomie est relative. Parfois le lien entre le récit-cadre et les récits emboîtés est explicitement marqué, d'autres fois, il est très faible. Nous nous reportons à Ahmed Cheniki, qui, à son tour, a relativisé cette autonomie :

Nous avons affaire à deux mises en abyme, à plusieurs cercles concentriques qui font appel à une pluralité de genres reflétant et mirant les différents plans de significations. L'opposition entre Schéhérazade, porteuse de vie et Shahrayar, synonyme de mort, articule le macro-récit et structure les micro-récits ou contes qui se caractérisent par une autonomie relative.¹

La finition des rapports d'enchâssement dans *L'enfant de sable* est beaucoup plus travaillée par rapport à la même variante structurelle dans les *Mille et une nuits*. En effet, le passage de l'histoire racontée par Sidi Abdel Malek aux histoires racontées par Amar, Fatouma et Salem relève d'un enchaînement causal qui le motive, la raison pour laquelle ces conteurs ont pris en charge l'histoire d'Ahmed/Zahra.

Schéhérazade, avant d'entamer son projet, crée un consensus avec sa sœur Dinarzade². Le rôle de celle-ci consiste à créer la motivation ou la raison de l'acte de raconter. C'est elle qui déclenche chaque nuit la machine narrative :

« ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante [...] souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour, et de m'adresser ces paroles : « ma sœur, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour qui paraîtra bientôt, de me raconter un de ces beaux contes que vous savez »³.

Ainsi Schéhérazade a créé « le cadre matrice »⁴ qui va lui servir à la fois pour préserver l'acte de raconter tout au long des *Mille et une nuits*, se sauver et sauver tout le peuple : « aussitôt je vous en conterai un, et je me flatte de délivrer par ce moyen tout le peuple de la consternation où il est »⁵. S'agit-il d'un enchaînement causal entre le récit-cadre et le récit enchâssé ? Bien qu'il ne s'agisse pas effectivement d'un enchaînement causal clairement identifié, toutefois, il consiste dans la raison d'être de l'acte de raconter.

¹ Cheniki, A., « *Les Mille et Une Nuits*, la culture populaire et le théâtre arabe », *op. cit.*, p. 109.

² « Sa présence alibi n'influe en rien sur le déroulement du récit », Chebel, M., « Dounyazade (Dinarzade) », in *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, *op. cit.*, p. 222.

³ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 57.

⁴ Hoang, L., *op. cit.*, p. 2.

⁵ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 57.

Nous rappelons que François Villa et Gilbert Grandguillaume se sont intéressés à la relation inter-contique alors que Bencheikh, a étudié la relation intra-contique, c'est-à-dire la relation entre les différents fragments emboîtés dans un conte. Il découvre un élément d'unification qui concourt à la génération des contes, à savoir le « schéma générateur » qui le définit comme un :

Système qui assemble, dispose et coordonne tous les éléments du texte narratif. Les éléments de ce système : formule anecdotique choisie, récit décomposable en unités opérationnelles, opérateurs agissant exclusivement pour le compte d'un projet anecdotique et dans les limites assignés, structures d'accueil, modes de fonctionnement et de cheminement, sont pris dans une stratégie textuelle qui génère le conte.¹

Ce rapport encadrant-encadré qui donne aux *Mille et une nuits* une structure circulaire² caractérise également la structure de *L'enfant de sable* et *La prière de l'absent*. La structure est circulaire dans la mesure où l'enchâssement narratif a généré la réflexivité qui ne laisse pas de place à l'autonomie. Dans *La prière de l'absent*, les micro-récits racontés par les voyageurs pourraient apparaître à première vue comme autonomes puisqu'ils n'ont pas de relation thématique nettement réalisée avec le thème du roman. Cependant, l'histoire racontée par Bobby a perturbé le cours du voyage et a influencé la suite du roman en divulguant le secret de leur voyage au Sud. Souvent, l'interdépendance relie les histoires les unes aux autres. L'interdépendance peut se réaliser par la structure, la répétition³ et par le retour des mêmes thèmes. En effet, ces éléments susmentionnés créent une sorte de réflexivité entre les histoires racontées par les conteurs.

Parfois le conte se présente sous la forme d'un livre indépendant dans le livre des *Mille et une nuits* : le conte a son propre récit-cadre, ses propres récits emboîtés, ses propres conteurs et sa propre *halqa*. Lethuy Hoang les nomme « contes emboîtés » qui « se composent de protagonistes et d'événements qui existent dans des univers complètement différents de ceux des récits-cadres, et s'il y a plusieurs contes emboîtés dans un même cadre, ils ne sont nullement reliés entre eux »⁴. Il précise un peu plus loin que « les contes emboîtés consistent en contes ayant une structure close, nettement séparée, emboîtée à l'intérieur d'un conte-cadre dont le cours projeté ne peut être altéré. »⁵. Cette hypothèse est loin d'être probante, car même dans les

¹ Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, op. cit., pp. 94-95.

² Houdart-Mérot, V., « Proust Dormeur éveillé ou comment surseoir à l'arrêt de mort », *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, op. cit., p. 84.

³ On parle ici d'un contenu intertextuel qui réfère à un autre contenu.

⁴ Hoang, L., op. cit., p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

contes qui ont une structuration d'emboîtement forte, les protagonistes du récit-cadre vivent dans un temps et lieu différent de celui des récits emboîtés. En outre, même si sur le plan structurel les contes sont indépendants où « chaque conte possède sa propre autonomie »¹, sur le plan thématique, tous les contes dépendent du projet du Schéhérazade annoncé dans le récit-cadre : raconter pour se sauver et sauver les femmes. Le rapport d'indépendance des contes dans les *Mille et une nuits* est relatif et discutable, car la mise en abyme crée parfois des rapports d'emboîtement assez forts où nous ne pouvons pas parler d'autonomie. « Les contes, ici, ne forment pas chacun une entité isolée, avec un début et une fin qui seraient ceux d'un conte. Ils sont pris dans un projet d'ensemble, ils s'inscrivent dans une narration au long cours »². Cela veut dire que même les contes qui ont une structure close s'inscrivent dans le même projet principal annoncé par Schéhérazade. Celle-ci oriente le conte en sa faveur et pour la stratégie qu'elle avait énoncée dès le début :

[Schéhérazade] prit sa sœur Dinarzade en particulier, et lui dit : « ma chère sœur, j'ai besoin de votre secours dans une affaire très importante ; je vous prie de ne me le pas refuser. Mon père va me conduire chez le sultan pour être son épouse. Que cette nouvelle ne vous épouvante pas ; écoutez-moi seulement avec patience. Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour, et de m'adresser ces paroles : “Ma sœur, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour qui paraîtra bientôt, de me raconter un de ces beaux contes que vous savez.” Aussitôt je vous en conterai un, et je me flatte de délivrer par ce moyen tout le peuple de la consternation où il est.” Dinarzade répondit à sa sœur qu'elle ferait avec plaisir ce qu'elle exigeait d'elle.³

Ce projet principal unit les contes même s'ils ont une structure close. Ce n'est pas seulement le personnage du roi, Schahriar, qui est un élément unificateur pour tous les contes des *Mille et une nuits* puisqu'il est l'auditeur principal, ce sont aussi les autres rois, Haroun-al-Rachid, le sultan de Casgar, qui sont à l'origine de la mise par écrit des contes des *Mille et une nuits*.

Dans les *Mille et une nuits*, l'écho d'un conte à l'autre s'effectue par le biais du personnage du roi, qui est partout présent dans les contes, là où un roi reflète un autre roi. Il s'agit peut-être de convaincre le roi, de le former par le biais des histoires des autres

¹ Bernard, L., « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », *op. cit.*, p. 135.

² Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les Mille et une nuits : la parole délivrée par les contes », in *Psychanalyses. Symboliser*, N° 33, décembre 1989, p. 141.

³ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 57.

gouverneurs, de lui enseigner leur justice, leur manière de gouverner. La leçon que Schéhérazade veut transmettre à Schahriar consiste dans le fait qu'il pourrait trouver son reflet dans un autre roi qui pourrait lui rappeler son image avant le traumatisme de la trahison.

L'emboîtement des contes dans un récit-cadre assure la réflexivité¹, là où un récit reflète un autre, là où, les récits seconds tournent autour du récit principal : « même le conte emboîté n'altère pas le dénouement du cadre, la logique du conte n'est jamais compromise »², tout à fait comme dans *L'enfant de sable*, où le récit-cadre et les récits emboîtés progressent par alternance, sans que l'un altère l'autre, au contraire, l'un prolonge le sens de l'autre. Le texte s'emboîte dans un autre, se répète générant des rapports d'interdépendance à travers ses différents composants textuel, thématique et onomastique.

La progression par alternance du récit-cadre et des récits enchâssés dans *L'enfant de sable* provoque la réflexivité simultanée qui interfère entre les différents fragments. Les micro-récits, les lettres, les récits racontés reprennent toujours le contenu du récit-cadre. En effet, le passage d'un niveau diégétique premier bien qu'il soit externe et impersonnel illustré par une histoire racontée sous forme de bribes par plusieurs conteurs qui reflète l'intimité d'Ahmed/Zahra, sa relation avec son père, sa mère, avec Fatima qu'il prend comme épouse, à un niveau diégétique second, plus intime cette fois où Ahmed/Zahra relate sa vie intime. On remarque le passage d'un niveau objectif à un niveau subjectif, pourtant, le contenu de l'un reprend le contenu de l'autre.

Dans ce second niveau d'emboîtement, l'histoire que raconte Fatouma reprend la thématique de la double identité d'Ahmed/Zahra reprise déjà dans l'histoire d'Antar racontée par l'un des membres anonymes du *halqa* :

[Antar] était craint et respecté, ne tolérait aucune faiblesse ou défaillance de la part de ses hommes, faisait la chasse aux corrupteurs et punissait les corrompus, exerçait un pouvoir et une justice personnels, jamais arbitraires, allait jusqu'au bout de ses idées et de sa rigueur, bref, c'était un homme exemplaire, au courage légendaire, cet homme, cet Antar secret qui dormait avec son fusil, on découvrit, le jour où il mourut, que cette terreur et cette force logeaient dans un corps de femme.³

¹ Pour plus de détails sur la réflexivité entre quelques contes des *Nuits*, nous vous renvoyons à Bremond, C., « En deçà et au-delà d'un conte : le devenir des thèmes », *op. cit.*, pp. 81-98. Concernant la réflexivité dans l'œuvre de Ben Jelloun. Cf. Farouk, M., *op. cit.*

² Hoang, L., *op. cit.*, p. 96.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 83.

Fatouma se présente aussi comme Antar et Ahmed/Zahra, sinon leur double. Comme Antar et Ahmed/Zahra, Fatouma préfère porter un masque qui lui assure une métamorphose et par conséquent une certaine identification à un homme au moins à l'apparence :

Je pouvais passer pour un homme, un montagnard égaré dans la ville. Alors j'eus l'idée de me déguiser en homme. [...] Dans mon cas j'allais changer d'image, changer de visage dans le même corps, et aimer porter ce masque jusqu'à en profiter avec excès.¹

Ce déguisement en homme auquel s'adonne le rapproche d'Ahmed/Zahra auquel elle s'identifie également en s'attribuant très tardivement un nom propre : « depuis ce jour, je m'appelle Fatouma »². Elle a aussi un cahier comme Ahmed, qui « fai[t] le propre dans le grand cahier où il consignait tout »³ qu'il a perdu plus tard. Fatouma a vécu la même destinée : « entre-temps j'avais perdu le grand cahier où je consignais mon histoire »⁴. Elle a deux vies comme Ahmed/Zahra : Ahmed « [porte] deux vies avec deux perceptions et deux visages, mais les mêmes rêves, la même et profonde solitude »⁵. L'histoire racontée par Fatouma se soude ainsi à l'histoire d'Antar et celle d'Ahmed/Zahra, la destinée de l'un réfléchissant la destinée de l'autre.

Nous remarquons également que la réflexivité est assurée par la thématique de la mort et de la vie qui traverse l'hypertexte et l'hypotexte. Dans les *Mille et une nuits*, la mort engendre l'acte de raconter. Dans *L'enfant de sable*, la mort d'Ahmed déclenche les rumeurs et rend l'histoire publique. Nous soulignons également que les contes des *Mille et une nuits* sont liés par le premier déclencheur de l'acte de raconter : « sans Shahzaman, l'histoire des *Nuits* n'aurait jamais existé, mais sans Dognazade, la parole aurait été stérile et inexistante »⁶.

Les déambulations d'Haroun-al-Rachid, déguisé, dans l'espace révèlent aussi un lien de réflexivité entre quelques contes des *Mille et une nuits*. Schéhérazade fait ainsi le lien entre ces contes : « Sire [...] j'ai déjà eu l'honneur d'entretenir Votre Majesté d'une sortie que le calife Haroun-al-Raschid fit, une nuit, de son palais ; il faut que je vous en raconte encore une autre »⁷. Le fait de raconter les déambulations du calife Haroun-al-Rachid dans des contes séparés va de pair avec la structure de l'œuvre et lui donne une composition réflexive. Le Calife apparaît dans

¹ *Ibid.*, p. 166.

² *Ibid.*, pp. 169-170.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁶ Jabri, A., « Les stratagèmes narratifs des *Mille et une Nuits* ou l'ambiguïté du discours préliminaire », *op. cit.*, p. 27.

⁷ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 288.

l'« Histoire des trois Calenders, fils de Roi, et de cinq Dames de Bagdad »¹ ; puis dans l'« Histoire des trois Pommes »². Dans ce deuxième conte, le *halqa* fait réfléchir le texte, un premier *halqa* du récit-cadre (Schéhérazade, Schahriar et Dinarzade) fait écho avec le second *halqa* (Haroun-al-Rachid, Mesrour, Giafar et le jeune homme). Ainsi le passage d'une histoire à une autre illustre bien le passage d'un niveau narratif à un autre, mais également le passage de l'histoire vécue³ à l'histoire narrée, de l'histoire lue à l'histoire racontée. Schéhérazade, avant de commencer à parler, a beaucoup lu. La lecture est donc un élément qui unifie les contes. Les conteurs dans *L'enfant de sable* ont également lu l'histoire d'Ahmed/Zahra dans le livre qu'il a laissé.

L'espace engendre également la bifurcation de l'acte de raconter. Le changement de l'espace⁴ où se tient le *halqa* assure le déclenchement de l'acte de raconter. Dans l'« Histoire des trois Calenders, fils de roi, et de cinq dames de Bagdad », le calife Haroun-al-Rachid s'introduit, déguisé, chez les cinq dames. Il a écouté les histoires des trois Calenders. Puis, il invite cex-ci, ainsi que Zobéide et ses sœurs dans son palais afin d'écouter leurs histoires. Il déplace ainsi le *halqa* d'un espace à un autre. Un parallélisme contique se produit. Le premier *halqa*, Zobéide demandait aux intrus (les Calenders) de raconter leurs histoires, dans son palais, le Calife demande aux femmes de raconter leurs histoires. Le rapport spatial devient ainsi un facteur de bifurcation narratif puisqu'il permet de relancer l'acte de raconter dans un autre espace.

Le *halqa* dans *L'enfant de sable* a aussi changé de lieu, car l'ancienne place publique est en cours de rénovation. Après la dissolution du premier *halqa* formé autour de Sidi Abdel Malek², un deuxième *halqa* se compose d'anciens auditeurs : Salem, Amar et Fatouma. Ils se sont réunis dans un café qui devient un lieu favorable au déroulement de l'acte de raconter. Salem leur propose de poursuivre l'histoire. Cette deuxième relance de l'acte de raconter débute par un fragment, rapporté à la troisième personne, qui constitue un récit-cadre pour les histoires racontées par Salem, Amar, Fatouma et le troubadour aveugle :

Cela fait huit mois et vingt-quatre jours que le conteur a disparu. Ceux qui venaient l'écouter ont renoncé à l'attendre. Ils se sont dispersés depuis que le fil de cette histoire qui les réunissait s'est rompu. [...] Le conteur est mort de tristesse. [...] C'est ce que se disent Salem, Amar et Fatouma, tous trois âgés et désœuvrés et qui se retrouvaient, depuis le nettoyage de la place et la mort du

¹ *Ibid.*, pp. 120-227.

² *Ibid.*, pp. 288-466.

³ Lethuy Hoang les désigne par « temps vécu » et « temps narré », Hoang, L., *op. cit.*, pp. 30-31.

⁴ À propos de l'espace et sa relation avec l'acte de raconter et la bifurcation contique. Cf. Lethuy Hoang, *op. cit.*

conteur, dans un minuscule petit café en retrait. [...] Ils étaient les plus fidèles au conteur. Ils ont eu du mal à accepter la brutalité avec laquelle tout fut interrompu. Salem, un Noir, [...] proposa aux deux autres de poursuivre l'histoire.¹

La disparition du conteur principal Sidi Abdel Malek et le changement du lieu où se déroule l'acte de raconter bien qu'ils aient bloqué l'acte de raconter dans un certain temps, ne l'affectent pas, au contraire, ceci dédouble l'acte de raconter et la relance.

Quant au rapport temporel entre les récits-cadres et récits enchâssés dans les *Mille et une nuits*, bien qu'il soit important comme facteur de classification², il ne couvre pas toutes les formes d'emboîtement. Dans l'« Histoire des trois Calenders, fils de roi, et de cinq dames de Bagdad », les personnages vivent dans un même espace, pourtant l'emboîtement narratif s'est maintenu. La classification de Lethuy Hoang ne couvre pas également les micro-récits³ qui figurent dans les contes : les fragments discursifs dont les conteurs sont Danhasch et Maimoune dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine » ne figurent pas dans cette classification. Elle qualifie ces fragments d'atomiques. Cela veut dire que l'emboîtement narratif⁴ est parfois beaucoup plus micro-narratif et que la classification temporelle de Lethuy Hoang ne pourrait pas couvrir toutes ses formes. Étudier cette structure d'emboîtement narratif comme une mise en abyme s'avère ainsi plus probant. Pour nous l'emboîtement relève de l'acte de raconter même si l'espace et le temps, classification incomplète des contes emboîtés, pourraient nous fournir un facteur de classification. Cela veut dire, qu'il y a enchâssement narratif dès qu'il y a un changement

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 135.

² Cf. Hoang, L., *op. cit.*

³ L'emboîtement narratif dans les *Mille et une nuits* n'est pas seulement la structure entre le récit-cadre et les récits emboîtés, il s'étend aussi à ces récits emboîtés, qui emboîtent d'autres récits. Jamel Eddine Bencheikh a affirmé que « Le conte d'Abû Cir et d'Abû Qîr », qui présentait un intéressant emboîtement de lectures différentes et superposées dans un même récit. » (*Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, pp.12-13). Dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des Enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine » : « Il se trouve que le conte ne s'arrête pas à l'île d'Ebène que chez Mardrus, et qu'il s'agit non d'une juxtaposition, mais d'une intrication de textes commandée par un conflit de significations », *ibid.*, p. 128. Cela veut dire qu'à chaque fois, il y a un déplacement vers un autre espace, il y a un nouveau récit emboîté.

⁴ Lethuy Hoang désigne par contes emboîtés seulement « les contes qui ont un axe temporel différent de celui du conte ou des contes qui leur servent d'encadrement. », *op. cit.*, p. 32.

d'instance narrative¹, de modalité de la narration, changement de niveau narratif², de genre³ ou l'intrusion d'un nouveau conteur.

La mise en scène des pôles du discours ou de l'énonciation génère également un effet de réflexivité. En effet, ceux qui sont représentés dans le conte-cadre vont énoncer leurs histoires dans les contes emboîtés. Nous nous reportons ainsi à Lethuy Hoang qui affirme que « le récit-cadre, où il est raconté ce qui arrive au marchand, n'existe que pour mettre en scène le discours, incarné tour à tour par les vieillards marqués, qui font avancer le récit. La mise en abyme ainsi construite met l'emphase non seulement sur le discours qui organise le récit, mais aussi sur l'énonciation de ce discours »⁴. La présence des conteurs dans le récit-cadre et les récits emboîtés assure non seulement la continuité diégétique, mais aussi le passage d'un niveau narratif à l'autre. Zahra est un personnage dans *L'enfant de sable*, où les conteurs racontent son histoire. Elle apparaît dans *La nuit sacrée* à la fois comme conteuse et personnage. Elle raconte son histoire et fait avancer la narration par le biais de ses agissements. Dans *La prière de l'absent*, Yamna, Sindibad et Bobby, au cours de leur voyage vers le Sud, assument à leur tour la fonction de conteurs et de personnages et font également progresser la narration. Yamna est aussi la conteuse qui raconte l'histoire de Ma-al-Aynayn à l'enfant. La diégèse du voyage se joint à la diégèse de l'histoire de Ma-al-Aynayn qui s'emboîte dans la diégèse de l'Histoire du pays. La continuité diégétique et thématique entre le récit emboîtant et le récit emboîté dans *L'enfant de sable* est pertinemment assurée autant que dans les *Mille et une nuits*.

Raconter pour se sauver de la mort est une variante qui existe dans le récit-cadre des *Mille et une nuits*, dans l'histoire du « Marchand et [du] Génie », dans l'« Histoire du Pêcheur », dans l'« Histoire de Nouredin Ali et de Bedreddin Hassan »⁵. Giafar raconte l'histoire pour obtenir la grâce de son esclave. La continuité thématique assure la relation entre le récit-cadre et les récits emboîtés convoquant un appel de sens et de signification. Dans les *Mille et une nuits*, la continuité thématique entre le récit-cadre et les récits emboîtés est rendue possible grâce au passage de la menace de mort à la curiosité de l'auditeur : Schéhérazade a tellement attisé la curiosité de Schahriar qu'il commence progressivement à oublier sa décision de l'exécuter.

¹ Au sens de Genette, G., *Figure III*, coll. « Poétique », Le Seuil, Paris, 1972, p. 76.

² Dans l'« Histoire d'Aboulhassan Ali Ebn Becar et de Schemselnihar, favorite du calife Haroun-al-Raschid », le changement de niveau narratif entre le discours direct et l'acte de lecture de la lettre où le rapport entre l'acte de dire et l'acte de lire présente un cas de mise en abyme par excellence. Pourtant, ce cas d'emboîtement ne figure pas dans le classement de Lethuy Hoang, car il s'appuie exclusivement sur la temporalité afin de délimiter le rapport entre encadrant et encadré.

³ Les lettres insérées dans les récits oraux.

⁴ Hoang, L., *op. cit.*, p. 51.

⁵ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, pp. 298-349.

La continuité thématique dans *L'enfant de sable* se réalise par le biais de la réflexivité puisqu'il s'agit de la même histoire, celle d'Ahmed/Zahra. Soit ce sont les conteurs qui la font progresser en racontant l'histoire qu'ils ont lue dans le cahier, soit en représentant Ahmed/Zahra en train d'écrire son histoire, soit en lisant les lettres insérées dans le récit-cadre. Aussi l'acte de raconter est-il devenu un thème dans le texte. Robert Elbaz le décrit comme une « machine narrative »¹. L'énonciation engendre ainsi un lien entre le récit-cadre et le récit emboîté. Cependant, si la condition d'énonciation des contes dans les *Mille et une nuits* est souvent la menace de mort ou la curiosité de l'auditoire, le conte est présent dans la trilogie grâce à « la machine narrative ». Les conteurs sont toujours disponibles pour raconter des histoires. De même, Lethuy Hoang avait déjà affirmé à propos des *Mille et une nuits* que « l'analyse du rapport entre le récit-cadre et le récit encadré du groupe de contes convergents mène à la découverte d'un mode de production, ou pour emprunter l'expression de Todorov, d'une "machine à raconter", caractéristique à ces contes convergents : à savoir la *gageure* portant sur le procès même de l'énonciation »². Bien que nous confirmions cette hypothèse, il convient pourtant de remarquer que la « machine à raconter » existe même dans les contes qu'il conçoit comme contes « emboîtés » ou contes « agencés ». L'emboîtement narratif engendre une structure circulaire³, la parole commence toujours de Schéhérazade et lui revient, et entre-temps, plusieurs contes ont été contés : « les contes transgressent de nombreux espaces langagiers et se fondent sur une structure circulaire qui fait fonctionner de nombreux personnages dans un univers clos »⁴.

Après avoir analysé la mise en abyme et ses différentes formes, nous passerons à l'étude des énonciateurs, éléments nécessaires dans la structuration du texte en abyme.

e) Les conteurs en série

Dans son article « Introduction à l'analyse structurale des récits », Roland Barthes affirme « [qu'] il existe bien entendu un "art" du conteur : c'est le pouvoir d'engendrer des récits (des messages) à partir de la structure (du code) ; cet art correspond à la notion

¹ Tahar Ben Jelloun ou *l'inassouvissement du désir narratif*, *op. cit.*, p. 80.

² Hoang, L., *op. cit.*, p. 61.

³ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuits* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 63.

⁴ Cheniki, A., « Les *Mille et Une Nuits*, la culture populaire et le théâtre arabe », *op. cit.*, p. 109.

de *performance* chez Chomsky, et cette notion est bien éloignée du “génie” d’un auteur, conçu romantiquement comme un secret individuel, à peine explicable »¹.

Cet art du conteur caractérise le monde arabe, surtout la poésie. À l’avènement de l’Islam, le Coran et le *Hadith* du prophète se transmettaient oralement. La culture arabe était une culture orale. G. Viet dans *Introduction à la littérature arabe*, affirme « qu’on s’embarque sur le Tigre ou sur le Nil, qu’on parcourt les déserts de l’Iraq ou les magnifiques plaines de la Syrie, qu’on visite les vallées du Hadjaz ou du Yémen, partout on trouve des conteurs dont les récits font le plus grand charme des habitants de ces pays »².

Dans la trilogie en question, Ben Jelloun conçoit ses protagonistes comme dans un conte : des conteurs et des personnages jalonnent l’œuvre, ce qui rapproche, en effet, la structure des protagonistes du roman de la structure des protagonistes du conte, donnant au roman un « caractère contique »³ qui détermine déjà *Mille et une nuits* : « ce caractère contique nécessite un porteur de parole, un conteur. Se pose alors la question du rapport de l’individu à la langue, à la collectivité, et à l’autorité qui se veut régente de cette langue »⁴. Accorder la parole à la femme, Fatouma, Zahra, Lalla Malika et Yamna renforce la présence de l’intertexte des *Mille et une nuits* dans la trilogie. Ces conteuses sont bien entendu les sœurs de Schéhérazade et Tawaddud. Les unes sont les images des autres dans un contexte maghrébin. Cela veut dire que l’hypothèse de Marc Gontard qui révèle que par le truchement du « conteur populaire », Ben Jelloun réintègre le « récit romanesque dans une pratique culturelle spécifiquement marocaine »⁵ s’avère peu concluante, bien que l’influence de cette pratique populaire soit parfois explicite⁶. Pourtant, l’influence des *Mille et une nuits* est aussi plus incontestable, la preuve en est que Ben Jelloun ne cesse d’exprimer ses appréciations à propos de l’œuvre orientale. D’ailleurs, lui ne fait pas de distinction entre les contes oraux de sa grand-mère et les contes des *Mille et une nuits*, tout provient d’une même source :

¹ In *Communications. Recherches sémiologiques : l’analyse structurale du récit*, n° 8, 1966. En ligne : https://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1966_num_8_1 Consulté le 26/06/2017.

² Cité par Amshoosh, M., *op. cit.*, p. 171.

³ Bernard, L., « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », in *Les 1001 nuits et l’imaginaire du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 131.

⁴ Bernard, L., « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », *op. cit.*, pp. 131-132.

⁵ Gontard, M., « Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun », *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d’écriture*, *op. cit.*, p. 97.

⁶ Les exemples de *L’enfant de sable* illustrent que les conteurs sont imprégnés de leur propre culture contique : « Amis du Bien », « ô mes amis et complices », « amis et compagnons du Bien ». Ces conteurs existent jusqu’à maintenant dans la place de Jemaâ el Fna à Marrakech. Cf. à ce propos Gâgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 276.

Le troisième domaine dans lequel la culture populaire s'exprime très bien [...] c'est le conte oral. L'exemple que nous avons est *Les Mille et Une Nuits*. [...] Quand j'étais petit, ma grand-mère me racontait des histoires, des contes. [...] Puis, trente ou quarante ans plus tard, j'ai lu *Les Mille et Une Nuits*. Alors j'ai retrouvé les histoires que ma grand-mère — analphabète bien sûr — me racontait quand j'étais petit : c'est tout de même extraordinaire d'observer la façon dont un texte universel, un livre, *Les Mille et Une Nuits*, a pu d'abord circuler dans les milieux populaires sous forme de conte oral...¹

L'image du conteur telle qu'elle se présente dans la trilogie est une variante que Tahar Ben Jelloun doit aux *Mille et une nuits*. Le conteur populaire, référence qui renvoie à la culture marocaine, tout à fait comme la grand-mère de l'auteur², s'inspire des *Mille et une nuits*. L'auteur avoue qu'il a trouvé dans l'œuvre orientale les histoires que sa grand-mère lui avait racontées pendant son enfance.

Les conteurs de Ben Jelloun sont des lecteurs des *Mille et une nuits*, tout à fait comme Ben Jelloun : « je me souviens qu'elle avait lu toutes les traductions disponibles des *Mille Nuits et Une Nuit* »³. Les conteurs s'inspirent ainsi des *Mille et une nuits*. Ils ont lu ce que Schéhérazade avait produit. Conteuse interne, elle joue le rôle d'un écrivain implicite ou un écrivain vicair. Il y a des conteurs qui racontent comme Schéhérazade, d'autres conteurs qui se racontent. Dans l'« Histoire du Barbier »⁴, le conteur éponyme raconte son histoire et les histoires de ses six frères. Dans *L'enfant de sable*, le conteur raconte l'histoire d'Ahmed/Zahra, mais il glisse vers ses propres fantaisies, selon un commentaire métatextuel d'Amar.

Raconter ou se raconter est un intertexte qui ne nie pas l'influence de la culture populaire, car cette culture offre certainement à Ben Jelloun une matière à raconter. Nous mettons également en question « la mise en évidence de « la fonction communicative de l'acte de raconter »⁵, qui provient, selon Marc Gontard, de la pratique de l'acte de raconter au Maroc, bien que cette hypothèse, puisse être nuancée⁶. Pourtant, l'acte de raconter dans les places publiques révèle plutôt une influence orientale. L'hypothèse ne peut nullement estomper l'influence intertextuelle des *Mille et une nuits* sur l'écriture de Ben Jelloun. Celui-ci affirme : « je suis un homme qui aime raconter des histoires »⁷, c'est pourquoi qu'il s'inspire des *Mille et une nuits*.

¹ Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », *op. cit.*, p. 135.

² Avant de lire les contes des *Mille et une nuits*, Ben Jelloun avait déjà entendus quelques-uns racontés par sa grand-mère. Cf. « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », *op. cit.*

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 182.

⁴ Galland, A., T 1, *op. cit.*, pp. 223-325.

⁵ Gontard, M., *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, *op. cit.*, p. 14.

⁶ La présence de « Goha » [Jeha] est une référence à l'imaginaire populaire dans *Moha le fou, Moha le sage*. Ben Jelloun en parle dans son article « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », *op. cit.*, p. 136.

⁷ Argand, C., *op. cit.*, p. 33.

Nous attestons que la culture populaire et l'intertexte des *Mille et une nuits* sont ostensiblement utilisés dans la trilogie. Ben Jelloun est « un homme de culture arabe, héritier de la tradition de l'imaginaire orientale »¹. Certes, il est également vu comme « chantre d'un Maroc de contes et de légendes »². Comme dans les *Mille et une nuits*, *La prière de l'absent* « est pleine d'hommes-récits qui cherchent à vivre ou à survivre »³. Comme Schéhérazade « assimilée à un simple procédé contique »⁴, les conteurs de Ben Jelloun sont souvent des fantoches, ne sont là que pour raconter des histoires et sont ainsi les corollaires des conteurs des *Mille et une nuits*.

La fonction du récit-cadre est de rassembler non seulement les conteurs dans un seul espace comme le pense Lethuy Hoang,⁵ mais aussi les auditeurs : Schéhérazade a rassemblé autour d'elle Dinarzade et Schahriar, Sidi Abdel Malek a rassemblé autour de lui Salem, Amar, Fatouma et d'autres auditeurs anonymes. Un autre rapprochement s'avère très utile et confirme les similarités furtivement marquées entre l'hypertexte et l'hypotexte : le rôle du conteur qui consiste à former son auditoire, comme Sidi Abdel Malek dans *L'enfant de sable*, le chauffeur de taxi dans *La prière de l'absent*. Dans les *Mille et une nuits*, rassembler les auditeurs, dans le récit-cadre principal est le rôle de Schéhérazade, dans les récits emboîtés, cette fonction est parfois attribuée à un personnage et non plus à un conteur tel que Haroun-Al-Rachid dans l'« Histoire des trois Calenders, fils de roi, et de cinq rames de Bagdad » ou le sultan de Casgar⁶ dans l'« Histoire du Petit Bossu ». En effet, Sidi Abdel Malek tout à fait comme Schéhérazade et Haroun-Al-Rachid est un agent de « convergence »⁷.

La grâce accordée au conteur à chaque fois qu'il raconte un conte qui surpasse en étonnement le conte précédent annonce la grâce qu'accordera Schahriar à Schéhérazade. Dès le premier conte, Schéhérazade a recours à cette stratégie de faire grâce à celui qui raconte un conte qui surpasse le précédent. Le génie accorde la grâce au Marchand qui la doit aux contes des vieillards. Haroun-al-Rachid, à son tour, accorde au moins deux fois la grâce à Giafar. Le sultan de Casgar dans l'« Histoire du Petit Bossu »⁸ gracie le tailleur, le médecin juif, le

¹ Le Clézio, J.M.G., « Tahar Ben Jelloun, dans la tradition des anciens conteurs », *Le Monde*, 4 septembre 1981, p. 13.

² Argand, C., *op. cit.*, p. 28.

³ Salha, H., « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 87.

⁴ Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 32.

⁵ Hoang, L., *op. cit.*, p. 151.

⁶ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 356.

⁷ Hoang, L., *op. cit.*, p. 151.

⁸ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, pp. 349-357.

pourvoyeur et le marchand chrétien, miroirs dans lesquels Schahriar pourrait voir une nouvelle image de soi et pourrait ainsi accorder également la grâce à Schéhérazade.

Les conteurs de Ben Jelloun ont aussi des compétences narratives tout à fait comme ceux des *Mille et une nuits*. Ils ne racontent pas pour racheter une grâce, ou pour se sauver de la menace de mort, ils racontent pour l'acte de raconter en soi. Cependant, l'analogie entre la disposition des conteurs n'est pas toujours attestée. Dans les *Mille et une nuits*, les conteurs maintiennent à la fois un rapport de subordination et de succession¹. Dans *L'enfant de sable*, les conteurs se succèdent, ils vivent dans le même espace contique et dans un même temps.

Aux antipodes des *Mille et une nuits*, dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, le texte met scène le conteur, ses agissements et ses mouvements. Celui-ci est ainsi devenu un thème dans l'œuvre. Cela veut dire que la trame narrative s'occupe également du conteur :

- Notre conteur prétend lire dans un livre qu'Ahmed aurait laissé. Or, c'est faux ! Ce livre, certes, existe. Ce n'est pas ce vieux cahier jauni par le soleil que notre conteur a couvert avec ce foulard sale. D'ailleurs ce n'est pas un cahier, mais une édition très bon marché du Coran.²
- « Cela fait huit mois et vingt-quatre jours que le conteur a disparu. »³
- « Le conteur est mort de tristesse. »⁴
- « Après sa confession, le conteur avait de nouveau disparu. »⁵
- « Je suis arrivée au moment où le conteur chargé de la dire est tombé dans une de ces trappes, victime de son propre aveuglement. Il s'est laissé prendre dans les fils tissés par l'araignée endormie. Il a ouvert des portes dans des murailles et les a abandonnées. Il a disparu au milieu du fleuve, laissant ma vie en suspens.⁶

Le conteur, Sidi Abdel Malek, après sa disparition, est devenu un thème dans *L'enfant de sable*. Il a donc connu une grande évolution par rapport aux conteurs des *Mille et une nuits* dont le rôle se limite à raconter une histoire.

Dans l'hypertexte comme dans l'hypertexte, l'apparition et la disparition des conteurs caractérisent l'acte de raconter et provoque la mise en abyme des histoires.

¹ L'« Histoire du petit bossu » déjà emboîté dans le récit-cadre des *Mille et une nuits* qui a son propre *halqa* (Schéhérazade, Dinarzade et Tawaddud), emboîte l'« Histoire que raconta le marchand chrétien », l'« Histoire racontée par le pourvoyeur du Sultan de Casgar », l'« Histoire racontée par le médecin Juif », l'« Histoire que raconta le Tailleur », l'« Histoire du Barbier » et les histoires de ses six frères, dont les conteurs se succèdent. Cela veut dire que le premier *halqa* subordonne le second *halqa* où les conteurs se succèdent. Chaque *halqa* a son propre espace et son propre temps.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 70.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁵ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

L'apparition du frère de Fatima fait bifurquer le récit de Sidi Abdel Malek. Dans les *Mille et une nuits*, F. Villa et G. Grandguillaume ont déjà évoqué cet aspect : « l'apparition d'un nouveau personnage va entraîner l'irruption d'une nouvelle histoire dans l'histoire en cours qui est déjà une interruption-suspension de l'histoire de Schahriar et de Schahzaman »¹. Il en résulte que le même schéma de génération des contes dans les *Mille et une nuits* dû à l'apparition d'un nouveau conteur caractérise également les romans de Tahar Ben Jelloun.

Ahmed/Zahra apparaît comme Sindbad, un « héros-conteur »², c'est-à-dire qu'il accomplit deux rôles : il fait l'action et raconte son histoire. Cependant, si Lethuy Hoang pense que Sindbad est un conteur avant d'être héros. Pour nous, il est aventurier, voyageur, héros avant d'être conteur, car s'il n'a pas fait ses aventures et voyages, il ne trouve pas de quoi raconter. Il est aussi admissible qu'il voyage afin de trouver de quoi raconter. Les aventures et les expériences lui permettent d'avoir la matière à conter tout à fait comme Zahra, dans *La nuit sacrée*, qui raconte sa propre biographie.

La disposition des conteurs en série se ressemble dans les deux œuvres, mais il est plus développé dans les *Mille et une nuits* que dans la trilogie de Ben Jelloun : on remarque successivement que Galland a traduit/adapté pour ses lecteurs ce que Schéhérazade a raconté à Schahriar. Dans *L'enfant de sable*, Ben Jelloun rapporte aux lecteurs ce que Sidi Abdel Malek a raconté à son auditoire.

La caractéristique similaire qui détermine les deux textes de notre corpus est la mise en exergue des pôles de l'instance narrative : le narrateur et le narrataire. Dans les *Mille et une nuits* et dans la trilogie, le *halqa* assure le face-à-face entre conteurs et auditeurs assurant également le passage de la parole d'un conteur à l'autre ou du conteur au narrataire, ce qui donne à l'œuvre une structure polyphonique. Marc Gontard, à ce propos, a confirmé le « refus de l'univocité narrative »³ chez Ben Jelloun. L'écrivain marocain privilégie « la pratique d'une narration plurielle par le biais des délégations de voix »⁴. Cette délégation des voix provient de la mise en *halqa* des personnages. La parole passe ainsi du conteur-narrateur au conteur-narrataire, qui devient à son tour narrateur.

La mise en scène du conteur narrateur et du conteur narrataire comme producteur du texte favorise la capacité à dire la diversité. Cet aspect générateur des *Mille et une nuits* caractérise

¹ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuits* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 62.

² Nous empruntons cette expression à François Marotin. Cité par Hoang, L., *op. cit.*, p. 116.

³ Gontard, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

également *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, là où, une seule histoire est racontée plusieurs fois, par plusieurs conteurs. Cependant, l'impression des auditeurs/narrataires n'est pas toujours identique.

Dans les deux textes en question le conteur-narrateur comme le conteur narrataire sont des « créatures fictives »¹ où l'un s'adresse à l'autre à tour de rôle. Le conteur peut devenir narrataire et le narrataire peut devenir conteur.

Après avoir analysé le statut du conteur narrateur, il est également loisible d'analyser une autre figure qui en dépend, celle du conteur narrataire, où le passage d'une figure à l'autre favorise l'emboîtement narratif² où un récit se produit à partir d'un autre récit.

f) Les narrataires

Le conte s'énonce à la demande d'un narrataire qui fournit le contexte de l'énonciation du conte : Dinarzade accomplit cette fonction dans les *Mille et une nuits* autant que le chauffeur du taxi dans *La prière de l'absent*. Ainsi se structurent les deux textes, l'un fait allusion à l'autre.

Tous les conteurs ont besoin d'un narrataire qui les écoute, les juge, les interpelle, les interroge ou les incite à raconter une histoire. Conteur et narrataire, représentés par des personnages³, se présentant l'un face à l'autre grâce à la mise des conteurs et des auditeurs en *halqa*, l'un dépend de l'autre⁴, car, comme le pense Michael Bakhtine, « tout énoncé issu d'un *je* est déterminé par l'activité de celui qui l'écoute. Contenant cette voix de l'autre, il est nécessairement bi-vocal ou plurivoque »⁵.

Imprégné des *Mille et une nuits* l'auteur de *L'enfant de sable* offre une excellente illustration de la présence et de la participation du narrataire au récit⁶. Schéhérazade doit attirer l'attention de Schahriar, elle doit le garder dans l'écoute de ses histoires afin de préserver sa vie⁷ :

Dans les *Mille et Une Nuits*, par exemple, le thème de la narration comme vie est mis en valeur par l'attitude de Schéhérazade envers le calife et réciproquement : l'héroïne mourrait si son narrataire

¹ Gerald, P., « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, 1973, p. 178.

² Ben Farhat, A., *La structure de l'enchâssement dans les contes et nouvelle de Guy de Maupassant*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax, 2006, p. 28.

³ *Ibid.*, pp. 187-188.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ Cité par François, C., *Les Mille et une nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, op. cit., p. 282.

⁶ Gerald, P., « Introduction à l'étude du narrataire », op. cit., p. 179.

⁷ Cf. Todorov, T. « Les hommes-récits », op. cit., p. 78.

décidait de ne plus l'écouter, de même que d'autres personnages dans le récit meurent parce qu'ils ne racontent pas et que tout récit s'avère impossible sans narrataire.¹

Elle ne doit pas lui faire sentir la monotonie. La monotonie signifie la mort :

Le sultan de Casgar se mit en colère contre le marchand chrétien : « tu es bien hardi, me dit-il, d'oser me faire le récit d'une histoire si peu digne de mon attention, et de la comparer à celle du bossu ! peux-tu te flatter de me persuader que les fades aventures d'un jeune débauché sont plus admirables que celles de mon bouffon ? Je vais vous faire pendre tous quatre pour venger sa mort.²

De temps en temps Schéhérazade teste l'impression du roi :

Ce que je crains, sire, c'est qu'à la fin Votre Majesté ne s'ennuie et ne se lasse de m'entendre, plutôt que je manque de quoi l'entretenir sur cette matière. Ôtez-vous cette crainte de l'esprit, reprit le sultan, et voyons ce que vous avez de nouveau à me raconter.³

Schéhérazade voudrait se prévenir de la réaction de Schahriar, car si elle a pu réussir de se sauver de l'exécution présumée, l'ennui pourrait se substituer à la décision de Schahriar. Contrairement aux *Mille et une nuits*, il n'y a pas de menace de mort entre le narrataire et le narrateur dans la trilogie. Ben Jelloun n'utilise pas ce principe générateur de contes des *Mille et une nuits*.

Dans le récit-cadre des *Mille et une nuits*, la conteuse Schéhérazade et sa sœur⁴ qui joue le rôle d'un narrataire actif complotent contre un autre narrataire, Schahriar, narrataire passif, afin de le garder dans une situation d'écoute. Les deux sœurs, complices, éveillent la curiosité du roi, l'une par l'acte de raconter, l'autre par le fait de déclencher l'acte de raconter et ses commentaires métatextuels :

Bon Dieu ! ma sœur, dit alors Dinarzade, que votre conte est merveilleux ! — La suite est encore plus surprenante, répondit Schéhérazade, et vous en tomberiez d'accord, si le sultan voulait me laisser vivre encore aujourd'hui et me donner la permission de vous la raconter la nuit prochaine.⁵

Hoang Lethuy accorde à Dinarzade le rôle de « solliciteuse de contes » :

¹ Gerald, P., *op. cit.*, p. 194.

² Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 373.

³ Galland, A., T. 3, *op. cit.*, p. 165.

⁴ Avant d'entamer son récit, Schéhérazade a assigné un rôle bien déterminé à Dinarzade, celui de relancer perpétuellement l'acte de raconter.

⁵ Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, p. 61.

Elle est là pour recréer dans l'imagination des lecteurs le contexte oral de la transmission contique. Bref, Dinarzade est la clé servant à réintroduire la dynamique de l'oralité dans la chirographie. On s'apercevra alors que cette insistance sur une interprétation psychanalytique n'est pas centrale à l'interprétation du conte, quand elle ne lui fera pas tort.¹

Le narrataire incite le narrateur à raconter l'histoire. Sa fonction est d'écouter le récit : « Schahriar, qui avait écouté Schéhérazade avec plaisir [...] »². Les commentaires de Schahriar sont souvent rapportés sous la forme de monologue intérieur. Ceci prouve que l'histoire agit sur son état d'âme. Pour Schéhérazade, le roi est un narrataire passif, pour le lecteur, il est un narrataire actif. Ces monologues intérieurs et les interventions de Dinarzade contribuent à la pluralité narrative. D'ailleurs, les interventions de Dinarzade font éclater l'unité du texte en créant un rythme de fragmentation litanique.

Si la fonction de Dinarzade, narrataire du récit-cadre, est de relancer l'acte de raconter dans un temps précis, dans les récits emboîtés, le conteur n'a pas d'autorité sur l'acte de raconter, il ne commence à raconter que sous l'ordre du narrataire : « raconte-nous-la donc, reprit le calife, je te l'ordonne »³.

Contrairement aux narrataires des *Mille et une nuits* qui écoutaient les histoires sans aucune réaction de contestation ou de dénonciation, le narrataire, dans *L'enfant de sable*, peut être contestataire et peut par conséquent s'opposer à l'histoire racontée par le conteur. Le frère de Fatima s'insurge : « cet homme vous cache la vérité. Il a peur de tout vous dire. Cette histoire, c'est moi qui la lui ai racontée. Elle est terrible. Je ne l'ai pas inventée. Je l'ai vécue. Je suis de la famille »⁴. Le narrataire s'empare ainsi de la parole et traite le conteur avec animosité puisqu'il s'acharne contre lui. Nous découvrons aussi que ce qui a été raconté par Sidi Abdel Malek, évidemment conteur principal, n'est qu'une version de ce qui a été déjà raconté. Le narrataire est-il le conteur principal ? Il se pourrait qu'il soit le conteur principal, mais hors-texte puisqu'il dispute l'appropriation de l'histoire à Sidi Abdel Malek. Le narrataire [le frère de Fatima] ainsi devenu conteur raconte sa propre version de l'histoire d'Ahmed/Zahra. En revanche, le conteur Sidi Abdel Malek, devenu narrataire, commente ainsi l'histoire du frère de Fatima : « à ce moment-là intervint le conteur qui, avec un sourire, dit : Oui, ami, je sais cette histoire aussi. Elle est arrivée, il y a cent ans peut-être. »⁵ Un autre narrataire, cette fois anonyme, s'interroge sur la suite de l'histoire : « Mais qu'est devenu notre héros après la mort

¹ Hoang, L., *op. cit.*, p. 22.

² Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 292.

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

de Fatima ? s'exclama une voix »¹. Ce narrataire a pour fonction de sortir l'histoire de ce piétinement et de ce chevauchement. Il la relance de nouveau.

Il est assez fréquent dans l'hypotexte comme dans l'hypertexte que le narrateur devienne narrataire et vice versa. Le conteur raconte une partie de l'histoire « dans des limites assignées »² qu'il ne doit pas dépasser. Il passe de la fonction de conteur à la fonction assignée au narrataire. Le renversement de fonctions narrateur/narrataire montre qu'ils sont interchangeables. Le Barbier, dans l'« Histoire que raconta le Tailleur »³, est un personnage et un narrataire, puis il devient un conteur, en racontant sa propre histoire et les histoires de ses frères. À l'instar d'Ahmed/Zahra dans *L'enfant de sable*, il est aussi un personnage et parfois un narrataire. Les conteurs sont invités à raconter son histoire dont il est témoin, puis il devient conteur dans *La nuit sacrée*. Il en résulte que le passage du statut du conteur au statut du narrataire et vice versa prouve les aspects contiques de l'œuvre de Ben Jelloun.

Le narrataire pourrait aussi devenir un lecteur⁴. Dans un premier niveau, tous les conteurs sont conçus comme des narrataires dans *L'enfant de sable*, par rapport à Ahmed/Zahra, le narrateur, puisqu'ils lisent ou racontent son journal intime. Dans un second niveau, parmi les auditeurs⁵ du conteur Sidi Abdel Malek, quelques-uns sont devenus des narrataires conteurs⁶. Ils ont ainsi répondu à l'appel du conteur :

Moment trouble où le corps est perplexe ; en proie au doute, il hésite et marche en tâtonnant c'est une période que nous devons imaginer et, si vous êtes prêts à me suivre, je vous demanderai de m'aider, à reconstituer cette étape dans notre histoire. Dans le livre, c'est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur. À vous !⁷

Ainsi le conteur sollicite la participation du narrataire pour reconstituer la suite de l'histoire, cinq micro-récits se sont succédés, leurs narrataires conteurs sont anonymes. L'échange de rôles entre conteurs et narrataires participe à l'acte de production de l'œuvre. Le narrataire n'est pas seulement un témoin passif dans le texte de Ben Jelloun, il participe activement à la production du texte. Les narrataires des *Mille et une nuits* sont souvent passifs. Ils ne participent pas à la production du texte. Cependant ils poussent jusqu'au bout l'histoire.

¹ *Ibid.*, p. 85.

² Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 94.

³ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, pp. 404-423.

⁴ L'une des formes que peut prendre le narrataire. Gerald, P., *op. cit.*, p. 188.

⁵ Le narrataire peut être auditeur. Gerald, P., *op. cit.*, p. 188.

⁶ Si Prince Gerald appréhende que « parfois même, le narrataire d'un récit peut en être, en même temps, le narrateur. Il ne destine alors sa narration à personne d'autre qu'à lui-même », *op. cit.*, p. 188.

Pour nous, le narrataire dans *L'enfant de sable* destine sa narration au conteur narrateur et à l'auditoire.

⁷ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, pp. 41-42.

Le narrataire anonyme désigné par le pronom personnel « vous » n'a pas « de traits significatifs » selon les termes de Philippe Hamon¹. Il n'a pas de « consistance »². Ce pronom personnel « vous » désigne à la fois l'auditoire, mais il peut également solliciter la participation d'un « narrataire extradiégétique »³ pour reprendre l'expression de Gérard Genette.

L'interpellation des auditeurs est assez fréquente dans *L'enfant de sable*, ce qui signifie que la parole contigue est vive⁴, les narrataires sont fréquemment convoqués, soit à écouter l'histoire, soit à participer à l'acte de raconter : « le conteur appelle l'imagination du public »⁵. L'interpellation des auditeurs, bien que fréquente dans les *Mille et une nuits*, est différente de celle qu'on trouve dans *L'enfant de sable*. On relève dans la première œuvre les expressions « sire », « puissant monarque » et des phrases comme « je vais donc commencer le récit ; écoutez-moi, je vous prie, avec attention »⁶. Le narrataire est seulement invité à écouter l'histoire. La valeur de l'apostrophe dans « à ces paroles, ô génie, continua le vieillard » provoque l'étonnement du génie⁷ ; quant à l'expression « grand prince des génies »⁸, elle ouvre le canal de la communication. Les mêmes expressions qui jalonnent *L'enfant de sable* (« ô gens de Bien »⁹, « ô mes amis et complices »¹⁰, « croyez-vous, ô vous qui m'écoutez ») ont également la même valeur. Elles renforcent également la complicité des narrataires. Le conteur sollicite ainsi leur bienséance afin d'assurer une impression positive et une bonne réception de l'histoire. Parfois la fonction du narrataire dans *L'enfant de sable* est d'inciter un autre narrataire à commenter le récit : « nous sommes intrigués par le pays qui s'exprime ainsi... Et toi, Fatouma, tu ne dis rien... Quel est ton point de vue ?... »¹¹. Ainsi les narrataires expriment leur déplaisir au sujet de la mentalité sociale qui les accable et les afflige.

La compétence de la conteuse est approuvée par la satisfaction et l'enchantement du narrataire pour l'histoire racontée. Dinarzade affirme que l'histoire a attiré son attention : « ma sœur, dit alors Dinarzade, je suis enchantée de ce conte qui soutient si agréablement mon attention »¹². Cette déclaration consiste également à partager l'impression de Schahriar.

¹ « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n° 12, Le Seuil, 1972. Cité par Ben Farhat, A., *op. cit.*, p. 28.

² Ben Farhat, A., *op. cit.*, p. 28.

³ Cité par Ben Farhat, A., *op. cit.*, p. 28.

⁴ Găgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 286.

⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁶ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 67.

⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ *Ibid.*, p. 160.

¹² Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 69.

Dans *L'enfant de sable*, un commentaire du narrataire approuve la performance du conteur : « tu as lu trop de livres, dit Amar ; c'est une explication d'intellectuel »¹. Il est aussi quelqu'un qui s'interroge : « mais je pose la question : en quoi cette histoire inachevée a pu nous intéresser à ce point, nous autres, désœuvrés ou désabusés ? » Ces interrogations permettent également de faire progresser le récit et de savoir la raison pour laquelle une telle histoire est racontée.

Souvent, les « narrataires intradiégétiques »² suivant l'expression de Genette sont anonymes. Le texte ne présente pas leur portrait. Il désigne seulement leur participation dans la production du texte. Le narrataire propose rarement des informations sur son âge et son parcours professionnel. Il peut, toutefois, rendre le conteur plus connu au lecteur, en dévoilant quelques détails de son portrait physique. Amar brosse le portrait de Salem. Il fait découvrir aux lecteurs qu'il est un autodidacte et un esclave sénégalais. Il divulgue également ce que le conteur ne décèle pas, surtout ses complexes : « je comprends que, toi, fils d'esclaves, tu as passé ta vie à effacer cette trace. Tu as étudié tout seul, tu as étudié beaucoup, même un peu trop »³. Le narrataire dit ce que le narrateur a tu. La relation entre eux s'organise grâce à un jeu de voilement et de dévoilement.

Le conte fait objet de jouissance pour le narrataire, attise sa curiosité, l'intègre dans un labyrinthe langagier d'où il ne peut s'en sortir qu'en ayant un tempérament différent, tel Schahriar à la fin des *Mille et une nuits*. Et ceci a eu lieu grâce à la fonction d'identification assumée par le conte. Schahriar pourrait se voir dans le miroir d'autres rois tolérants comme Haroun-al-Rachid ou le sultan de Casgar, lui aussi, il se pourrait qu'il soit tolérant avec Schéhérazade. Celle-ci « présente au roi un grand nombre de narrateurs et de narrataires qui sont aussi des miroirs dans lesquels il peut se regarder »⁴.

Dans *L'enfant de sable*, à travers l'histoire d'Ahmed/Zahra, les conteurs Salem, Amar et Fatouma racontent leurs propres fantaisies :

Amar intervint :

— Assieds-toi ! Tu ne vas pas t'en tirer comme cela ! Ton histoire est atroce. Je suis sûr que tu as tout inventé et que tu t'es identifié aussi bien à Abbas qu'à la malheureuse Zahra. Tu es un homme pervers. Tu rêves de violer les jeunes filles ou les garçons et, comme tu as honte, tu te punis à la manière asiatique.⁵

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 160.

² Cité par Ben Frahat, A., op. cit., p. 28.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 71.

⁴ Amshoosh, M., op. cit., p. 74.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 144.

Il se peut que lorsqu'ils étaient des narrataires chez Sidi Abdel Malek, aient été tellement imprégnés par l'histoire qu'il raconte, qu'ils se la sont appropriée.

Dans les *Mille et une nuits*, souvent l'histoire du conteur plaît aux auditeurs alors que chez Ben Jelloun la jouissance n'est pas toujours attestée. Parfois le conte suscite l'interrogation, d'autres fois la contestation, la critique et le mécontentement. L'histoire racontée pourrait susciter le déplaisir du narrataire. Françoise Gaudin a confirmé que « [...] dans *La prière de l'absent* et dans *L'enfant de sable*, le visage du narrataire s'obscurcit. On le devine dans la foule anonyme, absorbé par le récit du conteur »¹. Les narrataires dans *L'enfant de sable* ont une connaissance des « connotations »² et des « signifiés » de l'histoire. C'est pour cela qu'ils peuvent en proposer une histoire qui la ressemble, l'un des narrataires peut percevoir des liens référentiels entre l'histoire racontée et l'histoire qu'il va raconter, autrement dit ce qui vient d'être dit lui rappelle quelque chose déjà connu. Salem explique ainsi son récit et son rapport au récit principal raconté par Sidi Abdel Malek :

Parce que j'ai vécu et travaillé dans une grande famille semblable à celle que nous a décrite le conteur. Il n'y avait que des filles [...]

— Mais cela n'a rien à voir avec notre histoire...

— Si, si... laissez-moi vous dire ce qu'est devenue Zahra, Lalla Zahra... et ensuite vous me direz votre histoire... chacun son tour.

— Mais tu n'es pas un conteur... Tu n'as pas l'étoffe de Sidi Abdel Malek, que Dieu ait son âme.

— Je n'ai pas son art, mais je sais des choses.³

Le narrataire, à ce propos, apparaît capable de produire une nouvelle version de l'histoire à partir du même et de l'unique histoire qu'il vient d'entendre chez le conteur.

Si Sidi Abdel Malek se présente dès le début comme conteur professionnel, Salem, Amar et Fatouma ne sont devenus conteurs qu'à partir du moment où ils ont pris la parole. Ils se disputent déjà le statut du conteur :

[Salem, Amar, Fatouma] étaient les plus fidèles au conteur [Sidi Abdel Malek]. Ils ont eu du mal à accepter la brutalité avec laquelle tout fut interrompu. Salem [...] proposa aux deux autres de poursuivre l'histoire. Amar et Fatouma réagirent mal :

- Et pourquoi ce serait toi et pas nous ?⁴

¹ Gaudin, F., *Le roman chez Tahar Ben Jelloun. Techniques et Idéologie, op. cit.*, p. 91.

² Gerald, P., « Introduction à l'étude du narrataire », *op. cit.*, p. 180.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable, op. cit.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 136.

Les narrataires des *Mille et une nuits*, bien qu'ils ne se disputent pas le statut du conteur se présentent comme étant chacun plus compétent que l'autre. Le narrataire se situe donc par rapport à l'histoire racontée et l'histoire qu'il va raconter. Il devrait se montrer plus performant, plus compétent que le narrateur précédent : « puissant monarque, dit-il, je sais une histoire plus étonnante que celle dont on vient de vous faire le récit [...] »¹. Le rapport est souvent compétitif où le narrataire cherche à exceller dans l'acte de raconter par rapport aux compétences du narrateur. Schéhérazade défie ainsi son père : « Je pourrais vous en raconter beaucoup d'autres qui vous persuaderaient que vous ne devez pas vous opposer à mon dessein »². La même compétition narrative se poursuit dans les récits emboîtés :

Aussitôt que le second vieillard eut achevé son histoire, le troisième prit la parole et fit au génie la même demande que les deux premiers, c'est-à-dire de remettre au marchand le troisième tiers de son crime, supposé que l'histoire qu'il avait à lui raconter surpassât en événements singuliers les deux qu'il venait d'entendre. Le génie lui fit la même promesse qu'aux autres.³

Comme dans une compétition, l'un doit dépasser le conteur précédent afin que le génie allège à chaque histoire le tiers de la punition.

Les narrateurs et narrataires sont les pôles internes de la production de l'acte de raconter dans l'hypotexte et l'hypertexte.

Certaines formes de l'intertexte sont explicites, clairement formulées par l'écrivain, que tout lecteur peut percevoir. D'autres formes sont latentes que le lecteur ne peut discerner facilement. Un lecteur peut ainsi saisir des traces intertextuelles qu'un autre ne peut percevoir. Il s'agit de l'intertexte latent qui dépend fondamentalement de la culture littéraire du lecteur⁴. L'intertexte prend ainsi des formes implicites. Ben Jelloun est conscient que l'intertexte s'infiltre parfois dans l'inconscient, surtout au niveau du style de l'écriture. Plusieurs techniques stylistiques caractérisant la trilogie proviennent des *Mille et une nuits*.

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 357.

² *Ibid.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ Cf. Riffaterre, M., « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 15, octobre, 1980.

Chapitre deuxième : vers un dialogisme stylistique

Introduction

L'analyse de l'intertexte explicite nous a permis de montrer que l'intertexte des *Mille et une nuits* détermine, sous diverses formes, la trilogie de Ben Jelloun. Nous nous focaliserons, dans ce chapitre, sur un autre aspect de l'intertexte, aussi décisif dans l'élaboration de l'œuvre de Ben Jelloun : c'est le style de l'écrivain. Nos prédécesseurs ont négligé la portée du style ou l'influence du style des *Mille et une nuits* sur l'écriture de Ben Jelloun. L'auteur affirme à ce propos : « ce texte influence mon style »¹ et il ajoute que cette influence est « indirecte et inconsciente sur [sa] propre façon de raconter des histoires »². Nous allons explorer le style de Ben Jelloun afin de montrer en quoi il ressemble au style de l'œuvre orientale. À propos du style oriental, Christine Noille-Clauzade, affirme que « chaleur et enflure ont motivé la représentation d'une éloquence marquée par l'ornementation, l'affabulation et l'excès (l'excédent des paroles sur le sens, comme l'excédent du sens sur les paroles) : énigme et ellipses, métaphores et allégories, merveilleux et fabuleux caractérisent alors le style oriental »³.

À travers les intertextes mentionnés dans *L'enfant de sable*, il semblerait que Ben Jelloun soit à la recherche des saveurs et parfums de l'Orient dans les *Mille et une nuits* et dans les textes qui en parlent comme Cervantès ou les textes qui ont été marqués par l'influence des *Mille et une nuits*, comme l'œuvre de Jorge Luis Borges à titre d'exemple. Le style oriental qui orne son œuvre n'a donc pas une source unique. Nous nous intéresserons exclusivement, sans atteindre l'exhaustivité, au style oriental dont l'origine se trouve dans les *Mille et une nuits*.

a) Vers un style contique simple, saccadé et mélodique

Dans les *Mille et une nuits*, le recours à la simplicité du style est visible, Cyrille François confirme cet aspect caractéristique de la traduction d'Antoine Galland : « au niveau stylistique, le traducteur a atténué les images trop orientales et les ornements afin de servir les règles de la clarté, de la simplicité et de l'efficacité »⁴. La simplicité se justifie par le parti-pris d'un vocabulaire simple, voire élémentaire.

¹ Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », *op. cit.*, p. 136.

² *Ibid.*

³ Noille-Clauzade, Ch., « Approche de la rhétorique orientale au XVII^e siècle », in Duprat, A. & Picherot, E., (dir.), *Récit d'Orient dans les littératures d'Europe (XVI^e-XVII^e siècle)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2008, p. 282.

⁴ François, C., *op. cit.*, p. 16.

Cette simplicité du style dans l'œuvre de Ben Jelloun provient de l'influence des *Mille et une nuits*. Le style est à mi-chemin entre l'oral et l'écrit, entre l'imaginaire et le réel, entre le rêve et le souvenir. Ces éléments essentiels entrent dans la composition narrative, produisant un style fluide, transparent, facile à comprendre, intelligible ainsi que la simplicité des histoires racontées provenant du style du conte oriental.

La simplicité se justifie également par le recours à la description. Généralement, l'usage d'une description simple est une caractéristique des contes. Dans les *Mille et une nuits*, la description est élémentaire. Dans la notice des *Mille et une nuits*, Charles Nodier avait décrit amplement le style de Galland :

Nous sommes persuadés qu'on devrait savoir gré au contraire à l'intelligence et au goût du traducteur d'avoir élagué de ces charmantes compositions les figures outrées, les détails fastidieux, les répétitions parasites, qui ne pourraient qu'en affaiblir l'intérêt dans une langue brillante, mais exacte, qui veut concilier partout l'agrément et la précision. [...] Abondant sans être prolix, naturel et familier, sans être ni lâche ni trivial, il ne manque jamais de cette élégance qui résulte de la facilité, et qui présente je ne sais quel mélange de la naïveté de Perrault et de la bonhomie de La Fontaine. ¹

Édouard Montet confirme quelques aspects du style des *Mille et une nuits* : « Le style est tantôt plein de charme et d'originalité. Tantôt, au contraire, il est fatigant et même rebutant par sa médiocrité, sa prolixité, ses répétitions fastidieuses »².

Dans la trilogie, bien que la répétition soit bien exploitée, le style n'est pas fastidieux, au contraire, il est fluide. Dans un entretien avec Catherine Argand, Ben Jelloun évoque ainsi son style d'écriture : « je cherche, depuis toujours, à écrire avec la plus grande limpidité, sans céder ni à la facilité ni aux clichés » afin que « le style ne soit ni un masque ni une voile »³. Cette simplicité provient essentiellement du style oral des *Mille et une nuits*, excellent exemple de lien entre « culture populaire et l'écriture est très fluide »⁴.

Les coupures, bien que temporelles sont devenues narratives, dans *La prière de l'absent* nous renvoient, implicitement, aux *Mille et une nuits*. Yamna interrompt l'acte de raconter à un moment précis tout à fait comme Schéhérazade. Les coupures provoquent à la fois l'étonnement et la « digestion » de la matière narrative :

¹ Nodier, Ch., T. 1, p. 13.

² Montet, E., *Le conte dans l'orient musulman*, op. cit., p. 48.

³ Op. cit., p. 28.

⁴ Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », op. cit., p. 137.

Assez curieux, et en même temps assez repu, tel doit être le roi à chacun de ces matins qui renouvellent l'aventure de Schéhérazade [...] je dirais qu'elle cherche l'équilibre parfait subtil et difficile, entre l'histoire ingérée et l'histoire digérée. Moins prosaïquement qu'elle mène le jeu du conte et de l'amour inextricablement mêlés, l'éternel pari du désir et du plaisir.¹

Les conteurs de Ben Jelloun suscitent également l'étonnement de l'auditoire : « il y eut dans la foule de légers mouvements d'étonnement et d'incompréhension. Certains murmuraient, d'autres haussaient les épaules »². Ceci traduit l'effet de la parole, auditeurs ébahis comme dans les *Mille et une nuits* où la surprise et le suspens sont devenus des éléments fondamentaux dans les contes.

Pour éveiller la curiosité de Schahriar, Schéhérazade raconte une histoire dont le motif attise non seulement la curiosité du sultan : « Schéhérazade, en cet endroit, apercevant le jour, cessa de poursuivre son conte, qui avait si bien piqué *la curiosité* du sultan [...] »³, mais aussi des personnages curieux : « le marchand satisfait la curiosité du vieillard, et lui conta l'aventure qui l'obligeait à se trouver là. Le vieillard l'écouta avec étonnement »⁴. La curiosité dans l'histoire du « Marchand et [du] Génie » va crescendo, puisque les futurs conteurs, comme dans une pièce de théâtre où à chaque fois un acteur intervient sur la scène, les vieillards rejoignent le Marchand, l'un après l'autre.

Ben Jelloun utilise fréquemment des modalisateurs ou des verbes qui modalisent les propos des conteurs comme : « je crains que », « j'ose espérer que », etc. Les verbes de modalisation caractérisent les phrases courtes, simples et faciles :

- « Mais votre âme *semble* s'égarer »⁵.
- « Ces jours où tout *semble* paisible »⁶.
- « Madame, lui répondis-je, cette question, ce me *semble*, est assez inutile »⁷.

Dans les *Mille et une nuits* et l'œuvre de Ben Jelloun, la mention des modalisateurs est commune, ce qui permet aux conteurs d'exprimer leur implication dans l'histoire racontée. Les incidentes⁸ composées avec l'expression « je vous avoue », jalonnent les deux textes,

¹ Miquel, A., « Mille nuits, plus une », *op. cit.*, p. 243.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, 21.

³ Galland, T. 1, p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 61.

⁶ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 6.

⁷ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 395.

⁸ L'incidente, selon Anne Herschberg-Pierrot, est « une proposition intercalée dans l'énoncé, parfois rejetée en début ou en fin de phrase, qui commente l'énoncé où elle s'insère, et porte souvent sur son énonciation. », *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup. Lettres », p. 21.

impliquent le conteur, ont une valeur de « remotivation »¹, ce qui permet de rattacher le narrataire à l'histoire racontée et assure sa confiance : « j'avoue avoir pris du plaisir à écouter le conteur, puis vous »². De ce fait, le narrataire étant impliqué, l'implication dans l'histoire du conteur donne, en l'occurrence, à l'énoncé une certaine vivacité³.

Ces modalisateurs répétitifs s'organisent avec les incisives et incidentes, donnant à l'œuvre un rythme particulier, prouvant que l'un des deux textes est la variante de l'autre. À propos des incidentes, Cyrille François affirme que leur valeur consiste dans un « contrat de vérité [que la narratrice de *La nuit sacrée* noue] avec le lecteur »⁴. Il nous semble que la narratrice avant de nouer un contrat avec le lecteur, elle le noue avec ses narrataires.

Une phrase, facile, simple au niveau du vocabulaire utilisé, comme « Commandeur des croyants, continua Baba-Abdalla, je suis né à Bagdad, avec quelques biens dont je devais hériter de mon père et de ma mère, qui moururent tous deux à peu de jours près l'un de l'autre »⁵ nous rappelle plusieurs phrases de Ben Jelloun :

Mais peu importe. Sache que moi je sais qui je suis. Ma naissance fut probablement une erreur. Quand j'étais petite – je suis née laide et le suis restée —, j'ai souvent entendu dire à mon propos : « Cette gosse n'aurait pas dû être là. » « Cette gosse est née de la sécheresse. » J'ai été une enfant encombrante, jamais à sa place.⁶

Les phrases sont souvent hachées, coupées par les incidentes et les incisives, par des virgules et des tirets à valeur parfois digressive donnent à l'œuvre un rythme saccadé, prouvent que la syntaxe est répétitive dans l'hypertexte et dans l'hypotexte, si bien que les emprunts aux *Mille et une nuits* se confirment de plus en plus.

La mention fréquente des virgules et points-virgules, imposée par les expressions et les mots juxtaposés, crée un rythme mélodique, agréable à l'oreille :

Le château, de trois côtés, était environné d'un jardin, que les parterres, les pièces d'eau, les bosquets et mille autres agréments concouraient à embellir ; et ce qui achevait de rendre ce lieu admirable, c'était une infinité d'oiseaux, qui y remplissaient l'air de leurs chants harmonieux, et qui y faisaient

¹ *Ibid.*

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 170.

³ Găgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 259.

⁴ *Op. cit.*, p. 289.

⁵ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 371.

⁶ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 101.

toujours leur demeure, parce que des filets, tendus au-dessus des arbres et du palais, les empêchaient d'en sortir.¹

Ceci se justifie par une création verbale qui est aux antipodes de la monotonie de l'acte de raconter. Le fait de satisfaire un narrataire avide de contes ne réside pas seulement dans la matière, mais aussi dans la façon de raconter.

Dans *L'enfant de sable*, le rythme saccadé de la phrase bien qu'il produise une sorte d'harmonie rythmique, entre en résonance avec les blessures d'Ahmed/Zahra : « mon corps qui était une image plate, déserté, dévasté, accaparé par l'apparence et le mensonge, rejoignait la vie »². Ce rythme accéléré des adjectifs, à valeur péjorative, reflète les amertumes qui se sont succédé et que Zahra avait senties pendant une vingtaine d'années alors que dans la phrase ci-dessous :

Je rêvais. J'étais heureuse, folle, toute neuve, disponible, j'étais la vie, le plaisir, le désir, j'étais le vent dans l'eau, j'étais l'eau dans la terre, l'eau purifiée, la terre ennoblie par la source. Mon corps tremblait de joie [...] ³

Ce style saccadé rime avec la nouvelle vie de Zahra. L'accélération harmonieuse causée par les adjectifs reflète, chez Zahra, le sentiment urgent et le désir d'embrasser une nouvelle vie.

La stratégie de Schéhérazade, à travers le style des *Mille et une nuits*, par le biais d'une parole « allègre »⁴, sans grand souci pour les « règles strictes de la grammaire »⁵, ainsi que le recours « à la prose rythmée et assonancée »⁶, à la poésie⁷, montre que le recours à la richesse du style est un parti-pris contre la monotonie. La fonction de ce style, conçu à première vue pour plaire⁸, est également de convaincre⁹.

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, pp. 104-105.

² Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 46.

³ *Ibid.*

⁴ Miquel, A., « Mille nuits, plus une », in *Critiques*, Tome XXXVI, n° 394, mars 1980, p. 241.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Jamel Eddine Bencheikh s'oppose à E. Litmann, il appréhende que la « lecture attentive révèle un lien organique entre prose et poésie dans l'organisation du récit », « La volupté d'en mourir », *op. cit.*, p. 270.

⁸ La question du divertissement des *Nuits* est très controversée. Des critiques les conçoivent comme un ouvrage sérieux, d'autres les conçoivent comme des histoires conçues pour le divertissement d'un roi. Nous adoptons plutôt l'hypothèse d'André Miquel. Il pense que les *Mille et une nuits* « pourraient bien être, au-delà des apparences, plus sérieux qu'il n'y paraît. » Il ajoute un peu plus tard, en mettant le texte dans un contexte plus précis : « Toujours, à propos de ce sérieux, au moins présumé, relevons que son traitement même s'inscrit dans une tradition bien établie. Le goût et la norme de la culture générale du temps recommandent de mélanger les genres, d'associer ou d'alterner le sérieux et le plaisant (*al-jidd wa l-hazl*) pour mieux faire passer le premier. Sinon, on risque de lasser. », « Histoires et Société », in *Mille et un contes de la nuit*, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Miquel, A., « Histoire et société », *op. cit.*, p. 55.

Le discours direct réduit la matière contigue en miettes puisqu'il transgresse la linéarité de l'acte de raconter. Plus qu'un discours direct qui jalonne l'œuvre, il s'agit d'un récit dialogué. Citons, à titre d'exemple, le récit dialogué entre Zahra et le Consul dans *La nuit sacrée*. Là, l'histoire de Zahra se détaille de bout en bout et progressivement, l'univers intime de Zahra, ses réflexions, ses sentiments, son passé et son avenir commencent à se clarifier. À propos de la fonction du discours direct, Françoise Gaudin affirme que « les discours au “style direct” transforment les romans en témoignages »¹, ce qui renforce la fonction testimoniale du texte.

Le discours entre Schéhérazade et son père dans l'histoire de « L'Âne, le bœuf et le laboureur, fable », prouve que le vizir raconte cette histoire à sa fille afin de la persuader de ne pas épouser le roi. Ici, le discours a pour fonction de ralentir l'acte de raconter qui consiste à donner un exemple : celui qui court à sa perte se perd tôt ou tard. Le discours élucide les sentiments de Schéhérazade face à l'histoire racontée, mais sert aussi à montrer ses pensées et la décision qu'elle va prendre à propos du mariage avec le roi. Dans *La nuit sacrée*, à maintes reprises, la trame narrative emboîte le discours de Zahra et du Consul. L'emboîtement du discours par la narration bloque la narration, la disloque, la fragmente. Le discours direct investit l'acte de raconter d'une certaine vivacité.

Le discours entre Zahra et le Consul est philosophique, relève également de la biographie alors que le discours entre le vizir et Schéhérazade relève du sentimental, de l'argumentaire et de la dialectique. Le récit dialogué est entrecoupé à maintes reprises par des passages narratifs et vice versa. En outre, la narration est aussi entrecoupée par les soliloques ou monologues intérieurs. Le premier *halqa* constitué de Schéhérazade, Schahriar et Dinarzade ressemble au soliloque puisque Schéhérazade parle seule devant un auditoire muet, outre les interventions discursives identiques et répétitives de Dinarzade dont l'objectif est de déclencher l'acte de raconter. Parfois le *halqa* se transforme chez Ben Jelloun en soliloque², puisque l'auditoire est parfois muet et n'a aucun rôle que d'écouter l'histoire. L'histoire de Yamna racontée à l'enfant en est la preuve.

Les recoupements intertextuels sur le plan stylistique se confirment également par l'aspect répétitif qui donne aux textes un rythme redondant.

b) La répétition séquentielle

¹ Gaudin, F., *Le roman chez Tahar Ben Jelloun. Techniques et Idéologie, op. cit.*, p. 55.

² Ben Ouanes, K. « L'itinéraire de la parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 43.

La répétition est l'un des procédés caractéristiques des *Mille et une nuits*¹. La structure en abyme constitue « la répétition encadrante »² qui se réalise par le biais de cette phrase répétitive³ dans la traduction d'Antoine Galland, qui actualise la relance de l'acte de raconter :

Une heure avant le jour, Dinarzade s'étant réveillée, ne manqua pas de faire ce que sa sœur lui avait recommandé. « Ma chère sœur, s'écria-t-elle, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour qui paraîtra bientôt, de me raconter un de ces contes agréables que vous savez. Hélas ! ce sera peut-être la dernière fois que j'aurai ce plaisir.⁴

La répétition est l'une des caractéristiques de l'œuvre orientale. C'est aussi « le sort de tout récit »,⁵ pour dire comme Todorov, car le récit veut toujours « être le récit d'un récit »⁶, ce qui « se réalise à travers l'enchâssement »⁷, qui favorise la répétition interne. Todorov ajoute plus particulièrement que les *Mille et une nuits* « révèlent et symbolisent cette propriété du récit avec une netteté particulière. »⁸ Il explique que la répétition provient de la nature folklorique de l'œuvre bien que tout ce qui est répétitif ne soit pas toujours folklorique et vice versa : « on dit souvent que le folklore se caractérise par la répétition d'une même histoire ; et en effet il n'est pas rare, dans un des contes arabes, que la même aventure soit rapportée deux fois, sinon plus »⁹ : vivre l'aventure et puis la raconter ainsi s'organise toutes les aventures de Sindbad.

Le traumatisme de la mort qui organise le rythme quotidien de la vie du roi a imposé un schéma narratif à Schéhérazade, déterminé par la *coupure*¹⁰ et la *répétition*. Ici c'est un facteur d'ordre évènementiel qui imposait la répétition.

¹ Miquel, A., *Un conte des Mille et Une Nuits. Agîb et Gharîb*, Flammarion, Nouvelle Bibliothèque Scientifique, 1977, p. 304.

² Jusqu'à la nuit LXIX, Galland répète, sous diverses formes, la phrase à dimension « encadrante » de Dinarzade, qui consiste à relancer, à chaque fois, l'acte de raconter : « ma chère sœur, s'écria-t-elle, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour qui paraîtra bientôt, de me raconter un de ces contes agréables que vous savez. Hélas ! ce sera peut-être la dernière fois que j'aurai ce plaisir. », Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, p. 58. Selon Madeleine Frédéric, « la répétition encadrante est une structure de répétition dont les constituants sont distribués l'un au début, l'autre à la fin d'une unité textuelle [...] », *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Publications de la fondation Saint-John Perse, nrf, Gallimard, 1984, p. 78.

³ Cette répétition est tellement lourde que Galland a décidé de la supprimer. Kohn-Pireaux, Laurence, « Variations autour du récit-cadre des *Mille et une nuits* : la version Mardrus », *op. cit.*, p. 205.

⁴ Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, p. 58.

⁵ Todorov, T., « Les Hommes-récits », *op. cit.*, p. 40.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les Mille et une nuits : la parole délivrée par les contes », *op. cit.*, p. 147. Nous soulignons.

La parole se répète toutes les nuits dans l'œuvre orientale¹. Là, la répétition participe de la création, car à partir de la même histoire se génère de nouvelles histoires. La création à partir de la répétition, selon Michel Schneider, est l'un « des pouvoirs de la littérature d'engendrer du nouveau à force de répétitions »². La parole se répète par le biais du truchement des conteurs auxquels recourt Schéhérazade. La parole étant prise aussi par plusieurs conteurs dans *L'enfant de sable*, chacun propose sa propre version de l'histoire, sa propre création. Dans les deux textes, la parole, à force d'être répétée, est devenue polyphonique. Une histoire reflète la précédente et se reflète dans la suivante. En revanche, Ben Jelloun adopte un style beaucoup plus répétitif par rapport aux *Mille et une nuits*. Dans *L'enfant de sable*, l'histoire de Sidi Abdel Malek, à titre d'exemple, se répète avec les autres conteurs avec quelques ajouts et suppressions. Cette forme de répétition est le produit de la mise en abyme que Lucien Dällenbach la définit comme la : « partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle-même l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne »³. Elle s'engendre par le biais d'« un cumul de propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré » afin de « doter l'œuvre d'une structure forte » et « assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation. »⁴ La répétition engendrée par la mise en abyme crée un dialogue entre les différents niveaux de narration créant ainsi le dédoublement narratif.

Des phrases comme :

- « Mon histoire leur avait paru si extraordinaire, qu'ils me la firent répéter à l'issue du souper [...] »⁵
- « Madame, pour vous obéir, nous n'avons qu'à répéter ce que nous avons déjà dit avant que d'entrer chez vous. »⁶
- « Il la trouva si belle qu'il la lui fit répéter, et il n'en fut pas moins charmé que la première fois. »⁷

illustrent également la répétition narrative où un conteur raconte la même histoire au même narrataire ou à un autre narrataire. La répétition devient ainsi un thème dans l'œuvre.

La répétition narrative est la plus exploitée chez Ben Jelloun. Dans *L'enfant de sable*, cette forme de répétition consiste à répéter la même histoire. Dans *La nuit sacrée*, Zahra raconte

¹ La répétition d'un même conte sous une autre forme différente ainsi que le retour des mêmes thèmes caractérise généralement les *Mille et une nuits*. Montet, E., *Le conte dans l'orient musulman*, op. cit. p. 42-43.

² Cité par François, C., *Les Mille et Une Nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, op. cit., p. 47.

³ « Intertexte et autotexte », in *Poétique*, n° 27, 1976, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 285.

⁵ Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, op. cit., p. 189.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷ Galland, A., T. 2, op. cit., p. 425.

son histoire au Consul en suivant une certaine chronologie dotant son histoire d'une structure linéaire, avec une différence nettement remarquable par rapport à la même histoire dans *L'enfant de sable* racontée par bribes et fragments.

Les conteurs de Ben Jelloun sont aussi conscients de l'aspect répétitif de l'histoire dans *La prière de l'absent* : « son histoire (l'histoire des autres) n'en finissait pas de repasser, de se raconter, de se dire et redire »¹. Dans *L'enfant de sable*, l'un des conteurs avoue : « ce fut ainsi que le père d'Ahmed me séquestra dans une vieille bâtisse et exigea de moi de retourner à la place raconter l'histoire autrement »². Ceci est aussi valable pour les conteurs des *Mille et une nuits* : « permettez-moi de vous répéter encore que c'est Abou Hassan qui est mort, et que Nouzhatoul-Aouadat, mon esclave, veuve du défunt, est pleine de vie »³. L'histoire racontée est ainsi labyrinthique et répétitive dont le conteur ne peut pas s'en sortir, tourne autour de la matière de la même histoire.

Dans *L'enfant de sable*, l'histoire d'Antar est une variante⁴ mise en abyme dans celle d'Ahmed/Zahra, devenue enfin l'histoire de Zahra dans *La nuit sacrée*. Elle est aussi une variante de l'histoire de toutes les femmes persécutées.

Dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine », l'histoire de Camaralzaman est aussi une variante de l'histoire de Badoure. La diégèse reflète une autre diégèse⁵ avant que le mariage lui donne une certaine unicité. Le dédoublement spatial engendre un dédoublement du récit⁶ puisque ce qui se passe dans un lieu se répète en écho dans l'autre. L'histoire de Camaralzaman sur l'île de Khalédan est en écho avec l'histoire de Badoure en Chine. Le refus du mariage qu'adopte Camaralzaman est en réflexion par rapport au point de vue de Badoure. La désobéissance à leurs parents les réunit. Schahzaman emprisonne son fils. Le roi Ghaïour emprisonne, à son tour, sa fille. Un djinn contemple la beauté de Camaralzaman, un autre djinn contemple la beauté de Badoure ; Camaralzaman est transporté par un Djinn, Badoure est aussi transportée par un djinn afin de réaliser la rencontre qui bouleversera leur avis à propos du mariage. Après cette rencontre devenue possible grâce à l'effet merveilleux des génies, Camaralzaman éprouve un penchant passionnel envers Badoure, celle-ci se sent également amoureuse de Camaralzaman. Ainsi leurs destinées se soudent.

¹ *Op. cit.*, p. 41.

² *Op. cit.*, p. 204.

³ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. T. 3, p. 38.

⁴ Găgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 165.

⁵ Lethuy Hoang a réalisé une comparaison entre l'histoire de Camaralzaman et celle de Badoure. *Op. cit.*, p. 74.

⁶ *Ibid.*, p. 74.

Le consentement pour le mariage pour l'un comme pour l'autre est problématique car le prince comme la princesse sont considérés comme fous. Même la ruse pour les faire sortir de leurs prisons est double grâce à Mazavan, les interventions des adjuvants sont aussi doubles au début, grâce aux djinns, puis grâce à Marzavan, ce qui génère un dédoublement narratif. Comme dans *L'enfant de sable*, le dédoublement de l'espace provoque également un dédoublement narratif : l'espace de l'acte scriptural, là où Ahmed/Zahra rédigeait son journal intime, et l'espace de l'acte de raconter, la place publique, là où les conteurs racontaient cette histoire. Il en résulte que le dédoublement du récit imposé par le dédoublement de l'espace illustre également un dédoublement du temps. Le temps de l'acte scriptural précède le temps de l'acte de raconter.

L'acte de raconter rend le texte répétitif. Marcel Détienné¹ a mis l'accent sur le fonds oral où se fonde la répétition : « c'est dans la répétition que la littérature orale se fabrique, prenant forme à travers ce que nous appelons les variations d'un récit ou les différentes versions d'une même histoire »².

La fonction de la répétition dans les deux textes est de doter l'œuvre d'une structure forte et cohérente et affecte la cohésion de l'œuvre pour dire comme Alina Ioniscescu Găgeatu :

La répétition s'impose ainsi comme procédé général, instrument de cohésion, technique fondamentalement constructrice de l'oral, car elle en assure la perpétuation. Nous pourrions donc remarquer dans l'exigence de répéter une manière de rendre vive la parole, de faire passer un souffle de vie à l'intérieur de l'écriture.³

Le texte ne cesse pas de se répéter comme s'il provenait d'une source intarissable. Abdelfattah Kilito explique ainsi la portée de la répétition dans la littérature :

La parole n'est nulle part sinon dans sa répétition, dans la continuelle usure de sa répétition. Pour que la source ne tarisse pas, il faut qu'elle coule, qu'elle gaspille ses eaux, qu'elle se sacrifie et s'épuise. Une parole qui ne répéterait pas s'appauvrirait, se rétrécirait, mourrait d'inanition et d'abandon. La répétition est garante de la vie de la parole, elle en est l'essence. Plus on répète la parole et plus elle se dilate et s'épanouit, la prolifération qui la tue est celle qui la ressuscite.⁴

¹ Détienné, M., *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 80.

² Cité par Găgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 284.

³ Găgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 268.

⁴ Cité par Găgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 268.

Plus le texte se redit, plus il se renouvelle. Le même devient autre, pas tout à fait différent, mais il contient une certaine originalité.

Les deux textes, hypertexte et hypotexte, dessinent un autre type de répétition, là où un personnage est le miroir d'un autre¹. Le miroitement entre Schahriar et le calife Haroun al-Rachid et le sultan de Casgar est évident dans les *Mille et une nuits*. Bruno Bettelheim pense « [qu'] il existe de nombreux contes de fées où les aspects disparates de notre personnalité sont projetés en différents personnages »². Certains conteurs des *Mille et une nuits* se présentent comme une image de Schéhérazade. Ils racontent afin de se sauver de la mort. Dans *L'enfant de sable*, Antar est l'une des images Ahmed/Zahra dans un autre espace et un autre temps. Fatouma dans *L'enfant de sable* est l'image d'Ahmed/Zahra. Yamna, dans *La prière de l'absent*, prend la place de Lalla Malika en continuant à raconter l'histoire de Ma-al-Aynayn à l'enfant. Ce qui fait progresser l'acte de raconter n'est plus l'aventure vécue par Ma-al-Aynayn, mais plutôt ce qui est raconté à l'enfant.

Il paraît que la répétition d'un événement fatal engendre le traumatisme. Dans *L'enfant de sable*, les naissances successives des filles aliène Hadj Ahmed Souleïmane et lui rappelle sa stérilité³, lui laisse des lésions mentales et des perversions psychiques, comme la scène d'adultère qu'avait vécu Schahriar qui provoque la punition massive des femmes.

Le traumatisme de la mort est une thématique répétitive dans les *Mille et une nuits* auquel correspond l'acte de raconter. De ce fait, la répétition fatale de la mort engendre la répétition narrative, devenue un acte de délivrance.

La répétition interne, l'une des caractéristiques de la mise en abyme où un récit renvoie à un autre récit⁴, se veut un emprunt des *Mille et une nuits*. Les *Mille et une nuits* se conçoivent comme un tout où un récit renvoie à un autre récit, sur un plan thématique (le thème de la trahison est récurrent dans plusieurs histoires), stylistique ou bien onomastique : Schahzenan apparaît dans le récit-cadre et apparaît également dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine »⁵, nommé Schahzaman.

¹ Abû Qîr et Abû Cîr, selon J. E. Bencheikh, sont « la représentation du *ça* et du *moi* d'un même homme », *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, p. 142.

² Cité par Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, op. cit., p. 142.

³ Dans le monde arabe, sans aucune généralisation, le fait de ne pas avoir une progéniture masculine est perçu comme une stérilité.

⁴ Cf. le tableau annexe.

⁵ Galland, A., T. 2, op. cit., pp. 72-182.

Antar est l'image d'Ahmed/Zahra tant par l'androgynie qui les rapproche que par la fiction répétée, dans la mesure où son histoire est une mise en abyme rétrospective, qui « réfléchit après coup l'histoire accomplie »¹ comme un récit qui a subi une expansion sémantique² du récit d'Ahmed/Zahra. En outre, grâce à la lecture répétée du même livre/cahier (d'Ahmed/Zahra), l'acte de raconter de l'histoire de ce protagoniste engendre la répétition de l'énoncé.

L'expansion sémantique est l'une des techniques qui favorisent la répétition. L'« Histoire de Zobéide » se propose comme une variante de l'« Histoire du second vieillard et des deux chiens noirs »³. Cet exemple montre que la répétition d'un récit en lui imposant une expansion sémantique, s'effectue grâce à la structure de la mise en abyme ou grâce aux ajouts.

La césure temporelle de la narration dans les *Mille et une nuits* a pris progressivement un « rythme naturel »⁴, répétitif telle la césure temporelle correspondant au rythme du voyage dans *La prière de l'absent*, où le récit de Ma-al-Aynayn, raconté par bribes, entrecoupait le récit principal celui des voyageurs.

c) La répétition lexicale

En étudiant le style des *Mille et une nuits*, Bencheikh affirme que « leur style »⁵ est répétitif. La répétition concerne également l'usage du même lexique ou des mêmes signes. Si l'œuvre de Ben Jelloun se présente sous forme « [d'] une répétition infinie des mêmes signes »⁶, elle le doit surtout aux *Mille et une nuits*. La répétition lexicale consiste surtout dans les structures phrastiques propres essentiellement aux contes qui commencent par « il y avait... » :

Il y avait l'aiguiseur de couteaux qui se promenait [...] *Il y avait* le vendeur d'eau, un vieil homme courbé qui poussait un cri long et douloureux [...]. *Il y avait* aussi les mendiants répétant à longueur de temps la même litanie de manière quasi mécanique, la main tendue, immobiles, éternels.⁷

¹ Dällenbach, L., *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 83.

² L'une des caractéristiques de la mise en abyme est de faire subir au contexte une expansion sémantique. Dällenbach, L., op. cit., p. 81.

³ Galland, A., T. 1, op. cit., pp. 73-78.

⁴ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les Mille et une nuits : la parole délivrée par les contes », op. cit., p. 146.

⁵ Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, coll. « Bibliothèques des Idées », Gallimard, nrf, 1988, p. 10.

⁶ Găgeatu, A. I., op. cit., p. 76.

⁷ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 192.

Le retour insistant de l'expression verbale et temporelle comme « il y avait », « il était », « ils étaient »¹ dans les deux textes signale, selon André Miquel, « le déroulement du récit »². Ce sont des « repères qui en ponctuent la trame ». Nous remarquons également que l'expression répétitive « j'ai appris que... » montre que le langage a une fonction phatique³ qui nous « rappelle le lien [du] conte avec [la] tradition »⁴. Utilisée fréquemment par Ben Jelloun, cette expression montre que son texte est ancré dans les contes des *Mille et une nuits*.

Ahmed Jabri a distingué le conte arabe des autres contes grâce à l'expression « il y avait une fois » qu'il considère comme une clé des contes arabes. Il a montré que « [cette] formule diffère par sa continuité temporelle et sa dimension universelle donc spatiale de la formule "il était une fois" qui instaure la narration dans un temps révolu et en tous les cas ne tissent aucun lien avec le présent et le futur »⁵. L'expression « il y avait » se répète souvent dans l'hypertexte comme dans l'hypotexte et renforce le caractère contique des romans de Tahar Ben Jelloun. En effet, un lexique particulier se répète dans les deux textes en écho. Les termes « extraordinaire », « étrange », « étonnant », « étonnement », donnent une dominante tonale souvent irréaliste, étoilent les deux textes, ainsi que l'isotopie de l'acte de raconter (« conte », « histoire », « raconter », « parler », « parole », « discours », « conte », « récit ») confère aux romans un caractère merveilleux propre aux contes.

Les verbes « dire », « raconter », « rapporter », « se passer » se répètent fréquemment dans les *Mille et une nuits* comme dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, ce qui leur donne la valeur de « mots thèmes »⁶ ou de « mots clés »⁷. Ils rythment le texte, montrent que le récit est le fait de rapporter ce qui a eu lieu ou ce qui a été déjà dit. Dans les *Mille et une nuits*, pour reprendre les termes d'André Miquel « la redondance développe, insiste, explique peut-être »⁸. Ces termes susmentionnés fonctionnent comme des « signaux »⁹. Ils « ont pour fonction d'informer l'auditeur ou le lecteur qu'il se trouve dans un récit, celui-ci étant perçu à travers

¹ Ces expressions figurent également dans les *Mille et une nuits*. Cf. Miquel, A., *Un conte des Mille et Une Nuits. Agîb et Gharîb*, op. cit., p. 304.

² Miquel, A., *Un conte des Mille et Une Nuits. Agîb et Gharîb*, op. cit., p. 304.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ « Les stratagèmes narratifs des *Mille et une Nuits* ou l'ambiguïté du discours préliminaire », in *Cahier d'études maghrébines*, « *Les Mille et une Nuits dans les imaginaires croisées* », n° 6-7, Köln, 1994, note n° 6, p. 31.

⁶ Fromilhague, C. et Sancier-Chateau, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, op. cit., p. 95.

⁷ *Ibid.*

⁸ Miquel, A., *Un conte des Mille et Une Nuits. Agîb et Gharîb*, op. cit., p. 314.

⁹ *Ibid.*, p. 307.

une de ses marques essentielles, qui est son déroulement même : l'histoire d'une histoire »¹. Ces « signaux » caractérisent généralement le conte². Ils sont souvent associés au déroulement événementiel et à l'enchaînement narratif.

L'étude lexicale montre que l'intertexte est également implicite. Il consiste dans la reprise des sèmes, des termes, des bribes de phrase ou d'expression figurant dans les *Mille et une nuits*. Les lexèmes ou l'isotopie de l'acte de raconter prouve que la machine narrative de Ben Jelloun s'alimente non seulement de l'imaginaire des *Mille et une nuits*, l'auteur a également puisé dans les petites formes. Ces termes prouvent que « le texte porte disséminés dans son tissu même des lambeaux d'un autre texte ou d'un autre mot qu'il recompose en un sens différent »³. L'intertexte en se présentant sous forme de lexique disséminé traduit qu'il relève de l'inconscient de l'auteur.

Les termes répétés sont également associés au genre du conte des *Mille et une nuits*. Ces termes-thèmes, se recoupent dans les deux textes, ont une valeur agrammaticale, dans le sens utilisé par Michael Riffaterre⁴, sont en rapport avec la production orale du conte dans l'hypertexte et dans l'hypotexte. Ces termes qui jalonnent les trois romans de Ben Jelloun sont en rapport avec le genre du conte, renforcent par conséquent l'influence des contes des *Mille et une nuits* sur l'écriture de Tahar Ben Jelloun et lui donne un aspect plus ou moins contique.

La répétition a pour conséquence l'excès, dans la mesure où un aspect unique se répète à l'identique ou prend d'autres formes. Lethuy Hoang, en commentant les malheurs de Schahzenan dans le récit-cadre avait noté : « dès lors entre dans le texte la figure de l'infini, manifeste dans les expressions marquées par l'excessif, un aspect de l'unique »⁵. Le malheur de Schahzenan se transmet à Schahriar, le crime qu'il commet, Schahriar le commet en le multipliant par dix. Ainsi l'excès provient au moins dans ce sens-là de la répétition.

d) L'écriture de l'excès

L'intensité, étudiée par André Miquel, se limite à l'étude de l'épithète *chadîd*, utilisée dans le manuscrit alors que l'exagération dépasse le simple usage de l'épithète, ou « l'intensité

¹ *Ibid.*, p. 305.

² *Ibid.*, p. 308.

³ Kristeva, J., « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, N° 239, avril 1967, p. 438.

⁴ Cf., « L'intertexte inconnu », *op. cit.*

⁵ *Op. cit.*, p. 23.

d'un contenu »¹, d'une situation : la reine, les servantes et les esclaves organisent une orgie sexuelle ou d'un caractère (celui de Schahriar) qui tend vers l'infini : la tuerie en série.

L'excès événementiel apparaît à travers l'infidélité : l'unique infidélité qui a fait souffrir Schahzenan était multipliée par dix dans le palais de Schahriar. L'unique crime commis par Schahzenan a été multiplié par mille. Schahriar s'exprime ainsi : « je ne me serais pas contenté d'ôter la vie à une seule femme, je crois que j'en aurais sacrifié plus de mille à ma rage »². Ainsi la multiplication de l'infidélité provoque la multiplication des crimes : une infinité de contes pour Schéhérazade consiste à faire cesser une rage infinie. Tant que la multiplication de la même infidélité a fait cesser la souffrance de Schahzenan, la multiplication des contes pourrait mettre une fin à la souffrance de Schahriar.

L'expression de l'infini dans l'une de ses manifestations dans les *Mille et une nuits* est liée à l'unique³ qui se multiplie. La trahison est unique, mais elle se répète. L'acte de raconter est unique, mais il se répète chaque nuit. L'unique se répète également dans *L'enfant de sable*, l'histoire d'Ahmed/Zahra est unique, mais elle se répète au fur et à mesure qu'un conteur prend la parole.

Dans les *Mille et une nuits*, à partir du récit-cadre, puis d'un conte à l'autre, le style d'intensification ne cesse de rythmer les contes. L'hyperbole consiste à dépasser en qualité le conte précédent. Les commentaires métatextuels le prouvent :

La suite est encore plus surprenante, répondit Schéhérazade, et vous en tomberiez d'accord, si le sultan voulait me laisser vivre encore aujourd'hui et me donner la permission de vous la raconter la nuit prochaine⁴.

Le superlatif renforce l'intensité de ce qui va être raconté par rapport à ce vient d'être raconté. Cette forme de l'excès, liée à l'acte de raconter, n'existe pas dans la trilogie, même si l'usage du superlatif est une caractéristique du style de Tahar Ben Jelloun. Outre le superlatif qui détermine la description, l'écriture de l'excès apparaît à travers l'usage des verbes et des compléments circonstanciels qui expriment le duratif « une joie qui durerait sept jours et sept nuits »⁵ ou d'un verbe qui exprime le duratif renforcé par un adverbe qui exprime une pluralité indéfinie : « les habitants sortirent aussi en foule, le reçurent avec de grandes acclamations, et

¹ Miquel, A., *Un conte des Mille et Une Nuits. Agîb et Gharîb*, op. cit., p. 306.

² Galland, A., T. 1, op. cit., p. 42.

³ Hoang, L., op. cit., p. 87.

⁴ Galland, A., T. 1, op. cit., p. 61.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 22.

firent des réjouissances qui durèrent plusieurs jours»¹. Dans les *Mille et une nuits*, il y a également la mention d'un verbe qui exprime le duratif suivi d'un adjectif qui renforce l'adverbe afin d'exprimer une durée indéterminée : « enfin, la compagnie fut de très bonne humeur pendant le repas, qui dura fort longtemps, et fut accompagné de tout ce qui pouvait le rendre agréable »². L'excès chez Ben Jelloun se traduit par l'usage des prépositions qui exprime la durée (« durant les derniers mois de sa vie, j'étais déjà en pleine crise de mutation »³) ainsi que dans les *Mille et une nuits* : « je ne suis parvenu à un état si heureux qu'après avoir souffert durant plusieurs années tous les travaux du corps et de l'esprit que l'imagination peut concevoir ».⁴

Ben Jelloun utilise dans une même phrase un verbe ainsi que deux adverbes exprimant l'intensité : « j'ai été inondé par le parfum du paradis, un parfum tellement fort que j'ai failli suffoquer »⁵. Le même modèle existe dans les *Mille et une nuits* :

Ebn Thaher, choqué de l'opiniâtreté du prince de Perse, le quitta assez brusquement et se retira chez lui, où, rappelant dans son esprit ses réflexions du jour précédent, il se mit à songer fort sérieusement au parti qu'il avait à prendre.⁶

Dans l'hypotexte comme l'hypertexte, les adjectifs à préfixes superlatifs comme « extraordinaire », des adjectifs à valeur intensive comme « immense » sont fréquemment utilisés, prouvant que l'exagération est en rapport direct avec l'expression de l'irréalité. L'adverbe de temps « longtemps » est constamment utilisé dans les deux textes. Les adverbes et ces adjectifs expriment l'allongement temporel, l'espace, ou les dépenses des personnages des *Mille et une nuits*. L'utilisation de « si », adverbe à valeur intensive renforcé par un autre adverbe, traduit le dédoublement de l'intensité : « leur conversation dura si longtemps que, la nuit se trouvant fort avancée, le prince de Perse obligea Ebn Thaher à demeurer chez lui »⁷. Dans *L'enfant de sable*, bien que cet usage ne soit pas fréquent dans l'œuvre, pourtant, quelques exemples nous montrent que cet intertexte est également utilisé par Ben Jelloun. L'exemple suivant le montre : « depuis quelques années je ne cesse de marcher. Je marche avec lenteur, comme celui qui vient de si loin qu'il n'espère plus arriver... »⁸ et dans *La nuit sacrée* : « au

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 119.

² *Ibid.*, p. 126.

³ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 52.

⁴ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 230.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, p. 34.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 197.

milieu de la nuit, l'enfant rouquin, celui qui m'accueillit si gentiment au début de cette aventure, entra dans l'étable. Je ne fus pas surprise. Je l'attendais. »¹

La dérivation, à savoir l'utilisation du même terme sous plusieurs formes, à la fois substantivale, adjectivale et adverbiale (« infini », « infinité », « infiniment ») exprime l'infini, caractéristique fondamentale des *Mille et une nuits*. Lethuy Hoang met en relation l'expression de l'excès dans les *Mille et une nuits* avec le caractère infini qui caractérise déjà l'œuvre :

Comment Schéhérazade en est venue à raconter ses mille et un contes, il n'y a personne qui ne le sache. Il vaut cependant la peine de rappeler encore une fois la formulation de ce cadre matrice par Galland, qui met en évidence dès le début, l'image de l'excès rappelant le caractère incommensurable de l'infini [...] ²

À travers les exemples ci-dessus mentionnés, l'expression de l'illimité, de l'indéterminé et de l'excès caractérise ainsi l'hypotexte comme l'hypertexte. Ben Jelloun semble avoir pastiché le style hyperbolique des *Mille et une nuits*.

La répétition est liée au proverbe. Souvent un discours qui se répète, se généralise et prend au cours du temps une valeur proverbiale.

e) L'écriture proverbiale

La répétition prend parfois une valeur proverbiale dans les *Mille et une nuits* et dans la trilogie. D'ailleurs, tout proverbe devient proverbe à cause de sa répétition incessante. Les proverbes deviennent « une preuve de la volonté de cultiver la répétition »³, pour reprendre les termes d'Alina Ionisescu Găgeatu. « La répétition est garante de la vie de la parole »⁴, écrit Abdelfattah Kilito, « elle en est l'essence. Plus on répète la parole et plus elle se dilate et s'épanouit, la prolifération qui la tue est celle qui la ressuscite »⁵.

L'émergence de l'écriture proverbiale dans les romans de Ben Jelloun nous rappelle que les proverbes sont également utilisés fréquemment dans les *Mille et une nuits*. Les proverbes instaurent une concordance entre la thématique du proverbe et la thématique de l'histoire racontée. Cela veut dire que le signe qui tend vers la généralité du proverbe exprime le même motif que le signe qui tend vers la spécificité de l'histoire. Dans l'« Histoire du pêcheur », le

¹ *Op. cit.*, p. 48.

² Hoang, L., *op. cit.*, pp. 84-85.

³ *Op. cit.*, p. 268.

⁴ Cité par Ionisescu Gageatu, A., *op. cit.*, p. 268.

⁵ *Ibid.*

fait de sortir le génie de la bouteille consiste à énoncer le proverbe. La morale de cette histoire prouve qu'un malfaiteur ne fait que du mal, même si on lui fait du bien, car le génie une fois sortie de la bouteille a décidé de tuer le pêcheur qui l'a sauvé. Cependant, avant d'être puni, celui-ci rappelle ainsi au génie : « le proverbe dit que qui fait du bien à celui qui ne le mérite pas en est toujours mal payé »¹. Cette histoire prouve qu'on ne peut pas toujours contourner le mal par le bien. Afin de rétablir l'ordre et de se sauver, le pêcheur recourt à un subterfuge afin de faire retourner le génie dans le vase de cuivre². Dans *La nuit sacrée*, Ben Jelloun s'exprime également par le biais des proverbes. Dans la phrase : « *mais comme dit le proverbe* « l'entrée dans le hammam n'est pas comme sa sortie ! »³, si l'expression introductive⁴ du proverbe est une reprise de celle des *Mille et une nuits*, le proverbe est plutôt ancré dans la culture maghrébine. Ben Jelloun associe ainsi l'intertexte de l'œuvre orientale et le déjà dit formulé par le proverbe.

Les proverbes sont très proches des clichés puisque les deux formes du discours relèvent du social. Selon Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château. Le cliché consiste dans « l'emprunt, non pas au discours spécifique d'un individu, mais au "on-dit", au "Chœur social", au "déjà dit". C'est donc un sociolecte particulier. La manière commune de s'exprimer est souvent la marque de la "doxa", d'une manière commune de penser, et donc d'une idéologie »⁵.

Le style de Ben Jelloun est imprégné du style des *Mille et une nuits*, son œuvre laisse souvent transparaître des réminiscences de lecture, du style et des métaphores qui renvoient à l'œuvre orientale.

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 80.

³ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 52.

⁴ Souvent Ben Jelloun prend cette formule introductive récurrente dans les *Mille et une nuits*. Ainsi des expressions comme « *dit le proverbe* » (T. 1, p. 414), « [...] n'avez-vous jamais ouï dire ce que l'on dit assez communément (T. 1, pp. 124-125) ont leurs corollaires dans *La nuit sacrée* « *comme dit le proverbe* » (p. 52), « *comme on dit* », (p. 30, 78, 84), « *on dit que* ». Ces expressions fréquemment utilisées dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* donnent à l'énoncé une allure générale.

⁵ *Introduction à l'analyse stylistique*, coll. « Lettres Sup. », Armand Colin, Paris, 2004, p. 92.

Chapitre troisième : Les « traces » intertextuelles, les expressions métaphoriques

Introduction

Le texte de Ben Jelloun s'est enrichi par d'autres formes intertextuelles des *Mille et une nuits*. Cet intertexte, aussi implicite, s'est imprimé dans l'esprit et l'inconscient de l'écrivain. Il apparaît dans son texte sous forme de lexiques disséminés, de signes éparpillés, rappelant la source de l'œuvre. Des termes à valeur métaphorique se sont ancrés dans la trilogie, y sont partout disséminés comme les pièces d'un puzzle ou les éléments composant une mosaïque¹ qui fonctionne pour le lecteur comme un « miroir étoilé »² qui lui rappelle souvent *Mille et une nuits*. Ces éléments textuels disséminés dans l'œuvre de Ben Jelloun s'inscrivent dans le texte comme des « présupposés » qui renvoient à l'œuvre orientale, car comme le pense Michael Riffaterre « chaque mot pertinent du texte littéraire, c'est-à-dire chaque mot stylistiquement marqué, signifie dans la mesure où il présuppose un texte »³. Il s'agit de se représenter le texte littéraire non comme une « séquence de mots groupés en phrases, mais comme un complexe de présuppositions », les intertextes étant « réduits à des lexèmes qui les symbolisent, une série de textes lexicalisés, dont chacun repose lui-même sur un complexe intertextuel »⁴.

Nous étudierons ici quelques présupposés à valeur intertextuelle, sans pour autant atteindre l'exhaustivité. En effet, de nombreuses métaphores et images parcourent l'univers fictionnel de Ben Jelloun dont leurs sens trouvent son prolongement dans les *Mille et une nuits*.

L'intertexte implicite, les présupposés et les agrammaticaux, bien entendu, ont également une portée essentielle dans l'élaboration de l'œuvre. Tout élément textuel interpellant notre mémoire de lecteur, sera étudié en tant qu'intertexte. Il s'agit d'un intertexte, qui n'est plus une citation, comme chez Genette, mais plutôt une métaphore qui désigne implicitement l'hypertexte ou pour utiliser un terme technique de Riffaterre, c'est un « objet présupposé ». Nous appréhendons cette forme de l'intertexte à travers les microstructures, les mots, les sèmes, les expressions et les bribes de phrases qui nous renvoient aux *Mille et une nuits*. Les métaphores intertextuelles sont riches et diverses désignant des locaux (le hammam) ou le corps dans son appréhension socioculturelles.

a) Le hammam

¹ Julia Kristeva définit l'intertexte comme une mosaïque de citations, *Semeiotike : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 85.

² Cf. Salha, H. « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 87.

³ Riffaterre, M., « L'intertexte inconnu », *op. cit.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*

Le hammam¹, le bain dans la traduction d'Antoine Galland, est un espace de purification qui existe depuis longtemps dans le monde arabo-musulman ; c'est là, où l'individu cherche « une sorte d'ascèse vers le beau »² et une nouvelle régénérescence. La belle Persane est ainsi décrite : « À sa sortie du bain, la belle Persane, mille fois plus belle qu'elle ne l'avait paru à Khacan lorsqu'il l'avait achetée, vint se faire voir à la femme de ce vizir, qui eut bien de la peine à la reconnaître »³. Ici le hammam est synonyme de rajeunissement et de beauté : « [...] vous apportez du bain une beauté si au-dessus de ce que vous étiez auparavant, que je ne vous reconnais plus moi-même [...] »⁴ alors que dans *L'enfant de sable*, pour Ahmed, outre qu'il est un lieu de purification, le hammam avec sa mère se présente comme un « cérémonial interminable »⁵, « ennuyeux ». Celui-ci préfère plutôt aller au hammam avec son père, car l'humidité du local, le bavardage des femmes le fait sombrer dans un univers favorable à l'imaginaire :

[Les femmes] parlaient toutes en même temps. Qu'importe ce qu'elles disaient, mais elles parlaient. [...] Les mots et phrases fusaient de partout et, comme la pièce était fermée et sombre, ce qu'elles disaient était comme retenu par la vapeur et restait suspendu au-dessus de leurs têtes. Je voyais des mots monter lentement et rognier contre le plafond humide. [...] Le plafond était comme un tableau ou une planche d'écriture.⁶

Le hammam est ainsi un endroit où se développe le plus l'imaginaire féminin⁷. Là, la femme se vide, car elle sera taciturne pendant les autres jours de la semaine. Une fois par semaine, résume toute la parole féminine. Ceci prouve qu'en dehors de cet endroit clos, la femme n'a pas de parole. Elle vit dans un univers fermé et restreint : « et, pour toutes ces femmes, la vie était plutôt réduite. C'était peu de chose : la cuisine, le ménage, l'attente et une fois par semaine le repos dans le hammam »⁸. Dans le hammam, aux antipodes du foyer restreint, s'accroît la parole des femmes.

¹ Nous signalons qu'Antoine Galland ne distingue pas dans sa traduction entre bain privé et bain public. Il désigne les deux endroits par le même nom.

² Chebel, M., « Hammam et de ses aphrodisiaques (du) », in *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, op. cit., p. 342.

³ Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 2, op. cit., p. 187.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 33.

⁶ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁷ Abdelkebir Khatibi détaille le rapport entre le corps, l'imagination et le hammam au Maghreb. Tellement ce lieu est lié à l'émergence de l'imaginaire qu'Abdelkebir Khatibi lui accorde un genre littéraire qu'il appelle « le conte hammamique ». Cf. *Le corps oriental*, Paris, éditions Hazan, 2002, p. 130. Cf. également les analyses de Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, pp. 123-126.

⁸ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 34.

Dans les *Mille et une nuits*, le hammam est un lieu où s'épanouit le voyeurisme¹. Aladdin afin d'assouvir son désir il tente de découvrir la beauté de Badroulboudour. Dissimulé derrière la porte, il attend qu'elle sorte du hammam :

Ce cri public fit naître à Aladdin la curiosité de voir la princesse à découvert ; [...] la princesse, selon la coutume, devait avoir un voile sur le visage en allant au bain. Pour se satisfaire, il s'avisa d'un moyen qui lui réussit : il alla se placer derrière la porte du bain [...]²

Aux antipodes de la traduction d'Antoine Galland, où le hammam n'a aucune signification érotique, il est dans *La nuit sacrée* un lieu où s'épanouissent les fantasmes, les fantaisies et l'érotisme. Dans *L'enfant de sable*, les mots et les bribes de phrases prononcées par les femmes stimulent l'imaginaire d'Ahmed/Zahra. Puisque le hammam est un lieu où s'expose le corps, Zahra, qui est encore Ahmed, dans le hammam, se permet de se voir et de se découvrir dans les autres corps féminins :

Après j'avais tout le temps pour me promener comme un diable entre les cuisses de toutes les femmes. J'avais peur de glisser et de tomber. Je m'accrochais à ces cuisses étalées et j'entrevois tous ces bas-ventres charnus et poilus. Ce n'était pas beau. C'était même dégoûtant.³

Dans le hammam se profilent les images du nudisme, où s'expose le corps nu. Malek Chebel avait déjà noté que « dans l'ancien temps, il était courant que la femme aille espionner la beauté physique des autres femmes »⁴. Dans *L'enfant de sable*, c'est un endroit où s'accroît le dégoût causé par l'image du corps féminin nous rappelle qu'Ahmed/Zahra, dans ce stade de sa vie, est bien imprégné par le masque de l'identité masculine que son père lui a assignée.

Le hammam est lieu qui alimente l'imaginaire, un lieu où la description s'enrichit et se développe, un lieu social où se développe la parole féminine, mais aussi un lieu de transgression :

Tout ce qui s'y dessinait n'était pas forcément intelligible. Mais, comme il fallait bien passer le temps, je me chargeais de débrouiller tous ces fils et d'en sortir quelque chose de compréhensible. Il y avait des mots qui tombaient souvent et plus vite que d'autres, par exemple : la nuit, le dos, les seins, le pouce... à peine prononcés, je les recevais en pleine figure. Je ne savais d'ailleurs quoi en

¹ Cf. Chebel, M., « Hammam et de ses aphrodisiaques (du) », *op. cit.*,

² Galland, A., T. 3, *op. cit.*, p. 79.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sale*, *op. cit.*, p. 36.

⁴ Galland, A., T. 3, *op. cit.*, p. 342.

faire. En tout cas je les mettais de côté, attendant d'être alimenté par d'autres mots et d'autres images.¹

Dans le hammam, dans ce lieu fermé se libère la parole féminine. Le corps se dévoile dans sa pleine nudité. Là, le corps n'est pas toujours un synonyme de beauté.

b) Le corps

Il est souvent question d'un corps exécuté ou menacé d'être exécuté. Le corps reflète ainsi une réalité sociale et politique de la société des *Mille et une nuits*. Ici le corps féminin a un sens double : il renvoie à l'autorité masculine, mais également à la faiblesse et à l'obéissance de la femme. Dans *L'enfant de sable*, la mère de Zahra en est un exemple. Le corps féminin reflète la situation de l'être : un corps blessé (Zahra est élevée comme garçon), un corps de désir charnel qui subit le viol, un corps de langage (les blessures du corps résument la situation de Zahra et de la femme en général). Le langage du corps féminin ou la souffrance du corps féminin sont pris en charge par des conteurs masculins, alors que dans *La nuit sacrée*, le corps féminin, ses blessures et sa signification sont pris en charge par Zahra. Elle raconte les blessures de son corps, de son âme et de toute la gent féminine. Le corps d'Ahmed/Zahra dans *L'enfant de sable* est un corps souffrant et déchiré entre l'identité féminine masquée et l'identité masculine que son père lui a assignée dès sa naissance, un corps qui fait fi du plaisir, au moins dans *L'enfant de sable*. Dans *La nuit sacrée*, le corps féminin de Zahra, régénéré, a repris ses fonctions en devenant un objet de plaisir. Zahra ne se reconnaît femme qu'avec sa relation de couple avec le Consul.

Dans *L'enfant de sable*, le corps est toujours lié à la douleur. L'enfermement des sœurs de Zahra et de leur mère dans le *harem* décrit la relation homme/femme dans la société traditionnelle. Dans l'œuvre de Ben Jelloun, le corps a plusieurs représentations : il est un corps violé, castré, stérile, un corps abusé par la prostitution, etc.

Le corps exprime ainsi une vérité sociale, celle de la persécution des femmes, de l'inégalité et de l'injustice. La déchirure dont souffre Zahra, parce qu'elle est femme, a marqué également certaines figures féminines des *Mille et une nuits*, là la femme souffre parce qu'elle est femme, un être en marge dans une société patriarcale. À travers Zahra et les autres figures féminines, Ben Jelloun se propose d'analyser l'être de la femme, ses soucis, son corps, ses

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 34.

préoccupations, la place qu'elles doivent vraiment occuper dans la société. Le corps est donc un substrat social et ce que relate le corps est déjà affirmé par le texte. L'histoire dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* est une histoire du corps qui se veut une « configuration verbale »¹, c'est-à-dire ce dont parle le texte, le corps l'explique, le reflète, l'un est le miroir de l'autre :

Le corps de Zahra, protagoniste de *La Nuit sacrée* porte les marques de l'expérience vécue ; nous pouvons y déchiffrer toute une histoire, le corps étant pareil à un livre qui s'offre à la lecture, les rides étant comparables aux traces de l'écriture ; chaque coin des endroits traversés, chaque paysage contemplé, chaque élément naturel et les émotions qu'il a suscitées sont inscrits sur le visage de la protagoniste, sur son corps qui s'identifie à l'écriture.²

Dans une interview avec Amal Naccache, Tahar Ben Jelloun avait affirmé que « le corps, c'est très important, parce que nous venons d'une société où le corps est hyperprésent et hypervalorisé, et je ne fais que répercuter, à travers ce que j'écris, l'univers quotidien d'une société qui a pris l'habitude de ne pas trop parler d'elle-même »³. Le corps a des représentations sociales patentées dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, latentes dans les *Mille et une nuits*. Il est aussi doté d'une signification taboue dans la société arabo-maghrébine. Il est enfermé dans le *harem* (Schéhérazade avant le mariage/les sœurs de Zahra et leur mère dans *L'enfant de sable*).

Un corps « venait de quitter »⁴, un corps va reprendre sa place, un corps est effacé, un autre apparaît, tel le destin de l'un des personnages de Ben Jelloun, pareil à Ahmed/Zahra, « tantôt homme, tantôt femme »⁵, incarnant « entre lui et son corps [...] une rupture, une espèce de fracture »⁶. Ceci est en fait la destinée de plusieurs personnages de Ben Jelloun, comme l'enfant dans *La prière de l'absent* :

La mémoire de Ma-al-Aynayn sera le miroir suprême, le vrai, l'unique et le dernier miroir où ton visage viendra se fixer ; ce sera la source et l'eau qui préservent tes racines en plein désert. [...] Nous partons donc vers la source et l'origine, vers le commencement et l'arrêt du temps. Car ton corps est là et ton âme appelle [...]⁷

¹ Ben Ouanes, K. « L'itinéraire de la parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 40.

² Găgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 94.

³ Naccache, A., « Tahar Ben Jelloun, ou comment créer français, en arabe », *Arabie*, n° 13, 1988, *op. cit.*, p. 89.

⁴ Ben Jelloun, T., *La prière de l'absent*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 126.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Op. cit.*, p. 76.

Un corps appelle ainsi un autre corps, une mémoire appelle une autre mémoire et un visage se fixe sur un autre, l'enfant entre dans un jeu de miroir avec Ma-al-Aynayn, le petit miroir reflétant le miroir suprême.

Dans le diptyque, le langage revitalise le corps, le fait vivre, lui restitue sa forme et sa profondeur, au moins chez Zahra. Il est aussi à noter que c'est le corps du langage qui favorise l'émergence d'un nouveau tempérament chez Schahriar. Nous nous référons ainsi à François Villa et Gilbert Grandguillaume, qui affirment que « la catastrophe qu[e] [Schahriar] a connue l'a laissé sans mot, incapable d'engendrer le moindre récit de ce qu'il advint. Il est devenu un homme n'ayant plus ni le pouvoir d'engendrer des mots qui s'organiseraient en histoire d'une vie, ni la capacité d'engendrer une descendance »¹. C'est pour cela que la stratégie de Schéhérazade, en recourant au langage, s'avère indispensable afin que le roi redevienne ce qu'il avait cessé d'être. L'arme de Schéhérazade était sa voix alors que l'arme de Zahra était son corps, sa voix et les agissements qu'elle avait effectués. Schéhérazade procède à la redéfinition du corps féminin. Elle accorde au corps féminin un langage : n'étant pas un objet de plaisir pour une nuit, le désir charnel a été négligé au profit du désir du langage. Elle se présente comme une femme responsable dans la société.

En tant que femme, Schéhérazade n'a pas vécu des aliénations comme Zahra, elle a plutôt assisté aux aliénations de la gent féminine. Pourtant, les ressemblances sont plus pertinentes entre ces deux femmes, parler ou écrire en tant que femme est un fait commun pour elles, même si l'intention de Schéhérazade n'est pas d'affranchir la gent féminine. Les différentes expériences qu'avait vécues Zahra lui ont permis de redéfinir le corps féminin, le désir, l'érotisme, les idées féminines, de se redéfinir également face à l'histoire. Au début du roman, Ben Jelloun présente la femme obéissante, objet de plaisir qui n'atteint pas le plaisir², archétype de la femme arabe telle qu'elle est perçue par l'auteur marocain, puis celui-ci présente la femme libre et indépendante. Nous étudierons plus loin le corps à valeur transgressive.

L'activité langagière de Schéhérazade participe à la redéfinition du monde, du corps féminin, mais également du divertissement. En effet, auparavant c'était le corps, conçu comme un objet de plaisir, mais aussi de mort ; avec Schéhérazade, les regards ont changé, l'activité langagière est devenue un motif de plaisir et de divertissement, le corps un motif de vie.

c) Le récit pluriel

¹ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuit* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 78.

² À cause du déséquilibre de la relation époux/épouse, fondé sur la domination, la notion du couple désiré-désirant n'existe pas dans *L'enfant de sable*.

Schéhérazade, seule, détient le récitatif¹. Elle gère les autres conteurs et les manipule. C'est elle qui les met à son service, alors que dans *L'enfant de sable* les voix se succèdent. Les conteurs de Ben Jelloun sont libres, aucun conteur n'a la suprématie sur les autres conteurs, même le conteur principal Sidi Abdel Malek n'a pas acquis ce droit. Le récitatif, dans tous les cas, est pluriel et correspond à la pluralité des voix des conteurs. Dans les deux textes, la parole contique est partagée, disséminée, cacophonique. En outre, les coupures temporelles imposées par Schéhérazade imposent la pluralité du récit. L'acte de raconter est modelé par l'espace et le temps. Dans *La prière de l'absent*, les arrêts et les escales que font les voyageurs (Yamna, Sindibad et Bobby) rythment la narration, l'espace participe également à l'élaboration de l'œuvre : l'espace réel et l'espace imaginaire mythifié² orchestrent ce roman. Ben Jelloun emprunte ce même phénomène aux *Mille et une nuits* : « l'île des enfants de Khaledan » dans lequel se déroulent les événements de l'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des Enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine »³ relève de l'imaginaire.

Plusieurs espaces dans lesquels se meuvent Camaralzaman et Badoure rendent le récit pluriel. Ahmed Cheniki affirme, à ce propos : « nous sommes en présence de plusieurs espaces et de plusieurs temps qui déplacent souvent le discours dans des instances esthétiques plurielles »⁴. En effet, dans les *Mille et une nuits* la bifurcation géographique ou spatiale est en fait une réflexion de la bifurcation narrative. Il y a toujours deux espaces : l'espace de l'acte de raconter principal (le palais de Schahriar) et les espaces de l'acte de raconter secondaire, celui des récits enchâssés. Cependant, chez Ben Jelloun le changement d'espace et du temps ne correspondent pas toujours à un changement du niveau narratif. Dans *L'enfant de sable*, une histoire répercute une autre histoire sans changement d'espace. Souvent, Sidi Abdel Malek qui interrompt l'histoire. Le temps se dédouble à cause des interruptions. Le récit se fragmente et devient pluriel.

Les interruptions narratives imposées par Sidi Abdel Malek proviennent de la nature vertigineuse de l'histoire (« ô mes compagnons, notre histoire n'est qu'à son début, et déjà le vertige des mots me racle la peau et assèche ma langue »⁵) ou parce qu'il sent que ses auditeurs se sont rassasiés (« à présent vous en savez assez »⁶) ou parce qu'il veut laisser du temps à ses

¹ Ali-Benali, Z., *op. cit.*, p. 227.

² Dans *La prière de l'absent*, les lieux parcourus sont à la fois réels et imaginaires : le village de « l'attente » et de « l'oubli ». L'itinéraire, en partie imaginaire, a été analysé par Gaudin, F., *Le roman chez Tahar Ben Jelloun. Techniques et Idéologie*, *op. cit.*, p. 42.

³ Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 2, *op. cit.*, p. 72.

⁴ Cheniki, A., « *Les Mille et Une Nuits*, la culture populaire et le théâtre arabe », *op. cit.*, p. 109.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 27.

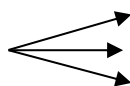
⁶ *Ibid.*, p. 13.

auditeurs pour digérer ce qu'ils ont déjà entendu, car la fonction du conte ne consiste pas à divertir, mais plutôt à inciter à réfléchir. L'objectif ultime du conte est de transformer non seulement le conteur, mais aussi les auditeurs :

Moi, je ne conte pas des histoires uniquement pour passer le temps. Ce sont les histoires qui viennent à moi, m'habitent et me transforment. J'ai besoin de les sortir de mon corps pour libérer des cases trop chargées et recevoir de nouvelles histoires. J'ai besoin de vous. Je vous associe à mon entreprise. Je vous embarque sur le dos et le navire. Chaque arrêt sera utilisé pour le silence et la réflexion.¹

Parfois, Sidi Abdel Malek interrompt son histoire pour se reposer : « je vais me retirer pour me reposer »² ; d'autres fois, l'acte de lecture bifurque l'acte de raconter : « permettez que j'ouvre le livre et que je vous lise ce qu'il a écrit sur ces sorties dans ce brouillard tiède »³. Le schéma suivant dresse les différentes interventions narratives qui donnent au récit un aspect pluriel :

1) L'histoire racontée par Sidi Abdel Malek
maintes fois bloquée et reprise



2) L'histoire racontée par Salem
3) L'histoire racontée par Amar
4) L'histoire racontée par Fatouma
5) l'histoire racontée par le
troubadour aveugle →

Tout est en abyme dans *L'enfant de sable*, un récit dans le récit, un corps dans le corps, une image dans le miroir, un miroir reflétant d'autres miroirs et dans *La prière de l'absent*, l'enfant reflète l'adulte. Sindibad adulte se voit enfant. Le reflet s'étend ainsi aux personnages qui ont leurs doubles. Ahmed/Zahra est androgyne et à chacune de ses identités correspond une histoire particulière où l'une reflète l'autre. Dans *La prière de l'absent*, Lalla Malika apparaît au début du roman, puis réapparaît au chapitre 17. Elle est le substitut de Yamna. Celle-ci meurt, puis réapparaît sous forme d'image. Sindibad a plusieurs visages dans le texte. Il trouve ses corollaires dans la trilogie, c'est le même personnage métamorphosé d'un roman à l'autre. Ben Jelloun, rapproche le portrait de Sindibad des personnages de contes afin de renforcer le lien avec les *Mille et une nuits*. Il est insaisissable, mystérieux par les dédoublements répétés et

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, pp. 32-33.

successifs qu'il a vécus. Chaque personnage qu'il incarne a sa propre histoire. Dans les *Mille et une nuits*, ce sont des thématiques en réflexion, des séquences en reflet, des personnages en miroir. Parfois, une image réfléchit une autre, un rêve reflète un autre : le rêve de Camaralzaman d'épouser Badoure reflète le rêve de celle-ci d'épouser celui-là, la première rencontre entre eux laisse présager une autre rencontre. Tawaddud est le double de Schéhérazade.

Dans *L'enfant de sable*, écrire engendre l'acte de raconter. L'oral engendre l'écriture. Rêver, c'est relater le rêve, qui devient un « rêve dans le rêve », le conte devient « un conte dans le conte », le récit se transforme en une multitude de récits, le livre en livres. Un récit qui reprend un autre récit dans une sorte de miroitement polyphonique, permet au récit de se reproduire en plusieurs récits : « Le miroir s'est mué [ainsi] en pléthore de miroirs »¹. Dans *La prière de l'absent*, le titre du dernier chapitre met en abyme le titre du roman, pareil à *L'enfant de sable*, le dernier chapitre « la porte des sables » fait écho, au moins en partie, au titre du roman. Les deux chapitres « l'homme aux seins de femme » et « la femme à la barbe mal rasée » mettent en abyme le contenu du roman où Ahmed/Zahra « tantôt homme, tantôt femme » et font écho avec le poème² en abyme dont le premier vers est : « dans ce corps clos, il est une jeune fille ».

Les histoires se répètent dans une sorte de réflexion réfléchie. Dans *La prière de l'absent*, « l'histoire de Hallaj répète celle de Ma-al-Aynayn »³, « la mise en abyme terminale répète-t-elle la mort initiale (celle du titre) ? » et « la mise en abyme prospective réfléchit avant terme l'histoire à venir. Bobby prévoit l'inachèvement de l'itinéraire et la défaite du Cheikh »⁴. L'expression « les sentiers qui bifurquent »⁵ qu'on trouve dans le chapitre 17 dans lequel l'auteur a déjà cité les *Mille et une nuits*, est une métaphore qui met en exergue la réflexion dans l'œuvre, confirme la mise en relation de l'œuvre à la fois avec l'œuvre de Borges et les *Mille et une nuits* dont le titre, bien qu'il ne reflète pas le nombre exact des contes, est aussi une métaphore reflétant la pluralité narrative du texte. Dans l'« Histoire du Pêcheur »⁶, le tueur est tué, a son homologue dans l'« Histoire du roi grec et le médecin Douban »⁷. Les deux histoires ont repris la thématique principale des *Mille et une nuits* : le conflit entre la vie et la mort.

¹ Salha, H. « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 94.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 190.

³ Salha, H. « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 179. Cette expression nous rappelle l'expression de Borges « les jardins qui bifurquent » explicite, chez Borges comme chez Ben Jelloun, la technique de la mise en abyme que les deux écrivains ont empruntée aux *Mille et une nuits*. Ben Jelloun suit ainsi les traces de l'œuvre orientales dans d'autres textes. L'intertexte des *Mille et une nuits* se manifeste, à ce propos, d'une manière indirecte.

⁶ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, pp. 79-86.

⁷ *Ibid.*, pp. 86-89.

Ce dédoublement des récits a renforcé la polyphonie dans le texte et a engendré la pluralité des récits qui n'est pas sans rapport avec l'expression de l'infini métaphorique, une variante intertextuelle que Ben Jelloun a bien exploitée.

d) La métaphore de l'infini

L'infini se manifeste dans les *Mille et une nuits* à partir du cadre matrice¹. Nous rappelons que l'infini d'exécution auquel correspond l'infini des contes se synchronise avec l'infini des nuits énoncées par le titre. Aussi Schéhérazade, « sa voix (voie) en circuit fermé, se répète à l'infini »², est-elle devenue la métaphore d'un livre infini illustré, à titre d'exemple, par les récits de Sindbad qui personnifie la parole contique qui reproduit l'infini³. Jorge Luis Borgès confirme cette hypothèse en affirmant que « l'idée de l'infini est consubstantielle aux *Mille et une nuits* »⁴.

Au niveau de la constitution des textes, nous remarquons une ressemblance apparente entre l'hypotexte et l'hypertexte. En effet, si les *Mille et une nuits*, « se construisent, évoluent, s'ajoutent les unes aux autres au fil du temps »⁵, dans *L'enfant de sable*, les versions d'histoires d'Ahmed/Zahra se construisent, évoluent d'un conteur à l'autre. Dans ce roman, l'infini provient de la mise en série des histoires racontées par les conteurs où un récit peut engendrer un autre récit. Dans *La prière de l'absent*, l'un des conteurs, au cours du voyage, « se mit à raconter une histoire »⁶, un autre lui répond : « ton histoire si elle est vraie, me rappelle ce qui s'est arrivé l'année dernière à mon cousin [...] Si vous permettez, je vous la raconte »⁷. Le même mécanisme de production des histoires s'est développé dans *L'enfant de sable*, le conteur se rappelle comme dans un sursaut : « cela me rappelle une autre histoire qui est arrivée à la fin du siècle dernier dans le sud du pays. Permettez-moi que je vous la conte rapidement »⁸. De nombreuses phrases sur ce modèle jalonnent les *Mille et une nuits*⁹, « illustrant parfaitement le

¹ Cf. le troisième chapitre de Lethuy Hoang, *op. cit.*

² Ali-Benali, Z., « Schéhérazade ou Jazya ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? », *op. cit.*, p. 218.

³ Hoang, L., *op. cit.*, p. 7.

⁴ Cité par Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des Nuits », *op. cit.*, p. 8.

⁵ Bernard, L., « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », *op. cit.*, p. 136.

⁶ Ben Jelloun, T., *La prière de l'absent*, *op. cit.*, p. 123.

⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁸ Ben Jelloun, T., *op. cit.*, p. 83.

⁹ En effet, l'appel à raconter des histoires se lit comme un emprunt, car nous trouvons de nombreux exemples, sur ce modèle, dans les *Mille et une nuits* : « Je vais vous raconter ce qui m'est arrivé, à moi et à ces deux chiens noirs que voici, et je suis sûr que vous trouverez mon histoire encore plus étonnante que celle que vous venez d'entendre. », Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, p. 72.

récit infini¹ [qui est] l'une des images essentielles des *Mille et Une Nuits*, celle des contes qui versent dans d'autres »². En effet, entre un conte et un autre, il existe souvent une logique sensiblement décelable, et ce, grâce à « l'interchangeabilité »³ qui crée un lien de recoupement thématique⁴ entre le récit-cadre et le récit enchâssé. À ce propos, l'œuvre maghrébine et les *Mille et une nuits* illustrent un cas de récursivité narrative.

Ben Jelloun a un grand souci d'écrire un « livre infini... cyclique, circulaire »⁵ comme le livre des *Mille et une nuits*. Il trouve dans la mise en abyme la structure qui assure le dédoublement de la narration dont l'une de ses formes est de se produire à l'infini⁶ :

La figure de l'infini constamment contredite par l'image d'une limite que nous venons de révéler dans les récits-cadres, de « Schéhérazade », du « Marchand » et du « Pêcheur » peut ainsi se révéler au niveau micronarratif, dans le style, dans les codifications numériques, aussi bien qu'au plan structurel, dans la structure de ramifications.⁷

Dans l'hypotexte comme dans l'hypertexte, l'infini prend plusieurs formes : la mise en série des conteurs auxquels correspond la mise en série des contes, l'excès dont nous avons déjà parlé, l'usage fréquent du chiffre « mille », la mention des objets qui assurent la réflexion tel que le miroir dans *L'enfant de sable*.

– « La princesse raconta à Marzavan toute son histoire [...] Quand la princesse eut cessé de parler, Marzavan, [...] [dit], si ce que vous venez de me raconter est véritable, comme j'en suis persuadé, je ne désespère pas de vous procurer la satisfaction que vous désirez. », Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 2, *op. cit.*, pp. 103-104)
– « [...] c'est une occasion pour moi de vous raconter mon histoire. », Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 2, *op. cit.*, p. 311.

¹ Dans *L'enfant de sable*, l'infini est illustré à la fois par l'usage du présent duratif et itératif du verbe raconter à travers l'expression « on raconte » (p. 84), « les histoires qu'on raconte... », (p. 206) dans son article « Les hommes-récits : *les Mille et une nuits* », Todorov affirmait que « il y a donc tant de raisons pour que les récits ne s'arrêtent jamais qu'on se demande involontairement : que se passe-t-il avant le premier récit ? Et qu'arrive-t-il après le dernier ? *Les Mille et une nuits* n'ont pas manqué d'apporter la réponse, ironique s'il en est, pour ceux qui veulent connaître l'avant et l'après. La première histoire, celle de Chahrazade commence par ces mots, à entendre dans tous les sens (mais on ne devrait pas ouvrir le livre pour les lire, on devrait les deviner, tant ils sont bien à leur place) : "on raconte". Inutile de chercher l'origine des récits dans le temps, c'est le temps qui s'origine dans le récit. » *Ibid.*, p. 46.

² Gägeatu, A. I., *op. cit.*, p. 193.

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ Raconter pour survivre, c'est le drame qui déclenche toute la machine narrative, qui existe dans le récit-cadre (là où Schéhérazade raconte des histoires), mais également dans les histoires enchâssées comme l'« Histoire de Nouredin Ali et de Bedreddin Hassan » racontée par Giafar pour sauver la vie de l'esclave Riban, Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, *op. cit.*, p. pp. 298-349.

⁵ Borges J.— L., cité par Aouad Lahrech, O., *op. cit.*, p. 258.

⁶ Selon Lucien Dällenbach, il s'agit de réduplication à l'infini, lorsqu'« un fragment [...] entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite » (*Récit spéculaire*, p. 51). Le dédoublement à l'infini s'inscrit dans l'œuvre maghrébine sous une forme « d'infinité de miroirs parallèles », (p. 38) dans les *Mille et une nuits* sous forme « d'enchâssements répétés » (p. 217)

⁷ Hoang, L., *op. cit.*, p. 99.

Afin d'arrêter le cours des exécutions à l'infini menées par Schahriar, Schéhérazade doit substituer au nombre de femmes qui ont été massacrées et des femmes qui pourront être massacrées, mille et un contes, d'où le livre des *Mille et une nuits*. La réduplication miroitante à l'infini caractérise surtout les *Mille et une nuits* et prend une forme métatextuelle dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* : « vous n'êtes pas de celles qui ferment une histoire. Vous seriez plutôt de celles qui la laissent ouverte en vue d'en faire un conte infini »¹. Le titre des *Mille et une nuits* prouve la forme infinie de l'œuvre. Nous confirmons, à ce propos, l'hypothèse de M. Foucault. Dans son article « le langage à l'infini »², il a étudié la structure réflexive. Il a prouvé, à ce propos, qu'il existe « une configuration du miroir à l'infini »³ qui caractérise l'œuvre orientale et participe à sa génération. Il ajoute également que « la structure en miroir dans les *Nuits* est ici explicitement donnée : au centre d'elle-même, l'œuvre tend une psyché [...] où elle apparaît comme en miniature... »⁴ Dans *L'enfant de sable*, l'auteur mentionne une sorte d'infinité de miroirs parallèles qui rendent l'œuvre de plus en plus réflexive. Dans l'une de ses lettres, Ahmed/Zahra écrit : « ma maison sera une cage de verre, pas grand-chose, juste une chambre pleine de miroirs qui se renverront la lumière et les images... »⁵ Dans *La nuit sacrée*, Bouchaïb se charge de raconter l'histoire de Zahra, puis c'est Zahra qui raconte enfin sa propre histoire. Dans l'« Histoire du petit Bossu »⁶, Schéhérazade, le tailleur, le médecin juif, le pourvoyeur musulman, le marchand chrétien racontent une bribe de l'histoire. Le sens devient corrélatif à la série de conteurs et l'histoire devient une histoire sous forme sérielle.

Dans *L'enfant de sable*, les expressions : « imaginer mille réponses »⁷, « mille bébés »⁸, « dix mille dinars »⁹, « mille deux cents piliers »¹⁰ révèlent l'usage fréquent du chiffre « mille », renvoient explicitement aux *Mille et une nuits*. La métaphore de l'infini constitue une référence intertextuelle qui se déploie dans l'œuvre en relation avec les figures féminines qui se présente comme un livre ouvert, un livre à lire.

e) La métaphore du personnage-livre

¹Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 169.

² Cité par Dällenbach, L., *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 215.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Op. cit.*, p. 53.

⁶ *Op. cit.*, p. 349.

⁷ *Op. cit.*, p. 113.

⁸ *Op. cit.*, p. 154.

⁹ *Op. cit.*, p. 174.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 176.

Schéhérazaïe apparaît comme un livre ouvert, où tout lecteur, tout critique se penche sur ce qu'elle avait raconté. D'une nuit à l'autre se tisse sa parole et au fur et à mesure le roi ordonne de l'écrire. Ainsi la parole ne peut se concevoir que comme un livre à écrire, la conteuse ou le conteur peuvent s'entendre comme un personnage-livre, car l'un reflète l'autre, la destinée du livre reflète la destinée du personnage, l'un la métaphore de l'autre. Le personnage-livre est une variante des *Mille et une nuits* qui caractérise la trilogie. En effet, à l'instar de Schéhérazade, la métaphore du verbe, Ben Jelloun a également créé ses propres métaphores. Sidi Abdel Malek affirme que «le secret du verbe»¹ le rapproche de ses auditeurs. Il incarne le livre d'Ahmed/Zahra. Il devient le livre : « Ce livre, je l'ai lu, je l'ai déchiffré pour de tels esprits. Vous ne pouvez y accéder sans traverser mes nuits et mon corps. Je suis ce livre. Je suis devenu le livre du secret ; j'ai payé de ma vie pour le lire »². Pour déchiffrer le livre et ses signes, ses sèmes et ses symboles, il faut tout d'abord accéder aux nuits du conteur, à ses rêves et ses visions, il faut déchiffrer son corps et les traces qui persistent parce que la destinée du livre réfléchit celle du conteur. Schéhérazade est en train de raconter une œuvre alors qu'Ahmed/Zahra est en train d'écrire une œuvre. Il sera plus tard l'œuvre racontée par les conteurs.

Les personnages des *Mille et une nuits* et surtout Schéhérazade composent ce livre sans pour autant avouer qu'ils sont un livre ou en train de composer un livre. Sindibad, dans *La prière de l'absent*, avoue qu'il est un livre. Par sa fonction, il se rapproche de Schéhérazade : « Yamna je suis un livre [...] si je suis un livre, je suis un livre inachevé »³. Sindibad se proclame un livre, mais un livre inachevé comme les *Mille et une nuits* dont il s'inspire. Les voyages qu'il a effectués l'éprouvent déjà, c'est un personnage qui s'est enfui des *Mille et une nuits* à *La prière de l'absent* de Ben Jelloun. Dans son étude sur les voyages de Sindbad, André Miquel affirme à propos du protagoniste des *Mille et une nuits* :

[...] une destinée propre, un héros assez individualisé pour devenir sinon tout à fait une personne, du moins un personnage, un livre à part et divisé en "chapitres", tout cela devrait nous rappeler quelque chose : le roman⁴, bien sûr ; car c'est bien cela que Sindbâd nous propose, par-delà les prestiges du conte ou ses fins utilitaires.⁵

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 15.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Op. cit.*, p. 104.

⁴ « Le roman, pour nous, c'est celui que nous connaissons, en Occident, depuis deux siècles, et c'est à travers ce prisme que nous voyons tout le reste. », Miquel, A., « Sindbâd et le roman », op. cit., p. 127.

⁵ Miquel, A., « Sindbâd et le roman », *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, op. cit., p. 127.

Ahmed/Zahra est aussi un livre ouvert, divisé en chapitres, un livre qui s'écrit au fur et à mesure que le protagoniste mène sa vie, vit son drame intérieur, un livre qui relate ce drame, un livre qui se raconte ensuite à travers les conteurs, se raconte par bribes, tel qu'il a été écrit en chapitres. La perte et l'errance dont témoigne Ahmed/Zahra, les expériences qu'il a vécues reflètent ainsi un livre, selon la conception benjellounienne : « Le livre de Tahar Ben Jelloun est un ensemble de livres mal fermé, de manuscrits perdus »¹.

Ahmed/Zahra ne cesse de se proclamer qu'il est livre. Il est lui-même le livre que les personnages de Ben Jelloun sont en train de lire ou de raconter. Plus explicite dans *La prière de l'absent*, il s'agit d'un livre à écrire. Yamna, Sindibad et Bobby sont « [...] désignés par la source, par l'arbre et les mains de la sage-femme, Lalla Malika, pour écrire ce livre, pour remplir toutes ces pages »². Le livre à écrire est un enfant ! « Un être vierge de toute réalité, pur, né de la limpidité de l'eau et de la fermeté de l'écorce de l'arbre »³. L'enfant sera-t-il la métaphore de l'œuvre ? En effet, l'enfant est vierge comme la feuille sur laquelle on commence à écrire. En effet, la mémoire vide de l'enfant, auquel Yamna raconte l'histoire de Ma-al-Aynayn, se remplit constamment. D'ailleurs, la destinée de l'enfant, au cours de ce voyage grandit progressivement, jusqu'à la fin du voyage, synchronise avec l'œuvre qui se tisse de bout en bout, si bien que la fin du voyage coïncide avec la fin du livre.

Par ailleurs, ce qui rend le lien avec les *Mille et une nuits* plus explicite, à ce propos, c'est le nombre de figures féminines, invitées à raconter une histoire, à remplir un livre : la femme d'Alexandrie dans *L'enfant de sable*, Zahra dans *La nuit sacrée*, Lalla Malika et Yamna dans *La prière de l'absent*. D'autres figures incarnent aussi la métaphore de l'œuvre tel qu'Ahmed/Zahra qui se charge de l'écriture de l'œuvre dans *L'enfant de sable*. Le texte qu'il avait écrit est le texte que nous lisons.

Dans les *Mille et une nuits*, nous lions la destinée de l'œuvre à celle de Schéhérazade. Épouser Schahriar consiste à avoir le contrat de raconter l'histoire, de composer le livre. Se sauver chaque matin de l'ordre du roi, c'est ajouter un chapitre aux *Mille et une nuits* et assurer ainsi la naissance de l'œuvre. Dans un article sur les *Mille et une nuits*, Todorov confirme cette réflexion : « tout nouveau personnage signifie une nouvelle intrigue. Nous sommes dans le royaume des hommes-récits »⁴. L'histoire d'un conteur est donc un chapitre ajouté aux *Mille et une nuits*, tel que dans *La nuit sacrée* :

¹ Salha, H. « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 88.

² *Op. cit.*, p. 54.

³ *Op. cit.*, p. 56.

⁴ Todorov, T., « Les hommes-récits », *op. cit.*, p. 37.

D'où viens-tu, toi qui ne dis rien ?

Sans attendre de réponse, elle s'en alla puis disparut. J'aurais aimé lui raconter ma vie. Elle en aurait fait un livre qu'elle aurait promené de village en village. Je l'imagine bien ouvrant une à une les portes de mon histoire et gardant pour elle l'ultime secret.¹

Il s'agit simultanément dans les *Mille et une nuits* et dans la trilogie d'un livre à écrire ou des histoires à raconter. En effet, ces deux instances sont souvent liées à la nuit. Nous rappelons que pour appréhender le livre dont parle Sidi Abdel Malek, il faut traverser ces nuits. L'acte de raconter généré par Schéhérazade se fait aussi la nuit, la nuit qui s'est transformée en un temps de narration et par conséquent, un temps favorable à la production de l'œuvre.

f) La métaphore de la nuit

Les contes des *Mille et une nuits* sont associés à la nuit² qui a également une place prépondérante dans l'œuvre de Ben Jelloun. La nuit constitue aussi la thématique essentielle dans ses romans, ce qui justifie ce rapprochement intertextuel. Dès le début, dans *La nuit sacrée*, l'intertexte se profile à travers le titre, où l'évocation de la nuit est déployée dans les *Mille et une nuits* comme dans le roman de Ben Jelloun de façon décisive, surtout au niveau de la production de la matière narrative et au niveau du déroulement des événements. La nuit lie viscéralement les deux œuvres l'une à l'autre. La mise en scène de la nuit dans l'œuvre de Ben Jelloun nous rappelle les *Mille et une nuits*.

La nuit, Ahmed/Zahra, est seul(e), en dialogue avec son tréfonds. Est-il homme ? Est-elle femme ? Ce sont les questions qui le/la hantent la nuit. Par le biais de l'écriture, Ahmed/Zahra se débarrasse de sa solitude et commence à sortir de cette relation conflictuelle. Les nuits de Zahra révélaient son incertitude, en tant qu'homme, mais ses rêves et ses fantasmes sont plutôt ceux d'une femme. Zahra raconte ainsi sa propre histoire, contrairement à Schéhérazade, qui raconte, objectivement des histoires, mais ne raconte pas sa propre histoire. Ses nuits sont favorables à la fabulation, à l'énoncé du merveilleux et de l'érotisme.

La nuit est favorable au déploiement de l'imaginaire : « pour moi, j'en eus l'imagination si remplie, que je n'en dormis pas de la nuit »³. Dans *L'enfant de sable*, la nuit éveille le désir de l'écriture. Ahmed/Zahra « lisait effectivement beaucoup et écrivait la nuit. » L'activité littéraire est en rapport avec la féerie : « telles sont mes nuits : féériques »⁴. De même, plusieurs

¹ *Op. cit.*, p. 227.

² Chebel, M., « Nuit dans *Les Mille et Une Nuits (la)* », *op. cit.*, p. 537.

³ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 392.

⁴ *Op. cit.*, p. 57.

exemples des *Mille et une nuits* retracent l'émergence de la féerie pendant la nuit - dont nous parlerons plus tard. La cécité est aussi l'une des métaphores de la nuit. Le Consul avoue :

Depuis que j'ai perdu la vue, je ne fais que des cauchemars. Je suis poursuivi par mes propres livres. C'est pour cela que j'aime bien appeler le cauchemar « fable de la nuit » ou le « cheval noir du récit » ou bien encore le « rire gras du jour »...¹

La cécité, renvoyant à l'opacité, métamorphose le Consul qui devient replié sur lui-même, recroquevillé et enfermé. Ses livres se réfléchissent, se répètent dans sa mémoire, la nuit est à l'origine de la fable et la génération du récit.

La nuit est statique dans les *Mille et une nuits*. Dans *L'enfant de sable* elle désigne parfois un allongement temporel « interminable »², provoque les visions. Pour Zahra, la nuit désigne parfois un retour incessant vers un passé douloureux, un passé qu'elle a pleinement vécu, puis elle le revit en écrivant ses péripéties :

Lalla Zahra purgeait ainsi une longue saison pour l'oubli. Elle ne contrariait jamais la vieille et gardait précieusement pour la nuit ses pensées. Elle écrivait en cachette, pendant le sommeil des autres, notait tout sur des cahiers d'écolier. Elle parvenait à éloigner d'elle son passé, mais non à l'effacer. Quelques images fortes se maintenaient vives et cruelles dans son esprit : le père autoritaire ; la mère folle ; l'épouse épileptique.³

Ce que Ahmed/Zahra a noté révèle l'opacité de sa vie, son intimité, son corps et ses métamorphoses. Afin d'écrire, il se dissimule dans sa chambre. Il finit par se dévoiler dans ses écrits. Ce qu'elle avait vécu d'obscur se transforme en images et en visions qui le poursuivent. L'écriture lui permet de s'en libérer. La nuit, dans *La nuit sacrée*, peuple la mémoire de Zahra de rêves, d'images et de personnages. Schéhérazade s'est peuplé la mémoire aussi de personnages, de conteurs, d'imaginaire et de personnages.

La nuit a un sens plus ou moins péjoratif, dans son sens de sombre, opaque, elle annonce le drame dans les deux textes en question, les origines premières de l'acte de raconter. Dans le récit-cadre des *Mille et une nuits*, c'est pendant la nuit que Schahzenan découvre la trahison de sa femme :

Le roi entra sans bruit, se faisant un plaisir de surprendre par son retour une épouse dont il se croyait tendrement aimé. Mais quelle fut sa surprise, lorsqu'à la clarté des flambeaux, qui ne s'éteignaient

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., pp. 183-184.

² *Ibid.*, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 128.

jamais la nuit dans les appartements des princes et des princesses, il aperçut un homme dans ses bras.¹

C'est aussi pendant la nuit que Schahriar découvre également que la reine le trahit. Depuis cette nuit, chaque nuit se répète le même drame : Schahriar épouse une jeune fille et la tue le lendemain. Pendant la nuit se tisse le drame contre la gent féminine. Pendant longtemps la nuit était liée à l'isotopie du meurtre, du sang, de la misogynie et de la crise de la masculinité. L'apparition de Schéhérazade annonce toutefois un bouleversement radical, la nuit pouvant être liée plutôt à l'isotopie de l'espoir, de la parole féminine, de la vie, de la sécurité avec la revanche des femmes. La nuit, révélatrice de la trahison, de tout le drame des *Mille et une nuits* mais aussi révélatrice de l'activité langagière de Schéhérazade. La nuit sera donc la métaphore de l'œuvre où l'œuvre est une œuvre de la nuit.

La nuit annonce également tout le drame de *L'enfant de sable* et de *La nuit sacrée*, ce dont rêve hadj Ahmed Souleïmane sera la destinée du huitième enfant, bien qu'elle soit une fille, sera élevée comme garçon :

Il fit un rêve [...] il était couché et la mort lui rendit visite. [...] Elle se pencha sur lui et lui donna un baiser sur le front. L'adolescent était d'une beauté troublante. Son visage changeait, il était tantôt celui de ce jeune homme qui venait d'apparaître, tantôt celui d'une jeune femme légère et évanescence.²

Ce qu'il avait aperçu en rêve, il le réalise dans le réel. Ainsi le destin de la fille est-elle scellée. Elle sera Ahmed pour une vingtaine d'années.

Dans les *Mille et une nuits*, la nuit n'a pas toujours un sens péjoratif. Elle annonce la fin d'un cycle. En effet, dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine »³, pendant la nuit se meuvent les génies Maimoune et Danhasch. Ils vont associer les deux protagonistes l'un à l'autre, ils vont les mettre dans une disposition favorable à l'affectivité et l'amour. Au lieu des images de repli et du refus du mariage qu'adoptent Badoure et Camaralzaman, les deux génies ont réussi à créer chez eux les images et les rêves d'amour.

Dans *L'enfant de sable*, la nuit offre les mots, les termes, tout un langage du retour dont les mots passent à travers le corps, qui doit être traité comme un corps de femme :

¹ Galland, A., *op. cit.*, T. 1, p. 37.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 20.

³ *Op. cit.*

Mes seins sont tellement petits... Seules mes fesses ont quelque chose de féminin... J'ai décidé de m'épiler les jambes et de trouver les mots du retour. J'ai presque acquis le rythme et l'allure de ce retour. Ce sera le jour inversé dans une nuit sans étoiles. Je tisserai les nuits aux nuits et ne verrai plus le jour, sa lumière, ses couleurs et ses mystères.¹

Zahra, telle une Schéhérazade, tisse les nuits aux nuits et l'écriture se transforme en thérapie. Cependant, Schahriar est incapable de produire ses propres mots et ses propres images pour le retour ; les histoires de Schéhérazade consistent à le ramener à un monde antérieur, avant le drame de la trahison, car la trahison nocturne s'est imprimée dans la mémoire du roi comme une image et ne peut être annulée que par d'autres images. Le rôle de Schéhérazade est de remplir la mémoire de Schahriar avec d'autres images que l'image de la trahison. Elle est devenue créatrice d'images². Elle devient la productrice d'un imaginaire épanouissant, chargé d'émerveillement qui se substitue à l'image unique du sang. La nuit qui était donc synonyme de sang et de meurtre devient synonyme de vie et de sérénité. Cette relation contingente entre la nuit et la multiplication d'images jalonne *L'enfant de sable* :

Cette histoire à quelque chose de la nuit ; elle est obscure et pourtant riche en images ; elle devrait déboucher sur une lumière, faible et douce ; lorsque nous arriverons à l'aube, nous serons délivrés, nous aurons vieilli d'une nuit, longue et pesante [...]³

Les *Mille et une nuits* jalonnent ainsi *L'enfant de sable* sous une forme implicite. L'évocation de la nuit, la prolifération d'images, l'aube, la délivrance ne constituent-elles pas le schéma qu'avait imposé Schéhérazade dans son parcours et son face-à-face avec Schahriar⁴, plutôt avec la mort ? Les recoupements entre les deux textes sont assez pertinents. La nuit est liée à l'activité contique et scripturale, puis l'aube annonce la délivrance. C'est pourquoi la nuit est liée à la jouissance, au divertissement, au plaisir et à la joie : « comme il était nuit, on suppléa à la clarté du jour par une grande illumination dans l'appartement des dames. Les instruments se firent entendre, on dansa, on fit mille jeux, tout le palais retentissait de cris de

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 98.

² Antoine Galland expliquait ainsi le nom de Schéhérazade : « Schéhérazade, fille de la lune. Les peuples orientaux, étant nomades pour la plupart, font souvent de l'astre voyageur des nuits l'objet de leurs comparaisons les plus gracieuses et les plus poétiques : lorsqu'ils parlent de leurs maîtresses en général, les images, les allégories et les idées empruntées à la belle et riante nature qui est sous leurs yeux, forment la partie principale de leur poésie. », *Mille et une nuits*, op. cit., p. 48.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 15.

⁴ Nous concevons Schahriar comme une métaphore de la mort et Schéhérazade comme une métaphore de la vie. Quant à Dinarzade, elle constitue tous les délices/les douleurs qui nous incitent à vivre la vie tant bien que mal.

joie »¹. Généralement, la nuit dans la culture arabe est liée au *samar*², d'ailleurs, plusieurs œuvres littéraires ont été produites dans de telles circonstances, telle que les poèmes d'Abou Ṭayeb Aḥmad ibn al-Ḥusayn al-Mutanabbī dans lesquels il loue Sayf al-Dawla, ou Al-Imtâa Wal Moua'nassa de 'Alī ibn Muḥammad ibn al-'Abbās Abū Hayyân al-Tawḥîdî, etc.

Dans l'« Histoire des trois Calenders, fils de roi, et de cinq dames de Bagdad », la nuit annonce toutes sortes de divertissement où Giafar raconte le plaisir de l'assistance. Il raconte une histoire qui relate toutes sortes de distractions. La nuit est favorable à la musique, à la danse - : « il était déjà nuit, et dans le temps que l'on jouait des instruments, que les danseuses dansaient, et que la compagnie faisait grand bruit, le guet a passé et s'est fait ouvrir »³ - et aux chansons dans l'« Histoire que raconta le marchand chrétien » : « la dame du logis chanta elle-même et acheva par ses chansons de m'attendrir et de me rendre le plus passionné de tous les amants. Enfin je passai la nuit à goûter toutes sortes de plaisirs »⁴. L'expression « toutes sortes de plaisir » a un sens plus large que le divertissement, l'interprétation allant vers un sens érotique elliptique dans le texte où le plaisir pourrait se transformer en orgie (repas, vin, amour, sexe). La nuit est donc liée à la satisfaction de multiples plaisirs.

La danse et la musique renforcent le rapport intertextuel entre *Mille et une nuits*, *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*. Malika est danseuse : « les gens viennent pour ça, pour Malika qui n'est pas plus une danseuse des mille et une nuits »⁵, les spectateurs sont « venus pour écouter de la musique et vous voir danser [lui dit Abbas] »⁶. Un homme qui danse en habit de femme dans *L'enfant de sable* nous rappelle un spectacle similaire dans l'« Histoire du second frère du Barbier » où Bakbarah, obligé par la maîtresse de se déguiser en femme⁷, a eu un comportement ridicule et devient l'objet de railleries de l'assistance.

Malika ressemble fortement à la belle Persane, l'esclave des *Mille et une nuits*, qui manie bien les instruments de musique, qui excelle en chantant et se trémousse au son de la musique. Nous lisons dans l'« Histoire de Noureddin et de la belle Persane » : « [la belle Persane] joue de toutes sortes d'instruments, elle chante, elle danse ; elle écrit mieux que les écrivains les plus habiles ; elle fait des vers, il n'y a pas de livres, enfin, qu'elle n'ait lus »⁸. Zahra faisait aussi des vers. Dans son rôle de Malika, elle chante et danse. Elle a beaucoup lu aussi et elle écrit.

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 385.

² Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des Nuits », *op. cit.*, p. 20.

³ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 367.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 120.

⁶ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁷ Galland, A., *op. cit.*, T. 1, p. 434.

⁸ *Op. cit.*, T. 2, p. 185.

La nuit est également la métaphore de l'amour dans la littérature arabe¹, d'où l'un des sens du nom de Schéhérazade qui désigne « fille de la lune, ou plus précisément fille de la nuit et par extension la nuit elle-même »². La lune est l'élément naturel qui métaphorise la beauté féminine.

La relation entre le contenant et le contenu assure une relation de réflexivité : entre le titre des *Mille et une nuits* et les nuits où Schéhérazade fabule, entre *La nuit sacrée* et le titre du deuxième chapitre « la Nuit du Destin », entre la nuit qu'annonce le titre et les nuits de Zahra, qui est, elle aussi, une fille de la nuit, une nuit sacrée : « la Nuit du Destin te nomme Zahra, fleur des fleurs, enfant de l'éternité [...] »³, « la Nuit du destin est une nuit terrible et libératrice en même temps, puisque cette nuit est une rencontre entre la vie et la mort, la mort du père et la renaissance de la fille »⁴. La confession du père de Zahra a eu lieu pendant cette nuit « sacrée », confession de vie et de mort (le père mourra, Zahra renaîtra). Pendant cette nuit, s'annonce la renaissance du corps naturel de Zahra. Elle récupère les sensations du corps féminins.

Les métaphores et réminiscences intertextuelles ont renforcé l'intertexte des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Ben Jelloun. En outre, l'intertexte est très varié, l'onomastique des *Mille et une nuits* avec les noms de Schéhérazade, Schahriar, Tawaddud, Sindibad marque la trilogie de Ben Jelloun. L'intertexte est explicite. Cette forme de l'intertexte pourrait être également implicite lorsqu'un caractère de personnage dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun réfléchit les caractères d'un personnage des *Mille et une nuits*.

¹ Jabri, A., « Les stratagèmes narratifs des *Mille et une Nuits* ou l'ambiguïté du discours préliminaire », in *Les Mille et une Nuits dans les imaginaires croisés, Cahier d'études maghrébines*, n° 6-7, Köln, 1994, p. 25.

² *Ibid.*

³ Cité par Găgeatu, *op. cit.*, p. 225.

⁴ *Ibid.*

Chapitre quatrième : Le miroitement onomastique

Introduction

Des personnages, prototypes du conte oriental, figurent dans l'œuvre de Ben Jelloun qui n'a pas repris seulement l'onomastique, mais aussi les caractères de ces personnages de conte. Il ne s'agit pas seulement d'une question d'emprunt d'onomastique. Dans la composition de ses personnages, Ben Jelloun ne cesse de leur donner une allure qui les rapproche de ceux des *Mille et une nuits*.

L'onomastique émigre de l'hypertexte vers l'hypotexte. Dans la trilogie, l'onomastique est associée à des figures imaginaires qui jouent un rôle fictif comme Schéhérazade, Tawaddud et Schahriar. Ben Jelloun ne leur accorde pas des histoires particulières. Un tel choix est indubitablement significatif et nous incite à nous interroger : pourquoi Ben Jelloun n'a-t-il pas choisi une autre onomastique qui puise dans le réel tel qu'Haroun-al-Rachid¹ ou Zobéide ? Cela veut dire qu'il s'intéresse plus aux caractères fictifs qui déterminent le plus *Mille et une nuits*. Le choix de Ben Jelloun est de verser dans l'imaginaire.

Quelques personnages qui apparaissent dans les *Mille et une nuits* traversent également la trilogie, du moins certains d'entre eux sont en miroir. Les rapports entre les personnages de Ben Jelloun et ceux des *Mille et une nuits* tendent vers l'identification. Schéhérazade, Sindibad, Tawaddud sont des noms de personnages clés empruntés à l'œuvre orientale. Plus qu'un simple rapprochement avec les personnages des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Ben Jelloun, plus qu'un simple emprunt de personnages d'un autre monde imaginaire, ces manifestations onomastiques assurent une sorte d'organisation spéculaire entre les *Mille et une nuits* et la trilogie de Ben Jelloun. Ces intertextes onomastiques hissés, d'un roman à l'autre, au rang de constantes, actualisent de manière répétée les *Mille et une nuits* dans la trilogie.

L'intertexte onomastique apparaît à travers la citation des noms de personnages, l'appropriation de leurs histoires ou l'identification d'un personnage à un autre.

a) Schéhérazade et ses corollaires dans la trilogie

Souvent les critiques des *Mille et une nuits* désignent Schéhérazade² comme une femme de *harem* dont leurs corollaires sont représentés dans *L'enfant de sable* : les sœurs de Zahra et leur mère.

¹ Le nom du Calife figure dans *L'enfant de sable*, mais il s'agit d'une simple évocation secondaire dans l'histoire qui parle de Tawaddud et non plus d'un rôle qu'il joue dans le récit.

² Concernant les explications attribuées aux noms de Schéhérazade. Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des *Nuits* », p. 21.

De nombreuses ressemblances peuvent être signalées entre Zahra et Schéhérazade, dont le nom contient « l’affixe – zâd [qui] reste incontestablement iranien »¹, qu’on peut l’annuler et garder « Shahra », paronyme de « Zahra ». Sarra Gaillard a formulé déjà un rapprochement homonymique entre le nom de Zahra et celui de Schéhérazade. Le nom de « Shahrazade » contient ainsi le nom de Zahra :

Sachant par ailleurs que Zahra détient la parole, dans *La nuit sacrée*, un peu comme Shahrazâd dans *Les Mille et Une Nuits*, on se demande si par un jeu sur l’homophonie au niveau du radical (Zahra) ne donne pas la réplique à (Shahra), la fameuse conteuse orientale, détentrice d’une parole vive et séculaire ; du moins telle que Arabes et Occidentaux se la représentent.²

Il est donc loisible que Zahra et « Shahra » s’avèrent paronymiques. Schéhérazade, meneuse de jeu, c’est elle qui manipule ses personnages, c’est elle qui raconte ou qui donne la parole à ses personnages contrairement à ceux de Ben Jelloun qui interviennent sans être manipulés par Zahra.

L’héroïne des *Mille et une nuits* se charge uniquement de l’acte de raconter. Jamel Eddine Bencheikh la considère comme « un simple procédé contique »³ : « Shahrazâd n’est plus qu’une fiction vidée de sens qui raconte n’importe quelles histoires à un auditeur lui-même déprivé de mémoire »⁴. La narration qu’elle déploie est hétérodiégétique alors que Zahra a vécu l’histoire, le drame et les expériences qu’elle racontait. Elle commence à écrire son drame et raconte dans un récit autobiographique l’expérience de l’écriture, du cirque forain, de la prison, etc. Elle n’est pas une fiction vidée de sens. Elle ne raconte pas n’importe quelle histoire, car elle raconte seulement son histoire. En effet, nous ne pouvons pas considérer Zahra comme un procédé contique.

Si dans les *Mille et une nuits*, Schéhérazade est l’héroïne, le personnage principal qui raconte des contes, qui dénoue le fil⁵ dans le récit enchâssant, dans *La nuit sacrée*, son nom figure dans une courte séquence enchâssée. Le Consul ne représente pas Schéhérazade comme un protagoniste. Ben Jelloun le fait taire et ne lui accorde pas l’accès à la parole. Ce n’est pas Schéhérazade qui raconte. C’est un groupe de femmes qui assume son rôle. L’héroïne des *Mille et une nuits* est présente manifestement dans le texte soit par sa fonction (un personnage qui

¹ Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des *Nuits*, », p. 20.

² Gaillard, S., *op. cit.*, p. 124.

³ Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*

⁵ Chebel, M., *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, p. 51.

raconte des contes), soit métaphoriquement, par ses habits, même si les *Mille et une nuits* n'en parlent pas. Ceci est purement imaginé par Ben Jelloun.

Si Schéhérazade a lu « tous les livres »¹ ou « plus de mille livres », Zahra a lu « toutes les traductions des *Mille et Une Nuits* ». Zahra se présente ainsi comme un miroir de Schéhérazade. Lire toutes les traductions des *Mille et une nuits* par Zahra ne signifie pas une lecture de plaisir ; il s'agit plutôt de se ressembler à Schéhérazade, c'est être Schéhérazade. L'acte de lecture est un acte de réappropriation. Cependant, Zahra dépasse son modèle surtout en matière de féminisme, ce que nous étudierons plus loin. Cyrille François a également souligné ce dépassement du modèle : « [...] Zahra deviendrait une Schéhérazade libérée, beaucoup plus subversive que son modèle, car elle ose conter au-dehors et raconter sa vie – moins subversive parce qu'elle ne lutte pas contre la mort ».² Ben Jelloun n'a pas repris Schéhérazade telle qu'elle se présente dans la traduction d'Antoine Galland. Il a plutôt créé une rivalité. Peut-être qu'il rivalise non seulement avec le protagoniste, mais également avec toutes les *Mille et une nuits*. Dans ce sens, Michel Butor dans un entretien avec G. Charbonnier avait affirmé que « tout écrivain est Schéhérazade [...] L'écrivain, en parlant, va lever indéfiniment la menace de mort qui pèse sur lui-même et, naturellement, pèse aussi sur tout le développement de la société ».³

Parfois l'intertexte devient une pure création. Ben Jelloun, à ce propos, a ajouté des caractéristiques à Schéhérazade, par exemple la danse. Zahra est plus libre, elle parle, elle bouge, elle agit, à la fois nomade et immobile, en quête et en repli, elle incarne la réflexion et l'aliénation. Contrairement à Schéhérazade qui est toujours fixe, ne peut pas quitter le *harem* et « ne cherche pas à le quitter »⁴, tout son pouvoir réside dans cette fixité, alors que le pouvoir de Zahra réside dans la mobilité, même si elle a prôné l'immobilité avant la mort de son père. Elle est plus proche à ce stade de Jazya dont parle Zineb Ali-Benali⁵ que de Schéhérazade. Zahra admet l'épanouissement spatial alors que Schéhérazade a choisi la claustration. Zahra adopte l'errance et le nomadisme aux antipodes de ses sœurs et de sa mère qui se consentent plutôt de la fixité dont le modèle est la femme soumise dans la société traditionnelle. Zahra et Yamna sont des modèles de la femme libre, intellectuelle, qui récusent toute forme d'assujettissement

¹ Grandguillaume, G., « Entre l'écrit et l'oral : la transmission. Le cas des *Mille et une nuits* », *op. cit.*, p. 54.

² *Op. cit.*, pp. 294-295.

³ Cité par Chaulet-Achour, Ch. (sous la direction de), *Les Mille et Une Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Ali-Benali, Z., « Schéhérazade ou Jazya ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 218.

⁵ *Ibid.*

aux exigences socioreligieuses. Elles préfèrent plutôt le modèle de la femme qui n'incarne pas un statut bien déterminé¹ et prédéterminé par ce que lui accorde la société.

Contrairement à Zahra, les agissements de Schéhérazade ne sont pas directs. Elle se focalise sur le tempérament du roi. Si elle arrive à le métamorphoser, elle pourra changer l'ordre des choses. Dinarzade, participe à la protection de sa sœur, alors que les sœurs de Zahra se sont opposées à son projet. Il y avait aussi une grande différence entre les deux femmes (Zahra et Schéhérazade) :

Schéhérazade porte un verbe séditieux, qui ne vise pas à transformer le monde ni les relations des hommes et des femmes, mais à tenir la mort en suspens. Elle ne bouleverse pas, elle bloque, elle gèle, elle suspend et arrête le temps. Oui, elle arrête le temps, mais ne le change pas.²

Il suffit de bloquer le temps pour rétablir l'ordre de la société : « j'ai dessein d'arrêter le cours de cette barbarie que le sultan exerce sur les familles de cette ville. Je veux dissiper la juste crainte que tant de mères ont de perdre leurs filles d'une manière si funeste »³. Elle n'a pas attendu le règlement de son sort comme les autres jeunes filles exécutées. Elle a agi en adptant la compétence qu'elle maîtrise le plus : le langage. Elle a bloqué l'ordre de Schahriar. Schéhérazade affirme clairement qu'elle tente de changer le monde. Il en résulte que le monde avant Schéhérazade ne correspond pas à celui qui existe après son arrivée. Le monde a changé, car sans ses contes il n'y aura pas de monde.

Bien que Ben Jelloun imite les *Mille et une nuits* en donnant la parole à une femme. Cependant, bien souvent, sa tentative s'avère très audacieuse⁴, donnant la parole à la femme sur la place publique dans *La nuit sacrée*, tentative transgressive par rapport à Schéhérazade qui ne détient la parole que dans un espace intime et clos.

La fin des histoires dans l'hypertexte comme dans l'hypotexte révèle le rétablissement de l'ordre : Schéhérazade a pu arrêter la barbarie de Schahriar, Zahra a pu rétablir son identité féminine.

Nous rappelons qu'il fréquente dans l'hypertexte et dans l'hypotexte d'avoir un personnage qui est l'image d'un autre. En effet, si dans *L'enfant de sable*, Fatima se présente comme l'une des images de Zahra, dans les *Mille et une nuits*, Tawaddud est également une image de Schéhérazade.

¹ *Ibid.*, p. 219.

² *Ibid.*, p. 217.

³ Galland, A., *op. cit.*, T. 1, p. 48.

⁴ Cyrille, F., *op. cit.*, p. 295.

b) Tawaddud, l'image de Schéhérazade

L'univers scriptural de Ben Jelloun ne manifeste pas seulement une écriture en miroir, les personnages qu'il peint sont également en miroir. En effet, tout rapprochement de fonction des personnages de Ben Jelloun avec ceux des *Mille et une nuits* est très évident, car les personnages de l'écrivain maghrébin en parlent déjà dans *L'enfant de sable* : « à présent, j'en suis quasiment certain : la femme qui m'a rendu visite avait la voix de Tawaddud »¹. Ben Jelloun explicite ainsi ce rapport entre ses personnages et ceux de l'œuvre orientale. Par le truchement du troubadour aveugle, qui énonce : « quand je lis un livre, je m'installe dedans »², Ben Jelloun confond la voix de la femme d'Alexandrie avec la voix de Tawaddud :

Mais ce dont je me souviens très bien et qui m'avait frappé, c'était sa voix. J'ai rarement entendu une voix aussi grave et aiguë en même temps. Voix d'homme qui aurait subi une opération sur les cordes vocales ? Voix de femme blessée à vie ? Voix d'un castrat vieilli avant l'âge ? Il me semblait avoir déjà entendu cette voix dans un des livres que j'avais lus. C'était, je crois, dans un des contes des *Mille Nuits et Une Nuit*, l'histoire de cette servante nommée Tawaddud.³

Il s'agit également d'un écho de destinée. La femme arabe, en fréquentant la bibliothèque, optant pour l'éducation autodidacte, incarne l'une des images de Tawaddud, femme de savoir qui a exposé amplement ses connaissances dans différents domaines avec une grande assurance devant les jurys⁴. Ben Jelloun évoque ainsi son triomphe : « elle fut bien sûr victorieuse de l'épreuve. Hârûn al-Rachid accepta dans sa cour Tawaddud et son maître et les gratifia de plusieurs milliers de dinars »⁵. Cette séquence qui relate le triomphe de Tawaddud rapporté par Ben Jelloun sous forme de mise en abyme prospective, annonce le triomphe de Zahra dans *La nuit sacrée*. Dans les *Mille et une nuits*, l'histoire de Tawaddud est une mise en abyme prospective annonçant la victoire de Schéhérazade. La reprise de cette histoire dans *L'enfant de sable* est significative. Ben Jelloun ne fait pas ainsi un rapprochement de similitude directe entre Zahra et Schéhérazade, il fait plutôt une comparaison entre Zahra et Tawaddud, l'image de Schéhérazade. Comme celle-ci elle a triomphé par la parole, elle annonce le triomphe de Zahra. *L'Auberge des pauvres* décrit ce mécanisme de substitution : « plus Gino parlait de son amour

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 175.

² *Ibid.*, p. 172.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ Miquel, A., *Sept contes des Mille et Une Nuits*, coll. « La Bibliothèque Arabe », Ed. Sindbad, Paris, 1981, p. 20.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 175.

pour Idé, plus je me reconnaissais dans son délire et ses hallucinations »¹. Plus qu'une simple réflexion, dans les *Mille et une nuits* comme dans l'œuvre maghrébine les personnages se reconnaissent l'un dans l'histoire de l'autre, l'un dans la parole de l'autre, l'un dans les sentiments de l'autre, c'est pour cela qu'il est facile de saisir l'existence de Zahra dans l'histoire de Tawaddud et l'existence de Schéhérazade dans l'histoire de Tawaddud dans les *Mille et une nuits*.

Ben Jelloun crée souvent des liens de ressemblance entre ses personnages et ceux des *Mille et une nuits* : Sindbad a son corollaire dans *La prière de l'absent*, Sindibad. L'auteur maghrébin reprend ainsi la transcription arabe de la même onomastique.

c) Sindbad/Sindibad : l'identification est-elle toujours possible ?

Bien que les histoires de Sindbad n'appartiennent pas aux *Mille et une nuits*², pourtant, nous allons l'utiliser comme intertexte, puisque Ben Jelloun mentionne le nom du conteur dans *La prière de l'absent*.

En privilégiant la transcription arabe de Sindibad, Ben Jelloun prouve qu'il apprécie également la version arabe des *Mille et une nuits*. Sindbad et Sindibad³ sont à première vue similaires. Ils ont le même nom. Le premier a beaucoup voyagé et racontait les péripéties de ses voyages, le deuxième prétend ressembler au protagoniste de l'œuvre orientale. Il ne cesse pas d'insister à tout moment sur le fait qu'il est le protagoniste des *Mille et une nuits*. Yamna lui demande « d'arrête [r] de raconter des histoires [car il n'est] quand même pas le marin ». Il répond dans une parfaite identification : « si, Sindibad, c'est moi ! »⁴. Il confirme également qu'il a beaucoup voyagé comme Sindbad le marin, néanmoins, le texte ne relate qu'un seul voyage, celui qu'il effectue avec Bobby et Yamna vers le Sud, autrement dit, son projet de voyage par rapport à son corollaire des *Mille et une nuits*, qui voyage par curiosité et divertissement n'est qu'une pure rêverie.

¹ Ben Jelloun, T., *L'Auberge des pauvres*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 215.

² La traduction d'Antoine Galland est considérée comme infidèle, car nous ne trouvons pas dans les ouvrages sources tels que l'édition Boulaq (1835) et l'édition Calcutta (1842) les contes « d'Aladdin, d'Ali Baba, de Cogia Hassan Alhabbal, des deux sœurs, et du cheval enchanté », Hoang, L., *op. cit.*, p. 13. Claude Bremond confirme cette hypothèse à propos des contes d'Ali baba et Aladdin. À propos de cette question. Cf. Miquel, A. (trad.), *Les Dames de Bagdad : conte des Mille et Une Nuits*, Editions Desjonquères, Paris, 1991, p. 13 ; Sylvette, L., *Les traductions françaises des Mille et Une Nuits. Etudes des versions de Galland, Trébutien et Mardrus*, L'Harmattan, 1996, pp. 27-28 et l'article d'Aboubakr Chraïbi dans lequel il critique acerbement le *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits* de Malek Chebel, « Méthodes et débats. Une approche fantaisiste des Nuits », in *Arabica*, n° 60, 2013, pp. 795-802.

³ Cf. l'analyse de Găgeatu, I., A., *op. cit.*,

⁴ Ben Jelloun, T., *La prière de l'absent*, *op. cit.*, p. 188.

La coexistence de la dualité (mort/vie) qui organise *La prière de l'absent* fait valoir davantage sa structure en miroir. En effet, Habib Salha avait noté, à ce propos, que « la vie serait un cercle de mort »¹, « (vivre-mourir-vivre mourir) » tout à fait comme les péripéties des histoires de voyage de Sindbad le Marin dans les *Mille et une nuits* : « la plupart des personnes qui étaient dessus se noyèrent, et le malheureux Sindbad fut de ce nombre. [...] Capitaine, lui dis-je alors, je suis ce Sindbad que vous croyez mort, et qui ne l'est pas »². La dualité mort-vie dote les histoires de voyage de Sindbad d'une structure forte grâce à la répétition itérativement constante de cette dualité dans la plupart des histoires.

Outre qu'il ressemble à Sindbad par le biais de l'onomastique, des voyages qu'il prétend accomplir, Sindbad se confond avec son corollaire des *Mille et une nuits* en se déclarant qu'il est livre : « mais Sindbad, tu parles comme un livre ! »³ En fait, cette déclaration l'associe aux conteurs des *Mille et une nuits*, mais également à ceux de *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* :

Yamna, je suis un livre, j'ai été lu une seule et unique fois et ce fut la seule et unique qui m'importât. Je suis le manuscrit perdu, égaré entre la nuit et l'aube. Un livre mal fermé. De temps en temps des pages sont emportées par le vent et tombent sous les yeux de lecteurs eux-mêmes égarés. Parfois elles arrivent jusqu'au moi, sous mes yeux. Je ne fais que les lire sans savoir pourquoi je m'absente et pourquoi je suis pris par leurs phrases. Je suis certain d'une chose à présent : si je suis un livre, je suis un livre inachevé ! [...] ⁴

Sindbad, en se présentant comme un livre nous rappelle Schéhérazade et les conteurs qu'elle a mentionnés, où tout conteur se présente comme un livre ouvert où chaque lecteur peut le lire. Si Sindbad est conçu à l'intérieur du roman comme un livre, les histoires racontées par son corollaire, dans les *Mille et une nuits*, ont été qualifiées de livre plus précisément de roman, André Miquel confirme cette caractéristique du Sindbad :

Une destinée propre, un héros assez individualisé pour devenir sinon tout à fait une personne, du moins un personnage, un livre à part et divisé en « chapitres », tout cela devrait nous rappeler de quelque chose : le roman, bien sûr, car c'est bien cela que Sindbad nous propose, par-delà les prestiges du conte ou ses fins utilitaires.⁵

¹ Salha, H., « Miroir étoilé : une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 87.

² Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 236.

³ Ben Jelloun, T. *La prière de l'absent*, *op. cit.*, p. 104.

⁴ *Ibid.*

⁵ Miquel, A., « Sindbad et le roman », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 127.

Todorov considère Sindbad comme un « lieu de croisement des histoires »¹. En effet, par cette fonction qu'il assume, il ressemble à Sidi Abdel Malek, le conteur dans *L'enfant de sable*, qui a réuni aussi autour de lui des auditeurs. Le protagoniste de Ben Jelloun comme le protagoniste des *Mille et une nuits* se caractérisent par leurs mémoires anamnétiques, d'où l'évocation volontaire du passé dans une sorte de mise en abyme rétrospective. Néanmoins, le personnage de Ben Jelloun le dépasse par le reflet asymptotique² dont il témoigne. En fait, ceci est une caractéristique de la plupart des personnages de la trilogie qui ont ce sentiment de sortir de soi et d'aller vers l'autre, la rencontre avec l'autre s'avère une rencontre curieuse et une rencontre-découverte.

Contrairement aux réflexions d'Édouard Montet qui conçoit, bien que « vague et incomplet »³, un « portrait psychologique » pour Sindbad, celui-ci n'a pas de psychologie⁴, c'est une figure contique, pour confirmer l'hypothèse de Todorov :

La lecture attentive des sept voyages va montrer que le sujet à la première personne de Sindbad ne se codifie pas comme personnage, chronologique, émotionnel ou éthique, mais comme une voix tout à fait abstraite, voire une voix indépendante de la cohérence de caractères. Et c'est cette voix qui s'affirme, s'impose, persuade et étonne à mesure que les contes se déroulent, alors même que le protagoniste, la figure de l'espèce humaine, se désintègre [...]⁵

Il part à l'aventure et revient sans aucune constance, sans aucun apprentissage, aucune initiation, aucun changement de caractère provoqué par les voyages. Il n'a pas connu une évolution psychologique. Même s'il accomplit sept voyages, il ne s'en sort pas déterminé, ce sont des aventures qui se répètent sans aucune influence sur la psychologie du personnage. Il est plutôt conteur que personnage. Il voyage et revient sans consistance. Ses voyages ne lui ont pas accordé une détermination comme chez Ulysse le héros d'Homère⁶. La consistance est plutôt littéraire. Il est producteur d'un récit de voyage. Aux antipodes de Lethuy Hoang qui pense que « Sindbad à l'intérieur du conte acquiert une ascension sociale de plus en plus

¹ Todorov cité par Hoang, L., *Les Mille et Une Nuits à travers l'infini des espaces et des temps : le conteur Galland, le conte et son public*, Peter Lang, New York, 2001, p. 43.

² Sindibad : « Dans le car qui me ramenait de Bouiya Omar, j'ai vu un enfant d'une dizaine d'années. Cet enfant, c'était moi. Je l'ai regardé et il m'a souri comme pour me dire "je suis ton souvenir". Il était complice, mais aussi ironique, car il devait se dire qu'il ne deviendrait pas comme moi, une espèce de vagabond sans terre, sans racine, sans passé... », *La prière de l'absent*, op. cit., p. 162. Concernant cet aspect caractéristique des personnages de Ben Jelloun dans *La prière de l'absent*. Cf. Salha, H., « Le miroir étoilé : une lecture de *La prière de l'absent* », op. cit.,

³ Montet, E., *Le conte dans l'orient musulman*, op. cit., pp. 67-68.

⁴ Todorov, T. « Les hommes-récits : les Mille et une nuits », p. 33.

⁵ Hoang, L., op. cit., p. 116

⁶ Todorov, T. « Les hommes-récits : les Mille et une nuits », op. cit., p. 34.

remarquable »¹, l'ascension est purement intellectuelle. Quant à Sindbad, il est un lecteur. Il adopte une démarche intellectuelle. Même si le texte nous informe qu'il a raconté des histoires, il est probable que ce sont les histoires de Sindbad. Il n'a pas les compétences qui lui permettent d'atteindre le rang de Sindbad. L'infirmier n'a pas pu le croire : « tu n'es [...] pas Sindbad le marin »². Aussi l'identification absolue est-elle devenue impossible.

Souvent il est amnésique. Il incarne ainsi un anti-Sindbad qui se rappelle les détails de ses aventures. L'errance géographique de Sindbad se mue en perte de mémoire chez Sindibad. Il est, en effet, beaucoup plus proche de Sindbad par ses errances plutôt que par ses voyages. En fait, tous les voyageurs dans *La prière de l'absent* se ressemblent. Ils se réfèrent à la même figure de l'errance dans les *Mille et une nuits* : Sindbad.

Sindbad, « héros des aventures et faisant avancer le récit »³, raconte : « tout le récit de la recherche inquiète de l'inconnu, la nostalgie et la soif de l'absolu »⁴. Sindibad quant à lui, il ne participe pas à l'avancement de l'acte narratif. Il ne prend pas en charge l'acte de raconter. Il n'a fait ni aventures ni voyages, sauf le voyage vers le Sud qu'il est en train d'accomplir avec Yamna et Bobby ou du moins il ne les raconte pas. Sindibad s'en sort-il bien déterminé ? Il partage avec Sindibad la non-détermination. Il a seulement résumé, soi-disant ses voyages, en une phrase. Il est immobile, même le voyage au Sud est proposé par Yamna. Sindbad, dans les *Mille et une nuits*, voyage, se perd, trouve le bon chemin. Il rentre chez lui, puis il repart pour un autre voyage. Par son tempérament de fin voyageur, il a pu avancer la narration. Sindibad est rêveur, les voyages dont il parle sont narratifs et non spatiaux : le déplacement n'est pas un déplacement géographique, un cheminement dans les couches de la mémoire.

L'imaginaire dans les contes de Sindbad est bien développé et omnipotent. Ses histoires participent plutôt de l'imaginaire que de vrais voyages. Il a une démarche d'aventurier qui se transforme en une démarche d'intellectuel, puisque le déplacement équivaut à la production d'un récit. Il en est déjà conscient, c'est pour cela qu'il retient ses auditeurs chez lui, il paye Hindbad afin qu'il écoute ses histoires.

Sindibad, même s'il a quelques ressemblances avec le protagoniste des *Mille et une nuits*, pourtant, il s'en distingue de plusieurs manières. La différence est flagrante entre les objectifs du voyage mené par Sindibad et ceux de Sindbad. Celui-ci part à la découverte du monde, des

¹ Hoang, L., *op. cit.*, p. 125.

² Ben Jelloun, T. *La prière de l'absent*, *op. cit.*, p. 188.

³ Hoang, L., *op. cit.*, p. 115.

⁴ Ben Taleb, O., *op. cit.*, p. 132.

mythes et des légendes. C'est un homme riche¹, le texte le qualifie de « l'heureux Sindbad »² alors que le personnage de Ben Jelloun est l'un des personnages de la marge dont s'est servi Ben Jelloun tout à fait comme les autres personnages : « Deux mendiants, vagabonds de la nuit et prieurs le jour. Le plus grand se fait appeler Sindibad. C'est un mythomane. Il raconte qu'il a fait tellement de voyages qu'il a tout confondu et perdu la mémoire »³. Sindibad trouve plutôt ses corollaires dans la trilogie, c'est le même personnage métamorphosé d'un roman à l'autre, le même personnage qui traverse la trilogie. Sindibad, en vérité, est Ahmed Souleïman, Ahmed/Zahra, Malika, Zahra dans *L'enfant de sable*, Hammou dans *La prière de l'absent* :

Ahmed Suleiman. C'était son vrai nom. Plus tard il s'appela Hammou, puis Sindibad. Il aimait changer de nom à défaut de changer de tête. Car il n'aimait pas beaucoup sa tête. [...] Sa barbe accentuait cet aspect d'homme ténébreux, absent, dévoré par une profonde solitude. Il ressemblait à ses personnages de contes, insaisissables, mystérieux, presque fous.⁴

Ben Jelloun, rapproche son portrait des personnages de contes afin de renforcer le lien avec les *Mille et une nuits*, insaisissable, mystérieux par les dédoublements répétés et successifs qu'il incarne. La folie le guette et l'obsède. Il conçoit ainsi l'écriture comme un motif qui le protège de la folie⁵ : « tant qu'il écrivait, il se sentait en sécurité »⁶. Par opposition à Sindbad, le personnage de *La prière de l'absent* est un homme critique, contestataire, sous le nom d'Ahmed : « il contestait sans arrêt l'enseignement de ses professeurs »⁷.

Ses obsessions se sont tellement accentuées qu'il se dissocie de Sindbad, mais il incarne toujours la métempsychose : « on parlera à son sujet de délire et de divagations hérétiques, vaguement mystiques. Lui-même se réclamait de l'esprit et de l'âme de l'Andalou Ibn 'Arabi et d'Al Hallaj »⁸. Sindibad s'incorpore ainsi dans d'autres âmes. Ben Jelloun, à ce propos, souligne dans un fragment de *L'écrivain public*, sous forme de mise en abyme miroitante, ce goût de revêtir l'autre : « 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 »⁹. Par le biais de l'écriture, s'incarner dans l'autre devient possible. Par le truchement de Sindibad qui a réalisé différents jeux d'incarnation, Ben Jelloun tisse des

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 229.

³ Ben Jelloun, T., *La prière de l'absent*, *op. cit.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹ Paris, Le Seuil, 1983, p. 11.

liens explicites à la fois autotextuels et intertextuels entre quelques onomastiques qui désignent un même personnage.

La citation des conteurs/se des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun ne fonctionne qu'en rapport avec leurs corollaires créés par l'auteur. En fait, ils ne racontent pas d'histoires et ont une seule fonction dans le récit qui est de se présenter comme une image spéculaire des personnages de l'auteur. Ils n'ont pas d'histoires autonomes dans la trilogie et n'ont pas de fonctions importantes à assumer. Ce qui compte pour Ben Jelloun est de créer, à partir des conteurs/se des *Mille et une nuits*, une certaine specularité et influence sur ses propres personnages, ce qui nous incite à étudier les thèmes selon cette perspective. L'intertexte thématique caractérise les trois romans en question et ratifie la présence de l'œuvre orientale dans la trilogie.

Chapitre cinquième : l'intertexte thématique : entre analogies et transformations

Introduction

L'étude des *Mille et une nuits* et de la trilogie nous permet de saisir de nombreux thèmes en partage qui renforcent la présence de l'œuvre orientale dans la trilogie comme le thème de la hantise de la vérité, du déguisement, du merveilleux, etc. Ces variantes de contenu thématique qui jalonnent la trilogie sont riches. Conrad Detrez s'était déjà focalisé sur la relation thématique qui unit les deux œuvres :

Les péripéties sont nombreuses, qui servent ces thèmes fondamentaux et récurrents : l'errance, la parole, la misère physique, la grandeur morale, l'amour fou et la folie elle-même. Tout cela est célébré dans une langue très imagée, intensément poétique, qui rappelle les *Mille et une nuits*. Tout cela s'enracine également dans un contexte historique précis : celui de la naissance et du développement du mouvement nationaliste et de la lutte contre la domination française.¹

Il est nécessaire de dire que la reprise des thèmes des *Mille et une nuits* n'est pas une pure reprise arbitraire. Ben Jelloun a réussi à adapter les thèmes en question au contexte marocain.

a) La hantise de la vérité

La vérité se présente comme une thématique intertextuelle par excellence. Il est aisé de déceler le rapport qu'entretient ainsi le diptyque avec les *Mille et une nuits* car le souci de la vérité qui obsède les personnages de l'œuvre orientale est bien exploité par l'écrivain maghrébin. Dire la vérité, dans les *Mille et une nuits*², comme dans le diptyque, est répété comme une litanie d'une œuvre à une autre. Ici et là, la hantise de la vérité se manifeste ainsi : soit l'auditeur s'en doute et réclame la vérité : cet esprit de vérification de la vraisemblance de l'histoire existe surtout dans *L'enfant de sable* : « nous verrons bien si cette histoire correspond à la vérité ou si tu as tout inventé pour te jouer de notre temps et de notre patience ! »³ ; soit c'est le conteur qui s'impose en tant que personnage qui dit la vérité : « moi, si vous permettez. Je vais vous dire la vérité »⁴ et dans les *Mille et une nuits* : « je dirai la vérité au gouverneur, disais-je en moi-même ; ce sera à lui à me pardonner ou à me faire mourir »⁵ ; soit c'est l'auditeur qui atteste la véracité de l'histoire : « je connus bien qu'ils m'avaient dit la vérité »⁶

¹ « Un trio singulier : Tahar Ben Jelloun, *La prière de l'absent* », *Magazine littéraire*, n° 176, septembre, 1981, pp. 73-74.

² Galland, A., T. 1, *op. cit.*, pp. 443, 369, 338, 328.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 401.

⁶ *Ibid.*, p. 242.

; soit le conteur, par crainte, est obligé de dire la vérité¹. L'aveu de la vérité se veut ainsi le résultat d'une menace :

- « Seigneur, répondit, Alnaschar, je suis prêt à vous dire la vérité ».²
- « Si vous voulez que mes camarades confessent la vérité de ce que j'avance, faites-leur donner trois fois autant de coups que j'en ai reçus ».³

Parfois, chez Ben Jelloun, la vérité devient un fardeau qui pèse lourdement sur un personnage, car il lui est difficile de l'avouer : avouer qu'il est androgyne s'avère difficile pour Ahmed/Zahra. Tout d'abord, il admet que « c'est une vérité qui ne peut être dite »⁴, car elle le dérange, elle dérange l'ordre de la société. Son histoire participe du tabou social.

Dire la vérité hante les personnages de *L'enfant de sable* et les bouleverse, car elle les plonge dans une indécision exécrationnelle. Cet embarras hante Ahmed/Zahra, mais également les conteurs qui racontent son histoire. Eux-mêmes, ils se sentent cernés par cette vérité atroce. Salem, l'un des conteurs, affecté par l'histoire déclare : « excusez-moi, je ne voulais pas vous raconter la fin. Mais, quand je l'ai apprise, j'étais tellement bouleversé »⁵. Alina Ionisescu Găgeatu confirme que « les personnages tâtonnent dans l'obscurité à la recherche d'une vérité qui se dérobe perpétuellement »⁶. Ceci nous semble une lecture valable pour *L'enfant de sable*. Cependant dans *La nuit sacrée*, Zahra est apparue dans le texte afin de mettre fin à ce dérobement, avec la première phrase qu'elle a prononcée : « ce qui importe c'est la vérité »⁷. Son rôle consiste à reprendre son histoire dès le début et à restituer la vérité⁸ pour rendre son histoire plus authentique puisqu'elle a été falsifiée par les conteurs. Ben Jelloun a ainsi créé Ahmed/Zahra comme il a déjà créé Moha dans un seul souci qui est d'avoir le pouvoir de dire la vérité : « Ce personnage, je l'ai créé pour moi, en tant que romancier, et petit à petit, je me suis rendu compte qu'il existe réellement, parce que beaucoup de gens me disent qu'ils l'ont rencontré à Marrakech... »⁹ Il le crée ainsi, car, pour Ben Jelloun, être fou, c'est avoir le pouvoir de dire la vérité¹⁰. Être double pour Ahmed/Zahra consiste à avoir le pouvoir de

¹ Ce cas n'existe pas dans la trilogie de Ben Jelloun puisqu'il n'y a pas de menace qui guette les personnages ou les conteurs.

² Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 455.

³ *Ibid.*, pp. 440-441.

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 144.

⁵ *Ibid.*

⁶ Găgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 99.

⁷ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 5.

⁸ Gaillard, S., *op. cit.*, p. 52.

⁹ Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », *op. cit.*, p. 137.

¹⁰ *Ibid.*

véhiculer la liberté, l'égalité, autrement dit, le pouvoir de mettre en scène toute une réalité filtrée par la société.

Si dans les *Mille et une nuits*, l'activité langagière reflète absolument la vérité ou l'impose, dans *L'enfant de sable*, la réversibilité a tellement couvert le texte de constellations, le dire, lui-même devient réversible, s'oppose à la vérité : « la vérité s'exile ; il suffit que je parle pour que la vérité s'éloigne »¹. Parfois pour dire la vérité, le déguisement s'avère indispensable d'où l'usage d'un déguisement dédoublé dans *L'enfant de sable* ; le premier déguisement en homme façonnait la vérité tandis que le second, où Ahmed/Zahra a pu se montrer en femme, révélait la vraie identité du protagoniste, où il a l'occasion de vivre sa vraie identité.

b) Le déguisement

Dans *L'enfant de sable*, le déguisement était une étape essentielle dans la vie d'Ahmed/Zahra. En effet, si son père lui a imposé de vivre comme un homme pendant une vingtaine d'années de sa vie, celle-ci s'est lancée plus tard dans une expérience voulue du déguisement dont l'enjeu est de se libérer du premier déguisement en homme, en choisissant un second déguisement en femme qui correspond parfaitement à sa propre identité. Ainsi le déguisement se dédouble. Ce recours répété au déguisement montre que le premier déguisement, sous forme de drame, ne sera invalidé que par un autre déguisement, sous forme de jeu, dont la fonction est de réparer la déchirure originelle imposée par le père.

Le jeu du déguisement est l'un des thèmes qui assurent la correspondance et la communication, tantôt entre le diptyque grâce au rapport autotextuel, tantôt entre l'hypotexte et l'hypertexte : « tout est faux, et c'est ça notre truc, on ne le cache pas ; les gens viennent pour ça, pour Malika qui n'est pas plus une danseuse des mille et une nuits que moi je ne suis un marin balafre »². Ahmed/Zahra, « tantôt homme, tantôt femme », puisqu'il est en vérité une femme qui n'a pas de noms, il incarnait le nom d'Ahmed, Malika, Lalla Zahra, Zahrat alhob Zahra et Zahra. L'expérience du déguisement, pendant les jeux du cirque, constitue pour Zahra une expérience essentielle, car, par le biais de ce jeu, elle « avançait dans la reconquête de son être »³. Ce jeu de déguisement lui permet d'abord « d'éloigner d'elle son passé, mais non à l'effacer », ensuite elle a procédé à l'oubli de son identité apparente en tant qu'homme : « Lalla Zahra purgeait ainsi une longue saison pour l'oubli ». Ce jeu qui permet d'abord de se voir à la fois homme et

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 45.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 123.

femme, à l'époque où elle est encore hésitante entre les deux identités, mais ce qui compte le plus et lui plaît pendant ces jeux, c'est de se voir femme au moins sous un masque. Enfin, l'orientation vers ce jeu de déguisement auquel est souscrite Zahra prend la forme d'une quête. Ainsi l'expérience du déguisement lui permet de vivre l'inaccessible en réalité car se voir femme devient ainsi de plus en plus une possibilité évidente.

Ce jeu de déguisement, même si Ben Jelloun l'imprègne de différents aspects originaux comme le cirque, trouve son prolongement thématique dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des Enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine »¹ où les affinités et les similitudes sont assez pertinentes. Pour Ahmed/Zahra, le déguisement est une quête de soi. Le jeu de déguisement est une marche vers l'autre, l'autre qui pourrait être le même ou le différent. Après sa disparition, Badoure déguisée en Camaralzaman, lui fait un appel avant la lettre, et annonce qu'il lui reviendra un jour. À propos du déguisement qui tient sans doute de l'altérité Laurent Bernard affirme : « pour se connaître l'individu a besoin d'identifier une altérité dans ses différences et ses ressemblances. Découvrir l'autre lui permet de se connaître, mais également d'atteindre un certain absolu (tout relatif, inévitable paradoxe) du savoir à travers une tolérance aux différences, une curiosité pour des contraires ».²

Dans l'histoire de Badoure et Camaralzaman, le déguisement auquel s'astreignent volontairement les personnages s'est répété plusieurs fois³, tout à fait comme dans le roman de Ben Jelloun, par différentes personnes. Camaralzaman, à titre d'exemple, s'est déguisé volontairement en astrologue afin de pouvoir entrer chez la princesse Badoure qu'il épousera plus tard. En effet, le déguisement dans *L'enfant de sable*, comme dans cette histoire est en corrélation directe avec le mariage. Ici et là, le déguisement favorise un faux mariage, car il unit des individus du même sexe : Zahra, déguisé en homme sans le vouloir, épouse Fatima. Badoure déguisée en Camaralzaman épouse la princesse Haïatalnefous.⁴

S'il s'agit dans les *Mille et une nuits*, d'un simple jeu qui alimente le texte, le déguisement se transforme chez Ben Jelloun en une expérience douloureuse qui exprime un mal de vivre existentiel, un certain vacillement entre l'être et le paraître. Ahmed/Zahra, déguisé tantôt en homme tantôt en femme exprime à la fois le mal existentiel dont il souffre, mais aussi le souci

¹ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, pp. 72-181.

² Bernard, L., « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », in Christian, Chalet Achour, (sous la direction de), *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, *op. cit.*, pp. 144-145.

³ Dans les *Mille et une nuits* Marzavan est déguisé en femme afin de pouvoir visiter la princesse Badoure (*op. cit.*, T. 2, p. 102)/Badoure, à son tour, après avoir perdu son époux, Camaralzaman, pour ne pas attirer l'attention de ses compagnons de la perte de son mari, elle s'est déguisée en Camaralzaman. *Ibid.*, p. 121.

⁴ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, p. 122.

d'être soi, d'être femme. Ce va-et-vient entre homme et femme n'est qu'un précédent à l'identité reconquise.

Dans *L'enfant de sable*, le déguisement est réversible (femme en homme/puis homme en femme lors du jeu de cirque). Il montre que l'être souffre, dans sa première silhouette, dans son paraître en tant qu'homme et trouve un apaisement au moins partiel dans un autre déguisement, celui qui devrait être son vrai paraître.¹

Le déguisement s'imprime à la fois tout d'abord sous forme d'une Loi atroce, celui du père qui a imposé à sa fille d'être un garçon depuis sa naissance, ensuite, sous forme de délivrance, la mention du déguisement dans le diptyque, surtout vers la fin de *La nuit sacrée*, assure le « triomphe d'un discours sur l'autre, le triomphe d'une signification sur l'autre »². Le triomphe du discours de la fille sur le discours de son père.

Dans les *Mille et une nuits* comme chez Ben Jelloun, les jeux de masque font irruption. Ils multiplient la signification du texte, au-delà des méandres inhérents au déguisement dans l'usage littéraire. Le déguisement relève également du social et du culturel. Bakhtine avait déjà souligné qu'il se situe « à la frontière de la vie et de l'art »³, car il consiste à dévoiler les stéréotypes sociaux et culturels. Toutefois, les *Mille et une nuits* se démarquent de la trilogie, car certains jeux de déguisement sont liés directement à la magie et au merveilleux alors qu'ils transmettent souvent dans *L'enfant de sable* une identité hybride.

Le déguisement, dans les *Mille et une nuits* comme chez Ben Jelloun, participe de l'étrange et du merveilleux. Le comportement de Zahra dans *La nuit sacrée*, loin d'inscrire la vraisemblance, reflète le parcours étrange qu'elle a traversé. Tout à fait comme Badoure, qui lorsqu'elle se déguise en Camaralzaman, finit par épouser une femme.

c) L'étrange et le merveilleux

Dans *La nuit sacrée*, Ben Jelloun allégorise les *Mille et une nuits*. Il considère cette œuvre comme un « pays extraordinaire »⁴, comme une « bibliothèque » merveilleuse. Cette description ne consiste pas seulement à décrire les *Mille et une nuits* mais aussi a ancré son œuvre dans les féeries et les merveilles orientales. Le merveilleux peut aussi être appréhendé dans son sens réflexif intertextuel. Dans *La prière de l'absent*, Bobby, vivant un mal-être insupportable, veut

¹ Gontard, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, op. cit., pp. 31-32.

² Gaillard, S., *Le retour du récit dans les années 80*, op. cit., p. 77.

³ Bakhtine, M., *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1973, p. 10.

⁴ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 98.

devenir un chien¹. En effet, cette tentative de métamorphose liée à la métempsychose a été également mentionnée fréquemment dans *Mille et une nuits*, mais avec quelques différences où la métamorphose en chien est plutôt une punition par la magie plutôt qu'un choix voulu, à titre d'exemple, dans l'« Histoire de Sidi Nouman », Amine, magicienne, punit son époux Sidi Nouman en le métamorphosant en chien. Malek Chebel compte « plus de quarante histoires où les êtres humains sont métamorphosés en animaux »².

La mère de Zahra s'est métamorphosée en vampire, Bobby en chien nous rappellent les métamorphoses des personnages des *Mille et une nuits*. Dans l'« Histoire de Sidi Nouman », le vampirisme est beaucoup plus développé que dans *L'enfant de sable*, ici, il s'agit d'un imaginaire halluciné alors que Sidi Nouman a épousé une goule, une magicienne qui consomme la chair humaine des morts nouvellement enterrés³. La découverte de cette nouvelle lui coûte une métamorphose en chien : « malheureux ! reçois la punition de ta curiosité et deviens chien »⁴. Il s'adapte à sa vie de chien :

Mon hôte [...] par la considération que je n'avais pas mangé depuis que je m'étais sauvé chez lui me distingua en me jetant des morceaux plus gros et plus souvent qu'aux autres chiens. Quand il eut achevé ses libéralités, je voulus rentrer dans sa boutique, en le regardant et remuant la queue d'une manière qui pouvait lui marquer que je le suppliais de me faire encore cette faveur [...]⁵

Ce merveilleux qui relève de la « lycanthropie »⁶ existe dans ces deux textes. Il est beaucoup plus déployé dans les *Mille et une nuits* où il y avait un recours constant à la transformation⁷.

La mention fréquente des adjectifs comme « extraordinaire », « surprenant », « étonnant », etc. montre que l'étrange et le merveilleux s'expriment à travers le style. Jean-Yves Tadié avait signalé que « l'histoire de métamorphoses, opérées par l'usage des métaphores [prouve que] la féerie des *Mille et Une Nuits* relève ici moins du contenu que du style »⁸. Le style et le contenu concourent à provoquer l'étonnement : « il est vrai que c'est l'une des fonctions du conte de provoquer ce *ta'adjudub*, qui désigne une attitude et implique une disposition de l'esprit »⁹.

¹ Ben Jelloun, T., *La prière de l'absent*, op. cit., p. 48.

² Chebel, M., *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, op. cit., p. 213.

³ Galland, A., T. 3, op. cit., pp. 187.

⁴ *Ibid.*, p. 188.

⁵ Galland, A., T. 3, op. cit., p. 190.

⁶ Chebel, M., *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, op. cit., p. 213

⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁸ Cité par François, C., op. cit., p. 443.

⁹ *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, op. cit., p. 120.

L'étrange et le merveilleux se prolifèrent dans les deux textes en question. Dans *La nuit sacrée*, le lieu se métamorphose en un lieu étrange. Le village flottant, loin des vivants¹, le séjour dans le « jardin dit parfumé »², la vie s'établit en dehors du temps, mais aussi en dehors du lieu ordinaire : « en fait ce village est un navire. Il vogue sur des eaux tumultueuses. Nous n'avons plus aucun lien avec le passé, avec la terre ferme. Le village est une île »³ « nous sommes une tribu en dehors du temps »⁴. « Ici nous sommes à l'abri des vivants », « nous sommes le secret, alors nous vivons sous terre. Le village n'a pas de nom. Il n'existe pas. Il est en chacun de nous ».

Le tapis magique, élément essentiel du merveilleux, que l'auteur évoque dans *L'enfant de sable*, l'écrivain le compare parfois en qualité à ses mots et ses phrases. Le conteur invite son auditoire à partir « non pas sur un tapis ou sur un nuage, mais sur une couche épaisse de mots et de phrases »⁵. Ce tapis magique qu'il décrit et dont se servent les conteurs avant de commencer à raconter leurs histoires, Ben Jelloun le qualifie ainsi : « C'est dans les contes des *Mille et Une Nuits* que le tapis est une pièce maîtresse de la narration. Shahrazade, la jeune fille qui raconte des histoires au prince pour ne pas mourir, est assise sur un beau tapis. »⁶ Comme les conteurs des *Mille et une nuits*, les conteurs de Ben Jelloun s'assoient sur un tapis. En effet, ce tapis volant que Ben Jelloun a emprunté à l'imaginaire oriental provient essentiellement de la mythologie indo-persane⁷. Ben Jelloun le transforme en mots volants. Cette orientation vers le merveilleux et le mythique donne à l'œuvre de Ben Jelloun une coloration orientale et par conséquent un aspect spéculaire profondément essentiel dans l'organisation de la trame narrative de ses romans.

Dans *La nuit sacrée*, les événements qui relèvent de l'in vraisemblable, selon Gontard découlent du paraître⁸, appartiennent au merveilleux⁹, sont empruntés aux *Mille et une nuits* comme, à titre d'exemple, l'enlèvement de Zahra par le cavalier voilé¹⁰. Nombreuses sont les

¹ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 41.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 70.

⁶ Ben Jelloun, T., « Tapis de mon enfance », disponible sur le blog de l'auteur sur (<http://www.taharbenjelloun.org>). Consulté le 13/03/2016.

⁷ Chebel, M., *Dictionnaire des symboles musulmans*, Albin Michel, Paris, 1995, p. 411.

⁸ Gontard, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, op. cit., p. 34.

⁹ Marc Gontard a souligné, à ce propos, que le merveilleux est emprunté au conte sans pourtant dire que ce merveilleux découle des *Mille et une nuits*. Gontard, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, op. cit., p. 34.

¹⁰ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 12.

histoires qui prennent pour thème l'enlèvement : l'enlèvement de Badroulboudour en Afrique¹, pareil à l'enlèvement de la princesse dans l'« Histoire du cheval enchanté »². L'enlèvement des femmes dans *Mille et une nuits* est émaillé de magie. Cependant dans *La nuit sacrée*, il relève plutôt du merveilleux imaginé. Zahra avoue : « je fus enlevé comme dans les contes anciens »³.

L'étrange est explicitement donné comme un pressentiment prémonitoire ou sous forme d'un songe ou d'une vision auxquels Zahra s'adonne sans hésitation : « j'avais une impression étrange à laquelle je me laissais aller, renonçant à me poser des questions comme lorsqu'un rêve me poursuit dans la petite somnolence »⁴. De même dans les *Mille et une nuits*, les personnages vivent pleinement le merveilleux par le biais du rêve :

Le lendemain, à mon réveil, faisant réflexion sur ce qui m'était arrivé la nuit, et après avoir rappelé toutes les circonstances d'une aventure si singulière, il me sembla que c'était un songe. Prévenu de cette pensée, j'envoyai savoir si le prince mon cousin était en état d'être, mais lorsqu'on me rapporta qu'il n'avait pas couché chez lui, qu'on ne savait ce qu'il était devenu et qu'on en était fort en peine, je jugeai bien que l'étrange événement du tombeau n'était que trop véritable.⁵

Par le biais d'une hallucination dans *La nuit sacrée* :

Dans la salle du fond, la plus obscure, m'apparut un fantôme, le corps d'une jeune fille, suspendu au plafond. Plus je m'approchais, plus le corps vieillissait, jusqu'au moment où je fus face à face avec ma mère, édentée, les cheveux éparpillés en touffes sur la nuque et le visage. Je repartis à reculons et rejoignis dans la salle du milieu le Consul et sa sœur. J'étais persuadée que mes souvenirs se nourrissaient du sang des morts et venaient le verser dans le mien. Le mélange provoquait chez moi des hallucinations où des corps réclamaient leur sang.⁶

Ce n'est pas seulement la mère qui apparaît comme une femme vampire⁷ selon Marc Gontard : toute la scène hallucinatoire du hammam revêt une dimension vampirique.

Dans les *Mille et une nuits*, la création d'un fait merveilleux ne se traduit pas la résurrection des morts, autrement dit il ne s'agit pas de rencontrer les personnes après la mort comme la rencontre de Zahra, le Consul et l'Assise dans *La nuit sacrée*. Souvent le merveilleux se crée par un fait magique. Abou Hassan, « le dormeur éveillé » fut amené magiquement au

¹ Galland, A., T. 3, *op. cit.*, pp. 53-165.

² Galland, A., T. 3, *op. cit.*, pp. 285-322.

³ *Op. cit.*, p. 39.

⁴ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 39.

⁵ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 144.

⁶ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁷ Gontard, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, *op. cit.*, p. 36.

palais du Calife Haroun-al-Rachid afin de suivre ses réactions et ses agissements dans ce nouveau lieu en tant que Calife :

Que veut dire tout ceci ? disait-il en lui-même. Où suis-je ? Que m'est-il arrivé ? Qu'est-ce que ce palais ? Que signifient ces eunuques, ces officiers si bien faits et si bien mis ; ces dames si belles et ces musiciennes qui m'enchantent ? Est-il possible que je ne puisse distinguer si je rêve ou si je suis dans mon bon sens ?¹

Chez Ben Jelloun il est parfois difficile de distinguer entre le réel et l'irréel² ; de même pour certains contes des *Mille et une nuits*, Abou Hassan a tellement souhaité être Calife que le Calife Haroun-al-Rachid lui permet de vivre son rêve :

Apprends que c'est par mes ordres que l'imam et les quatre scheiks ont été châtiés de la manière que tu m'as dite. Je suis donc véritablement le commandeur des croyants, te dis-je ; et cesse de me dire que c'est un rêve.³

L'agencement des événements dans l'« Histoire du dormeur éveillé »⁴ s'effectue d'une manière d'autant plus naturelle qu'Abou Hassan se sent vraiment Calife, qu'il est le « commandeur des croyants ». Il vit ainsi à la frontière du rêve et du réel, du sommeil et de l'éveil. Il s'est véritablement persuadé qu'il est Calife en ordonnant la punition et l'imam et les quatre Cheikhs. Cette scène prouve que « la démarche spirituelle céderait la place au merveilleux des *Nuits* ou cohabiterait avec, dans une représentation de l'entre-deux du rêve et du réel, de la fiction et de la vérité ».⁵

Entre le sommeil et l'éveil, ce fut l'assoupissement dont témoigne Zahra⁶ pendant son séjour chez le Consul et l'Assise : « la première semaine je fus prise d'une étrange somnolence. J'étais ailleurs. Je dormais sans rêver »⁷. Il est donc à noter que par le biais du merveilleux, la logique que Ben Jelloun instaure dans *La nuit sacrée* participe de l'irréel, « de la fable et de l'allégorie »⁸.

Dans le chapitre « la femme à la barbe mal rasée »⁹, le récit est imprégné d'images féériques et étranges telles que la métamorphose du « ruban large et multicolore », « gonflé par

¹ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, p. 412.

² Gontard, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française, op. cit.*, p. 35.

³ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, p. 429.

⁴ *Ibid.*, pp. 397-431 ; suite, T. 3, pp. 4-52.

⁵ François, C., *Les Mille et une nuits et la littérature moderne (1904-2011), op. cit.*, p. 295.

⁶ Marc Gontard a montré que Zahra vit à la lisière du rêve. *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française, op. cit.*, p. 35.

⁷ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée, op. cit.*, p. 75.

⁸ Gontard, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française, op. cit.*, p. 34.

⁹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable, op. cit.*, p. 125.

le vent » en « oiseau transparent » qui danse. Le vent, sous forme d'une brise embaumée, rythme le flottement du ruban qui voltige suivant le « rythme » de la marche d'un « cavalier » considérée comme étrange. Celui-ci se déplace dans l'espace, fait semblant d'aller « à l'infini ». Même l'habit du cavalier participe de l'étrange : son chapeau est qualifié de grand, sur lequel, imaginativement, « une main a déposé des épis, des branches de laurier et des fleurs sauvages ». L'étrange se construit par ce comportement bizarre, ainsi que par le biais des images contradictoires tel que le laurier synonyme de succès et de gloire mêlé avec des « fleurs sauvages ». L'étrange va crescendo lorsque, dans le lieu, là où s'arrête le cavalier, il ne peut distinguer « le jour de la nuit ». Le conteur tout en donnant à son histoire un aspect merveilleux amène son auditoire dans un espace-temps imaginaire et ambigu :

Le temps est ce rideau qui tout à l'heure tombera sur le spectacle et enveloppera notre personnage sous un linceul. [...] Il parle dans son livre d'une île. C'est peut-être sa nouvelle demeure, l'arrière-pays, l'arrière-histoire, l'étendue ultérieure, l'infinie blancheur du silence.¹

L'expression de l'étrange chez Ben Jelloun s'esquisse parfois par la tenue vestimentaire, mais la plus étrange, à ce propos, est de faire semblant d'avoir une autre vie qui colle au corps : « Est-ce par ennui, est-ce par lassitude qu'on se donne une autre vie mise sur le corps comme une djellaba merveilleuse, un habit magique, un manteau, étoffe du ciel, paré d'étoiles, de couleurs et de lumière ? »²

L'étrange se crée également par le biais du rêve que Jean Déjeux qualifie de « merveilleux onirique »³, des hallucinations, mais également par le comportement étrange de certains personnages qui ressemble plutôt à un déguisement qu'un comportement vraisemblable.

Toute métamorphose, rêve, hallucination ou comportement étrange est le reflet d'un trauma profond. Cependant dans l'hypotexte comme l'hypertexte, le trauma le plus profond provient de la relation fraternelle.

¹ *Ibid.*, p. 126.

² *Ibid.*, p. 168.

³ Cité par François, C., *op. cit.*, p. 291.

d) Le traumatisme causé par la fratrie

La fratricide est un thème fondamental prenant sa source dans les textes religieux : Caïn et Abel, Joseph et ses frères dans le Coran¹. Ce thème se développe également dans les *Mille et une nuits* (Schahzenan et Schahriar) et dans *L'enfant de sable*, (Hadj Ahmed Souleïmane et ses frères).

Schahzenan dévoile à son frère ce dont il souffre en lui racontant qu'il a été trahi par sa femme. Comme dans un jeu de reflets, il dévoile également à Schahriar que la reine le trahit. Le rapport de fraternité annonce un rapport de malheur, car ce dont souffre l'un fait mal à l'autre, ils vivent le même malheur. La présence de Schahzenan auprès de son frère déclenche le traumatisme originaire² qui provoque ensuite tout le drame.

En effet, Schahzenan après découvert la trahison de sa femme, tue les coupables. Ce mal qui l'a saisi et lui a causé un traumatisme extrêmement ardent ne l'empêche pourtant pas de rendre visite à son frère, au contraire, quitter le lieu du crime s'avère aussi raisonnable. Il s'avère également qu'il emporte le traumatisme d'un lieu à un autre. Le premier déplacement correspond à son retour dans son royaume : il découvre ainsi que sa femme le trahit ; au cours du deuxième déplacement de son royaume au royaume de son frère Schahriar, il découvre que même son frère est aussi trahi. Le troisième déplacement consiste, suivant la proposition de Schahzenan à convaincre Schahriar d'aller chercher ensemble un mal qui surpasse leurs malheurs et par conséquent de quitter le lieu où s'est déroulé le drame de l'infidélité. Ainsi une troisième trahison a lieu, cette fois, les deux rois étant voyeurs, témoins d'une autre trahison, la femme trahit le génie. Là où Schahzenan se déplace, la malédiction dont il a souffert se répand d'un lieu à un autre. Le voyage dans l'espace que Schahzenan a accompli vers le royaume de son frère se transforme en voyage de malédiction, celui-ci ne fait que transmettre son traumatisme à son frère.

Schahzenan guérit parce qu'il a raconté son mal³, mais aussi en découvrant que le malheur de son frère surpasse le sien. Le troisième déplacement conçu par Schahzenan comme une guérison pour son frère ne se conçoit en vérité que comme un motif qui va imprimer de plus en plus dans la mémoire de Schahriar que toutes les femmes sont perfides.

Dans *L'enfant de sable*, la présence des frères d'Ahmed Souleïmane provoque également un traumatisme assez puissant. Les frères du Hadj Ahmed se réjouissaient de la douleur de leur

¹ Cf. Bounfour, A., « L'origine dans le Coran et les *Mille et Une Nuits* : pour une pensée du même », in *Les Mille et Une Nuits. Du mythe au texte*, op. cit.

² Bounfour, A., *De l'enfant au fils : essais sur la filiation dans les Mille et une nuits*, E. J. Brill, Leiden, New York, Köln, 1995, p. 33.

³ Bounfour, A., *De l'enfant au fils : essai sur la filiation dans Les Mille et une nuits*, op. cit., p. 34.

frère, qui, à chaque naissance d'une fille, il éprouve un complexe d'infériorité. Il croit de plus en plus incapable d'avoir une progéniture masculine. Ces complexes se développent de plus en plus et lui font détester sa femme et ses filles. L'estime de soi devient très faible. « L'indifférence », « la honte », « un homme célibataire », « sans recours », « sans joie » : tels sont les termes qui ont déterminé le comportement du Hadj Ahmed Souleïmane.

La moquerie de ses frères ainsi que le souci de leur céder l'héritage sont à l'origine du traumatisme : « les frères attendaient la mort de l'aîné pour se partager une grande partie de sa fortune. Une haine sourde les séparait. Lui, il avait tout essayé pour tourner la loi du destin »¹. La conception de la fratrie, dans les *Mille et une nuits* comme dans le diptyque, se conçoit comme un facteur qui génère la haine et n'assure pas par conséquent la solidarité familiale, car dans les deux cas les membres de la famille sont devenus étrangers l'un à l'autre.

Les complexes multipliés infligent à Ahmed Souleïmane le sentiment d'indifférence, envers sa femme et ses filles, qui s'intensifie progressivement et devient un mal atroce et inconcevable. En effet, si dans les *Mille et une nuits* Schahzenan a essayé d'aider son frère à guérir, le frère dans *L'enfant de sable*, n'a fait qu'accroître le mal de son frère. Le malheur d'Ahmed Souleïmane va crescendo, jusqu'au moment où il décide le pire : « l'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille ! C'était cela sa décision, une détermination inébranlable, une fixation sans recours »². Pour guérir du mal dont il souffre, Hadj Ahmed a décidé de faire un mal plus pernicieux. Il guérit de son complexe en imposant à sa fille de vivre un autre complexe, celui d'être un garçon. La transmission du complexe se fait ainsi de filiation en filiation : du frère à son frère, du père à sa fille.

Assumant la vie d'humilité imposée par le père pendant plus de vingt ans, Ahmed/Zahra finit enfin par s'insurger et entamer une quête de sa propre identité, une quête qui lui permet de rompre avec l'identité que son père lui a assignée. Au cours de ce parcours, Ahmed/Zahra est devenu le modèle de la femme contestataire dans la société maghrébine. Être femme pour Zahra comme pour Schéhérazade, c'est défendre la communauté féminine, et s'insurger contre toutes sortes d'injustices.

e) L'individu au service de la collectivité

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 65.

² *Ibid.*, p. 21.

Laurent Bernard considère que Schéhérazade a une « indubitable dimension messianique »¹. Nous pouvons dire également, à la suite de ses réflexions que Zahra incarne aussi cette dimension, car les deux femmes agissent individuellement et pour la même cause : se libérer de la domination masculine et libérer par conséquent la collectivité féminine et la société en général surtout dans les *Mille et une nuits*. En revanche, la différence se situe au niveau de la maîtrise de la parole. Schéhérazade est seule à détenir la parole alors que pour Zahra, c'est la collectivité qui porte sa parole dans *L'enfant de sable* et raconte son histoire ou du moins, c'est Ben Jelloun qui incite toute une foule de conteurs à partager la parole créant ainsi une collectivité contestataire.

La société s'engage-t-elle pour la cause de Zahra ? Ou bien s'agit-il seulement d'une simple prise de parole ? Au silence de la société et à l'individualisation² qui caractérise la mission de Schéhérazade dans les *Mille et une nuits* s'oppose la multiplication messianique dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, face à l'homophonie s'oppose la polyphonie. En effet, individualisés ou collectivisés, leurs discours se caractérisent par leur aspect subversif. Schéhérazade voulait subvertir le pouvoir, car ici c'est le pouvoir politique qui persécute les femmes. En revanche même si le pouvoir politique est visé indirectement, Zahra veut subvertir principalement la société, car c'est la société qui harcèle les femmes, surtout au nom de la religion et de la société.

En multipliant les porte-paroles³, Ben Jelloun voulait déployer jusqu'au bout la prise de conscience chez les conteurs. Il leur offre la possibilité de contester : « vous savez combien notre société est injuste avec les femmes »⁴. Le pronom personnel « vous » désigne à la fois le narrataire et interpelle le lecteur et la contestation intratextuelle pourrait se réfléchir en contestation extratextuelle. Ce n'était pas l'objectif de Schéhérazade. Celle-ci voudrait seulement subvertir l'ordre de Schahriar et ne le conteste pas dans son pouvoir afin de se sauver

¹ Bernard, L., « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », in Christian, Chalet Achour, (sous la direction de), *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, op. cit., p. 139.

² *Ibid.*

³ Dans *L'enfant de sable*, l'un des conteurs ne disait pas seulement que le livre s'incarne en lui, mais il lance un appel aux autres conteurs afin de s'incarner dans le livre d'Ahmed/Zahra, plus loin d'autres conteurs ont exprimé qu'ils possèdent le livre. Revenant au premier conteur qui disait : « ce livre, je l'ai lu, je l'ai déchiffré pour de tels esprits. Vous ne pouvez y accéder sans traverser mes nuits et mon corps. Je suis ce livre. Je suis devenu le livre du secret ; j'ai payé de ma vie pour le lire. Arrivé au bout, après des mois d'insomnie, j'ai senti le livre s'incarner en moi, car tel est mon destin. [...] Soyez patients ; creusez avec moi le tunnel de la question et sachez attendre, non pas mes phrases — elles sont creuses — mais le chant qui montera lentement de la mer et viendra vous initier sur le chemin du livre à l'écoute du temps et de ce qu'il brise », op. cit., pp. 12-13.

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 87.

et sauver par conséquent la collectivité sans avoir besoin de constituer une collectivité contestataire.

La fonction libératrice de la parole est bien formulée dans les *Mille et une nuits* comme dans le diptyque de Ben Jelloun, qui, en multipliant les conteurs, veut leur apprendre un outil (la parole) qui leur permet de s'initier à la liberté. Apprendre à dire, c'est avoir un pouvoir de défendre sa liberté. À propos des *Mille et une nuits*, Laurant Bernard affirme que

[...] la parole ne conteste pas en elle-même, elle ne se veut pas didactique, elle aide seulement à penser librement et ainsi conduit sur le chemin de la contestation. Elle ne prêche pas, elle incite, elle ouvre les voies.¹

Afin d'être efficace au service de la collectivité, il faut acquérir le savoir. Le savoir encyclopédique qu'acquiert Zahra nous rappelle les deux figures féminines essentielles des *Mille et une nuits* : Schéhérazade et Tawaddud.

f) Le savoir encyclopédique

La carrière littéraire de Zahra ressemble à celle de Schéhérazade. Elle opte pour la lecture : « j'ai lu tous les livres d'anatomie, de biologie, de psychologie et même d'astrologie. J'ai beaucoup lu et j'ai opté pour le bonheur »². Dans les *Mille et une nuits*, comme dans le diptyque, l'acte de lecture prend une place prépondérante. Avant de commencer à raconter ses contes, Schéhérazade a beaucoup lu : l'acte de lecture est, ici, à l'origine de toute production littéraire. Elle assure ainsi le passage du littéraire de l'écrit à l'oral, l'une des étapes des *Mille et une nuits*³.

Si Shahrazade a pris en charge la transmission écrite d'un savoir universel, Zahra, à son tour, désire transmettre le savoir de Schéhérazade, l'adapter au contexte marocain, puisqu'elle a lu « toutes les traductions disponibles des *Mille et Une Nuit* »⁴. Dans ses romans, Ben Jelloun représente des personnages-lecteurs des *Mille et une nuits*. Dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, il fait de la lecture un thème privilégié dont dépend toute création littéraire.

¹ Bernard, L., « Le détour par le conte : Haroun et la mer des histoires de Salman Rushdie », in Chalet-Achour, Ch., (sous la direction de), *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, op. cit., p. 141.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., pp. 50-51.

³ « L'ensemble du cycle mis en place par le prologue est d'abord un passage de l'écrit à l'oral, puis un retour à l'écrit. En effet, si Shahrazade peut raconter des histoires pendant si longtemps, c'est qu'elle avait beaucoup lu », Grandguillaume, G., « Entre l'écrit et l'oral : la transmission. Le cas des *Mille et une nuits* », p. 54.

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 182.

Zahra et Schéhérazade, avant d'entamer leur aventure langagière, ont beaucoup lu. Ben Jelloun emprunte à Schéhérazade son caractère de femme intellectuelle qui incarne un savoir encyclopédique. Elle apparaît, dans les *Mille et une nuits*, comme la femme qui surpasse les hommes par son savoir : « Elle s'était heureusement appliquée à la philosophie, à la médecine, à l'histoire et aux arts ; elle faisait des vers mieux que les poètes les plus célèbres de son temps »¹. C'est une femme inordinaire par rapport à la société puisque les savoirs étaient réservés aux hommes dans la société arabe et orientale. Par l'acquisition du savoir, Schéhérazade et Zahra sont en miroir. Zahra est l'image de Schéhérazade :

Par sa prodigieuse mémoire qui conserve le souvenir de tout ce qu'elle a lu et entendu, par son savoir encyclopédique qui couvre toutes les connaissances humaines, la philosophie, la médecine et l'histoire comme les beaux-arts, par la force rayonnante de sa beauté, l'agilité de son esprit, sa sensibilité de poète et son art de dire, qui rendent aimable toute chose, Schéhérazade incarne la sagesse qui embrasse la réalité humaine dans sa diversité, la force de l'esprit qui vient à bout du fanatisme sanguinaire, la victoire de l'humanisme sur les forces obscures, la puissance et l'efficacité de l'éducation. Son intelligence et sa douceur ont su dompter la fureur du sultan qui finit par renoncer à ses sombres desseins, car son esprit s'était adouci.²

La lecture leur permet d'acquérir un savoir qui sert à affronter la barbarie phallogratique. L'acquisition d'un savoir encyclopédique n'est pas seulement réservée à Schéhérazade dans les *Mille et une nuits*, Tawaddud, en est également un autre exemple qui s'en prend à la nature virile du savoir puisqu'à cette époque, il est exclusivement réservé aux hommes.

Dans *L'enfant de sable*, les conteurs insistent souvent sur le fait qu'ils ont lu l'histoire d'Ahmed/Zahra. Les conteurs sont en train de raconter un texte qu'ils ont lu. Dans les *Mille et une nuits*, il s'agit d'un texte oral, raconté, puis c'est un homme de pouvoir (le roi de Gascar, Haroun-Al-Rachid, Schahriar) qui ordonne de l'écrire. Schéhérazade passe de la lecture à la transmission³. Il semblerait que Zahra ait profité du legs de Schéhérazade. En lisant, elle a appris à écrire ce dont elle souffre et a pu ainsi se révéler et se dévoiler. La lecture des *Mille et une nuits* participe à la production de l'œuvre dans *L'enfant de sable*. Les conteurs des *Mille et*

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 84.

² Lauriol, C., « Antoine Galland et l'influence des *Mille et une Nuits* sur la littérature française du XVIII^{ème} siècle », in *Cahier d'études maghrébines*, *op. cit.*, p. 184.

³ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuit* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 72.

une nuits et de Ben Jelloun ne détiennent pas seulement un savoir encyclopédique qui leur permet d'alimenter les histoires qu'ils racontent, ils possèdent également un savoir érotique.

g)L'érotisme

Malek Chebel perçoit la femme des *Mille et une nuits* comme une source « d'initiation et jouissance, libido plus qu'affection ou tendresse, lorsque l'homme, en tant que consommateur, n'est que destruction, guerre et tyrannie »¹. Cependant, l'histoire de Badoure et Camaralzaman chante l'amour et l'affection, la femme étant à la fois aimante et aimée dans une relation d'amour réciproque. Cette histoire se présente comme un anti-récit-cadre où il n'y a pas d'amour, le rapport homme/femme se définit comme une relation érotique. L'opposition s'effectue au niveau de la réciprocité des sentiments, d'amour et de tendresse entre les deux protagonistes.

Dans le réci-cadre, il y a toujours une revendication de la satisfaction du désir, au sens sexuel et au sens contique. L'érotisme va crescendo. Schahzenan, voyeur, découvre, après la trahison de sa femme, l'adultère de la reine, l'épouse de son frère, puis, accompagné de son frère, il est aussi sujet d'une expérience érotique avec la femme du génie, qui lui a raconté qu'elle avait fréquenté 98 hommes et veut atteindre la centaine :

Ce sont, reprit-elle, les bagues de tous les hommes à qui j'ai fait part de mes faveurs. Il y en a quatre-vingt-dix-huit bien comptées, que je garde pour me souvenir d'eux. Je vous ai demandé les vôtres pour la même raison, et afin d'avoir la centaine accomplie.²

L'érotisme, même s'il est mentionné fréquemment, apparaît pourtant d'une manière suggestive. Le récit-cadre offre l'image de la femme inassouvie, la femme qui cherche à se satisfaire sans tenir compte d'aucune règle et à tromper l'homme. Le récit-cadre montre que la femme n'accorde pas d'importance aux sentiments et à l'amour. Ici la femme enlevée par le génie défie son ravisseur autant qu'elle s'adonne à l'adultère.

Malek Chebel, en se référant, à Enver F. Dehoï, énumère les cas d'érotisme dans les *Mille et une nuits* :

On doit à Enver F. Dehoï d'avoir recensé « l'abondance et la variété des éléments érotiques qui surgissent des contes », d'avoir établi la liste de toutes les manies sexuelles relatées dans *Les Mille et Une Nuits*. Cela débute avec « adultère » et se termine avec « zoophile ». Entre-temps, le lecteur aura sans doute apprécié les amours à plusieurs, la bigamie, la polygamie, la castration,

¹ *Psychanalyse des Mille et Une Nuits, op. cit.*, p. 336.

² Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 46.

l'homosexualité, l'impuissance et la frigidité, le lesbianisme, l'inceste, le mariage libre, le masochisme, le narcissisme, la nécrophilie, la nymphomanie, le sadisme, le travestissement entre sexes (un homme qui devient une femme et inversement), le voyeurisme, et d'autres petites spécialités comme la prostitution, les rêveries obsédantes et la satisfaction en songe (ou pollution nocturne).¹

Les *Mille et une nuits* partagent quelques cas d'érotisme² avec la trilogie : la castration, l'homosexualité (dans *La prière de l'absent*), le lesbianisme (le mariage d'Ahmed/Zahra et Fatima), l'inceste (le Consul et l'Assise), le mariage libre (Zahra et le Consul).

L'espace favorise davantage l'érotisme dans les romans de Ben Jelloun. Le hammam dans *La nuit sacrée* est un lieu où se déploie l'érotisme, où s'expose le corps presque nu. Un lieu où s'épanouit l'imaginaire érotique benjellounien. Dans le hammam, la relation entre le Consul et sa sœur l'Assise s'éclaire progressivement et devient une relation incestueuse. Face à cette relation inhabituelle, Zahra pratique le voyeurisme hallucinatoire :

Étais-je dans le sommeil ou dans le hammam ? J'entendis des cris langoureux, suivis de râles. Et je vis — en fait je crois avoir vu — le Consul recroquevillé dans les bras de sa sœur. Elle lui donnait le sein. Il tétait comme un enfant. Je ne réussis pas à savoir lequel des deux poussait ces râles de plaisir. La scène durait depuis un bon moment. Je les observais, mais eux ne pouvaient pas me voir. Comment était-ce possible ? Cet homme si fin, si intelligent, réduit à l'état d'enfance dans les bras de cette femme ! Pendant qu'il tétait, elle lui massait les pieds et les jambes. Il devait passer par tous ces détours pour satisfaire son besoin³.

Pour Zahra, cette relation est tellement inhabituelle qu'elle n'est pas sûre de ce qu'elle a vu. S'agit-il d'une relation incestueuse ou d'une scène hallucinée ?

De même, dans les *Mille et une nuits*, « le hammam s'inscrit également dans la symbolique sexuelle »⁴. C'est une étape essentielle avant l'acte érotique. Dans l'« Histoire du second Calender, fils de Roi », l'un des Calenders avoue : « la princesse me fit entrer dans un bain, le plus propre, le plus commode et le plus somptueux que l'on puisse s'imaginer [...] et la nuit elle me reçut dans son lit »⁵. La purification consiste à garantir les meilleures conditions pour l'acte érotique.

¹ Chebel, M., « Perversions ordinaires » in *Dictionnaire amoureux des Mille et Une Nuits*, op. cit., p. 602.

² Dans son article « Les érotismes dans *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun », Marguerite Rivoire Zappalà a démontré deux formes d'érotismes : « l'érotisme des corps » et « l'érotisme des cœurs et érotisme sacrée », in *Francofonia*, 1989, n° 16, pp. 99-113.

³ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 91.

⁴ Yotte, Y., « La symbolique de l'espace dans un conte des *Mille et une Nuits* : Aladdin et la lampe merveilleuse », in *Les Mille et une Nuits dans les imaginaires croisés*, Cahier d'études maghrébines, n° 6-7, Köln, 1994, p. 77.

⁵ Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, op. cit., pp. 156-157.

Après avoir quitté la maison paternelle, d'autres soucis, d'autres sentiments, d'autres frémissements traversent le corps de Zahra. Pendant le cirque forain, Abbas, comme un dramaturge, apprend à Zahra l'art d'exciter les hommes :

[...] tu te déguiseras en homme à la première partie du spectacle, tu disparaîtras cinq minutes pour réapparaître en femme fatale... Il y a de quoi rendre fou tous les hommes de l'assistance. Ça va être excitant... je vois ça d'ici Un vrai spectacle avec une mise en scène, du suspens et même un peu de nus, pas beaucoup, mais une jambe, une cuisse..., c'est dommage, tu n'as pas de gros seins... Ici les hommes adorent les grosses poitrines et les gros culs... Tu es trop mince... Ce n'est pas grave... On va travailler les gestes et les sous-entendus [...]¹

Pendant les jeux du cirque forain, les hommes viennent pour voir Lalla Malika, voir son corps de femme : Malika, pendant les jeux du cirque est telle une *qayna* à l'époque des *Mille et une nuits*². La théâtralité est au service de l'érotisme. Donner ou se donner à voir est ainsi un fait intertextuel. La femme du génie s'expose aux deux frères Schahzenan et Schahriar, Zahra, dans *La nuit sacrée*, accompagne le Consul au bordel, lui fait découvrir les femmes, l'une après l'autre, avant de s'adonner à lui.

L'Assise, dans le bordel, rend le voyeurisme accessible à son frère aveugle, le Consul. Cette relation incestueuse reflète la relation entre le trio des *Mille et une nuits* : Schéhérazade, Schahriar et Dinarzade. Dinarzade, élément intrus dans le duo conjugal, pratique le voyeurisme³ : « Dehoï interprète la présence de Dinarzade dans la chambre conjugale de Schéhérazade et de Schahriar comme un facteur relevant de l'érotique »⁴. Le voyeurisme du Consul dans le bordel est aussi répétitif, un voyeurisme qui se fait par la touche et se développe en acte érotique et devient une habitude quotidienne. Dans les *Mille et une nuits*, la scène d'érotisme⁵ est aussi répétitive.

L'acte de raconter procurait un plaisir beaucoup plus apprécié que le plaisir charnel. Dans le récit-cadre, le plaisir charnel engendre la mort alors que dans les contes emboîtés, le plaisir de l'acte de raconter conserve la vie. Schéhérazade, en racontant des histoires à Schahriar, peut être vue comme son initiatrice à l'amour. Dans son analyse du rôle de la conteuse Schéhérazade,

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 23.

² Le *qayna*, selon Bencheikh, « anime de nombreux contes des *Mille et Une Nuits*, la *qayna*, musicienne-chanteuse dont on trouvera un modèle achevé en la personne de Shams an-Nahâr. Son éducation, sa connaissance approfondie de la poésie d'amour, sa maîtrise du chant et, surtout, surtout, sa libre présence au milieu des hommes [...] », « La volupté d'en mourir », in *Mille et un contes de la nuit*, op. cit., p. 265.

³ Malek Chebel conçoit la relation entre le trio (Schahriar, Schéhérazade et Dinarzade) comme une relation incestueuse, *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, op. cit., p. 22.

⁴ Hoang, L., op. cit., p. 22.

⁵ Weber, E., « La motivation de Schéhérazade : perversion ou sacrifice ? », op. cit., p. 151.

Edgard Weber affirme « qu'en psychanalyse [...] lorsque le sujet se met à parler, il y a levée de tabou. Le sujet, trouvant les mots pour le dire, commence donc à mettre fin au refoulement de certains désirs érotiques interdits et permet à la vie de repartir de plus belle »¹. Dans *L'enfant de sable*, l'érotisme du langage ressuscite le corps :

Tout le long de ce discours, je ne dis rien. J'étais intriguée et fascinée. J'émergeais lentement, mais par secousses à l'être que je devais devenir. J'avais des frissons. C'était cela l'émotion d'un corps convoqué par une autre vie, de nouvelles aventures².

Le rythme de la phrase s'associe avec le rythme de l'émergence de la féminité chez Zahra. Le langage convoque ainsi le corps féminin et l'émerge. Le Consul dans *La nuit sacrée*, initie à Zahra l'amour, mais aussi l'érotisme afin qu'elle se rétablisse et puisse acquérir sa propre identité féminine. Pour Zahra, l'érotisme n'est pas une relation charnelle au cours de laquelle elle pourrait se satisfaire mais plutôt un rétablissement identitaire. L'acte de raconter est conçu comme un acte érotique qui éveille les sensations, Zahra se sent ainsi dans sa propre identité de femme. Dès qu'elle entreprend la parole, son identité féminine camouflée par l'identité masculine patriarcale et sociale commence à émerger, précédant ainsi l'expérience érotique dans le bordel. Ainsi comme dans les *Mille et une nuits*, la thématique de l'érotisme orchestre³ les romans de Ben Jelloun.

Les *Mille et une nuits*, dont le titre met en valeur la nuit, propice à l'éveil du désir, de l'érotisme, du plaisir charnel : la reine avec l'esclave dans le récit-cadre, les femmes et les hommes dans les scènes érotiques). Cet érotisme remonte à une représentation pornographique. Rachid Boudjedra présente les *Mille et une nuits* comme un « roman [qui] libère l'érotisme et clame la liberté du corps »⁴. C'est « le premier texte pornographique de l'humanité ». Grandguillaume affirme également que ce livre « est aussi suspecté pour son caractère "libertin" »⁵. La reine, en répondant à son propre désir, est allée à sa perte. Cette scène de strip-tease — un adultère en groupe — qu'avait vue Schahriar⁶ lui inflige un profond traumatisme

¹ « La motivation de Schéhérazade : perversion ou sacrifice ? » in *Les Mille et Une Nuits. Du texte au mythe*. Coordination de Jean-Luc Joly et Abdelfattah Kilito, actes du colloque international de littérature comparée, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, 2005, p. 149.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 121.

³ Gaudin, F., *Le roman chez Tahar Ben Jelloun. Techniques et Idéologie*, op. cit., p. 320.

⁴ « La modernité des *Mille et Une Nuits* », *El Watan*, 16 Mars, 2003. Disponible en ligne sur : <http://www.djazairess.com/fr/elwatan/38316>. Consulté le 06/04/2017.

⁵ Grandguillaume, G., op. cit., p. 49.

⁶ Edgard Weber évoque l'hypothèse d'une castration à propos de Schahzenan et Schahriar alors qu'elle est peu convaincante. Il révèle que l'absence de relation avec leurs reines soit un motif de trahison pour elle. « La motivation de Schéhérazade : perversion ou sacrifice ? », op. cit., p. 151

par rapport au corps féminin, qui se transforme ensuite en scène sanguinaire qui se répète chaque nuit durant plusieurs années.

La scène de strip-tease à laquelle assiste le Consul dans le bordel nous rappelle une scène un peu pareille celle à laquelle assiste Schahriar puisque chaque soir le roi prend une jeune fille comme épouse avant de l'exécuter le lendemain. Cependant, si la scène de strip-tease chez Ben Jelloun se clôt par un plaisir divertissant, celle des *Mille et une nuits*, se clôt dans le sang, sang de la virginité et de la condamnation à mort.

Le viol est ainsi décrit dans *La nuit sacrée* :

D'un geste brusque, il me mit à terre. Je poussai un cri bref. Il mit sa main gauche contre ma bouche. Avec l'autre il me maintenait face à la terre. Je n'avais ni la force ni l'envie de résister. Je ne pensais pas ; j'étais libre sous le poids de ce corps fiévreux. Pour la première fois, un corps se mêlait au mien. Je ne cherchais même pas à me retourner pour voir son visage. Tous mes membres vibraient. La nuit était noire. Je sentis un liquide chaud et épais couler sur mes cuisses. L'homme poussa un râle de bête. Je crus entendre une nouvelle invocation de Dieu et du Prophète. Son corps lourd me tenait collée au sol. Je glissai ma main droite sous mon ventre. Je palpai le liquide que je perdais. C'était du sang.¹

Dans cet extrait, Ben Jelloun détaille minutieusement la scène érotique alors qu'Antoine Galland suggère souvent l'érotisme sans aucun penchant à la minutie afin de respecter le goût et les mœurs des lecteurs de son époque. Dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, l'érotisme est beaucoup plus détaillé. L'auteur érotise même l'écriture. Il décrit l'acte et nomme également les parties du corps féminin les plus intimes.

L'érotisme dans la traduction d'Antoine Galland² est très restreint par rapport à l'original³. Le traducteur pratique ainsi une certaine « censure »⁴. Il affirme que « la pudeur ne [lui] permet pas de raconter tout ce qui se passa entre ces femmes et ces noirs »⁵. L'érotisme prend ainsi une forme suggestive dans les *Mille et une nuits*, les scènes de la trahison ne sont pas détaillées minutieusement. Cependant, la censure ne dissimule pas le sens voulu par le traducteur, au contraire, il laisse aux lecteurs la part imaginaire.

¹ *Op. cit.*, p. 62.

² L'érotisme foisonne beaucoup plus dans la traduction de Mardrus que dans la traduction de Galland. Bencheikh a signalé que les passages érotiques sont rares dans les *Mille et une nuits*, c'est plutôt Mardrus qui fait « croire le contraire aux lecteurs français », « La volupté d'en mourir », *op. cit.*, note n° 1, p. 344.

³ Sylvette, L., *Les Mille et une nuits dans les traductions de Galland et de Mardrus ou l'Orient revu et corrigé*, thèse de doctorat Nouveau Régime, sous la direction de Nada Tomiche, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1992, p. 193.

⁴ *Ibid.*

⁵ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 40.

Conclusion

Les innombrables emprunts aux *Mille et une nuits* tant sur le plan structurel que thématique ou onomastique mettent en évidence l'imprégnation de l'auteur maghrébin dans cette œuvre monumentale. En effet, après avoir analysé les différentes manifestations de l'intertexte, nous avons pu relever que cet intertexte est assez varié. Par le truchement des conteurs disposés en série, Ben Jelloun réfléchit la disposition des conteurs de l'œuvre orientale. Ses romans de Ben Jelloun sont aux confins du roman et du conte.

Les conteurs et auditeurs en *halqa* assurent la mise en abyme des histoires racontées dont plusieurs types caractérisent les romans de Ben Jelloun, comme la mise en abyme des poèmes et des lettres. L'emboîtement est rudimentaire, admettant un niveau principal et un niveau second et ne remonte pas à un cinquième ou sixième degré d'enchâssement comme dans les *Mille et une nuits*. Dans l'hypotexte comme l'hypertexte, la mise en abyme variante matricielle, génère le dédoublement, voire la spécularité du texte, produisant ainsi l'effet d'un livre dans le livre ou le livre du livre.

Le style contique, simple, saccadé et répétitif rythmé par l'écriture de l'excès et proverbial est également à l'instar du style des *Mille et une nuits*. L'intertexte implicite se développe également par l'emprunt des métaphores intertextuelles. Le hammam, le corps, l'infini, le personnage-livre et la nuit sont des traces qui renvoient à l'œuvre orientale. Cependant, ces métaphores sont également chargées de connotations maghrébines qui renvoient à la culture et à la situation de l'individu dans la société.

L'onomastique principale des *Mille et une nuits*, surtout féminine (Schéhérazade, Tawaddud et Sindibad) renforce cet intertexte et lui donne une présence explicite dans l'œuvre. Cependant, ces personnages fonctionnent beaucoup plus par rapport aux personnages de Ben Jelloun que par rapport à leurs fonctions dans l'hypotexte. Ils ne racontent pas et n'ont pas d'histoires autonomes. Ben Jelloun a créé ses propres personnages et les a enrichis, plus ou moins, de connotations qu'il a empruntées aux *Mille et une nuits*. Il emprunte à Schéhérazade et à Tawaddud (la belle Persane) leur savoir encyclopédique. En racontant l'histoire de Zahra, il dévoile les carcans de la culture maghrébine. Elle devient modèle de résistance. Elle est, comme Schéhérazade, au service de la collectivité.

Les *Mille et une nuits* servent de modèle aux romans de Ben Jelloun en les dotant de sa structure, de son style et ses métaphores, de ses thématiques et de son onomastique, créant ainsi des jeux de reflets qui se manifestent, à la fois latents et patents, nous incitant à analyser les enjeux de ce miroitement intertextuel. L'étude formelle de l'œuvre montre que Ben Jelloun a

opté pour un dynamisme formel détaché de toutes règles qui s'avère une tentation vers la liberté. Un tel choix prouve que l'auteur marocain s'est acquitté de toutes les doxas formelles afin d'entreprendre la déconstruction des doxas traditionnelles qui pèsent encore sur l'individu dans la société maghrébine.

Après avoir réalisé le repérage et les analyses des différentes formes de l'intertexte des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, nous aborderons l'aspect interprétatif du rapport hypotexte/hypertexte.

Deuxième partie

Les enjeux de l'intertexte : adaptation, transposition et transformation transgressive

Introduction

« la littérature est toujours un travail sur la différence, avec la différence et à travers la différence »¹

« la réalité apparaît par transparence sous la fable, l'histoire ou la fiction »².

Nous étudierons dans cette partie la subversion introduite par l'intertexte dans les romans de Ben Jelloun et qui d'ailleurs constitue par elle-même une référence aux *Mille et une nuits*. Nous verrons comment, par l'intermédiaire de l'intertexte, Ben Jelloun se dresse contre toute une culture et réalise la critique la plus virulente de la société marocaine. Comment Tahar Ben Jelloun a-t-il perçu la société, la politique, la relation homme/femme à la lumière des *Mille et une nuits* ? Comment la réactualisation des contes des *Mille et une nuits* pourrait-elle décrire le contexte marocain postcolonial ?

Les *Mille et une nuits* ont alimenté la littérature maghrébine de langue française. Souvent cet intertexte est adapté au contexte maghrébin postcolonial. Transposition et adaptation désignent le rapport de Tahar Ben Jelloun aux *Mille et une nuits*. Il avoue ainsi par le truchement du troubadour aveugle :

Elle me conta en détail l'histoire de Bey Ahmed. Cela prit deux jours. Je l'écoutais tout en pensant à ce que je pourrais faire de toutes ces données, et comment les adapter à notre pays. Après tout il y a peu de différence entre nos deux sociétés arabes et musulmanes, féodales et traditionnelles.³

Ben Jelloun utilise l'imaginaire populaire ou celui de l'œuvre orientale afin de subvertir la société maghrébine. Il contextualise l'œuvre orientale, lui donne une coloration contemporaine, maghrébine. Il opte certes pour l'emprunt intertextuel. Cependant, sa perspective est souvent subversive. En effet, avec le travail de l'assimilation de l'intertexte, c'est-à-dire en le contextualisant afin de s'adapter aux exigences de son époque et de son appartenance sociale et culturelle, il le conditionne à la géopolitique de son pays. Ben Jelloun transforme ainsi l'hypotexte, le dote d'un point de vue critique. Depuis son roman *Harrouda*,

¹ De Toro, A., « Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l'autre. Pensée fondatrice et l'introduction d'un nouveau paradigme culturel », *op. cit.*, p. 166.

² Bouguerra, M. R., « Tahar Ben Jelloun ou le « cambrioleur » du réel : *L'écrivain public et L'homme rompu* entre fiction et réalité », *op. cit.*, p. 16.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 208.

Ben Jelloun entre de plain-pied dans le courant de la « littérature des formes éclatées »¹ qui s'avère en fait une « littérature de transgression »² où même la convocation de l'intertextualité s'inscrira, sans nul doute, dans ce projet littéraire. L'on comprend ainsi « le regard intertextuel [comme] [...] un regard critique et c'est ce qui le définit »³. Pour dire comme Harold Bloom⁴, Ben Jelloun a subi « l'angoisse de l'influence », dans sa dimension subversive, Laurent Jenny le désigne comme le « complexe d'Œdipe du créateur »⁵ « qui le pousserait à modifier les modèles auxquels il est sensible selon de multiples figures ».⁶ L'intertexte investit les romans de Ben Jelloun d'un point de vue critique qui permet à Ben Jelloun à partir de la forme éclatée de ses romans de dresser des réquisitoires virulents contre le régime politique⁷ postcolonial autoritaire⁸. Il fustige également une société maghrébine sclérosée :

Puisant sa force d'expression dans la transgression, subvertie formellement, l'œuvre benjellounienne des années soixante-dix et 80 s'oppose à l'oppression qui fait loi dans le Maroc des « années de plomb » (dictature, arabisation de la culture et de l'éducation, censure, représailles) : elle déconstruit le discours basé sur l'autorité de la doxa politique et religieuse.⁹

Ce projet littéraire subversif admet-il que Ben Jelloun se dissimule dans l'imaginaire des *Mille et une nuits* afin de se dire plus librement ? La question s'avère difficile. Notre objectif est de revoir le point de vue de l'auteur marocain à partir des éléments intertextuels qu'il a empruntés, s'est appropriés ou a subvertis. L'auteur maghrébin transpose au moins en partie la forme et le contenu des *Mille et une nuits* afin de mener à terme sa stratégie subversive. Cette transposition connaîtra plusieurs transformations. Dans un contexte postcolonial et postmoderne, Ben Jelloun propose une relecture des *Mille et une nuits* afin d'y englober les

¹ Noiray, J., *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Belin, 1996, coll. « Belin SUP Lettres », p. 15.

² Bouguerra, M. R. & Bouguerra S., *Histoire de la littérature du Maghreb*, Paris, Ellipses, 2010, p. 53.

³ Jenny, L., « La stratégie de la forme », *op. cit.*, p. 260.

⁴ Cité par Jenny, L., « La stratégie de la forme », *op. cit.*, p. 258.

⁵ Jenny, L., « La stratégie de la forme », *op. cit.*, p. 258.

⁶ *Ibid.*

⁷ L'endurcissement du régime politique d'Hassan II, perçu comme dictature pendant les « années de plomb » a convoqué une révolte littéraire par le biais de la violence formelle dans l'œuvre littéraire. Voir à ce propos l'ouvrage de Gontard, M., *La violence du texte : Études sur la littérature marocaine d'expression française*, L'Harmattan, 1981 ; Zdrada-Cok, M., « La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès/Tanger) dans le roman de Tahar Ben Jelloun (1973—2008) », *Romanica Silesiana*, n° 5, 2010, pp. 208-221. Disponible en ligne : http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Romanica_Silesiana/Romanica_Silesiana-r2010-t5/Romanica_Silesiana-r2010-t5-s208-221/Romanica_Silesiana-r2010-t5-s208-221.pdf

⁸ Bouguerra, M. R. & Bouguerra S., *Histoire de la littérature du Maghreb*, *op. cit.*, p. 52.

⁹ Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, *op. cit.*, pp. 43-44.

problèmes socioculturels du Maroc postcolonial : la déconstruction¹ de la virilité — ne pourrait pas être possible sans la subversion du modèle intertextuel — qui délimite les relations homme/femme – et les rapports de domination qui en découlent. Il se sert également de cet imaginaire oriental afin de subvertir les canons, critiquer l'autorité politique et revendiquer un féminisme maghrébin. En fait, à partir de l'imaginaire divertissant² des *Mille et une nuits*, Ben Jelloun réalise la déconstruction la plus sérieuse.

Afin de mettre la trilogie dans son contexte d'écriture, nous nous référons à Dominique Budor et Walter Geerts, ceux-ci affirmant dans leur article portant sur l'hybridité « les enjeux d'un concept » que « [...] l'intérêt s'accroît pour les marges, pour les opérations de déconstruction, de dissémination et de brassage »³. Les *Mille et une nuits* constituent pour Ben Jelloun une ressource inépuisable afin de répondre aux exigences scripturales de son époque. Son écriture tend ainsi vers la décanonisation dans la mesure où Tahar Ben Jelloun déconstruit toutes les règles, les doxas, les formes, les structures, etc. La décanonisation se manifeste ostensiblement à travers la déconstruction, la subversion et l'hybridité. Ben Jelloun adapte ce qu'il emprunte dans une visée signifiante. Comment Ben Jelloun conçoit-il son rapport aux *Mille et une nuits* ? Déconstruit-il toujours l'ordre du texte, son contenu et sa signification, bien qu'ils aient déjà une forme et un contenu subversifs ?

Ben Jelloun déconstruit non seulement les discours de domination d'ordre phallogocentrique, phallogocentrique, social, politique, culturel et religieux, mais aussi les institutions⁴ qui les représentent : la famille, le pouvoir politique, le pouvoir religieux, le personnage de l'imam, etc. cela veut dire qu'il subvertit le discours de domination devenu de plus en plus institutionnalisé.

Dans la trilogie, la subversion vise le texte modèle dans sa portée autoritaire et le réel dans ses formes doxiques. Comment Ben Jelloun perçoit-il la dimension subversive des *Mille et une nuits* ? Comment a-t-il subverti cette œuvre, le réel à partir de l'imaginaire ? L'étude des enjeux de l'intertexte sera développée dans trois chapitres.

¹ En optant pour la déconstruction dans son sens derridéen et deleuzien, Ahmed Jabri s'est focalisé sur deux aspects essentiels qui se présentent sous une forme déconstructive dans *La prière de l'absent* : il analyse à la fois les *personnages* et le *récit/discours*. Voir son article « La déconstruction machinique dans *La Prière de l'absent* », in *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, op. cit., pp. 131-145.

² Chraïbi, A., « Les Mille et une nuits » in Boucheron, P. (dir.), *Histoire du monde au XV^e siècle*, Fayard, Paris, 2009.

³ Budor, D., & Geerts, W., (sous la direction de), « Les enjeux d'un concept » in *Le texte hybride*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 8.

⁴ La société traditionaliste a créé ses propres institutions afin de pouvoir surveiller l'individu. Cf. Hauptman, M., *Tahar Ben Jelloun. L'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*, Publisud, Paris, 2012.

Chapitre premier : vers une poétique de la déconstruction

Introduction

Plusieurs aspects socioculturels des *Mille et une nuits* sont étudiés : le patriarcalisme¹, le désir, la loi, le rapport homme/femme, la violence, la justice, de même que dans la trilogie de Ben Jelloun. La déconstruction relève fondamentalement du rapport texte/culture, la culture en tant que doxa. Nous analyserons toutes les formes du transcendantalisme en mettant l'accent sur la façon dont Ben Jelloun traite le texte source, le patriarcalisme, le féminisme, les formes et les pôles de domination dans la société, les institutions qui prônent l'oppression. Il nous est ainsi indispensable de voir comment Ben Jelloun les a perçus, comment il les a utilisés afin de produire une réflexion qui répond aux exigences littéraire et esthétique de son époque. Dans la trilogie, Ben Jelloun ne cesse d'interroger le discours consensuel, les conventions, les traditions basées sur le discours religieux, culturel, viril, les mentalités, l'éducation inculquée aux enfants.

1) La déconstruction langagière et formelle

L'intelligence de l'intertexte correspond au sens tel que l'entend Nathalie Piégay-Gros : l'intertexte est intertexte, « parce que l'écriture qui le produit procède par redistribution, déconstruction, dissémination des textes antérieurs »². Au cours de la procédure de déconstruction des doxas socioculturelles et religieuses, Ben Jelloun déconstruit tout d'abord son texte modèle, le redistribue et le dissémine. De ce fait, la forme de son œuvre est autant subversive que le contenu thématique : « je lus bien sûr les *Mille et Une Nuits*, par petits bouts. Je sautais d'une nuit à l'autre et imaginais bien les conséquences du désordre que je provoquais »³. En effet, en proposant un langage subversif, Ben Jelloun remet en question tous les interdits, les normes, les doxas. Il s'oppose ainsi au phallogocentrisme⁴ et au phallogocentrisme. Il critique le patriarcalisme dominant. Il convoque l'androgynie dans *L'enfant de sable* qu'on peut

¹ À l'instar de Driss Chaïbi, Ben Jelloun dénonce l'enracinement dans une culture patriarcale dominante. Il critique ainsi le Père tout-puissant et despote dont les propos sont indiscutables. Cf. *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954, 263 p.

² *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 12.

³ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 146.

⁴ Cf. le discours de Hadj Ahmed Souleïmane dans *L'enfant de sable*. Cf. également l'analyse d'Alfonso de Toro dans son ouvrage *Épistémologies. « Le Maghreb' »*, op. cit., p. 260.

interpréter comme une sorte de neutralisation¹ sexuelle, critique ainsi le logocentrisme traditionnel, l'une des formes de la défiguration de la structure binaire homme/femme, la mise en scène du discours doxique/anti-doxique.

Nous étudierons la structure de l'énonciation qui se présente comme un écho réflexif entre l'hypotexte et l'hypertexte décrivant des rapports de domination.

a) La dissémination des voix : contre l'hégémonie de l'Un

Dans les *Mille et une nuits*, le début du récit-cadre se démarque par l'absence de la parole². La voix est unique, celle de la troisième personne du singulier qui reflète un point de vue hégémonique. Cette voix unique annonce une crise. Le vizir exauce l'ordre de Schahriar sans aucune discussion. Les reines et les jeunes filles sont exécutées sans aucune explication. Dans le récit-cadre des *Mille et une nuits*, dès que l'Un, hégémonique, Schahriar est entré en crise, à cause de la trahison, la parole se montre également, à son tour, en crise³. À la suite de l'ordre de Schahriar plus de mille femmes ont été massacrées. Son appréhension de la trahison des femmes était d'emblée langagière : Schahzenan lui racontait la trahison de la reine avant qu'il la découvre véritablement.

Le langage est toujours l'apanage de l'opresseur lui permettant de maintenir son autorité. Par le biais du langage⁴, le rapport entre les individus devient un rapport de domination entre oppresseur et opprimé. Cependant, toute autorité reconnaît souvent, tôt ou tard, une sorte de désobéissance. Ainsi le combat de Schéhérazade est langagier. Dès qu'elle a pris la parole, elle a remis en cause l'ordre de Schahriar, en brisant l'univocité de la voix/l'ordre. La mise en abyme produite par des conteurs en série engendre une sorte de polyphonie inhabituelle pour Schahriar. En effet, la forme polyphonique du langage permet à Schéhérazade d'arrêter le cours des crimes imposé par Schahriar⁵. En le détournant de son projet criminel, elle s'empare au

¹ La « neutralisation » est la deuxième étape de la déconstruction dont parle Jacques Derrida, la première étape est le « renversement » : « Il faut donc neutraliser toutes les oppositions qui sillonnent la philosophie classique de l'histoire, de la culture et de la société. », *De la grammatologie*, coll. « Critique », Paris, éditions de Minuit, 1967, p. 267.

² Laurent, B., « Le détour par le conte : Haroun et la mer des histoires de Salman Rushdie », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, op. cit., p. 133.

³ Cf. sur la crise de la parole dans les *Mille et une nuits* Laurent, B., « Le détour par le conte : Haroun et la mer des histoires de Salman Rushdie », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, op. cit., p. 133.

⁴ L'absence de la parole assure la protection de statut du père oppresseur. Cf. à ce propos l'article de Grandguillaume, G., « Père subverti, langage interdit », op. cit. Cf. Bendahman, H., *Personnalité maghrébine et fonction paternelle au Maghreb (Œdipe maghrébin)*, La Pensée Universelle, 1984.

⁵ L'enjeu de la parole dans les *Mille et une nuits* est plus profond que la simple fonction de distraire un roi. Selon Mary Lally-Hollebecque, le « sens profond » des *Mille et une nuits* consiste dans « les procédés éducatifs de Schéhérazade ». Cité par Kohn-Pireaux, L., « Variations autour du récit-cadre des *Mille et une*

moins en partie du pouvoir absolu dont il jouit, au moins, il ne promulgue plus les ordres d'exécution. À partir des *Mille et une nuits*, nous comprenons que la parole est également un pouvoir, a un pouvoir. Ainsi Schahriar, l'Un, le dominateur finit par perdre sa voix, mais aussi son autorité à partir du moment où Schéhérazade a pris la parole. L'Un, représentant le pouvoir comme Haroun al-Rachid est également privé de sa voix, de son autorité en tant que Calife.

Dans *L'enfant de sable*, l'Un¹ dominant auquel Ben Jelloun n'accorde pas la parole perd progressivement son pouvoir. Il perd d'emblée sa voix, car l'auteur n'accorde la parole qu'aux voix subversives. Hadj Ahmed Souleïmane et ses frères, les sœurs de Zahra et leur mère, ne sont pas subversifs vis-à-vis de la société et de toute forme de domination. Ils n'ont pas accès à la parole. Ceci répond à une exigence de la modernité, mais aussi de la postmodernité :

La modernité est toujours conçue comme un divorce et comme une fragmentation. Les parties se font autonomes, le tout se dissout, l'Un disparaît. Ce qui reste, cependant, ce sont les tentatives pathétiques pour donner un fondement unitaire et rationnel aux activités fragmentées : humanisme, progrès, liberté. [...] Or, la postmodernité c'est, dans un premier temps, précisément la mise en question de ce qui s'est affirmé, pendant plusieurs siècles, comme le fondement d'une société sécularisée et émancipée ; elle se définit comme déclin de la croyance dans les récits qui légitiment, comme un soupçon croissant vis-à-vis de la rationalité. Selon Manfred Frank, l'incroyable vient d'arriver : la rationalité, instance suprême de légitimation jusqu'ici, doit elle-même prouver sa légitimité.²

L'écriture de Ben Jelloun répond à ces exigences relevées par Aron Kibédi Varga. Il déconstruit l'hégémonie de l'Un, véhiculant une pensée, un quotidien et des habitudes qui relèvent de la tradition. Comme un miroir qui reflète cette remise en doute, le texte se construit également en fragmentation. Le texte s'émancipe à son tour du fardeau de la tradition.

Revenons à l'analyse des *Mille et une nuits* où la mise en question de l'hégémonie de l'Un est remarquable. En effet, dans le récit-cadre, l'enchâssement narratif — les histoires emboîtées l'une dans l'autre et par conséquent des voix qui s'emboîtent — a un enjeu. L'obstruction de la parole, qui se veut également ordre du roi puissant est ainsi assurée. La

nuits : la version Mardrus », *op. cit.*, p. 199. Selon Laurence Kohn-Pireaux, ces procédés ont été « capables de métamorphoser un monstre (Schahriar) et de [le] transformer en un souverain généreux. » (*Ibid.*) Dans *L'enfant de sable*, les histoires racontées par les conteurs de Ben Jelloun ont pu également métamorphoser les narrataires, d'où leur conscience de l'injustice sociale envers la femme, leur conscience de l'injustice politique.

¹ Dans son ouvrage *Maghreb pluriel*, Abdelkebir Khatibi définit ainsi le pouvoir de l'Un qui n'émerge que dans une société traditionnelle : « Nous appelons traditionalisme *la métaphysique réduite à la théologie*. Théologie désigne ici la pensée de l'Un et de l'étant en tant qu'étant premier, cause première [...] », Denoël, 1983, pp. 24-25.

² Kibédi Varga, A., « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 77, 1990, p. 4.

parole fragmentée de Schéhérazade sauve, mais également doit être sauvée¹. La stratégie de Schéhérazade est d'imposer une sorte de polyphonie de voix face à l'univocité de la voix du pouvoir représentée par le roi :

Les contes sortent vainqueurs [...] en matérialisant la réunion de nombreux contes, s'apparentent elles-mêmes à une bibliothèque, et elles sortiront d'ailleurs également triomphantes du combat qu'elles ont mené contre le Sultan.²

Force est de constater que la pluralité langagière – représentation plurielle du monde – est sortie vainqueur de l'univocité – représentation unique qui reflétait une parole unique. C'est pour cela que Schahzenan a demandé à son frère d'aller chercher une histoire qui surpassait la sienne, c'est-à-dire une autre représentation du monde. Le voyage s'avère décevant, car au lieu de trouver une autre histoire, il n'a trouvé qu'une version de sa propre histoire qui se répète : la femme trahit le génie.

La pluralité des voix, en tant que déconstruction de l'hégémonie de l'Un, est une caractéristique fondamentale des *Mille et une nuits*, représentée par Schéhérazade et les conteurs qu'elle met en scène.

Même s'il utilise une figure du conteur dans ses romans, Ben Jelloun lui ôte systématiquement la suprématie du narrateur de la troisième personne dans le roman réaliste ; il la déconstruit également avec un autre conteur ou conteuse (Fatouma dans *L'enfant de sable*, Zahra dans *La nuit sacrée*, Lalla Malika et Yamna dans *La prière de l'absent*). La déconstruction se réalise aussi par le changement de l'instance de narration : un conteur sur la place publique se transforme en lecteur. Dans les *Mille et une nuits*, la parole contique est également partagée entre plusieurs conteurs et conteuses, dans l'« Histoire des trois Calenders, fils de roi, et de cinq dames de Bagdad »³ la parole alterne entre conteurs (les Calenders) et conteuses (Zobéide et Amine). Cette alternance homme/femme au niveau de la prise de parole est une stratégie subversive reposant sur la polyphonie dans la mesure où personne n'incarne un pouvoir absolu de la parole.

Puisque la parole constitue une forme de domination – ou la domination commence souvent par la parole – Ben Jelloun commence sa stratégie de transgression par la parole puis la langue et enfin l'écriture. Il tente de créer un imaginaire collectif transgressif. En effet, dans

¹ Cf. Bernard, L., « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », *op. cit.*, p. 144.

² *Ibid.*

³ Galland, A., T. 1, *op. cit.*

L'enfant de sable et *La prière de l'absent*, la mise en abyme transgresse la linéarité du récit, s'explique non seulement par une quête du récit comme l'entend Ruth Amar,¹ mais aussi par un appel à la pluralité des voix : « Depuis ses premiers livres, on constate, chez Ben Jelloun, un refus de l'univocité narrative, règle d'or du récit réaliste, et la pratique d'une narration plurielle par le biais du système des délégations des voix »².

Le récit devient ainsi équivoque grâce à la mise en série des conteurs, où, en cherchant le récit vraisemblable, chacun des conteurs de l'histoire d'Ahmed/Zahra propose sa propre version jusqu'à la génération d'un texte fragmenté et désagrégé³. Ceci révèle la transgression de l'univocité narrative, à dimension surplombante, c'est-à-dire dominante. L'incipit de *L'enfant de sable* révèle un point de vue hégémonique avec la voix de Sidi Abdel Malek unique et dominante. Un peu plus loin, il disparaît et favorise ainsi la bifurcation de l'histoire en plusieurs versions, ce qui engendre un effet de polyphonie. Les conteurs contestent ainsi la portée autoritaire et l'authenticité de l'histoire de Sidi Abdel Malek. Rappelons les faits. Après sa disparition en tant que conteur principal, Salem, Amar et Fatouma, le troubadour aveugle ont pris en charge la poursuite de l'acte de raconter⁴. La parole bifurque, devient multiple. Le point de vue hégémonique est transgressé. Le nombre de conteurs dans *L'enfant de sable* approuve la multiplicité du sens, car chacun d'eux refuse la fin de l'histoire et veut proposer une autre fin qui elle-même, ne mettra pas un terme au sens, car un autre conteur intervient pour la réfuter. Un refus de l'hégémonie introduit le dédoublement diégétique (diégèse et métadiégèse) et par conséquent, un dédoublement de la signification (signification et métasignification). Le sens devient en effet multiple autant que le nombre de conteurs. La prise de position contre l'univocité de Sidi Abdel Malek est une prise de position contre l'univocité du pouvoir du langage. Il n'y a plus de parole qui mérite d'être hégémonique, la parole se dissémine dans la pluralité du récit. La parole autant que le sens deviennent ainsi polyphoniques. Ceci fait écho : le réel, par sa forme linéaire, est transgressé par l'imaginaire qui prendrait déjà une forme fragmentaire par le rêve, les hallucinations, mais également par le travail intertextuel. Nous partageons ainsi l'avis de Magdalena Zdrada-Cok : « le réel s'y trouve transgressé et soumis à

¹ Ruth, A., *Ben Jelloun et les stratégies narratives*, the Edwin Mellen press, United Kindgdom, 2005, p. 3.

² Gontard, M., « Le récit – méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun » in *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, op. cit., p. 99.

³ Ruth, A., *Ben Jelloun et les stratégies narratives*, op. cit., p. 3.

⁴ La protection de la parole est un effet de coprésence entre l'hypertexte et l'hypotexte. Cependant, aucun conteur n'est à la hauteur de Schéhérazade « gardienne de lieu » comme le pense Jamel Eddine Bencheikh dans *Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière*, op. cit., p. 36.

des jeux variés qui servent à mieux sonder ses absurdités, insolences, complications, difficultés et affres »¹.

Par la mise en abyme comme par la pluralité des voix, Ben Jelloun s'en prend ainsi à toutes les structures doxiques cohérentes et structurées, à partir du texte qu'il écrit et se dresse ainsi contre l'hégémonie de l'Un.

Dans l'hypotexte et l'hypertexte, le langage se dresse contre un autre langage, le discours des marginaux contre le discours du pouvoir. En effet, le discours entre Schemseddin Mohamed et sa fille² dans l'« Histoire de Noureddin Ali et de Bedreddin Hassan » montre que celui-ci sympathise avec sa fille persécutée par le sultan d'Égypte remettant en question le langage de l'autorité politique. La valeur polyphonique de la première personne du singulier est une forme de résistance face à la voix monophonique du pouvoir. En effet, la première personne du singulier est assumée par plusieurs conteurs qui vivent en marge de la société. Dans le texte, le pronom « on » est un pronom collectif qui associe à la fois plusieurs voix, un pronom a valeur cacophonique et les voix qu'il supporte sont parfois antagonistes d'autres fois en accord. C'est un pronom qui interpelle même le lecteur³. Il exprime une certaine dissémination langagière, c'est-à-dire contre toutes sortes de solipsismes. Les conteurs, par l'usage de ce pronom, se manifestent contre la monophonie d'un côté, de l'autre, peut-être, pour constituer une conscience collective.

Mettre dans une œuvre littéraire des personnages de prostitués, de fous, de pauvres, de marginaux ou leur donner la parole, s'avère un choix très ordinaire dans un roman, mais tous les personnages ainsi retenus ne peuvent s'inscrire que dans une stratégie subversive adoptée par l'auteur marocain.

Dans *L'enfant de sable*, la polyphonie assumée par la première personne du singulier, mais aussi par la mise en scène des conteurs anonymes – leur voix pourrait être assumée par n'importe quelle personne reflétant l'image d'un sociologue qui analyse sa société – se lit comme une réaction contre la suprématie de la voix unique et monophonique du pouvoir.

Puisque le langage est conçu comme un moyen de domination chez le despote, il faut d'emblée le subvertir, le présenter dans une forme fragmentaire. Ben Jelloun présente un langage déconstruit, loin des règles qui caractérisent ses romans en question : il n'est pas assujéti aux codes, aux normes de l'écriture et à ceux du langage en général. Il adopte un

¹ Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit., p. 103.

² Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, op. cit., p. 323.

³ Bourque, D., op. cit., p. 100.

langage et une structure hybride. Souvent les éléments qu'il emprunte aux *Mille et une nuits*, il les transpose après transformation en y joignant les caractéristiques de la modernité. En effet, dans la trilogie, la structure de l'œuvre bien qu'elle soit en réflexion avec l'hypertexte, participe également de la modernité : avec l'insertion de l'écrivain-vicaire, l'acte oral imbrique l'acte scriptural. Les personnages qu'il avait empruntés aux *Mille et une nuits* se meuvent dans un cadre spatio-temporel, par excellence, maghrébin. Le conteur, image de Schéhérazade, est devenu un conteur populaire, qui raconte des histoires qui reflètent la société maghrébine. Cependant, bien qu'il soit un conteur populaire, il maîtrise bien « les codes de l'écrit »¹. Il maîtrise les « théories du récit »². Il peut joindre le langage populaire au langage savant. Il s'agit ainsi d'une déconstruction du statut de l'écrivain, qui, dans sa tour d'ivoire, maîtrise seulement un langage savant, propre à lui. Ben Jelloun l'écrivain est aussi un conteur public imprégné de langage populaire.

La mise en abyme, en permettant à l'œuvre de « dialoguer avec elle-même »³ consiste à maintenir, chez Ben Jelloun, un dialogue entre les différentes personnes de la société – non seulement de « pourvoir [l'œuvre] d'un appareil d'auto-interprétation »⁴, mais également de permettre à la société de se voir dans le miroir de ses textes et des autres textes, d'où la portée des différentes versions d'une même histoire dans *L'enfant de sable* :

En effet, par l'amalgame de certaines procédures scripturaires, le récit dialogue plus singulièrement avec un dehors insubordonné, alors même qu'il entretient avec le réel des rapports de mimétisme, mais aussi d'écart et de transformation.⁵

C'est pourquoi le conteur, réfléchi et réflexif, se voit non seulement dans son propre texte, mais aussi dans les autres textes, si bien que l'auto-interprétation dans l'œuvre s'étend à la société. Les conteurs de Ben Jelloun, bien qu'ils soient influencés par les *Mille et une nuits*, au niveau du contenu et des stratégies narratives, racontent pourtant des histoires ancrées dans leur époque postcoloniale. Par le biais de leurs histoires, les conteurs problématissent la vie, les faits de la société, ses réactions, ses gestes, ses soucis et ses problèmes. Dans la trilogie, le langage est lui-même problématissé.

¹ Bonnet, N., « Avatars du conte au XX^e et XXI^e siècle », in *Revue Interdisciplinaire « Textes & contextes »*, N° 8 (2013). Disponible en ligne sur : <https://revuesshs.u-bourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=2339>. Consulté le 27/12/2016.

² Gontard, M., *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, op. cit., pp. 17-18.

³ Dällenbach, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 76.

⁴ *Ibid.*

⁵ Saigh Boust, R., *Lectures des récits de Tahar Ben Jelloun*, op. cit., p. 12.

La dissémination des voix est une voie vers la transgression de l'hégémonie de l'Un et par conséquent une revendication de la liberté du dire. Le maintien de la parole permet au(x) conteur(s) d'acquiescer la liberté, car elle les libère au moins de l'histoire qu'il(s) racont(ent) :

Moi, je ne conte pas des histoires uniquement pour passer le temps. Ce sont les histoires qui viennent à moi, m'habitent et me transforment. J'ai besoin de les sortir de mon corps pour libérer des cases trop chargées et recevoir de nouvelles histoires.¹

Il incite également le narrataire à la liberté de croire à la justesse de l'histoire : « c'est le vent de la rébellion qui souffle ! Vous êtes libres de croire ou de ne pas croire à cette histoire »². Le narrateur ou lecteur a la liberté de réfléchir à la suite de l'histoire et de proposer sa propre version : « dans le livre, c'est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur. À vous ! »³

La conscience des conteurs évolue à l'instar de l'évolution de l'histoire d'Ahmed/Zahra. Tout d'abord, ils expriment leurs étonnements. Ils sympathisent avec Ahmed/Zahra. Ils expriment leur conscience de l'injustice socioculturelle qu'elle a subie. Ils appréhendent que Zahra ne soit qu'un exemple d'injustice sociale, devenue modèle de rebelle contre les traditions qui écrasent l'être maghrébin postcolonial surtout la gent féminine.

À ce propos, l'écho intertextuel se concrétise. Dans les *Mille et une nuits*, par sa parole, Schéhérazade a sauvé « les femmes d'une mort certaine »⁴, mais également le « Sultan de sa folie meurtrière »⁵. La liberté prend ainsi deux dimensions, à la fois matérielle⁶ et spirituelle. De même, dans le diptyque de Ben Jelloun, Zahra devrait s'acquiescer tout d'abord de l'influence psychique de l'identité masculine ainsi que de ses complexes corporels : sa mère, à partir de l'âge de l'adolescence, lui bande les seins afin de ne pas les laisser émerger. Même si sa féminité se confirme un peu plus tard, elle rêve toujours de seins « abondants »⁷.

Dans la trilogie, toutes les conteuses et tous les conteurs ont le droit de parler, même ceux qui ne manient pas bien la parole comme Salem, contrairement au despotisme narratif du roman traditionnel où un narrateur omniscient se contente de posséder toutes les vérités reflétant un point de vue unique et autoritaire. Dans *L'enfant de sable*, chaque conteur qui prétend avoir la

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 16.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁴ Bernard, L., « Le détour par le conte : Haroun et la mer des histoires de Salman Rushdie », op. cit., p. 144.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁷ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 45.

vérité finit par être démenti. Ben Jelloun dénonce ainsi ce qui se proposait comme vérité absolue.

À l'encontre de l'Un dominant qui fait souvent appel au langage afin de réaliser concrètement son pouvoir absolu, Ben Jelloun dissémine l'acte de langage qui s'avère une forme de démocratie narrative que l'auteur présente comme une prétendue démocratisation de la société. Le *halqa* respecte dans les *Mille et une nuits* comme dans la trilogie le droit de parler.

La fonction des conteurs dans les *Mille et une nuits* est de susciter les commentaires de ses auditeurs. Il s'agit d'une fonction univoque, alors que les conteurs de Ben Jelloun, même s'ils essaient de subjuguier leurs auditeurs, sont toutefois bloqués parfois par les objections des auditeurs. Le point de vue est ainsi équivoque. Il s'agit d'un contexte moderne, une époque de contestation où le point de vue équivoque n'est plus admissible. Nous confirmons ainsi l'hypothèse défendue par Françoise Gaudin qui consiste à « souligner l'adéquation d'un discours aux techniques mises en œuvre »¹. La contestation par le discours se fait d'abord par sa forme transgressive. Les niveaux de la protestation sont multiples : les conteurs protestent, l'écrivain vicaire proteste à son tour, les conteurs incitent à la fois le narrataire et le lecteur à protester. Parler et dénoncer consistent ainsi à démocratiser la parole : les auditeurs, en contestant l'histoire, réagissent afin d'empêcher toute sorte de coercition, car aucun conteur n'a pu imposer sa propre version. Parfois, certains conteurs ont été amenés à justifier leurs histoires tel que Amar, d'autres ont été amenés à se taire. Les conteurs critiquent parfois la subjectivité de l'histoire afin de dénoncer toutes les formes de la mimesis. En effet, le recours à des conteurs anticonformistes, non en tant que représentants de leur genre, mais plutôt en tant que voix neutres, porteuses de message qui s'oppose au discours officiel ou patriarcal dans *L'enfant de sable*, va à l'encontre de la situation représentée par leurs corollaires dans le réel. L'imaginaire subvertit le réel².

La pluralité des voix dans *L'enfant de sable* vient s'opposer à la fois au « récitatif monolithique »³ de Schéhérazade et ce, peut-être afin de s'opposer à la voix monolithique que représentent les pôles de la doxa (le pouvoir politique, religieux, etc.). Ben Jelloun adopte ainsi la pluralité face au monolithisme qui accable l'individu.

¹ Gaudin, F., *Le roman chez Tahar Ben Jelloun : techniques et idéologie, op. cit.*, p. 2.

² Ben Jelloun propose sa propre définition de l'imaginaire au Maghreb. L'imaginaire se ressourçait à partir des gens du peuple beaucoup plus qu'à partir d'un produit individuel, littéraire d'un écrivain. La société produit son propre imaginaire. Il est un produit collectif. Cf. « l'imaginaire dans les sociétés du Maghreb », *op. cit.*

³ Ali-Benali, Z., *op. cit.*, p. 227.

La dissémination provient également de la mise en œuvre de plusieurs modalités scripturaires. En effet, le texte de Ben Jelloun est partagé entre trois modalités : il est rapporté oralement par les conteurs et lu par les lecteurs internes et externes. Il représente également ses modalités : sa propre oralité, « présente sa propre lecture »¹ et sa propre écriture. Comme l'affirme Timothy Unwin, « le langage réfléchit et se réfléchit, dans un chassé-croisé riche et ironique. Le texte est à la fois reflets du monde, et retour sur le langage qui sonde les complexités de sa position d'énonciation »². Cette dimension subversive du langage influe sur la forme de l'œuvre. La polyphonie des voix est à l'origine de la discontinuité dans les *Mille et une nuits* comme dans *L'enfant de sable*. L'œuvre fragmentaire est le miroir d'un monde à son tour désagrégé et divisé.

b) La forme de l'œuvre : une transgression de l'ordre

Dans *L'enfant de sable*, une seule histoire est décomposée en plusieurs fragments. L'Un devient ainsi multiple. Ainsi Ben Jelloun déconstruit le multiple qui constitue un Tout, comme les histoires qui composent les *Mille et une nuits*. La forme de l'œuvre se veut un langage déconstruit et une réaction contre la linéarité de l'ordre de l'autorité. En effet, si l'ordre de Schahriar a pris une forme homogène, continue et linéaire puisque chaque soir, il viole une jeune fille qui sera exécutée le lendemain, image d'une forme de pouvoir absolu incarné par l'homme. Aux antipodes de cet ordre, Schéhérazade prône le discontinu langagier, car rappelons-le, tout le drame des *Mille et une nuits* était au commencement un ordre langagier.

Dans l'hypotexte comme dans l'hypertexte, la discontinuité du discours des personnages dominés s'impose contre la forme homogène du discours de l'autorité. La mise en abyme, fragmente le discours, se veut une stratégie afin de se dresser contre le discours de l'autorité politique (Schahriar) et patriarcale (Hadj Ahmed Souleïmane). Dans les *Mille et une nuits*, le texte est fragmentaire et discontinu de façon rythmique sur le plan narratif : à l'aube, un arrêt temporel signale le report de la suite de l'histoire, provoquant le suspens, le désir et la curiosité du roi. F. Villa et G. Grandguillaume pensent que « la complexité même de [la] construction [des *Mille et une nuits*] défie nos forces et rend impossible une possible saisie de l'ensemble, la fragmentation menace l'unité du corps de l'œuvre [...] »³. La fragmentation est une forme qui

¹ Derrida, J., *La dissémination*, coll. « Essais », Le Seuil, 1972, p. 356.

² *Textes réfléchissants : réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 65 (c'est l'auteur qui souligne).

³ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuits* : un mythe en travail. Présence et actualité », op. cit., pp. 55-56.

a un enjeu. Elle est essentiellement d'ordre extra-textuel, un hiatus temporel qui « suscite le désir¹ du roi d'entendre la suite »², mais aussi une stratégie psychologique qui consiste à maintenir le roi en haleine afin de métamorphoser le temps de la mort en temps de réflexion sur le langage. Schéhérazade choisit la discontinuité langagière contre la linéarité de l'ordre donné par Schahriar d'exécuter les femmes. Le roi guéri de ses complexes, revient progressivement à un état « normal » et renonce à son ordre.

La reprise de la forme des *Mille et une nuits* dans la trilogie, bien évidemment à des degrés différents de coprésence d'une œuvre à l'autre, entre dans une stratégie subversive où le discours se mêle au récit³ grâce à la structure en abyme qui présente le texte sous sa forme déconstruite. Aussi l'éclatement de la linéarité de l'œuvre révèle-t-il la vision benjellounienne du monde, car le texte nous invite à réfléchir à la fois sur le monde qu'il décrit⁴, l'idéologie d'une telle société, les caractères des personnages et les relations qu'ils entretiennent entre eux, mais également sur sa propre composition, son fonctionnement, ses procédés de création, sur les techniques et les outils qu'il a mis en œuvre pour être enfin un texte littéraire réfléchissant⁵. Dans *L'enfant de sable*, la structure du roman imite la vision d'Ahmed/Zahra sur le monde. Le texte se présente en fragments, imite les obstacles et les épreuves successives qu'Ahmed doit affronter pour devenir Zahra.

Dans les *Mille et une nuits*, le sens compte beaucoup plus à travers les modalités : « nous avons établi que les héros de nos contes n'étaient pas des personnages engagés dans un récit, mais des formes tout entières coulées dans un sens »⁶. Tant que le réel était amer pour Schahriar, il importe pour Schéhérazade de lui créer un univers imaginaire, plein de féeries et de merveilles, où les génies sont souvent en faveur de la justice contrairement parfois aux humains, afin de lui transmettre implicitement le sens voulu par le conte. En effet, bien que les héros des contes soient des « formes »⁷, des « êtres de papiers »⁸, l'espace également souvent imaginaire et féerique, pourtant, nous pouvons ancrer quelques contes des *Mille et une nuits* dans un cadre

¹ Nous concevons l'excitation du désir comme une stratégie subversive menée à terme par Schéhérazade. Tout d'abord parce que Schahriar a perdu le goût du désir depuis le drame de la trahison. Ensuite, par le désir, il pourrait entretenir reprendre un rapport ordinaire avec la femme, car après la punition de la reine, il entretient plutôt un rapport de punition.

² Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les Mille et une nuits : la parole délivrée par les contes », *op. cit.*, p. 147.

³ Jabri, A., « Tahar Ben Jelloun ou le roman-conte », in *Revue de la Faculté des Lettres de Marrakech*, n° 3, 1989, pp. 63-69.

⁴ Unwin, T., *Textes réfléchissants : réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*

⁶ Bencheikh, J. E., « La reine, le roi et l'esclave noir. De la fiction au texte, analyse d'une substitution : le "conte-cadre" des *Mille et une nuits* », p. 157 (note n° 14).

⁷ *Ibid.*

⁸ Găgeatu, I. A., *Lecture de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun*, *op. cit.*,

arabe (Bagdad, Égypte, Syrie), ce qui prouve que le rapport entre le conte et la société est perceptiblement marqué.

La trilogie s'apparente aux *Mille et une nuits*, rappelons-le, Ben Jelloun s'est servi de cet intertexte beaucoup plus au niveau structurel et formel qu'au niveau du contenu et des thèmes — afin d'investir son œuvre de subversion. De façon générale, la poétique de la perturbation a marqué la poésie autant que la prose¹. Marc Gontard considère Mostafa Nissaboury et Khaïr-Eddine comme les premiers « perturbateurs de l'ordre poétique établi au Maroc »². En effet, il s'agit souvent d'une prise de position par rapport à une réalité, mais aussi, à une appartenance à une esthétique postmoderne. Au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, la mise en abyme est devenue la stratégie narrative la plus utilisée dans les textes littéraires³. Selon Mohamed Barich, chez certains écrivains maghrébins l'écriture est conçue « non pas comme un moyen d'expression, mais comme un outil de transgression, de remise en question, de travestissement, bref comme un moyen de création »⁴. En effet, l'écriture subversive dérange l'autorité politique, dérange également la société puisqu'elle remet en question sa culture⁵. L'œuvre consiste à subvertir l'ordre. En effet, l'écriture est la transgression de l'univers fermé dans lequel vit Ahmed. Transgresser l'ordre du père, c'est se dévoiler, se voir, se découvrir comme dans un miroir. D'ailleurs, regarder le miroir est équivalent à la lecture du texte qu'il écrit. Cependant si le miroir dévoile l'extériorité, c'est-à-dire l'apparence physique du corps, l'écriture dévoile l'intériorité. Écrire pour Ahmed/Zahra consiste à se libérer de l'emprise tyrannique de son père.

Les écrivains marocains prônent une forme subversive de l'œuvre dans un objectif de subversion du contenu. Charles Bonn affirme que la fin des années quatre-vingts a annoncé « la fin relative d'une littérature iconoclaste, tant sur le plan de la forme que du contenu [...] la subversion formelle devient de plus en plus beaucoup plus efficace que "celle des thèmes" »⁶. La forme de l'œuvre exprime plus que les thèmes la vision de l'écrivain. En effet, la transgression de la forme de l'œuvre sous-tend la subversion de l'ordre culturel, politique et social. Il y avait ainsi une sorte de réciprocité entre les thèmes subversifs tels que la religion, le

¹ Cf. Gontard, M., *La violence du texte*.

² *Ibid.*, p. 41.

³ Ricardou, J., *Problème du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967.

⁴ Barich, M., *op. cit.*, p. 25.

⁵ Bessière, J. (études réunies par), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1988, p. 127.

⁶ « Postcolonialisme et reconnaissance littéraire des textes francophones émergentes : l'exemple de la littérature maghrébine et de la littérature issue de l'immigration » in Jean Bessière et Jean-Marc Moura (textes réunis par), *Littératures postcoloniales et francophonies*, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », Paris, Honoré Champion, 2001, p. 30.

pouvoir politique, les rapports homme/femme¹ et la forme de l'œuvre. Par conséquent, ce que suggèrent les thèmes, la forme de l'œuvre le dit plus pertinemment. La subversion est ainsi formelle avant d'être thématique.

Dans les *Mille et une nuits*, la subversion s'avère moins apparente par l'acte scriptural. Un seul exemple figure dans la traduction d'Antoine Galland où la portée subversive consiste dans quelques correspondances épistolaires entre Ali Ebn Becar et Schemselnihar dont le sujet est l'amour que témoigne celui-ci à la favorite du calife Haroun-al-Raschid, avec la transgression d'un interdit. Schemselnihar en s'éprenant d'Ali Ebn Becar transgresse la loi du *harem*. Elle lui écrit des lettres d'amour puis elle s'enfuit avec lui. Elle choisit plutôt l'amour que de vivre enfermée dans le *harem*. Les correspondances anonymes d'Ahmed/Zahra décrivant un affranchissement préalable, avant de s'affranchir définitivement de l'autorité patriarcale, nous rappellent les correspondances des *qaynas* qu'Al-Washshâ' évoque ainsi : « [...] sont toujours en échange de billets avec leurs amants. On les voit confinées, voilées, enfermées, mais c'est dans la correspondance qu'elles trouvent leur satisfaction et dans les échanges de messagers leur consolation »². Dans ses lettres à un correspondant anonyme, Ahmed/Zahra ne cesse de révéler ses sentiments d'emprisonnement d'âme de femme dans un corps vu socialement comme un corps d'homme. Elle révèle également l'atmosphère infernale du foyer paternel.

Par rapport aux cultures médiévales, les *Mille et une nuits* s'avèrent une œuvre systématiquement subversive. Malek Chebel confirme cette hypothèse, en affirmant que « le côté "renversant" des *Nuits*, leur part d'insoumission à tous les discours clos et aux interdits » et en « comparant ce côté insoumis à la fonction d'ordre des *Mille et une nuits*, car on y trouve un ordre sous-jacent »³. Cette œuvre subversive n'épargne aucun interdit ni tabou dans la société arabo-musulmane, même si elle relève d'une pure imagination excessive. En effet, le refus de l'ordre est systématique dans plusieurs contes tels que Camaralzaman et Badoure, le récit-cadre, le conte d'Amine.

2) Le phallocentrisme : suprématie et essais d'émancipation

¹ En fait, ce n'est pas l'inégalité en soi qui fait réagir Ben Jelloun, mais plutôt le discours de l'inégalité que les gens mettent en œuvre tel que le discours social et religieux.

² Cité par Bencheikh, J. E., « La volupté d'en mourir », *op. cit.*, p. 276.

³ Ben Yaïche H., (interview) « La féminisation du monde ». In *Hommes et Migrations*, N° 1210, novembre-décembre 1997. Portugais de France. pp. 167-169, disponible en ligne sur <https://doi.org/10.3406/homing.1997.3087>

Dans l'œuvre ancienne comme dans la trilogie de Ben Jelloun, le rapport entre dominants et dominés détermine indissociablement les deux textes dans une sorte de miroitement analogique. La suprématie phallique dans les *Mille et une nuits* sera reprise dans l'œuvre de Ben Jelloun où toute suprématie masculine ne va pas sans rapport avec l'idée de l'émancipation de la femme. La suprématie du mâle est ancrée dans une mentalité sociale et culturelle de domination. Il s'agit de revoir comment l'élément phallogénique, générant tout le drame des *Mille et une nuits* et celui de *L'enfant de sable*, guidant l'être humain, s'est transformé en catastrophe touchant toute la société.

a) La suprématie phallique : une remise en question

La question de la sexualité omniprésente dans l'hypotexte comme l'hypertexte détermine le rapport homme/femme. Dans l'« Histoire de Noureddin Ali et de Bedreddin Hassan »¹, la préférence du mâle est omnipotente et révèle l'appartenance culturelle au monde arabo-musulman. En l'occurrence, les privilèges sont également accordés au mâle dans *L'enfant de sable* puisqu'Ahmed jouit des privilèges de supériorité que son père lui a légués.

Par ailleurs, les *Mille et une nuits* mettent en scène des reines insatiables. Elles sont représentées dans une scène pornographique, situation qui reflète une vision réductrice des femmes. Cette orgie sexuelle est à l'origine du drame dans les *Mille et une nuits*. Les représailles commises par Schahriar n'auraient pas eu lieu si celui-ci n'avait pas usé de sa supériorité phallique, mais aussi de sa puissance politique en tant que roi. Les représentations mentales traumatisantes à la suite de l'orgie sexuelle vont engendrer la violence physique. Dans *L'enfant de sable*, la violence se limite à son aspect verbal. Hadj Ahmed Souleïmane énonce l'interdit paternel et conjugal. La fonction du langage de l'époux, ici, est de faire perdurer la domination, de protéger le statut phallique de l'homme dominant. Dans *L'enfant de sable*, le silence tout comme le langage transmet l'oppression et protège le statut du mâle.

Ben Jelloun évoque des sujets tabous liés aux corps de la femme. Il est plus subversif par rapport aux *Mille et une nuits*. Il s'est imprégné du personnage de Zahra. Le viol, l'érotisme et le langage des femmes sont détaillés par l'auteur marocain. La perception de l'univers des femmes se fait à travers la description de toutes les péripéties de la vie de Zahra, sa mère, l'Assise, Yamna, etc. Dans l'hypotexte et l'hypertexte, il n'y a pas de communication entre les deux sexes. Schahriar, déterminé, persécute la reine et les autres jeunes filles qu'il a prises comme épouses sans aucune explication. Sa relation avec Schéhérazade se limite à consommer

¹ Galland, A., *Mille et une nuits*, t. 1, p. 298 et suiv.

les contes. Hadj Ahmed Souleïmane, personne de sa famille n'ose discuter ses ordres, ni sa femme ni ses filles. Ce couple issu d'un mariage traditionnel reflète l'absence de communication entre les couples et actualise par conséquent le couple formé par Schahriar et la série des jeunes filles massacrées après leur nuit de noces. Dans sa prise de décision, Hadj Ahmed Souleïmane prône immédiatement l'individualisme absolu et l'égoïsme hégémonique : « son idée était simple, difficile à réaliser, à maintenir dans toute sa force : l'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille ! C'était cela sa décision, une détermination inébranlable, une fixation sans recours »¹. Sa femme ne peut discuter ou le contredire. Quelques discours montrent que Hadj Ahmed Souleïmane met en place systématiquement un harcèlement langagier d'ordre sexuel contre son épouse :

Il appela un soir son épouse enceinte, s'enferma avec elle dans une chambre à la terrasse et lui dit sur un ton ferme et solennel : « [...] Tu es une femme de bien, épouse soumise, obéissante, mais, au bout de ta septième fille, j'ai compris que tu portes en toi une infirmité : ton ventre ne peut concevoir d'enfant mâle ; il est fait de telle sorte qu'il ne donnera – à perpétuité – que des femelles. Tu n'y peux rien. Ça doit être une malformation, un manque d'hospitalité qui se manifeste naturellement et à ton insu à chaque fois que la graine que tu portes en toi risque de donner un garçon.²

L'enfermement dans la chambre reflète le caractère ferme du discours. Le discours de Hadj Ahmed Souleïmane prend une forme solennelle. Les qualités de sa femme qu'il énumère avec fierté (« épouse soumise », « obéissante ») évoque les qualités et les caractères de la femme préférée dans la société traditionnelle. Ben Jelloun, montre, en effet que la supériorité phallique découle de la culture et la structure mentale de l'homme maghrébin.

Dans une société virile, la femme assume toute la responsabilité du sexe de l'enfant. La femme qui ne donne « que des femelles »³ est vue comme infirme, son « ventre [est] malade »⁴. Elle devient une source de malheur pour l'homme. La mère de Zahra, en donnant une progéniture féminine « une fille sur fille », jusqu'à sept naissances, ne peut que susciter le mépris de son mari. Hadj Ahmed Souleïmane après avoir vécu longtemps comme époux, sans pour autant avoir un garçon, décide de contrarier le destin, sa huitième fille devra être élevée comme un garçon. Ici le problème de la sexualité, n'est pas seulement au niveau de la virilité, mais au niveau de la perception sociale, car l'homme, marié, qui ne peut pas engendrer un garçon est vu comme infirme, impuissant et castré. Schahriar, quant à lui, a aussi subi

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 21.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

l'expérience de la castration à la suite de la trahison de la reine et l'obligation de se voir comme traître après l'expérience avec la femme du génie – l'homme trahi devient traître à son tour.

Dans *L'enfant de sable*, la vie conjugale s'est transformée en rapport machinal, dénué de sentiments. Le rapport homme/femme a pour finalité la progéniture, surtout masculine, pour sauver non seulement le mariage, la réputation et l'honneur à la fois de l'homme et de la femme, mais aussi la vie. Schahriar a préservé la vie de Schéhérazade parce qu'elle lui a donné des enfants.

Dans *L'enfant de sable*, la supériorité virile du père lui permet de faire de sa fille un garçon. Le genre de la nouvelle naissance engendre tout le drame qui s'enchaîne dans le diptyque. Par le biais des symboles, *L'enfant de sable* évoque la problématique de la sexualité qui détermine également la conduite d'Ahmed/Zahra. Le parti pris de l'incarcération volontaire dans le foyer paternel, caractéristique omniprésente depuis l'âge de l'adolescence, confirme la portée de son problème sexuel. Nous nous référons à la psychanalyse freudienne afin de montrer que la chambre¹ où demeure Ahmed/Zahra assez longtemps sans sortir, a une signification phallique². Il y a une sorte de réflexion entre le symbolisme de la maison, l'incarcération individuelle dans la chambre et le souci identitaire qui l'afflige. La quête de l'identité féminine commence à partir de l'emprisonnement³ voulu dans la maison du père puisque c'est à partir de cette expérience d'emprisonnement qu'Ahmed a commencé à sentir plus que jamais qu'il est femme. En effet, si l'emprisonnement dans *L'enfant de sable* était un choix volontaire, dans le conte de Badoure et Camaralzaman, à la suite des ordres de leurs pères, ceux-ci ont été incarcérés⁴. Le génie, dans le récit-cadre, enlève également une femme le jour de ses nocces qu'il

¹ Dans ce même, Ben Jelloun a utilisé d'autres symboles à signification phallique ; à titre d'exemple, « l'anneau » dans *L'enfant de sable* que nous pouvons rapprocher de la bague dans le conte de Camaralzaman et Badoure. Le symbole de l'arbre dans le récit-cadre où descendent les deux rois est sexuel. Dans son ouvrage *Le secret des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, Edgard Weber a montré que l'arbre désigne l'organe sexuel en érection, annonce la relation sexuelle entre eux et la femme enlevée le jour de ses nocces par le génie (*Mille et une nuits*, T. 1, p. 45). Dans *L'enfant de sable*, où l'image de l'arbre vue par Ahmed/Zahra pendant l'écoulement du sang des règles désigne plutôt le désir hétérosexuel. Ces deux images entrent également dans cette lignée de signification. Par ailleurs, ce qui donne beaucoup plus d'ampleur à la signification phallique de la chambre, ce sont les miroirs qui l'ornent de tous les côtés, grâce à leur dimension réflexive. Quant au souci d'Ahmed de voir et se revoir dans ses miroirs, il se focalise le plus sur son bas-ventre, ce qui rend explicite bien évidemment la dimension phallique de la quête d'Ahmed commencée par cet emprisonnement volontaire.

² « L'appareil génital de la femme est représenté symboliquement par tous les objets dont la caractéristique consiste en ce qu'ils circonscrivent une cavité dans laquelle quelque chose peut être logé. » Édition électronique complétée le 7 octobre 2002 à Chicoutimi, Québec, p. 113. Disponible en ligne sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/intro_a_la_psychanalyse/intro_psychanalyse_1.pdf

³ Dans *L'enfant de sable* et le conte de Camaralzaman et Badoure, toute forme d'emprisonnement mène à la fois à une quête de soi et de l'autre

⁴ Edgard Weber a étudié l'emprisonnement – dans un puits pour Camaralzaman/dans sa chambre pour Badoure – dans une perspective phallique tout à fait comme la bague, dans son sens symbolique, puisqu'elle appartient et/ou désigne Badoure, selon l'auteur, la bague désigne plutôt le sexe féminin plutôt

emprisonne pour assouvir son désir amoureux. Ainsi l'imagerie et les symboles d'ordre sexuel qui disent la domination phallique jalonnent les deux textes.

L'incarcération de Badoure par son père, l'emprisonnement volontaire d'Ahmed/Zahra ont une signification phallique. L'incarcération dans la chambre désigne un désir refoulé qui ne cesse de se réfléchir et de réapparaître. En épousant Fatima, Ahmed/Zahra réaffirme l'incarcération et accroît de plus en plus le désir refoulé qui transgresserait plus tard l'ordre du père. La quête de l'élément féminin dans le conte de Badoure et Camaralzaman dit la transgression. L'échange des bagues entre les deux protagonistes la relation amoureuse et confirme la fin de la domination patriarcale.

Le désir fait ressurgir le corps. Zahra revendique son désir de vivre pleinement, librement sa vie de femme¹ et de jouir d'un corps de femme : « j'ai un corps de femme ; c'est-à-dire j'ai un sexe de femme même s'il n'a jamais été utilisé »². Ce désir va crescendo dans le diptyque et subvertit la supériorité phallique déterminante de la conduite de Hadj Ahmed Souleïmane et devient de plus en plus une prise de conscience annonçant la rébellion contre toute la famille.

À travers la condamnation de son père autoritaire, de sa mère et de ses sœurs qui « s'enroulent dans le silence »³, pour reprendre l'expression de Ben Jelloun, la convoitise de ses oncles pour l'héritage de son père, puisqu'il n'a pas eu de garçon qui l'hérite, interroge toute la culture traditionnelle qui prêche une telle suprématie des mâles, mais aussi la conduite passive des femmes. Pour dire comme Bernard Urbani « bien que souvent ambiguës [les] histoires [de Ben Jelloun], profuses et multiformes, captent la réalité arabo-musulmane. »⁴ Ben Jelloun ne se soucie pas de la description d'un état des lieux ni des rapports sexuels homme/femme, il procède à la déconstruction d'un discours qui conçoit le phallus comme un privilège et d'une société morale structurée par les pensées ancestrales et traditionnelles.

Schéhérazade a mis également en question la culture de la société dont l'hégémonie masculine est un fondement incontestable. Les contes de Schéhérazade qui ont mis fin à la castration du roi, ont pu mettre fin également à sa tyrannie meurtrière. Dans son analyse du rôle de la conteuse Schéhérazade, Edgard Weber affirme qu'« en psychanalyse [...] lorsque le sujet se met à parler, il y a levée de tabou. Le sujet, trouvant les mots pour le dire, commence donc à mettre fin au refoulement de certains désirs érotiques interdits et permet à la vie de repartir de

qu'un rapport entre homme et femme. *Le secret des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, Éché, 1987, p. 186.

¹ Les personnages de Ben Jelloun sont souvent en quête d'un « ailleurs libre pour exister », Urbani, B., « Le désert de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 219.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 152.

³ *Ibid.*

⁴ « Le désert de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 219.

plus belle »¹. Pour Schéhérazade, le langage signale un dépassement et une transgression du silence. Elle a pu rétablir la vie érotique² du roi. Cependant, ses contes ont revitalisé les refoulements érotiques de Schahriar beaucoup plus que ses désirs érotiques.

« L'inversion »³ des rôles phalliques caractérise le récit-cadre des *Mille et une nuits*. La femme du génie impose aux rois de satisfaire son besoin érotique. La femme enlevée par le génie, par sa liberté sexuelle et la puissance du génie qu'elle utilise en sa faveur constitue ainsi une menace pour les deux rois. Les deux formes de l'autorité, la virilité et le pouvoir sont mis à l'épreuve. Afin d'épargner une telle destinée, « en tuant la/les femmes, les rois s'imaginent se préserver de cette fragilité et ainsi retrouver leur total pouvoir »⁴. Il nous semble que Schahzenan a été guidé par le mal de la trahison puisque dès qu'il arrive chez Schahriar, il s'est débarrassé de son statut politique. Pour guérir, il vise celui qui le dépasse en douleur, alors que Schahriar, toujours roi et dans sa royauté, vise celle qui trahit le plus ; c'est pour cela que son mal va crescendo, car il a été plutôt guidé par son autorité phallique et politique et n'a pas pu accepter l'inversion des rôles. Schahriar n'a pas pu accepter qu'une femme s'empare de son statut d'homme (politique et viril) : l'homme qui ordonne devient un homme qui reçoit des ordres. La femme du génie ne prend pas seulement l'initiative de la relation, selon la réflexion d'Edgard Weber,⁵ mais elle s'empare du statut politique de Schahriar et déconstruit son discours à la fois politique et viril. Elle apparaît plus puissante que le roi. L'homme des *Mille et une nuits* ne s'est pas habitué ni à « l'indépendance »⁶ de la femme ni à son autorité :

La « liberté » que prend la reine sur le plan sexuel qui semble aujourd'hui si naturelle et justifiée, est « impensable » dans la société des *Mille et Une Nuits* en tant que droit de la femme ; mais elle apparaît comme un danger permanent au regard de l'homme qui n'imagine de liberté sexuelle que pour lui-même.⁷

Il s'agit plutôt d'une supériorité phallique engendrée par la liberté excessive des femmes qui régissent la conduite de Schahriar plutôt qu'une impuissance sexuelle⁸ qui provoque la destruction de la cité dans les *Mille et une nuits*.

¹ « La motivation de Schéhérazade : perversion ou sacrifice ? » in *Les Mille et Une Nuits. Du texte au mythe* (coordination de Jean-Luc Joly et Abdelfattah Kilito, Actes du colloque international de littérature comparée, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Rabat, 2005, p. 149.

² « La motivation de Schéhérazade : perversion ou sacrifice ? » in *Les Mille et Une Nuits. Du texte au mythe*, p. 149.

³ Weber, E., *Le secret des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, op. cit., p. 87.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ Edgard Weber affirme que l'exécution des jeunes filles après une nuit de noces reflète l'impuissance sexuelle de Schahriar désireux qu'aucune jeune fille ne divulgue son secret.

L'emboîtement narratif montre l'inversion des rapports de domination homme/femme. Selon Edgard Weber :

l'enchâssement des récits témoigne ainsi de la lutte de Schéhérazade pour la vie, mais révèle aussi « l'inversion de la puissance virile » de Shahrayar. Et si dans cette perspective, les *Mille et Une Nuits* étaient alors cette parole que seule une femme peut proférer pour convaincre l'homme de ne pas avoir peur ? Peur d'elle, d'abord, - qui incarne le mystère absolu -, peur de son sexe qui fantasmatiquement avale celui de l'homme ? Peur encore de n'être pas à la hauteur de l'exigence de ce sexe féminin ; et donc peur d'une impuissance latente, métaphore suprême de la castration¹.

Certes l'esclave noir représente la puissance sexuelle dans le récit-cadre, mais, concernant les rois, est-il possible de parler d'impuissance sexuelle ou de castration dans la mesure où – au moins pour Schahriar – il a eu des descendants grâce à Schéhérazade ? De plus les deux rois ont satisfait la femme du génie. L'impuissance virile s'avère ainsi une hypothèse peu convaincante. L'argument le plus logique, c'est la trahison - la liberté incontrôlée de la reine et l'autorité de la femme de Génie, preuve « d'inversion de la puissance virile » homme/femme. Schahriar, s'il a vraiment peur de la femme, redoute sa trahison et son autorité, inversion bouleversante, pense-t-il, des fonctions de chaque sexe. Il s'avère ainsi impensable qu'une impuissance sexuelle fasse réagir Schahriar et l'exécution des femmes ne pourrait être lue comme une précaution prise par le roi pour qu'aucune femme ne puisse divulguer le secret de sa castration.

Ben Jelloun présente Ahmed/Zahra comme la métaphore de la culture arabo-musulmane, la femme qui procède à la déconstruction de la doxa, de la fierté virile masculine. Schéhérazade est la métonymie² de la culture orientale, en fait une métaphore inversée, variante de la femme responsable dans la société.

b) La virilité : une interrogation sociale

« L'impuissance sexuelle » de Hadj Ahmed Souleïmane face à ses frères a produit une impuissance sociale. Tant qu'il n'a pas eu d'enfants mâles, il se croit, à cause de la raillerie sociale, impuissant et castré. Les frères de Hadj Ahmed Souleïmane constituent une menace, comme le Noir constitue une menace à Schahzaman et Schahriar³ dans le récit-cadre des *Mille*

¹ *Ibid.*, p. 66.

² Boidin, C., « Schahrazade et sa parole. La figuration fictive d'une énonciation pour le plaisir », *Cahiers Mondes anciens*, p. 2. En ligne sur : <http://mondesanciens.revues.org/793> Consulté le 31 octobre 2017.

³ Cf. le rapport conflictuel entre les personnages. Weber, E., *Le secret des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, op. cit.

et une nuits. Ici, le Noir ne représente pas seulement un personnage, il désigne également les cauchemars de la nuit, c'est pour cela que Schéhérazade se charge de raconter les histoires à la fin de la nuit, afin d'évacuer ce complexe de la mémoire de Schahriar.

Dans son étude de la relation Schahriar/Schahzenan, Fadwa Malti-Douglas a montré que le couple « homosocial » s'oppose à l'hétérosexuel »¹, cela veut dire que ce premier couple a entraîné une crise au niveau du second couple et déclenche toute la crise phallique entre l'homme et la femme. En fait, ce dérèglement phallique provoque le dérèglement du monde. Schahriar est sur le point de détruire la cité à cause de ses troubles psychiques. Les traumatismes psychiques du Hadj Ahmed Souleïmane perturbent également la famille.

Schéhérazade a transgressé la chaîne de domination² qui se fait en subordination : elle a désobéi à son père, elle a collaboré avec sa sœur, Dinarzade. Le vizir qui obéissait généralement à Schahriar finit par obéir à ses filles. Les sœurs de Zahra obéissent à leur mère, qui à son tour est soumise à son mari Hadj Ahmed Souleïmane. Lui est au service du pouvoir politique. Il obéit aux carcans sociaux. Il est esclave des représentations sociales de la masculinité que lui a inculquées la société. Il est victime de la raillerie de ses deux frères, images de l'être masculin dans la société arabo-musulmane, qui ne retient de la masculinité que son sens de virilité.

Les sœurs de Zahra n'ont pas de nom dans le texte, car elles représentent toute femme dominée et obéissante. Elles incarnent le stéréotype de la femme dans la société arabe traditionnelle dont le rôle se limite au foyer.

Ben Jelloun mentionne dans *L'enfant de sable* un cas d'impuissance virile. Pendant longtemps, dans la société arabe traditionnelle, l'impossibilité d'avoir une progéniture masculine est perçue comme un cas d'impuissance virile, voire une castration. Cette mentalité traditionnelle persiste plus ou moins jusqu'à nos jours. En outre, la progéniture féminine accroît les complexes de Hadj Ahmed Souleïmane qui commence à se conduire comme quelqu'un qui n'a pas de progéniture, déteste sa femme, ses filles et le corps féminin. Il développe la phallocratie jusqu'au bout dans la maison. Hadj Ahmed Souleïmane croit que la virilité du mâle s'affirme par le fait d'avoir des garçons, les filles étant conçues comme une infirmité virile. En effet, il s'est aliéné, tiraillé entre la société qui le conçoit comme infirme et son souci d'avoir « un héritier ». La castration du père devient également une forme de pouvoir dans la mesure

¹ L'auteur désigne la relation entre les deux frères lorsque Schahriar a envie de voir Schahzenan puisqu'il y a longtemps qu'il ne l'a pas vue. Homosocial selon l'auteur ne signifie pas homosexuel. (p. 15) On a essayé de traduire « The homosocial couple is contrasted with the heterosexual one [...] », (p. 16.) par « le couple homosocial s'oppose à l'hétérosexuel ».

² Concernant la hiérarchisation de la domination Cf. Jonah Raskin cité par Saïd, E. W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par Catherine Malmoud, Paris, coll. « La couleur des idées », Le Seuil, 1980, p. 96.

où il exerce son autorité sur sa femme qu'il traite comme coupable, attitude qui a ses origines dans la culture arabo-musulmane, même si le Coran a réfuté cette hypothèse :

Et Nous dîmes : « ô Adam, habite le Paradis toi et ton épouse, et nourrissez-vous-en de partout à votre guise ; mais n'approchez pas de l'arbre que voici : sinon vous seriez du nombre des injustes ». Peu de temps après, Satan les fit glisser de là et les fit sortir du lieu où ils étaient. Et Nous dîmes : « Descendez (du Paradis) ; ennemis les uns des autres. Et pour vous il y aura une demeure sur la terre, et un usufruit pour un temps.¹

Pourtant, cette idée existe et devient de plus en plus morbide. Le mâle conçoit que tous ses malheurs proviennent de la femme. Adam, dans la conscience culturelle, a été chassé du paradis à cause du péché originel et d'Ève.

Afin de remettre cette culture en question, Schéhérazade s'oppose aux certitudes de Schahriar qui considère toutes les femmes comme perfides. Elle a transgressé cette idée en se comportant comme la femme la plus fidèle. De plus, après avoir eu des enfants, Schahriar, comblé, a renoncé à ses crimes. Il se pourrait que la richesse narrative tout d'abord puis la fécondité virile lui aient offert l'occasion de voir le monde autrement.

Si Schahriar a trouvé une femme qui le comble, Hadj Ahmed Souleïmane, en revanche est devenu sujet de la raillerie de ses frères qui ont eu une progéniture masculine. La valorisation sexuelle qu'ils ont reçue consiste à mettre en relief un complexe qui se perpétue depuis longtemps avant même l'avènement de l'Islam : avoir un enfant mâle fait la grandeur de l'homme et symbolise sa puissance virile. Hadj Ahmed Souleïmane, traumatisé, cherche une satisfaction même illusoire. Il fait de sa fille un garçon, ce qui ne consiste pas seulement à le satisfaire, mais plutôt à montrer à la société – surtout à ses frères – qu'il est capable d'avoir un garçon pour mettre un terme à leurs railleries. Au lieu d'ignorer les railleries de la société, il devient ainsi beaucoup plus ridicule, à ses yeux, plus tard devant sa fille et devant la société.

Afin de mettre l'accent sur l'ambiguïté sexuelle de Zahra, Ben Jelloun emprunte au conte de Camaralzaman et Badoure son symbolisme phallique. Dans ce conte, Badoure a incarné également une certaine ambiguïté sexuelle après le mariage. Dans *L'enfant de sable*, le corps souffrant de la femme dit la supériorité sexuelle exercée par Hadj Ahmed Souleïmane envers sa femme et ses sept filles, et surtout à l'égard de la dernière, qu'il veut traiter comme un garçon. Après avoir abordé les privilèges de la virilité dont jouit le mâle et ses répercussions sur la femme et sur la société, nous traiterons une autre problématique : la supériorité de l'homme par

¹ *Coran*, Sourate la vache, verset. 35-36, p. 7.

le discours. Une telle supériorité phallique est susceptible de susciter un discours phallogocentrique qui prêche la transgression.

3) Le discours phallogocentrique : le corps-langage, un corps polymorphe

Le corps¹ devient mots,² exprime plus pertinemment ce que les mots mêmes peuvent dire. Depuis *Harrouda* « les mots étaient relégués au second plan. Le corps fut notre première parole sensée »³. Dans l'hypertexte et l'hypotexte, les images qui relèvent de la domination sont souvent liées au corps de la femme. Il est le premier réceptacle de toute forme de domination. Le corps subit la répugnance masculine et la violence.

L'auteur marocain, dans la lignée de Jacques Derrida, conteste toutes les autorités à partir de « l'autorité du langage »⁴. Il privilégie, écrit-il, dans « le poète, ni guide, ni prophète » de « casser le langage »⁵. En effet, pour mener à terme une telle forme de subversion, Ben Jelloun utilise le corps qu'il dote également d'un langage de dénonciation.

a) Le corps : un signifiant langagier

Dans *L'enfant de sable*, le corps n'est plus un corps d'amour. Il est consacré à la procréation, corps d'exclusion représenté par la figure de la mère et ses filles, un corps de souffrance représenté par Fatima. Ben Jelloun s'oppose à ce conformisme livré au traditionalisme représenté par les différentes autorités dans le monde arabo-musulman. L'éveil du corps à la suite de l'expérience amoureuse et érotique apparaît comme une sorte de transsubstantiation dans *La nuit sacrée* au cours de laquelle le corps d'Ahmed/Zahra passe par plusieurs métamorphoses pour devenir un corps de femme.

Le corps féminin mutilé, exprime l'atrocité masculine. Il devient un signe linguistique porteur de significations, tels la violence et le viol, le patriarcalisme ancestral, la dictature et le

¹ Suivant une approche linguistique, Ridha Bourkhis démontre les significations du corps et leurs rapports aux mots dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. *Tahar Ben Jelloun. La poussière d'or et la face masquée*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 115-125.

² Cf. le concept « corps-écriture » chez Alfonso de Toro. « Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l'autre. Pensée fondatrice et l'introduction d'un nouveau paradigme culturel », in *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébine*, *op. cit.*, p. 162.

³ Ben Jelloun, T., *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973, p. 20.

⁴ Derrida, J., « Qu'est-ce que la déconstruction ? », *op. cit.*, p. 1099.

⁵ « Le poète, ni guide, ni prophète », in *La Mémoire future*, Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc, Maspero, 1976, p. 210.

despotisme. Dans les *Mille et une nuits*, « le corps constitue une modalité discursive à part entière »¹. Les corps des reines mutilés et massacrés ainsi que les corps des jeunes filles que Schahriar a violées décrivent le rapport homme (supérieur)/femme (obéissante) et la résignation à l'injustice. La suprématie phallique qui s'est transformée en violence confirme l'injustice commise envers toute la gent féminine. Cela nous rappelle la culture masculine avant l'avènement de l'Islam où l'homme humilié et déshonoré par une naissance féminine procède à l'enterrement de sa fille.

Par le truchement du comportement de Hadj Ahmed Souleïmane, Ben Jelloun remet en question l'injustice envers les femmes. Fatouma en fait ainsi le procès dans *L'enfant de sable* : « mon histoire est ancienne..., elle date d'avant l'Islam... Ma parole n'a pas beaucoup de poids... Je ne suis qu'une femme, je n'ai plus de larmes »². Ben Jelloun souligne à ce propos qu'être une femme est difficile dans la société arabo-musulmane. Zahra, née fille, élevée comme garçon afin de satisfaire les complexes virils d'un père accablé après la naissance de sept filles. Le père transmet ainsi le complexe dont il souffre à sa fille, dont le corps portera, à son tour, un complexe de castration.

Afin de subvertir la vision du roi envers le corps féminin, Schéhérazade a choisi le langage en dépit du désir charnel alors que dans l'œuvre de l'auteur marocain le fait de se représenter s'effectue dans le diptyque par le biais du langage, mais aussi par la scénographie du corps. Se voir dans le miroir pour Ahmed/Zahra lui rappelle l'atrocité commise par son père — devient un contre-pouvoir mené contre le pouvoir patriarcal. David Le Breton affirme que : « le corps métaphorise le social, et le social métaphorise le corps. Dans l'enceinte du corps ce sont symboliquement des enjeux sociaux et culturels qui se déploient »³. L'atrocité imprimée sur le corps d'Ahmed/Zahra résume toute une culture phallique qui prédomine depuis *Aljahilia* (l'époque préislamique). Ben Jelloun le confirme : « dans ce pays, tu réprimes ou tu es réprimé »⁴. Dans *L'enfant de sable*, le corps, enchevêtré, métaphorise la forme de l'œuvre. De ce fait, la subversion s'effectue par le corps ainsi que par la forme de l'œuvre. Aussi le corps est-il un signe linguistique où les sèmes sont implicites ? Il « est donc un phénomène sémiotique qui ramène, en dernier ressort, au langage »⁵. Le corps devient une métaphore langagière qui permet à Ben Jelloun de déconstruire toutes les formes de la suprématie, la supériorité du mâle,

¹ Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit., p. 46.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 168.

³ Cité par Dahouda, K., « Tahar Ben Jelloun : l'architecture de l'apparence », *Tangence*, N° 71, 2003, p. 13-26 [en ligne sur : <http://id.erudit.org/iderudit/008548ar> Consulté le 29/03/2016.

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 121.

⁵ Novèn, B., *Les mots et le corps. Études des procès d'écriture dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Acta Universitatis Upsaliensis, UPPSALA, 1996, p. 11.

la supériorité du colonisateur par rapport au colonisé. Ben Jelloun relie souvent la destinée d'Ahmed (dominé) à celle du Maroc, encore colonisé.

Dans le conte de Camaralzaman et Badoure, le protagoniste a assimilé une mauvaise pensée à l'encontre des femmes à cause de ses lectures anti-féminines. Il paraît que la société préserve un discours misogyne, un discours phallogocentrique en le transmettant d'une génération à l'autre. Les ouvrages font perdurer l'idée que les femmes font preuve de perfidie. La mentalité féminine est subversive. Elle est aux antipodes de celle du mâle. Hadj Ahmed Souleïmane adopte une vision indissociable du tabou, de l'ancestral et de l'esprit conservateur alors que sa fille, Zahra, par son corps, ses réflexions, ses écrits, son histoire racontée par les conteurs dans *L'enfant de sable*, et par elle-même dans *La nuit sacrée*, et par ses agissements, elle s'en prend aux doxas, préfère la transgression du tabou. Les cris du corps se sont transformés en écrit. La libération du corps commence par le fait de dire puisqu'avouer signifie s'émanciper, se sortir de l'étouffement imposé par le tabou. Dans une interview, Ben Jelloun avoue à Amal Naccache qu'« aujourd'hui le meilleur moyen de témoigner sur ce que nous vivons, qui nous perturbe, qui nous empêche de respirer dans le monde arabe, c'est la littérature, la poésie, le roman »¹. L'écriture était un refuge pour Ahmed/Zahra, mais aussi pour Ben Jelloun. La parole a également cette fonction pour Schéhérazade, car elle est également conçue comme émancipatrice. Elle a pu réfuter les réflexions craintives de son père. Elle a réussi à convaincre Schahriar de l'écouter pour se libérer enfin de son complexe. La parole est l'une des formes de la subversion féminine, elle déstructure la parole masculine, marquée par sa nature imposable et obligeante. Face à la parole organisée et structurée des hommes, les *Mille et une nuits* proposent le plus long texte jamais raconté par une femme.

Dans le conte de Badoure et Camaralzaman, le discours de Schahzaman relève du phallogocentrique, car il est totalitaire, solennel et monophonique. Schahzaman appréhende les décisions, même celles qui se rapportent à la vie privée de Camaralzaman. La communication avec son fils est transcendante et ne privilégie ni la réciprocité ni la compréhension du destinataire. Il dévalorise son fils puisqu'il ne lui accorde pas la moindre liberté. Il n'a jamais essayé de comprendre pourquoi son fils déteste les femmes. Au contraire, il l'emprisonne dès qu'il le contrarie à propos du mariage. Le corps subit ainsi une punition. Camaralzaman est élevé par son père dans un foyer paternel, purement masculin où la découverte du sexe différent n'est pas possible. Le fils n'a pas voyagé, n'a pas connu d'expériences ni d'aventures qui lui permettent de découvrir le monde. Il a vécu dans un espace clos qui favorise plutôt

¹ Naccache, A., *op. cit.*, p. 90.

l'homosexualité¹. Afin de s'en prendre au discours phallogocentrique de son père, Camaralzaman a quitté cet espace. Tout d'abord c'est le voyage en rêve qui a transgressé la fixité et a permis à Camaralzaman de découvrir la beauté de Badoure qui revivifie la passion hétérosexuelle. Il quitte la prison patriarcale et il est allé chercher Badoure. Une étape indispensable afin de favoriser le passage du stade homosexuel au stade hétérosexuel², du refus du mariage au consentement. Ce rêve lui a permis de rencontrer Badoure. Et depuis, Camaralzaman s'en prend à l'éducation homosexuelle que son père lui a inculquée en commençant une quête systématique au cours de laquelle il acquiert la conscience de soi.

Dans le conte de Badoure et Camaralzaman, toutes les formes de la domination s'expriment à travers le corps. Le corps incarcéré de Badoure dit la supériorité phallogocentrique de son père. La transgression de ce discours ne se réalise que par un désir émergent. Ainsi le rêve de rencontrer Camaralzaman s'avère comme une marche vers l'autre, expression du désir, une rencontre curieuse de l'autre désirant et désiré, contre l'esprit patriarcal qui prône une négation absolue du désir. Aussi se résume-t-il le trajet parcouru par Camaralzaman afin de rencontrer Badoure.

Ben Jelloun inverse les rôles sexuels. Dans une société dans laquelle il est encore impensable de voir ou d'imaginer une femme réalisant une quête, Zahra réalise une quête spirituelle au cours de laquelle elle se débarrasse d'une altérité imposée et acquiert sa propre identité.

La quête consiste pour Zahra et Camaralzaman à se débarrasser d'emblée d'une altérité imposée pour acquérir une certaine identité propre, perdue jadis à cause de l'autorité patriarcale.

Toute émancipation pour Ahmed/Zahra passe tout d'abord par la transgression du logos régi par le phallus et le traditionalisme social. Dans *L'enfant de sable*, Ahmed, afin de passer du stade de l'identité sexuelle sociale que lui avait attribuée son père, et devenir, Zahra, a commencé à écrire sa propre histoire par ses propres mots, son propre logos d'émancipation et finit également par quitter le foyer paternel. Elle fait le procès de la culture, du discours patriarcal et du discours monophonique du père se traduit par plusieurs moyens : l'interrogation du père et de la mère conciliatrice, la fuite du foyer paternel, la danse, les chansons et l'expression du désir. Zahra commence ainsi à vivre pleinement et librement sa vie de femme. L'insurrection contre la volonté du père et de son discours autoritaire est une preuve de la déconstruction du discours phallogocentrique où le père s'assigne une fonction centrale, celle de la protection de l'esprit ancestral.

¹ Weber, E., *Le secret des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, op. cit., p. 227.

² *Ibid.*

Schéhérazade faisait souvent entendre à Schahriar les cris du corps torturés : ce sont souvent des femmes innocentes. Amine est punie par son époux et répudiée ainsi que sa sœur Safie. Ben Jelloun ne cesse également de représenter le corps torturé. Les sœurs de Zahra, pôle des dominés représentent l'emblème de la culture ancestrale, conservatrice ; symboles de la femme au foyer, elles se vengent de Zahra¹, qui avait déjà représenté un pôle dominant au début de *L'enfant de sable* dans le rôle d'Ahmed.

Dans l'hypertexte et l'hypotexte, le corps devient un enjeu sur lequel reposent toutes les formes de transgression. Il s'est transformé en logos à valeur transgressive. Camaralzaman prouve qu'il est libre en refusant l'ordre de se marier imposé par son père. Il préfère être incarcéré plutôt que d'accepter l'ordre de son père. Il a choisi ensuite le moment d'être pris pas la passion. Il a enfin quitté le foyer paternel afin de pouvoir mener à terme son projet de passion amoureuse.

Zahra comme Camaralzaman, partage un dessein semblable. Ils ont vécu une série d'événements interminables à la fois initiatiques et subversifs : l'entêtement contre l'autorité patriarcale, l'emprisonnement, la fuite du foyer paternel, la passion amoureuse loin des coercitions familiales. Cependant, Camaralzaman, esprit ancestral, entame la quête de la passion, alors que Zahra, esprit transgresseur, adopte l'expérience erratique à dimension subversive. Badoure, archétype de la femme du foyer, ne tente aucune transgression de l'ordre de son père. Plus tard, elle réalise sa propre quête de femme libre après son mariage avec Camaralzaman.

Dans *L'enfant de sable*, le corps subit une sorte d'exorcisme. Ahmed/Zahra suit un parcours de métamorphose corporelle. Il oscille tout d'abord entre le trébuchement qui reflète l'assaut de l'autorité patriarcale et le cheminement vers une identité féminine qui reflète le choix individuel et libre de son identité. Toute négation de la construction sociale de l'identité révèle la transgression de l'ordre des parents. L'un des conteurs affirme à ce propos : « je l'imagine tiraillé entre l'évolution de son corps et la volonté de son père d'en faire absolument un homme... »². Cet enchevêtrement entre l'identité masculine et féminine annonce l'hésitation entre l'appel à l'ordre et la transgression. Ce tiraillement ne dure pas longtemps, car la transgression par le corps finit par être discursive :

Un jour, il convoqua sa mère et lui dit sur un ton ferme :

J'ai choisi celle qui sera ma femme.

¹ Ben Jelloun mentionne cette excision comme exemple afin de dénoncer cette pratique utilisée en Afrique noire, en Égypte et en Soudan, mais aussi afin de mettre en exergue la torture dans les prisons.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 42.

La mère avait été prévenue par le père. Elle ne dit rien. Elle ne marqua même pas l'étonnement plus rien ne pouvait la choquer de sa part. Elle se disait que la folie lui arrivait au cerveau. Elle n'osa pas penser qu'il était devenu un monstre. Son comportement depuis une année l'avait transformé et rendu méconnaissable. Il était devenu destructeur et violent, en tout cas étrange. Elle leva les yeux sur lui et dit :

- C'est qui ?
- Fatima...
- Fatima qui ? ...
- Fatima, ma cousine, la fille de mon oncle, le frère cadet de mon père, celui qui se réjouissait à la naissance de chacune de tes filles...
- Mais tu ne peux pas, Fatima est malade... Elle est épileptique, puis elle boîta...

Justement.

- Tu es un monstre...
- Je suis ton fils, ni plus ni moins.
- Mais tu vas faire le malheur !
- Je ne fais que vous obéir ; toi et mon père, vous m'avez tracé un chemin ; je l'ai pris, je l'ai suivi et, par curiosité, je suis allé un peu plus loin et tu sais ce que j'ai découvert ? Tu sais ce qu'il y avait au bout de ce chemin ? Un précipice. [...]
- Moi, je n'ai rien décidé.
- C'est vrai ! Dans cette famille, les femmes enroulent dans un linceul de silence..., elles obéissent, mes sœurs obéissent¹...

Ahmed/Zahra commence ainsi à désobéir à ses parents. Son discours transgressif est imposé par l'évolution naturelle de son corps – Ahmed est en train de devenir Zahra – qui a évolué loin de toute surveillance. Ahmed/Zahra, après avoir ridiculisé son père en l'interrogeant sur l'évolution de son corps, se dresse contre sa mère, qui avait également participé, par sa passivité et son obéissance, au développement de son drame identitaire. Les parents n'échappent pas aux reproches et aux interrogations. Puisque surveiller consiste à maintenir un ordre, les parents n'ont pas pu maintenir une surveillance qui les dépasse, qui consiste dans l'évolution naturelle du corps. Le sang de la puberté transgresse violemment l'ordre patriarcal et rappelle au corps sa nature féminine. Il s'agit d'une sorte de dénonciation avant les mots. Le corps s'insurge ainsi contre un ordre patriarcal et contre l'Ordre en général. Les métamorphoses du corps constituent un procès du discours patriarcal. Aussi le corps, miroir de la culture de toute une société reflète-t-il un complexe fondamental dans la mentalité masculine.

Pendant la puberté, un ensemble de « modifications endocriniennes, corporelles et génitales, s'accompagnant de modifications psychiques »² commence à apparaître, accompagné

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., pp. 51-52.

² Définition du terme puberté dans *Le Grand Robert*.

de rêves et d'hallucinations ; des tentations d'écriture prouvent que les réactions du corps féminin se déploient de plus en plus : tout s'accorde pour montrer qu'Ahmed/Zahra est plutôt une femme. Le corps qui était au début de *L'enfant de sable* une forme de retrait dans la société devient une forme de résistance à partir de la seconde moitié du roman. Dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, le corps résiste davantage, il couvre l'écriture, qui le couvre également. La résistance devient multiple : le corps, par le biais de la danse, les membres du corps féminin qui sont revivifiés, la voix féminine d'Ahmed, la parole, en plus de l'écriture véhiculent une stratégie de résistance.

Hélène Cixous invite à l'écriture des cris du corps féminin, associe systématiquement l'écrit aux cris du corps féminin : écrire c'est fait entendre le corps féminin : « écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre »¹. Ceci était un objectif chez l'auteur marocain : « il fallait dire la parole dans (à) une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre »², aux antipodes de la mentalité sociétale et des discours politiques, Ben Jelloun écrit ce qui n'est pas bien reçu, ce qui dérange par rapport à l'ordre social.

Ahmed/Zahra a choisi de quitter le foyer paternel après la mort de son père afin de se dresser contre la claustration. Il opte pour l'errance au lieu de la fixation qui détermine la posture de la femme arabe. Ahmed/Zahra se dresse non seulement contre la parole de l'homme qui privilégie le *harem* mais aussi contre la posture de la femme, satisfaite de cette situation. In saisissable, enfant de sable ou être de sable, Ahmed/Zahra incarne la trahison³ de l'ordre Masculin et de la posture traditionnelle de la femme. Dans *L'enfant de sable*, au tâtonnement du corps d'Ahmed/Zahra répond le tâtonnement textuel de son histoire d'où sa division en plusieurs versions. Le corps est inhérent au textuel, il l'explicite, le gère, si le texte s'inscrit dans une lignée de dénonciation, le corps l'était déjà. Le corps dans le diptyque explicite une réflexion sémiotique de la dénonciation.

Dans les *Mille et une nuits*, le corps féminin est en danger et le faire vivre s'avère l'objectif de Schéhérazade. Nous rappelons qu'en racontant des histoires, Schéhérazade a pu préserver son corps et pousse Schahriar à se soucier du corps féminin. Schéhérazade essaie de sauver le corps féminin alors que Zahra essaie de sauver son corps, tout en faisant de son histoire

¹ Cixous, H., *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010, p. 45.

² Ben Jelloun, T., *Harrouda*, op. cit., p. 175.

³ Le thème de la trahison chez Ben Jelloun, bien qu'il soit un emprunt aux *Mille et une nuits* apparaît avec une transformation bouleversante de l'intertexte si bien que la trahison perd son sens négatif. La trahison consiste dans la transgression des structures marquées par leur traditionalisme. Il s'agit de déconstruire toutes les idées doxiques.

un modèle à suivre pour l'émancipation de la femme, en développant un discours critique contre les doxas religieuses et culturelles.

Les *Mille et une nuits* ont donné une importance immédiate et évidente à la parole féminine alors que Ben Jelloun et généralement les féministes du XX^e siècle ont donné beaucoup plus d'importance au corps, mais quel corps ? Un corps qui dit ses afflictions et ses souffrances, un corps qui agit, impulsif, qui se meut, désireux, s'anime d'une volonté ardente, instinctif, incite à fuguer. Zahra parle d'elle-même : « il va falloir faire un long chemin, retourner sur mes pas, patiemment, retrouver les premières sensations du corps que ni la tête ni la raison ne contrôlent »¹. Zahra effectue la quête d'un corps incontrôlable, animé par l'idée du retour² aux sensations primitives. Zahra en se masquant et se démasquant a pu récupérer son propre corps féminin, qu'elle retrouvera enfin grâce à une série d'expériences et surtout l'expérience érotique avec le Consul qui avait éveillé les sensations primitives d'un corps castré qui reflète sens et signification. En effet, selon Ben Jelloun, il porte l'injustice de toute une culture traditionnelle contre la femme.

Aux antipodes du corps du plaisir que prône Ben Jelloun comme une forme de subversion à l'instar du corps du langage, on constate que la bataille de Ben Jelloun pour le féminisme est protéiforme : elle est corporelle, scripturale, orale, sémiotique. L'œuvre est également protéiforme tel le corps d'Ahmed/Zahra, une œuvre-corps – car Ben Jelloun, au moins dans la trilogie, n'effectue un procès ni contre le corps³ ni pour le corps, mais il utilise toutes les formes, les langages et les symboles afin de s'opposer aux idées établies, y compris le corps claustré de la femme. Le procès se fait contre la société et le corps n'étant qu'un moyen de dénonciation, n'est pas un but en soi. Schéhérazade se propose seulement comme corps du langage, en « dot [ant] son corps d'une voix »⁴.

La liberté⁵ telle que la conçoit Ben Jelloun à propos de la femme est autant liée au corps qu'à la réflexion⁶. Le corps dit et agit. Il évoque la liberté élémentaire pour un corps qui en a été dépourvu pendant longtemps. La femme enlevée par le génie use de son corps pour éprouver sa « liberté »⁷ et sa « détermination ». Elle soumet les deux hommes les plus puissants :

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 96.

² L'idée du retour détermine également le parcours des deux rois. Schahzenan dans le récit-cadre des *Mille et une nuits* propose à Schahriar qu'il retourne chez eux dès qu'ils trouvent quelqu'un qui les dépasse en malheur.

³ Bengt Novèn affirme que Ben Jelloun effectue un procès contre le corps pour nous, il s'agit d'un procès par le corps contre le patriarcalisme et la domination, *op. cit.*, p. 45.

⁴ Chaulet-Achour, Ch., « Des écrivaines contemporaines et *Les Mille et Une Nuits* », *op. cit.*, p. 117.

⁵ La liberté prend une dimension intellectuelle dans *La nuit sacrée*.

⁶ Nous verrons plus loin que la femme opte pour le savoir pour s'émanciper.

⁷ Chaulet-Achour, Ch., « Des écrivaines contemporaines des *Mille et Une Nuits* », *op. cit.*, p. 116.

Schahriar et Schahzenan. Dans *La nuit sacrée*, Ben Jelloun relate la liberté dont témoigne Zahra qui se plonge dans l'eau de la source, en pleine nature :

Je touchais mes seins. [...] La nature était paisible. Je faisais mes premiers pas de femme libre. La liberté, c'était aussi simple que de marcher un matin et de se débarrasser des bandages sans se poser des questions. La liberté, c'était cette solitude heureuse où mon corps se donnait au vent puis à la lumière puis au soleil.¹

Dans ce paysage naturel et primitif, Zahra jouit de son corps qui commence à être ressuscité, à recevoir ses « instincts » primitifs, ses « réflexes » de femme. La sensation de liberté est tellement profonde que le corps frémit de plaisir et de joie :

Là, je m'assis, donnant le dos au jet puissant de l'eau froide et pure. Je rêvais. J'étais heureuse, folle, toute neuve, disponible, j'étais la vie, le plaisir, le désir, j'étais le vent dans l'eau, j'étais l'eau dans la terre, l'eau purifiée, la terre ennoblie par la source. Mon corps tremblait de joie. Mon cœur battait très fort. Je respirais de manière irrégulière. Je n'avais jamais eu de sensations. Mon corps qui était une image plate, déserté, dévasté, accaparé par l'apparence et le mensonge, rejoignait la vie. J'étais vivante.²

Zahra réclame la liberté élémentaire et naturelle qui n'est pas encore entravée ou façonnée par le mâle. Dans le diptyque, le corps du plaisir devient un motif de subversion. Le corps de Zahra ayant accompli un cycle de métamorphose – non pas au sens physiologique, mais plutôt au sens psychique – est devenu un corps de femme, annonce la fin de la phallocratie patriarcale. Yamna avec son corps de prostituée reflète un besoin financier qui n'a pas été comblé par l'État, Ben Jelloun ne le lui reproche pas. Il reproche plutôt au gouvernant de ne pas lui assurer un travail.

Ben Jelloun donne un pouvoir pertinent aux images dans *L'enfant de sable* où Ahmed/Zahra essaie de se dévoiler au public par le biais de ses écrits. Les images liées au corps, à la sexualité et aux rêves transgressent sans cesse l'ordre du père.

Cependant, cette forme de plaisir est niée dans les *Mille et une nuits* où le corps du plaisir, tant qu'il subvertit le *harem*, s'expose à la mort : les reines, l'épouse de Schahzenan et les servantes ont connu le même sort alors que le corps du langage, représenté par Schéhérazade, subversif a résisté puisqu'il est changeant, a un aspect « manipulatif »³, a le pouvoir de se métamorphoser et de correspondre aux différents complexes phalliques. Schéhérazade prône le corps-langage :

¹ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., pp. 45-46.

² *Ibid.*, p. 46.

³ Unwin, T., *Textes réfléchissants : réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, op. cit., p. 66.

Shahrazade [...] prend une autre voie et acquiert une dimension symbolique qui transcende son identité sexuelle : elle dote son corps d'une voix et cette voix devient l'objet de jouissance. Ainsi elle déplace la question de l'infidélité et de la perfidie des femmes – dues à leur réduction à leur corps/objet sexuel et donc objet à surveiller, à contraindre, à emprisonner, souci de tant de collectivités et de cultures – à celle de l'identité individuelle de la femme qui affirme son existence au-delà de son corps.¹

Le corps du plaisir surveillé cède la place au corps du langage incontrôlable. Cette métamorphose de la fonction du corps qui devient « voix » trahit l'ordre de Schahriar. Les contes ont métamorphosé le roi. Il est guéri de ses traumatismes. Les complexes de supériorité sexuelle vont se dissiper d'un conte à l'autre et finissent par disparaître vers la fin du texte.

Il est à noter que le discours érotique ou phallique est aussi subversif dans une société conservatrice : « on se défoule sur les images qui traversent le boulevard, et le soir on regarde à la télé un interminable feuilleton égyptien : *l'Appel de l'amour*, où les hommes et les femmes s'aiment, se haïssent, s'entre-déchirent et ne se touchent jamais. »² Il s'agit ainsi de déconstruire l'image qu'avait retenue l'homme marocain de la femme, celui qui ne retient que l'image sexuelle. Ben Jelloun veut dire que la femme pourrait avoir aussi un savoir. Il déconstruit également la vision médiatique du traitement de l'amour comme une sorte de censure – l'amour est toujours inaccessible – où l'appel de l'amour ne se réalise pas, selon l'auteur de *La nuit sacrée*, car l'appel de l'amour ainsi conçu reflète plutôt une vision sociale du corps.

b) Le corps : un signifiant social

Sur le plan culturel, Ben Jelloun a repris les conventions, les doxas, les signifiants et signifiés, c'est-à-dire tout ce qui constitue un héritage culturel, qui est loin d'être conformiste, afin de les déconstruire et les subvertir. Il s'insurge contre toutes les idées reçues à partir de l'intertexte. Son texte devient métatexte, métalangage, un langage qui déconstruit un autre langage. Se servir du langage pour parler du langage, « transformer le monde en langage, c'est aussi substituer le langage au monde [...] »³, langage et monde : l'un déconstruit l'autre, l'un constitue l'autre.

Dans l'hypotexte et l'hypertexte, le langage-prison est un reflet du corps incarcéré. En empruntant la réflexion de Timothy Unwin⁴, nous confirmons que la réflexion du langage était

¹ Chaulet-Achour, Ch., « Des écrivaines contemporaines et *Les Mille et Une Nuits* », *op. cit.*, p. 117.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, p. 146.

³ Unwin, T., *Textes réfléchissants : réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*

d'emblée une réflexion par le corps, car le corps explicite la situation du langage. Le corps féminin est un tabou ainsi que son langage. En effet, Zahra adopte un point de vue qui prône la différence et la rupture, délaisse les privilèges de la virilité masculine et veut jouir de son corps et de son statut de femme. Dans le diptyque, le corporel désigne deux phases en contradiction : la société traditionnelle (le despotisme patriarcal ou de façon générale la supériorité phallique)/la société moderne (la liberté). Ces deux paradigmes essentiels couvrent toute la signification du texte, parcours au cours duquel l'écriture passe de l'hétérogénéité, désignant la crise de la société, à la linéarité, la symbiose marquant la nouvelle vie de Zahra, jouissant de la liberté. Cependant, dans une société qui dénigre le corps, Ben Jelloun lui a associé un langage polysémique, à la fois social, corporel, culturel, etc. Le corps dit tous les substrats sociopolitiques, culturels et religieux.

Sans pour autant qualifier la stratégie de Schéhérazade de purement subversive, elle a pu montrer à Schahriar qui prône une réflexion générale que toutes les femmes sont perfides, qu'il y a autant de femmes perfides que de femmes chastes, autant d'hommes méchants que d'hommes innocents et surtout autant de rois justes que de rois tyrans. Elle l'empêche d'être victime des signes qu'il a retenus. Lisons-nous dans les *Mille et une nuits* :

À peine fut-il arrivé, qu'il courut à l'appartement de la sultane. Il la fit lier devant lui, et la livra à son grand vizir, avec l'ordre de la faire étrangler ; ce que ce ministre exécuta, sans s'informer quel crime elle avait commis. Le prince irrité n'en demeura pas là ; il coupa la tête de sa propre main à toutes les femmes de la sultane. Après ce rigoureux châtiment, persuadé qu'il n'y avait pas une femme sage, pour prévenir les infidélités de celles qu'il prendrait à l'avenir, il résolut d'en épouser une chaque nuit, et de la faire étrangler le lendemain.¹

Afin de contredire la vision du roi envers les femmes, Schéhérazade a incité Schahriar à mener une quête du sens à travers ses contes. Les personnages lui ont servi d'exemples : Camaralzaman (quête de la femme et de la passion), Haroun-al-Rachid (l'homme politique qui veille sur son peuple) et le sultan de Casgar (l'homme politique qui maintient la justice).

Même si Camaralzaman a appris que les femmes sont perfides, par l'entremise des génies qui lui ont offert l'occasion de voir Badoure, il a pu ainsi changer d'avis à propos des femmes. Ceci annonce le changement d'avis de Schahriar envers les femmes. En réalité Camaralzaman n'est qu'un autre Schahriar².

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 47.

² Il y a une différence entre eux. Schahriar a appris par l'expérience que les femmes sont perfides. Le texte insiste sur le *regard* – Schahriar n'a pas cru à la trahison de la reine, accordant pas de confiance à son frère seulement dès qu'il a vu la trahison. Pour Camaralzaman, ce sont ses lectures qui lui inculquaient la même idée à propos des femmes.

Le corps devient un signifiant¹, fonctionne comme un signe. Il dit la société, la décrit et la critique. Décrire les déchirures, les blessures et les symptômes du corps de Zahra, Yamna, l'Assise, c'est écrire les crises de la société maghrébine. Le corps reflète la structure de la société et ses substrats socioculturels. Le harcèlement qu'avaient subi les sœurs de Zahra est enraciné dans la culture arabe. Le corps de Zahra reflète les complexes du père. Métonymie de toute une culture masculine, il occupe une place prépondérante dans la culture arabe, à la fois symbole de beauté et signe de réclusion, de haine (l'enterrement des filles avant l'Islam) et d'amour (chantre des poètes).

Généralement, les grands problèmes de la société maghrébine s'éclairent à travers la situation de l'individu². Le sujet est « individuel »³, tel qu'il est mentionné dans l'œuvre de Ben Jelloun ou dans son interview avec Marc Gontard, mais les problèmes soulevés sont ceux de toute la société. Le corps devient un symbole sémiotique lisible. Il nous permet la lecture de tel fait social ou religieux : « le corps se lit comme une instance déterminante d'une réalité d'ordre sociologique, ethnologique, linguistique »⁴. Le corps est ainsi répercuté-répercutant. Cela veut dire qu'on peut entendre la société à partir du corps ou vice versa. Le corps répercuta la mentalité sociale et religieuse.

Le corps sémiotique⁵ devient un signe linguistique, un « corps-parole »⁶. En effet, le corps de la femme renvoie à son expérience carcérale⁷ dans la société. L'enfermement de Schéhérazade et de sa sœur dans le foyer de leur parent, puis dans le palais de Schahriar, reflète l'idée du harem omniprésente dans le monde arabo-musulman. Le corps exprime ainsi un substrat culturel. Dans l'œuvre de Ben Jelloun, il désigne à la fois la crise de la masculinité (corps stérile de Hadj Ahmed Souleïmane), le corps replié, aliéné et souffrant de la mère. Le corps reflète enfin la rebelle de Zahra.

Le corps d'Ahmed/Zahra n'est plus sclérosé. Il évolue. Ahmed/Zahra acquiert une certaine conscience, ne se voit pas comme l'homme de la maison. Il se sent de plus en plus femme. Le corps de Zahra a pris son cheminement naturel de corps de femme, échappe ainsi à la surveillance et aux contraintes imposées par l'ordre du père. Au cours de ce parcours de

¹ Novèn, B, *op. cit.*, p. 12.

² Hauptman, M., *Tahar Ben Jelloun. L'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*, *op. cit.*, p. 8.

³ Gontard, M., in *Le Maghreb Littéraire*, vol. IX, n° 17, 2005.

⁴ Novèn, B., *Les mots et le corps. Études des procès d'écriture dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, *op. cit.*, p. 11.

⁵ Nous le désignons ainsi, car il représente beaucoup plus qu'il dit, les symboles disent beaucoup plus que la parole.

⁶ Novèn, B, *op. cit.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*

métamorphose corporelle, le corps s'échappe à toutes les règles culturelles, religieuses et sociales ce qui consiste également à libérer le pays de toutes les doxas enfouies dans le traditionalisme. L'impuissance à reconstituer l'histoire de Zahra dans *L'enfant de sable* provient de la violence qu'elle a subie depuis sa naissance. La violence des mots et des expressions illustre la violence qu'avait subie le corps.

Zahra se désintéresse de l'ordre de son père et par conséquent l'ordre social. Elle suit sa propre décision. La déconstruction du discours phallogocentrique se fait avec violence. Dès qu'elle a quitté le foyer paternel, comme une sorte de revanche contre la violence du père, Zahra perd sa virginité, violemment, à la suite d'un viol. La violence exercée par le père sur sa fille ne sera réparée que par une autre violence plus agressive, voire choquante. Cette violence-subversion est la remise en question d'un élément essentiel dans la culture arabo-musulmane, l'honneur¹, qui est souvent en faveur de l'homme. Il s'agit ainsi d'une revanche contre l'ordre social. Zahra réalise d'autres formes de résistance. Elle a tué son oncle, a quitté le foyer paternel. Elle a rompu avec la vie ordinaire d'une femme – celle de sa mère et de ses sœurs, femmes au foyer – et mène une vie d'errance, réservée généralement aux hommes. L'itinéraire parcouru s'avère une véritable épreuve d'existence pour Zahra, car se déplacer dans l'espace où la femme n'a le droit qu'accompagner de son époux ou l'un des membres de sa famille se veut une forme de liberté absolue revendiquée par la femme. Elle accepte le viol, non pas dans une sorte de préférence, mais dans un mouvement de revanche contre la société qui accorde plus d'importance à la virginité de la femme qu'à ses droits naturels. Elle s'est exposée également pendant les jeux du cirque forain devant un public d'hommes, amateur de corps féminin et d'érotisme. La revanche s'effectue également contre la violence sexuelle. Si la première violence était un choix, l'autre était une agression contre sa féminité. Elle s'est vengée violemment d'Abbas.

L'on comprend ainsi, à titre d'exemple, que ne pas avoir une progéniture masculine déshonore l'homme et le réduit dans la société à l'état d'homme castré : « mon honneur sera enfin réhabilité »² déclare Hadj Ahmed Souleïmane. Même s'il sait très bien que sa stratégie est mensongère, illusoire, le huitième enfant est une fille même s'il en dénature l'identité en l'élevant comme garçon, ce qui lui donne l'illusion d'avoir racheté son honneur. Ce qui compte pour lui est de satisfaire la société au lieu de se satisfaire.

Le corps est souvent chargé de connotations et de préjugés. Schahzenan et Schahriar ont tué successivement leurs épouses afin de sauver leur honneur. Schahriar poursuit les

¹ Grandguillaume, G., « Père subverti, langage interdit », *op. cit.*, p. 165.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 22.

persécutions et toute jeune fille qu'il épouse sera tuée le lendemain afin d'empêcher tout acte de déshonneur. Ben Jelloun fait ainsi le procès de la culture arabe où l'honneur est un principe essentiel dans la relation homme/femme avant l'avènement de l'Islam :

[...] il était une fois un peuple de Bédouins, caravaniers et poètes, un peuple rude et fier qui se nourrissait de lait de chamelle et de dattes ; gouverné par l'erreur, il inventait ses dieux... Certains de peur du *déshonneur* et de la *honte se débarrassaient de leur progéniture femelle* ; ils la mariaient dans l'enfance ou l'enterraient vivante. À ceux-là fut promis l'enfer éternel. L'islam les dénonça.¹

Ben Jelloun compare le comportement de Hadj Ahmed Souleïmane au comportement des Arabes d'avant l'Islam pour montrer que la misogynie a ses racines lointaines dans sa société, mais aussi pour montrer que la culture de la société n'a pas évolué, que le rapport homme/femme est toujours le même depuis l'époque préislamique. Autrement dit, il veut dire que la société maghrébine des années quatre-vingts est aussi traditionnelle que la société préislamique. Un continuum de traditionalisme caractérise la société. Aucune évolution sociale, aucun changement de mentalité ne sont illustrés à ce propos. Ce dont parle Ben Jelloun à propos de la femme existe encore même après l'avènement de l'Islam, avec peu de changement. Ils n'enterrent plus leurs filles, mais certains parents ont toujours honte d'avoir une progéniture féminine. Hadj Ahmed Souleïmane en est le meilleur exemple. Ben Jelloun fait le procès d'une culture qui fait de l'honneur des femmes un motif de domination. Zahra a rompu les liens paternels, son honneur – aux antipodes des fondements socioculturels et religieux – est devenu une affaire personnelle².

L'honneur est l'un des moyens de contrôler les femmes³ : soit il fait de la femme une femme honorable et acceptée dans la société, soit il aboutit à une persécution. La fécondité est l'un des principes qui constituent l'honneur de la femme (« [Lalla Zineb] n'avait pas d'enfant et son mari l'avait abandonnée pour deux autres épouses qui lui en donnèrent beaucoup »⁴) et l'honneur de l'homme dans sa virilité.⁵ En effet, le corps et le langage, ou le corps-langage disent la détresse de la femme comme celui de l'homme, son despotisme et sa violence.

L'hostilité de l'homme face à la stérilité du corps féminin montre son intransigeance. La stérilité fait perdre la séduction et le charme du corps féminin. Il paraît inadmissible pour

¹ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 17.

² Dans son étude de la société maghrébine, Gilbert Grandguillaume montre que la femme doit protéger sa virginité avant le mariage. L'honneur de la femme est ainsi une affaire d'hommes. « Père subverti, langage interdit », *op. cit.*, p. 165.

³ Grandguillaume, G., « Père subverti, langage interdit », *op. cit.*, p. 165.

⁴ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 45.

⁵ Cf. Grandguillaume, G., « Père subverti, langage interdit », *op. cit.*, p. 165.

l'homme d'appréhender la stérilité ou de la supporter. Il la conçoit comme une affaire purement féminine. Malek Chebel souligne que « dans une société à facture patrilinéaire et virilocale, la stérilité du corps est vécue comme une catastrophe irréparable. [...] Le Moi corporel féminin est impliqué en premier lieu dans la mesure où il est le lieu génésique, le réceptacle de la vie (*receptaculum*) »¹. Dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des Enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine », à cause de la stérilité, Schahzaman se voit comme l'homme le plus malheureux². La stérilité est vécue certes comme « un tragique incommensurable »³, mais non pas comme un motif de déshonneur comme dans la société du Maghreb telle qu'elle est représentée dans *L'enfant de sable*. Dans ce roman, l'opprobre flétrit l'épouse de Hadj Ahmed Souleïmane, déshonore celui-ci qui devient un objet de honte sociale⁴. Dans les *Mille et une nuits*, le corps féminin stérile pourrait être voué à la mort ou du moins à la répudiation. Dans l'« Histoire de Codadad et de ses frères », le roi « conçu de l'aversion »⁵ pour Pirouzé, il tente de la tuer, la seule épouse qui n'a pas eu de grossesse, puis il se contente de la répudier sur les conseils de son vizir. Dans *L'enfant de sable*, Hadj Ahmed Souleïmane ne montre à sa femme que de l'aversion et de la répugnance. La honte de la stérilité caractérise son discours. Il insulte son épouse. Il pense que son « ventre ne peut concevoir d'enfant mâle »⁶, « une malformation, un manque d'hospitalité » punie par le destin. Par la violence verbale, Hadj Ahmed Souleïmane domine sa femme. « Infirme », elle assume, seule, la responsabilité d'une progéniture féminine. Elle se sent repliée, vouée à la schizoïdie et à la solitude. Elle est tellement passive qu'elle ne joue aucun rôle dans le foyer sauf celui de la fécondité. Ben Jelloun la dote d'un comportement caricatural afin de critiquer un stéréotype matriarcal dans le monde arabe.

Ben Jelloun, en décrivant les épreuves endurées par le corps de Zahra, la condition de sa mère et ses sœurs ainsi que le statut d'un père dominant, déconstruit les rapports homme/femme⁷ structurés suivant des pôles et structures de domination. Nous examinerons attentivement tous ces rapports et nous verrons comment ils participent autant que le langage à l'émancipation de la société de toutes formes de domination.

¹ Chebel, M., *Le corps dans la tradition au Maghreb*, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », PUF, 1984, pp. 31-32.

² Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 2, *op. cit.*, p. 72.

³ Chebel, M., *Le corps dans la tradition au Maghreb*, *op. cit.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*

⁵ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, p. 367.

⁶ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, pp. 21-22.

⁷ Jacques Noiray a étudié le rapport homme/femme et surtout « la peinture du milieu familial » dans la littérature maghrébine de langue française. *Littératures francophones. Le Maghreb*, Belin, Paris, 1996, pp. 47-67.

Conclusion

Ben Jelloun a interrogé les évidences socioculturelles concernant le rapport homme/femme, la virilité, la sexualité, la famille, le patriarcalisme. Il a remis en question les doxas qui figuraient dans les *Mille et une nuits*, non seulement le patriarcalisme absolu, mais aussi le patriarcalisme modéré¹ entre Schéhérazade et son père. Ben Jelloun adopte un point de vue systématiquement subversif vis-à-vis des *Mille et une nuits*. Il déconstruit toutes les formes de l'autorité : le discours phallogocentrique, phallogocentrique, le pouvoir politique.

Tout concourt à la subversion, à dire la dénonciation et à dire la différence par rapport à une réalité socioculturelle : le langage, la forme de l'œuvre et le corps. Ben Jelloun se dresse contre la société structurée et propose aux lecteurs une étude détaillée de cette structuration à travers laquelle perdure la domination.

Après avoir étudié le discours de la domination, nous passerons à l'analyse des pôles de ce discours dont les principaux représentants sont la figure du père et celle de la mère, les représentants du pouvoir et ceux de la religion, car la domination telle qu'elle est représentée dans l'œuvre de Ben Jelloun est bien structurée en pôles et structures. En effet, le langage de domination ne pourrait pas être sans rapport avec des pôles et structures de domination. En effet dans notre corpus, les personnages s'organisent suivant des pôles de domination : les uns sont dominés les autres sont dominants.

¹ Nous décrivons ainsi la relation entre Schéhérazade et le vizir, car le père n'exerce aucune autorité sur sa fille ; au contraire, ils se sont entrés dans un rapport de persuasion où chacun d'eux a recourt à la force rhétorique de ses contes afin de persuader l'autre. C'est un rapport intellectuel plutôt qu'un rapport traditionnel entre un père et sa fille.

Chapitre deuxième : la subversion des pôles et structures de la domination

Introduction

Dans les *Mille et une nuits* comme dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, les personnages sont classés en dominants et dominés. Si dans l'œuvre orientale, les dominants font souvent preuve de résignation, excepté quelques personnages, Ben Jelloun a fait de tous les personnages dominés des révoltés. La subversion, ici, consiste dans le bouleversement des pôles et des structures de la domination.

La déconstruction consiste à interroger l'autorité masculine et l'obéissance féminine. Ici nous focaliserons notre étude essentiellement sur les pôles de domination, notamment sur leurs langages et leurs mentalités dont le langage n'est que l'un de ses supports. Insatisfait de sa culture porteuse d'un langage de domination, Ben Jelloun trouve dans les *Mille et une nuits*, le contenu, les thèmes, les personnages et la forme de l'insatisfaction.

Nous analyserons dans ce chapitre les différentes microstructures de la domination qui s'organisaient en pôles (l'homme, le père, la mère) qui s'organisent en structures (le mariage, la famille). Grâce à elles Ben Jelloun, en se servant de l'intertexte des *Mille et une nuits*, concentre son effort sur la subversion de ses pôles et formes qui structurent la société arabo-maghrébine.

1) Les pôles de la domination

Ben Jelloun réévalue le comportement de l'homme arabo-musulman et de sa culture, la femme et sa mentalité, les rapports qui relient les deux sexes, les valeurs traditionnelles et ancestrales auxquelles ils se sont rattachés et les valeurs modernes qui les tiraillent, coloniales et postcoloniales.

Nous étudierons le statut de l'homme qui ne cesse non seulement d'adopter un comportement ancestral, mais aussi il ne cesse de le protéger. Nous analyserons la fonction des deux pôles composant la famille, à savoir le père et la mère¹, le premier incarnant toutes les formes et les agissements de l'hégémonie, la seconde la faisant perdurer par l'obéissance et la transmission aux générations suivantes. Ben Jelloun déconstruit les fonctions ancestrales

¹ Pour Charles Bonn, ces deux figures fondamentales dans la littérature maghrébine « sont fondatr[ices] de l'émergence littéraire maghrébine francophone dans l'entre-deux langues », « D'une émergence hybride, ou le roman familial de l'entre-deux langues », in *Le Maghreb writes back : Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Alfonso de Toro/Charles Bonn (éds), Georg Olms Verlag & Hildesheim, Zürich, New York, 2009, p. 21.

accordées à chaque sexe. Il entend libérer le couple homme/femme des carcans dans lesquels ils se cantonnent, canalisés dans leurs fonctions.

a) La figure du père : incarnation de l'esprit ancestral

Ben Jelloun décrit la société à travers la fonction qu'il accorde à ses personnages. Il critique l'esprit maghrébin, ses coutumes, ses traditions, ses agissements et rebondissements face à tout renouvellement. Il critique, à travers le comportement de ses personnages, les traditions qui caractérisaient la société maghrébine. Il se dresse notamment contre la culture masculine qui gère systématiquement la domination. En effet, cette hypothèse de transgression de l'hégémonie masculine trouve en l'occurrence son prolongement dans les *Mille et une nuits*. L'« Histoire de Nouredin Ali et de Bedreddin Hassan » qui se déroule en Égypte reflète l'esprit patriarcal ancestral. Les deux frères, Schemseddin Mohammed et Nouredin Ali préétablissent la destinée de leurs enfants avant même leur naissance. Ils ont décidé, avant même leur mariage, que s'ils auront des enfants de sexes différents, ils les marieront. Mariage imposé. Ce conte représente une génération patriarcale qui annihile tous les droits de leurs descendants. Même si la préférence du mâle à la femelle au début du conte entraîne la rupture entre les deux frères car Nouredin Ali pense que « le mâle [est] plus noble que la femelle »¹ - pourtant le schéma narratif du conte réalise désormais le projet préalable des deux parents. Les enfants ont été conçus essentiellement pour réaliser la volonté de leurs pères.

Il paraît ainsi que le mâle a tous les privilèges. Dans les *Mille et une nuits* comme dans *L'enfant de sable*, l'homme a tous les droits sur la femme. Le comportement et les agissements de Schahriar et Hadj Ahmed Souleïmane illustrent le rapport conflictuel entre les deux sexes où la femme est souvent victime des complexes masculins. Ben Jelloun résume ainsi le rapport entre ces deux sexes : « Être homme est une illusion et une violence que tout justifie et privilégie »². Maya Hauptman met en rapport la souffrance de la femme et la société patriarcale : « La société patriarcale qui a maintenu la femme maghrébine soumise et reléguée au second plan est certainement responsable de la société mentale défaillante de cette dernière, comme le cas de la mère d'Ahmed-Zahra [...] »³

Aux antipodes de ce comportement masculin violent, dominant, privilégié et justifié, la femme incarne un comportement d'infériorité à cause de son infirmité physique : « être femme

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 300.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 94.

³ *Op. cit.*, p. 12.

est une infirmité naturelle dont tout le monde s'accommode »¹. Si la féminité est une « infirmité » que Ben Jelloun accorde à la nature, la virilité est une « illusion » que l'homme s'est donnée par le biais à la fois de la culture et de l'éducation. La supériorité masculine et virile est conçue comme une construction sociale.

Dans les *Mille et une nuits*, Schéhérazade s'en prend à toutes les constructions sociales. Sa parole est un contre-discours dans la mesure où elle se dresse contre un discours viril. Ce contre-discours consiste à subvertir les agissements de Schahriar, à lui montrer le bon côté de la vie. Le bien et le mal existent partout – et pourraient être commis par des femmes autant que par des hommes – et non pas seulement dans son royaume, mais aussi dans d'autres royaumes.

Les conteurs de Ben Jelloun dans *L'enfant de sable*, à leur tour, adoptent un discours anti-patriarcal. Imprégnés par l'histoire d'Ahmed/Zahra, ils défendent la cause féminine en se dressant contre la culture traditionnelle qui régit encore le rapport homme/femme et contre la manipulation de la religion qui permet de profiter de certains privilèges. Selon Ben Jelloun, la religion musulmane s'est transformée en instrument de domination.

Ben Jelloun représente une société déchirée par les valeurs des hommes. Ils sont ridicules, envieux, plus déterminés par leur instinct sexuel (Hadj Ahmed Souleïmane et les spectateurs du cirque forain) et leur instinct de possession que par la raison (les deux frères de Hadj Ahmed Souleïmane). Leur comportement irrationnel provoque le malheur au sein de la famille. Ben Jelloun les décrit comme des archétypes de la société arabe.

Ces archétypes de la société trouvent leur prolongement comportemental dans le conte de Camaralzaman et Badoure, dans lequel le souci d'avoir un héritier politique incite Schahzaman à adopter une réflexion patriarcale, qui devient de plus en plus morbide, entraînant un rapport de domination qui apparaît entre le père et son fils. Schahzaman impose le mariage à son fils² Camaralzaman. Hadj Ahmed Souleïmane pense également comme Schahzaman. Dans *L'enfant de sable*, se pose la question primordiale, celle de l'héritage, car la famille, généralement, veut avoir un garçon afin de lui céder l'héritage et perpétuer le nom de la famille. La stratégie de Hadj Ahmed Souleïmane consiste à protéger l'héritage et les biens de la famille même si ceci entraîne la transgression de l'identité de sa fille. Il contredit le destin. Il veut avoir un garçon afin de lui léguer l'héritage. Cette obsession l'incite à commettre un acte atroce. L'homme devient violent envers sa famille. La violence devient un caractère commun que

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 94.

² Le mariage imposé est l'une des formes qui organisaient les rapports familiaux qui existent dans la société arabe. Le père ou la mère choisissaient souvent une épouse pour leur fils. Voir l'article de Faouzi, Adel « La nuit de noces » in *La virilité en Islam. Cahiers Intersignes*, n° 11-12, printemps 1998.

partagent les hommes des *Mille et une nuits* et ceux de *L'enfant de sable* : Schahriar, Schahzaman et Hadj Ahmed Souleïmane.

L'autorité que représente le père dans *L'enfant de sable* prend une forme langagière : tant que le père existe, personne n'a le droit à la parole, ni la mère, ni ses filles. Les agissements d'Ahmed/Zahra peuvent se lire comme une interrogation systématique des règles du système patriarcal. Elle conteste l'autorité langagière de son père et les répercussions de son ordre en faisant d'elle le garçon tant attendu. Ahmed/Zahra commence à écrire les atrocités qu'elle a vécues, les blessures dont elle souffre, etc. L'acte d'écrire consiste à trahir le traditionalisme patriarcal et le corps. Si Bengt Novèn, à propos de *L'écrivain public*, pense que « l'acte d'écrire consiste ainsi à trahir, en quelque sorte, le corps »¹, il nous semble que dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, la trahison s'effectue plutôt chez Ahmed/Zahra par le corps qui se meut ainsi en trahison de l'Ordre avant même l'acte d'écrire :

Mes sœurs s'en servaient en silence. Je remarquais tout et j'attendais le jour ou moi aussi j'ouvrais cette armoire clandestinement et je mettrais deux ou trois couches de tissu entre mes jambes. Je serais voleur. Je surveillerais la nuit l'écoulement. J'examinerais ensuite les taches de sang sur le tissu. C'était cela la blessure. Une sorte de fatalité, *une trahison de l'ordre*.²

Lorsqu'Ahmed/Zahra a voulu parler à son père à propos de son corps et des métamorphoses qu'il est en train de découvrir, le père s'inquiète, se dérange et se révolte contre son enfant ; il a le droit de comprendre la nature de ces métamorphoses du corps que son père lui a assigné. Ces mutations que connaît Ahmed/Zahra viennent davantage s'opposer à la volonté du père. Depuis son enfance, devant un miroir, Ahmed regarde son bas-ventre. Il s'imagine avoir des seins de femmes avant même la métamorphose de ses organes féminins. Ahmed/Zahra était réduit à une vie marginalisée en tant qu'homme au début, puis en tant que femme en cours de constitution de sa propre identité, puis en une identité confirmée en tant que femme.

Schéhérazade réduite à la vie de femme dans le *harem*, a tenté de se libérer de cette vie limitée pour accéder une vie de femme, plutôt publique, connue par ses agissements libertaires de la femme dans un monde marqué par l'atrocité virile. Bien que le conte soit purement féerique et imaginaire, Schéhérazade a pu neutraliser deux autorités principales dans la société,

¹ *Op. cit.*, p. 43.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, pp. 47-48.

celle du père et de l'époux. Elle a réussi, au moins en partie, à changer le monde. Schéhérazade contestant l'autorité langagière de son père, lui dit :

Mon père, dit alors Schéhérazade, de grâce, ne trouvez point mauvais que je persiste dans mes sentiments. L'histoire de cette femme ne saurait m'ébranler. Je pourrais vous en raconter beaucoup d'autres qui vous persuaderaient que vous ne devez pas vous opposer à mon dessein.¹

Schéhérazade trouve dans l'histoire racontée par son père un modèle féminin qui l'incite à agir. Le recours à la persuasion langagière confirme la dimension linguistique de la bataille menée par Schéhérazade, consistant à déconstruire le logos patriarcal et à trahir l'ordre² imposé par l'autorité masculine. Le discours de Schéhérazade avec son père est un discours d'intellectuels déterminé par la force de la persuasion contre la force phallique. Aussi la relation père/fille dans le récit-cadre des *Mille et une nuits* entre le vizir et Schéhérazade n'est-elle pas celle de dominant/dominée. Le vizir n'est pas autoritaire. Il incarne plutôt le père intellectuel. Il a essayé de convaincre sa fille, par le biais de ses histoires à valeur persuasive³. La surveillance qu'il imposait à sa fille a échoué et le père finit par être convaincu.

Ben Jelloun propose deux portraits pour Hadj Ahmed Souleïmane. Il est le père autoritaire dans *L'enfant de sable*. Il le ressuscite dans *La nuit sacrée*. Il confesse à sa fille son intention de « mettre de l'ordre » à la vie de sa fille, mais il doit d'emblée « reconnaître [son] erreur ». Il reproche à son épouse son comportement de femme *obéissante*, qui vit dans le « silence », s'en prend à son « éducation » ancestrale qui l'oblige à être au « service de son homme », à l'éducation de ses filles qui « ressemblent » à leur mère. Il critique également son comportement d'homme déloyal et indifférent envers sa famille. Il avoue à Zahra : « Tu comprends qu'après l'accouchement je n'eus pour elle [sa femme] aucune attention particulière. Nos rapports faits de silence, de soupirs et de larmes reprirent leur cours traditionnel. La haine, la vieille haine, muette, intérieure, s'installa comme auparavant. »⁴

Hadj Ahmed Souleïmane, pour se débarrasser de « la méchante illusion » et des « mensonges » dans lesquels il a vécu pendant une vingtaine d'années reconnaît ses erreurs, se découvre ainsi en tant que père ridicule et coupable. Il demande « pardon » à sa fille, il

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 56.

² Nous rappelons que l'ordre était le suivant : Schahriar consomme les femmes qu'il épouse chaque soir en les exécutant à l'aube du jour suivant. Schéhérazade a trahi cet ordre, en bloquant tout d'abord les exécutions, puis en imposant sa propre stratégie langagière à son époux qui se trouve dans l'obligation de l'entendre. Elle gagne ainsi le combat langagier.

³ Il est possible de concevoir le vizir – comme un instituteur – qui a proposé à sa fille – avant la lettre – au moins une partie de la stratégie de persuasion par les contes.

⁴ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 28.

l'émancipe : « tu es libre à présent »¹ et lui donne un prénom de femme, Zahra. Ce récit de rêve rapporté par Zahra révèle l'image d'un père idéal dans une société débarrassée de l'hégémonie patriarcale.

Aux antipodes de Hadj Ahmed Souleïmane, le père de Fatima se présente comme un cas exemplaire. Il se dresse contre un stéréotype féminin qui adopte souvent le statut de la femme au foyer. Il ne perçoit pas la femme comme une « honte ». La mentalité du père de Fatima s'oppose à la mentalité de Hadj Ahmed Souleïmane et à la mentalité masculine en général. Le comportement du père de Fatima s'oppose ainsi au comportement de Hadj Ahmed Souleïmane. Par rapport au comportement de celui-ci et aux opinions stéréotypées déterminant la société traditionnelle à l'égard de la femme, le père de Fatima adopte une nouvelle vision dont le fondement est la reconnaissance masculine des droits des femmes. Dans le récit-cadre des *Mille et une nuits*, le père de Schéhérazade finit également par reconnaître les droits de sa fille. Ben Jelloun critique le plus souvent la mentalité masculine qui domine la société :

Un autre jeune homme :

Un conte est un conte, pas un prêche ! Et puis, depuis quand des femmes qui ne sont pas encore âgées osent-elles s'exhiber ainsi ? Vous n'avez ni père, ni frère ou mari pour vous empêcher de nuire ?

Comme elle s'attendait à ce genre de commentaires, elle s'adressa au dernier intervenant sur un ton doux et ironique :

Serais-tu le frère que je n'ai pas eu, ou l'époux dévasté par la passion au point d'oublier son corps tremblant entre des jambes grasses et velues ? Serais-tu cet homme qui accumule les images interdites pour les sortir dans la solitude froide et les froisser sous son corps sans amour ? Ah ! tu es peut-être le père disparu, emporté par la fièvre et la honte, ce sentiment de malédiction qui t'a exilé dans les sables du Sud ?²

La représentation d'un jeune homme anonyme prouve que l'auteur marocain désigne tout homme adoptant le même point de vue d'autorité masculine. Ici la trahison de l'ordre dont parle Ben Jelloun s'effectue par la persuasion où la femme transgresse l'esprit viril de l'homme. Ceci détermine la parole chez Ben Jelloun, devenue accessible à tout le monde dans la place de Jamaa el Fna, instaure une sorte de socialisation de l'acte scriptural dont se charge l'écrivain marocain en donnant une ampleur populaire à ses réflexions. L'acte scriptural individuel se transforme par la parole en acte collectif.

À propos de la trahison, il nous semble, aux antipodes de Bengt Novèn qui pense que « l'écriture qui "trahit l'ordre" se laisse penser comme rupture d'avec le corporel »³, que la

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Op. cit.*, p. 44.

trahison s'effectue de prime abord avec le corps. C'est le corps, carrefour de tout le langage dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, qui effectue la trahison de l'ordre, l'écriture et l'acte de raconter ne font que réfléchir ses tentatives de libération. Il s'oppose naturellement à toutes les réflexions et les pensées du Hadj Ahmed Souleïmane.

Les contes de Schéhérazade ont une valeur subversive par rapport à la société patriarcale. Ahmed/Zahra est représenté également en cours de déconstruction de la mentalité virile par le biais de ses questions posées à son père et à sa mère. Zahra a acquis les connaissances nécessaires qui lui permettent de déconstruire la virilité comme langage comme culture, puis comme pratique sociale. Les interrogations à valeur subversive d'Ahmed/Zahra à ses parents prennent la valeur d'un interrogatoire sur leur pouvoir. Il s'agit d'un questionnement de l'ordre, de leur statut social en tant que parents dominants plutôt que de leur statut parental. Il procède ainsi à une remise en question d'un langage autoritaire produit par la famille.

Selon Lévi-Strauss et J. Lacan¹, le père se conçoit comme l'un des pôles de l'émergence de la loi. Hadj Ahmed Souleïmane fait de sa fille un garçon auquel il voudrait transmettre sa culture d'homme autoritaire, auquel il cède non seulement l'héritage de la famille, mais l'autorité culturelle et langagière de domination. Loin d'être quelqu'un qui appréhende la réflexion, le père, tel qu'il est présenté dans *L'enfant de sable*, respecte le conformisme sociétal : être homme est un privilège qu'il faudrait inculquer à son enfant. Selon Grandguillaume « le père et la langue concernent la transmission »². Il lui apprend de garder un « espace qui le sépare »³ des autres, qui le protège et fait perdurer son autorité. Ahmed/Zahra, au cours de ses tentatives d'émancipation, commence *a priori* à se débarrasser de cet espace de protection, de l'héritage patriarcal éducatif, de la responsabilité de l'homme-tuteur dans la maison. Il s'insurge ainsi contre l'éducation patriarcale et la place que son père lui a accordée dans la maison : « depuis quelque temps, sa démarche n'était plus celle d'un homme autoritaire, maître incontesté de la grande maison, un homme qui avait repris la place du père et réglait dans les moindres détails la vie du foyer »⁴. Dans *La nuit sacrée*, Ben Jelloun poursuit l'émancipation de Zahra. Il tue le père, Hadj Ahmed Souleïmane et dote Zahra d'un statut dépendant de femme émancipée et libre. Des *Mille et une nuits* à *La nuit sacrée*, les stratégies de femmes s'opposent. La stratégie de Zahra consiste à ridiculiser son père. Elle le considère

¹ Cité par Grandguillaume, G., « Père subverti, langage interdit », in *Peuples méditerranéens. Le langage pris dans les mots*, N° 33, oct-déc, 1985, p. 163 (pp. 163-182). Dans ce même article, Grandguillaume conçoit le langage comme le deuxième pôle de l'émergence de la loi.

² « Père subverti, langage interdit », *op. cit.*, p. 164.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

comme immuable, sa mémoire de plus en plus troublée à cause de l'absence de progéniture masculine alors que Schéhérazade s'est appuyée sur sa puissance langagière et persuasive. Elle a pu convaincre son père de la laisser épouser Schahriar. Elle a pu persuader le roi de l'écouter, de réprimer ses tentations meurtrières. Elle a ainsi contrarié la tentation misogyne du roi.

Aussi Ben Jelloun décrit-il la fonction de l'homme et de la femme. L'homme, tel qu'il est représenté dans la trilogie, incarne la violence (surtout verbale) et l'entêtement crucial. L'homme justifie et perpétue tous les privilèges dont il jouit. La femme n'a pas de fonction que de se contenter de son statut de femme obéissante au service de l'homme. Dans cette société où l'homme est dominant correspond l'image de la femme obéissante.

b) La femme : figure de l'obéissance et de la transmission

Les femmes dans les *Mille et une nuits* comme chez Ben Jelloun sont obligées parfois d'expié une erreur qu'elles n'ont pas commise. Schéhérazade se met en danger et risque de perdre sa vie. Elle occupait la place de la reine traîtresse¹. Zahra assumait l'erreur de son père de vouloir avoir un garçon, ses sœurs ayant subi cette mentalité traditionnelle.

La femme dans *L'enfant de sable* incarne un statut ancestral, « s'enroule dans le silence »², remplit ses fonctions de femme au foyer, obéissante, incarnant une servitude volontaire. L'aliénation³ détermine son comportement. Le silence qu'adopte l'épouse de Hadj Ahmed Souleïmane face à son mari tout d'abord ensuite face l'agression que commet Ahmed envers ses sœurs prouve qu'elle incarne un statut passif dans la famille. D'ailleurs, Ben Jelloun ne lui donne pas de prénom, car elle est l'archétype de la mère obéissante et passive. C'est une stratégie de généralisation, car plusieurs mères dans la société arabo-maghrébine ont en partage ce statut. En effet, la mère inculque à ses filles le silence et la passivité. Ce comportement est devenu un legs culturel transmis d'une génération à l'autre.

Gilbert Grandguillaume conçoit la mère comme le meilleur agent de transmission de la culture de la domination.⁴ La femme en acceptant de subir la violence, l'autorité et la servitude devient complice de l'homme autoritaire. D'ailleurs, elle réalise le plus souvent les projets de l'homme. La mère de Zahra ne réalise pas son propre destin. Elle n'exécute pas ses propres réflexions. Tout ce dont se charge est fixé par Hadj Ahmed Souleïmane. La femme ne fait pas

¹ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuit* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 78.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 25.

³ Gaudin, F., *Le roman chez Tahar Ben Jelloun. Techniques et Idéologie*, *op. cit.*, p. 379.

⁴ « Père subverti, langage interdit », *op. cit.*, p. 171.

sa propre histoire, ne crée pas sa propre destinée, ne réalise pas ses propres projets, n'a accès ni à la pensée, ni à la réflexion, ni à l'action : c'est un être sujet à la volonté du mâle. Nous le concevons comme une figure de domination, ici, car elle inculque cette culture à ses enfants : la mère de Zahra et la mère de Camaralzaman en sont des exemples pertinents. La mère de Zahra n'appréhende ni résistance ni déni de sa situation. Elle souffre en silence. Elle inculque à ses filles la soumission, la culture de la répression et à être « inférieures » à leur prétendu frère Ahmed. Elle apprend à Ahmed à être « supérieur » par rapport à ses sœurs. Ben Jelloun représente la mère comme une personne opprimée qui mérite son sort. L'absence du discours signifie la négation de l'être. Même si tout le monde a accès à la parole dans les *Mille et une nuits* la figure de la mère est presque absente. Lorsqu'elle apparaît, la mère de Camaralzaman, c'est à la demande de son époux afin de convaincre Camaralzaman de se marier. Les *Mille et une nuits* révèlent également le mutisme des femmes. Les reines et les vierges massacrées l'une après l'autre n'ont pas de parole.

Dans *L'enfant de sable*, la mère d'Ahmed/Zahra ne parle pas d'elle-même, de ses émotions, de ses sentiments, de ses choix et de sa volonté. Elle représente le stéréotype de la femme orientale. La littérature réfléchit l'image négative que donne la société à la mère. La mère n'a pas de parole, ne réfléchit pas, ne décide pas, c'est-à-dire n'existe pas, selon la définition de Descartes. Les sœurs de Zahra n'ont aucune parole et aucune réflexion. Ben Jelloun critique ainsi le mutisme des femmes. L'absence de communication entre Hadj Ahmed Souleïmane et son épouse dans *L'enfant de sable* est profondément explicite. Le père décide, la mère n'a pas de parole, les sœurs accomplissent les ordres sans aucune discussion. Chaque membre de la famille vit dans son milieu fermé. La mère de Zahra et ses filles tiennent à la fois de l'image stéréotypée de la femme dans la société traditionnelle, limitée dans ses ambitions, dans ses préoccupations et dans sa culture.

Les femmes sont également responsables de leur propre situation. Ben Jelloun représente les agissements des femmes dans la vie quotidienne : « l'Assise me fit signe de me lever comme pour me dire : « on ne mange pas à la même table que le Consul »¹. L'Assise n'est pas seulement complice de la mentalité virile, mais elle participe également à la création d'une telle culture. Ici l'Assise transmet à Zahra l'éducation phallique qu'elle s'est inculquée. C'est pour cela que Zahra, au cours de ses tentatives de libération, affronte non seulement pas la mentalité masculine qui structure la société, mais également la mentalité ancestrale féminine qui fait perdurer l'autorité masculine. À propos des femmes, il y a deux pôles, un premier pôle qui

¹ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 73.

incarne le silence et révèle, par conséquent, la domination du mâle, et un deuxième pôle qui représente le pôle de l'émancipation de la parole féminine. Au silence des reines répond en écho la parole de Schéhérazade, au silence de la mère et ses filles dans *L'enfant de sable* répond en écho la parole de Zahra.

Entre le statut qu'occupe la mère et celui de sa fille, il y a une évolution certaine. Zahra n'hérite pas des habitudes, du comportement et du caractère de sa mère. Elle est rebelle. Elle a délaissé l'héritage culturel et tous les privilèges qu'incarne le mâle dans sa société. La femme dans le monde arabe, si nous tentons un rapprochement avec un modèle occidental, incarne l'image de Pénélope. Elle « est un être qui n'est plus libre d'agir au gré de son désir, comme a pu le tenter la belle Hélène, mais doit rester sagement, comme Pénélope, à la « place » que lui assigne désormais la logique essentialiste, à savoir la « féminité » selon la réflexion de Michel Kail¹. Zahra, plus subversive qu'Hélène, plutôt proche de Lysistrata². Chacune a choisi son dessein voulu³. Contrairement à l'image de la mère d'Ahmed/Zahra, le discours de Lalla Malika dans *La prière de l'absent*, s'inscrit dans la lignée d'un discours anti-œdipien, selon la réflexion de Bengt Novèn :

Depuis une perspective psychanalytique, on a beaucoup parlé de l'importance du langage de la mère dans le cas d'auteurs maghrébins écrivant en français. L'emploi du français serait une manière d'*esquiver* l'Œdipe, un refus d'affronter la loi du Père, c'est-à-dire l'ordre symbolique.⁴

Le retour à Fès, la ville natale, l'espace maternel se veut un retour au discours maternel et par conséquent une soustraction de l'ordre du père. Dans *L'enfant de sable*, la rupture avec l'ordre du père et toute forme de fixisme se déploie par la quête menée par Zahra. Ce voyage dans l'espace dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* décrit l'affrontement entre deux formes de discours contradictoires : un discours de domination dans l'espace réservé au père et un discours d'émancipation réservé à Zahra. Le voyage dans l'espace pourrait également être étudié comme une émancipation de l'ordre du père. Dans le conte de Badoure et Camaralzaman, le discours maternel relève de la domination puisqu'il consiste dans la réalisation du projet patriarcal, celui d'imposer le mariage à Camaralzaman. Fatime adhère ainsi complètement au

¹ Cité par Bourque, D., *Écrire l'inter-dit, la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, coll. « Bibliothèque du féminisme », L'Harmattan, 2006, p. 40.

² Lysistrata incite les femmes grecques à ne pas se donner aux hommes afin de cesser la guerre de Péloponnèse. Aristophane, *Lysistrata*, traduction de A. Willems, Paris, Librairie générale française, 1996, 153 p.

³ Si Lysistrata a fait une grève d'amour pour arrêter la guerre, Zahra, afin de s'en prendre au système patriarcal, elle fait (appel à) l'amour.

⁴ Novèn, B, *op. cit.*, p. 40. C'est l'auteur qui souligne.

projet de son mari, Schahzaman. Afin de réaliser son propre projet, Camaralzaman, comme Ahmed/Zahra, a également quitté le foyer paternel et part à la recherche de Badoure.

L'étude du comportement des deux sexes montre que l'un est sujet par rapport à l'autre. Le rapport homme/femme souvent conflictuel est régi par la loi de l'homme alors que le désir féminin est souvent transgressif.

c) La loi et le désir : un rapport conflictuel

Le rapport conflictuel entre les deux sexes sous-tend un autre conflit entre la loi et le désir constituant un élément unificateur entre les *Mille et une nuits* et la trilogie : dans les deux textes, la loi masculine conventionnelle obsède la femme. À l'image des jeunes filles injustement massacrées par Schahriar, prouvant ainsi un cas extrême d'obéissance, il y a les sept sœurs de Zahra et leur mère, qui, à leur tour, incarnent l'obéissance aux valeurs traditionnelles. En effet, dans *L'enfant de sable*, la mère d'Ahmed/Zahra s'avère l'icône de la femme qui souffre, la femme maghrébine obéissante au foyer qui se dissimule devant l'autorité patriarcale et sociale. La femme, dans une société traditionnelle, subit souvent les décisions de l'homme de son père, de son frère ou son époux.

Le comportement d'Ahmed/Zahra illustre le tiraillement entre la loi et le désir. En effet, suivant l'ordre de son père pendant une vingtaine d'années et l'éducation qu'il lui a inculquée, Ahmed/Zahra essaie d'être le garçon dont le père rêve. Il est présenté comme l'homme de la famille. Il accomplit un rôle traditionnel tel qu'il est défini par son père et la société. Cependant, le désir, les fantasmes, l'évolution du corps qu'il avait réprimé commencent à l'étouffer et le pousse à ressusciter l'être féminin qui commence à surgir progressivement. Zahra récupère progressivement sa propre identité féminine qui bouleverse tout l'ordre patriarcal.

Dans les deux textes en écho, les femmes sont présentées dans deux comportements contradictoires. Il y a autant de femmes obéissantes que de femmes rebelles. Dans les *Mille et une nuits*, si les jeunes filles dont nous avons déjà parlé incarnent l'obéissance absolue, en acceptant d'être tuées absurdement, Schéhérazade et d'autres femmes dont le comportement est incontrôlable et insaisissable refusent de s'incliner et lancent un défi.

Il s'avère que ce conflit entre la loi et le désir, entre l'homme et la femme, a provoqué d'autres conflits. En effet, dans les *Mille et une nuits* le conflit s'établit originellement et précisément entre le mal et le bien, entre l'amour et la haine suivant les analyses de Jamel Eddine Bencheikh :

Aventures du sens dans un conflit des discours tenus par des antagonismes originels. Aventure du sens se démarquant des péripéties de l'anecdote. C'était là le fait majeur : *Les Mille et Une Nuits* nous invitent à suivre des récits, mais en dissimulent les enjeux réels, les cheminements du sens qui ne s'ajustent pas à la trajectoire des faits. Au-delà de ce qui se donne à voir se génèrent les plus vieux conflits. C'est leur écho qui n'a cessé de se répercuter de destin en destin.¹

En fait, ce sont des rapports transcendants et conflictuels en écho dans l'hypotexte comme dans l'hypertexte qui créent non seulement la présence de deux pôles opposés, mais aussi des sèmes en opposition. Dans la trilogie, le conflit, il est vrai entre les deux sexes, mais plus précisément entre les valeurs traditionnelles et les valeurs modernes.

Malek Chebel² répartit les personnages suivant un rapport d'opposition. Le rapport dominants/dominés ne couvre pas seulement le rapport homme/femme, même si ce rapport est primordial dans les deux textes : « la relation homme/femme est pensée à partir d'une polarité qui oppose le masculin au féminin, le supérieur à l'inférieur, l'actif au passif, bref celui qui domine, celui qui est dominé »³. Ben Jelloun conçoit également la relation homme/femme à partir de cette dualité de dominant/dominé. En effet, après la mort de son père, Ahmed témoigne la fidélité à l'éducation patriarcale que son père lui a inculquée maintenant ainsi l'ordre dans la famille :

Ahmed prit les choses en main avec autorité. Il convoqua ses sept sœurs et leur dit à peu près ceci : « À partir de ce jour, je ne suis plus votre frère ; je ne suis pas votre père non plus, mais votre tuteur. J'ai le devoir et le droit de veiller sur vous. Vous me devez obéissance et respect. Enfin, inutile de vous rappeler que je suis un homme d'ordre et que, si la femme chez nous est inférieure à l'homme, ce n'est pas parce que Dieu l'a voulu ou que le Prophète l'a décidé, mais parce qu'elle accepte ce sort. Alors subissez et vivez dans le silence !⁴

Comme son père, Ahmed a hérité des caractères d'un homme dominant. C'est ainsi que se transmet ce rapport traditionnel entre l'homme et la femme d'une génération à l'autre. La mentalité virile devient un héritage culturel reflétant la virilité de l'éducation.

Dans le récit-cadre des *Mille et une nuits*, une loi enfreinte bouleverse toute la société et génère des rapports de domination. Edgar Weber a souligné les relations entre les personnages

¹ Bencheikh, J., *Les Mille et Une Nuits où la parole prisonnière*, coll. « Bibliothèque des IDEES », nrf, Gallimard, 1988, pp. 11-12.

² Dans son étude de la structure des personnages, Malek Chebel distingue trois classes auxquelles appartiennent les personnages : les « figures de l'autorité », les « figures de la dépendance » et les « figures de la déviance » *Psychanalyse des Mille et une nuits*, Petite Bibliothèque Payot, 2002.

³ Cité par Bencheikh, J. E., « La volupté d'en mourir », *op. cit.*, p. 265.

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, pp. 65-66.

qui se basent sur l'opposition antithétique : le Noir et le Blanc, l'esclave et le maître, le puissant et « l'impuissant », auxquels nous ajoutons l'autre dualisme fondamental, homme/femme :

On peut interpréter le meurtre des Noirs comme une « logique » punition d'une loi qui a été enfreinte ; mais le meurtre des reines, outre la punition, atteste aussi de l'impossibilité qu'ont les rois de s'approprier ce que les Noirs ont réussi. Les reines et les Noirs doivent donc mourir non seulement parce qu'ils sont coupables, mais aussi pour que soit supprimé une fois pour toutes le témoin capable de divulguer l'incapacité des rois à entrer en relation avec les femmes. Le succès des Noirs dit trop sur l'impuissance des rois.¹

Pour les rois, la punition pourrait être tout à fait logique à cause de l'iniquité des reines et des Noirs et ne relève d'aucune forme de domination ou d'injustice. Cependant, l'assassinat en série des jeunes filles que Schahriar a épousées relève de la tyrannie, de l'abus du pouvoir politique et mène la société à l'anarchie.

Après la punition des reines et des Noirs, la relation homme/femme entre dans une étape de mésentente qui repose sur la dualité qui caractérise la relation entre les personnages : Schéhérazade/le vizir ; Schéhérazade/Schahriar, Camaralzaman/son père Schahzaman ; Badoure/son père Gaïour. Cette dualité se transmet dans *L'enfant de sable* d'où le rapport conflictuel entre Hadj Ahmed Souleïmane et Zahra qui transgressera systématiquement cette relation de domination.

Dans l'hypotexte comme l'hypertexte, plus l'autorité se durcit plus se développe la désobéissance. Les personnages dominés agissent. Par leur langage et par leurs agissements subvertissent l'ordre des dominants. Schéhérazade manipule le roi et enfreint son ordre. Les conteurs de *L'enfant de sable* ne cessent également de dire la différence par rapport au discours doxique politique et religieux. En effet, ce dualisme de caractères qui marque les deux textes contribue à la compréhension du dualisme dans la vie. Dans son introduction à la deuxième édition de son livre, Malek Chebel affirme :

Concrètement *Les Mille et Une Nuits* ont la vocation de transcender les clivages les plus irréductibles, de se jouer de leur relativisme : le riche et le pauvre, l'homme et la femme, l'ordre social et l'anarchie, le temps et l'absence de temps, le matrimonial et le sexuel, etc.²

La réussite de Schéhérazade et Dinarzade qui parviennent à maintenir leur présence dans le palais du roi pourrait être étudiée comme une brisure du rapport dominant/dominé maintenant

¹ Weber, E., *Le secret des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, op. cit., p. 77. L'impuissance sexuelle des rois n'est pas logique. Schahriar a eu trois enfants avec Schéhérazade.

² *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, op. cit., p. 9.

une sorte de cohabitation pacifique entre ces deux pôles. Le palais du roi qui était jadis un espace de conflit et crimes devient un espace où se promulgue l'entente.

La relation entre l'homme et la femme est une relation de domination où l'homme exerce une hégémonie absolue qui limite de plus en plus le rôle de la femme. Même si Ben Jelloun emprunte aux *Mille et une nuits* les pôles qui structurent l'œuvre où s'oppose l'un à l'autre, le politique et le social, la justice et l'injustice, l'homme et la femme, il paraît que le rapport dominé/dominant sous-tend d'autres rapports symboliques, entre les pays du Maghreb dominés par la France. Dans l'œuvre de Ben Jelloun, l'opposition entre deux pôles s'avère très étendue :

Cette œuvre majeure traite de thématiques graves : la condition misérable de la femme – victime de la société patriarcale –, la famille castratrice, l'esclavage, l'oppression, la corruption, le conflit des générations et l'entre-deux ressenti par les immigrés. [Ben Jelloun] aborde la problématique de la colonisation et de ses conséquences, et nous dit l'attente des jeunes, trahie par le régime postcolonial dictatorial, où l'espoir d'un lendemain meilleur a été remplacé par une autre réalité : la surveillance, l'incarcération, et la torture. Ses personnages évoluent dans une société conflictuelle qui modèle leur esprit et leur comportement, y laissant des séquelles indélébiles.¹

Bien que les traces de l'intertexte des *Mille et une nuits* soient pertinentes dans l'élaboration de l'œuvre, pourtant, l'œuvre de Ben Jelloun évoque beaucoup plus des problèmes de son époque. Les personnages qu'il met en œuvre adoptent un point de vue iconoclastique, hostile aux différentes formes de domination, aux différentes polarisations où une seule personne détient tout le pouvoir, d'où le sens des innombrables résurrections des auditeurs contre le conteur dans *L'enfant de sable*, autrement dit contre la voix unique.

Les rapports de domination sont beaucoup plus étendus dans la trilogie parce qu'elles sont hiérarchiques. Le comportement d'Abbas le prouve déjà :

Abbas, qui se montrait violent, dominateur et méprisant devant le personnel du cirque, se faisait tout petit, doux et obéissant devant sa mère et devant un quelconque représentant de l'autorité, à qui il proposait d'emblée ses services : prêt à être aussi bien indicateur, délateur que fournisseur de jeunes filles vierges ou de jeunes garçons imberbes pour le caïd, le chef du village, ou le chef de la police. Abbas était la crapule intégrale. Il baissait la tête et les yeux quand il s'adressait à l'autorité.²

¹ Hauptman, M., *Tahar Ben Jelloun. L'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*, Paris, Éditions Publisud, 2012, p. 8.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., pp. 140-141.

Ben Jelloun détaille ainsi le comportement des dominants et des dominés dans le Maroc post-colonisé. Image d'une société où l'un humilie l'autre. Ici l'image d'Abbas qui jouit de son statut d'homme dominant : il est lui-même soumis à un autre pouvoir, humilié et insulté sans aucun souci de se défendre. Cependant, à l'encontre des hommes souvent passifs face à la domination, Zahra réagit. Le fait que Zahra, dont le désir a une valeur subversive, décide d'exaucer ses désirs sans tenir compte des lois patriarcales entraîne un conflit avec les valeurs traditionnelles. En effet, le désir ne compte pas en soi, car il n'est qu'un cheminement ou un itinéraire dont l'objectif est l'émancipation. La société s'est ainsi dépolarisée : d'une part, des hommes détiennent le pouvoir aspirant à protéger leurs statuts, leurs pouvoirs et leurs privilèges et d'autre part, des femmes qui détiennent un contre-pouvoir subversif dans un souci d'accord proportionnel dont leur représentant est le couple Zahra/le Consul. Ce couple neutralise le rapport de dominant/dominé en amenant la relation homme/femme vers l'harmonie.

Bien que les pôles de domination agissent souvent de façon individuelle, comme le père et la mère, pourtant, à cause de la transmission des valeurs ancestrales d'une génération à l'autre, des constitutions sociales se transforment en structures de domination dans la mesure où le langage, la parole, les agissements des individus sont devenus consensuels. En effet, ces pôles de domination se sont renforcés par des structures de domination comme le mariage et l'éducation. Après l'analyse des pôles de domination, nous analyserons ainsi les structures dans lesquelles se sont organisés les personnages.

2) Les structures de la domination

Dans l'œuvre de Ben Jelloun, les structures de domination perdurent puisqu'elles relèvent des habitudes quotidiennes, culturelles, religieuses et des traditions transmises d'une génération à l'autre. Dans les *Mille et une nuits*, « les structures fonctionnent au profit de l'ordre établi, donc au profit du Père tout-puissant »¹. Ici et là, la société s'en est encore imprégnée et structurée par le rapport dominant/dominé.

Dans *L'enfant de sable*, Ben Jelloun décrit les institutions et leurs fonctionnements, les traditions, les idées reçues et les conventions qui font de la société du Maghreb une société réglementée, conventionnelle et canonique organisée selon une structure cohérente qui reflète la domination patriarcale :

¹ Chebel, M., *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, op. cit., p. 335.

Dans une société morale, bien structurée, non seulement chacun est à sa place, mais il n'y a absolument pas de place pour celui ou celle, surtout celle qui, par volonté ou par erreur, par esprit rebelle ou par inconscience, trahit l'ordre. Une femme seule, célibataire ou divorcée, une fille-mère, est un être exposé à tous les rejets. L'enfant fait dans l'ombre de la loi, l'enfant né d'une union non reconnue, est destiné au mieux à rejoindre le foyer de la Bonté, là où sont élevées les mauvaises graines, les graines du plaisir, bref, de la trahison et de la honte.¹

Ces structures de domination sont tellement préétablies et consensuelles que personne ne peut les bouleverser ou penser à les critiquer sans tenir compte des limites imposées à la réflexion et à l'action libre. Dans *Esthétique et Théorie du roman* Bakhtine, recense les institutions qui donnent un aspect consensuel au discours et s'appuient essentiellement sur le langage :

Les paroles autoritaires (religieuse, politique, morale, parole du père, des adultes, des professeurs) ne sont pas intérieurement persuasives pour la conscience ; tandis que la parole intérieurement persuasive est privée d'autorité, souvent méconnue socialement (par l'opinion publique, la science officielle, la critique) et même privée de légalité.²

La parole est autoritaire, car elle n'a pas de fondements ni d'arguments persuasifs. La persuasion est le repère qui nous permet de saisir si le discours est autoritaire. Le dialogue élaboré entre Schéhérazade et son père relève de la persuasion. Il transgresse la doxa du silence féminin. Schéhérazade ne désobéit pas à son père, elle le persuade. Par le truchement de Schéhérazade et de son père, les *Mille et une nuits* mettent en exergue, un discours qui remet en question la relation traditionnelle entre le père et sa fille.

Ben Jelloun focalise son effort subversif sur deux pôles essentiels de la culture musulmane, la *sexualité*³ et la *famille*. Des constitutions et des formes de la société comme le mariage, la famille et l'éducation ont participé à la domination et sont devenues des structures tyranniques. Ben Jelloun s'interroge sur les structures cohérentes et les mentalités homogènes qui organisent la société, et ce, en se servant de l'intertexte des *Mille et une nuits*. Il prend ainsi l'intertexte suivant un point de vue subversif bien qu'il soit déjà imprégné de subversion. En écho, la relation entre l'homme et la femme dans les textes susmentionnés est conflictuelle. L'une de ses manifestations est le mariage.

¹ *Ibid.*, p. 154.

² Cité par Bourque, D., *op. cit.*, p.108.

³ Dans son article « Père subverti, langage interdit » (*op. cit.*), Gilbert Grandguillaume a analysé ces deux pôles de domination dans la société maghrébine.

a) Le mariage

Bien qu'il s'agisse, en apparence, d'un discours d'obéissance puisqu'il semblerait qu'Ahmed réalise le projet de son père, cependant, le fait qu'il revendique son droit au mariage décontenance sa mère, car le projet de faire de leur fille un garçon devient déconcertant. L'âge de l'adolescence annonce la révolte contre les parents. La fille élevée comme un garçon, en suivant le chemin tracé par ses parents (« je ne fais que vous obéir ; toi et mon père, vous m'avez tracé un chemin ; je l'ai pris, je l'ai suivi et, par curiosité, je suis allé un peu plus loin et tu sais ce que j'ai découvert ? »¹) finit par leur désobéir. Ahmed/Zahra revendique le mariage avec Fatima. Il serait ainsi un mariage inattendu, lesbien et subversif qui bouleverse l'ordre de ses parents puisqu'il va à l'encontre de leur volonté. Il met ainsi en question l'identité masculine qu'ils ont assignée. Ahmed annonce la rupture avec le silence qui régnait au sein de la famille. Il transgresse les barrières de la sérénité apparente dont jouit la famille. Le désir régit la tentative d'Ahmed, élevé comme garçon, qui veut vivre pleinement sa vie d'homme que lui a accordée son père. Ahmed a choisi d'aller jusqu'au bout dans le projet de son père. Ce désir devient un désir transgresseur. Ici Ahmed ne dénonce pas, au contraire, il obéit au projet que son père lui a assigné, car il sait bien qu'aller au bout de cet itinéraire qu'il n'a pas choisi se transformera en désobéissance. Il n'adopte pas, à ce propos, un discours contre l'hégémonie, il choisit d'aller à l'extrême dans le projet déjà établi par son père afin de contourner son père et par conséquent toute la société patriarcale. En étant considéré comme un homme, Ahmed veut jouir des droits que la société accorde à l'homme. L'idée du mariage ne conforte pas la destinée qu'il a apprise à suivre depuis sa naissance, au contraire, il s'agit d'une tentation de régression. Il ne peut transgresser la violence qu'il a subie depuis sa naissance qu'en adoptant une stratégie violente. Un discours contre l'hégémonie² est un discours contre la doxa.

Si le mariage d'Ahmed est subversif puisqu'il va unir deux individus du même sexe, le mariage d'Amine affermit le pouvoir masculin, car il est soumis à une condition : Amine doit garder silence et ne doit pas parler à aucun homme : « [...] je lui dis qu'une des conditions de mon mariage était de ne parler à aucun homme qu'à mon mari, et que je ne devais pas y contrevenir »³. Transgresser le motif conditionnel du mariage entraîne la punition. L'accident qui a eu lieu se veut une ficelle contiguë afin de réaliser la transgression et engendrer le conflit entre l'homme et la femme en montrant le comportement violent du mâle. Amine dissimule la vérité et recourt aux mensonges afin de ne pas entraîner des massacres de vengeance, mais aussi

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 52.

² Tout discours de nature hégémonique est une doxa. Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Le Seuil, 1973, p. 47.

³ Galland, A., T. 1, op. cit., p. 220.

pour ne pas transgresser le motif conditionnel du mariage. Pourtant, elle est agressée par son époux et plus tard sera répudiée :

Cette raison mit mon mari en colère. « Cette action, me dit-il, ne demeurera pas impunie. Je donnerai ordre demain au lieutenant de police d'arrêter tous ces brutaux de porteurs et de les faire tous pendre. » Dans la crainte que j'eus d'être cause de la mort de tant d'innocents, je lui dis : « Seigneur, je serais fâchée qu'on fit une si grande injustice ; gardez-vous bien de la commettre ; je me croirais indigne de pardon si j'avais causé ce malheur. Dites-moi bien sincèrement, reprit-il, ce que je dois penser de votre blessure¹.

La moindre transgression de l'ordre entraîne l'intervention sanguinaire du mâle. Depuis le premier crime de Schahriar, chaque erreur commise par la femme peut coûter des milliers de morts. Amine acceptait, seule, d'encourir la punition. Elle défend la justice en inventant à chaque fois un mensonge qui dément le précédent.

Par ailleurs, il se pourrait que le mariage perde sa valeur de communion entre les deux sexes et se transforme en une négociation des biens entre les deux frères. En effet, puisque Noureddin Ali pense que son fils est plus noble que sa nièce², il revendique une dot considérable. Dans l'« Histoire de Noureddin Ali et de Bedreddin Hassan »³, le mariage est remis en cause puisqu'il se transforme en punition. Étant refusé comme époux, le sultan d'Égypte se venge. Il impose à la fille de son vizir Schemseddin Mohammed d'épouser un bossu très laid. L'écho se maintient dans le conte de Badoure et Camaralzaman où le mariage imposé est contesté et aboutit à un affrontement. Camaralzaman réagit contre la volonté de son père, considérant la liberté de choisir pour lui comme un droit :

Madame, reprit Camaralzaman, je ne doute pas qu'il n'y ait un grand nombre de femmes sages, vertueuses, bonnes, douces et de bonnes mœurs. Plût à Dieu qu'elles vous ressemblassent toutes ! Ce qui me révolte, c'est le choix douteux qu'un homme est obligé de faire pour se marier, ou plutôt qu'on ne lui laisse pas souvent la liberté de faire à sa volonté. Supposons que je me sois résolu à m'engager dans le mariage, comme le sultan mon père le souhaite avec tant d'impatience, quelle femme me donnera-t-il ? Une princesse apparemment, qu'il demandera à quelque prince de ses voisins, qui se fera un grand honneur de la lui envoyer⁴.

Le mariage imposé par le père ou l'autorité politique est l'une des formes de domination pratiquée par le père à l'encontre des femmes dans la société traditionnelle. Le mariage devient

¹ *Ibid.*, p. 222.

² Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 300.

³ *Op. cit.*, t. 1, p. 300.

⁴ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, p. 78.

ainsi une constitution qui structure la société, transformé en un fondement qui perdure le pouvoir patriarcal. Le mariage peut désigner contradictoirement l'obéissance et la subversion. En effet, en se dressant contre la volonté de son père et épousant l'homme qu'elle a choisi, Schéhérazade a transgressé l'autorité patriarcale même si le vizir n'a pas montré le comportement d'un homme autoritaire.

Le mariage imposé dans les *Mille et une nuits* n'aboutit pas. Les génies, adjuvants de la femme, par leur action, ont pu esquiver l'ordre du sultan d'Égypte et bouleverser ainsi son ordre. Plus tard, le mariage d'amour remplace le mariage imposé. L'amour entre les deux partenaires rend caduc l'ordre préliminaire formulé par le sultan.

Dans *La nuit sacrée*, le couple amoureux Zahra/le Consul, exemple de réciprocité passionnée et amoureuse remplace le couple traditionnel époux autoritaire/femme taciturne, témoin de l'inégalité où l'époux se veut dépositaire du pouvoir, la réciprocité sentimentale n'existant pas.

Certains fragments phrastiques et expressions comme « au bout de ta septième fille, j'ai compris que tu portes en toi une infirmité »¹, « épouse soumise, obéissante »² et des phrases comme :

- « Il appela un soir son épouse enceinte, s'enferma avec elle dans une chambre à la terrasse et lui dit sur un ton ferme et solennel »³ ;
- « ton ventre ne peut concevoir d'enfant mâle ; il est fait de telle sorte qu'il ne donnera – à perpétuité – que des femelles⁴ ;
- « Moi aussi je m'acharne sur ce ventre malade » ;
- « Mon honneur sera enfin réhabilité » ;
- « Bien sûr tu peux me reprocher de ne pas être tendre avec tes filles. Elles sont à toi ».

montrent une impression de dégoût du mariage ordinaire, traditionnel, méprisable, flétrissant, devenu une cause d'aliénation, d'ignominie et d'avilissement aussi bien pour l'homme que pour la femme, selon Ben Jelloun. Cette ancienne relation conjugale dont la soumission est une caractéristique déterminante sera remplacée par la passion. Dans *La nuit sacrée*, la vie de couple entre Zahra et le Consul anéantit l'institution de la famille. Ce couple fait sortir la relation homme/femme de son ancrage culturel bien structuré. La femme échappe ainsi à toute surveillance et au contrôle de la famille. Ben Jelloun fait ainsi passer la relation entre l'homme

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 21.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, pp. 21-22.

et la femme d'un état traditionnel à un état moderne, proche de l'Occident. Le plaisir charnel est l'une des formes de la liberté que prêche Ben Jelloun à travers cette relation peu habituelle au Maghreb des années quatre-vingts, transgressant ainsi la conception consensuelle du corps du *harem* : corps replié, sans amour, réservé au foyer et à la fécondité. L'Assise, imprégnée de traditions, s'évertue vainement à imposer le mariage à Zahra :

Bon, puisque tu te moques de moi je vais mettre à nu ton jeu. Je t'ai trouvé un homme, il est veuf, mais encore bien baraqué. Ses outils sont impressionnants. Il cherchait une orpheline, une femme sans attaches, une femme seule au monde... C'est un peu ton cas, n'est-ce pas ? [...]

- Je ne suis pas à marier. Je ne t'ai rien demandé.

- C'est vrai, tu ne m'as rien demandé. Mais c'est moi qui décide dans cette maison qui doit se marier et qui doit rester célibataire.¹

Celle-ci, malgré le patriarcalisme qui a canalisé sa vie pendant une vingtaine d'années, en refusant le mariage, s'insurge contre toute une culture, adoptant ainsi un point de vue transgressif vis-à-vis de la tradition. Toute tentative d'opprimer Zahra sera absolument désamorcée. En tant que femme libre, elle neutralise toutes les formes de domination d'origine masculine, mais aussi féminine.

Ben Jelloun n'emprunte pas non seulement aux *Mille et une nuits* le motif du mariage qui orchestre *L'enfant de sable*, il emprunte également ses thèmes subversifs. Il représente deux formes de mariage : d'une part le mariage traditionnel (Hadj Ahmed Souleïmane et son épouse, les sept sœurs de Zahra et le mariage traditionnel qu'elles attendent), d'autre part le choix de vie de couple que prône Zahra. L'étude de la relation homme/femme dans ces deux textes à partir des couples formés par les reines/Schahriar, Hadj Ahmed Souleïmane/sa femme montre qu'il s'agit d'une relation conflictuelle, alors que la relation de couple dans *La nuit sacrée* est une relation d'entente. Le projet de Schéhérazade consiste également à amener également la relation homme/femme vers l'harmonie et la complicité. Celle-ci répare la constitution du mariage alors que Zahra la déconstruit complètement.

La femme a l'audace de refuser la proposition du mariage même si ceci lui cause un grand malheur. En effet, en refusant d'épouser le jeune Sarrasin², la princesse de Deryabar risque de subir sa vengeance. Celui-ci a tué le roi, le père de la princesse et par conséquent elle a été destituée de trône au profit du libre choix d'un époux. Ben Jelloun décrit ainsi les valeurs traditionnelles qu'on inculque aux jeunes filles lors des préparatifs du mariage :

¹ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 131.

² Galland, A., T. 2, op. cit., pp. 376-396.

Deux vieilles femmes, sèches et grises, le regard funeste, le geste précis et bref, accompagnèrent Fatima. Sans bruit, sans festivités, elles devaient me livrer celle à qui allait incomber le rôle d'épouse et de femme au foyer. Enveloppée dans une djellaba blanche, elle avait les yeux baissés ; et, même si elle avait osé lever haut son regard, les deux femmes l'en auraient empêché. La pudeur, c'est cela ! Ne pas regarder l'homme en face ; ne pas soutenir son regard par soumission, par devoir, rarement par respect ou à cause de l'émotion¹.

Les vieilles femmes sont attentives au moindre détail concernant le comportement de Fatima. Même le regard est surveillé puisqu'il est conçu comme une sorte d'autorité². À partir de la description des rituels du mariage, Ben Jelloun s'en prend de manière systématique aux traditions sociétales à valeur hégémonique qui privilégie le mâle et dépouille la femme de toute dignité.

Le mariage, en tant que constitution qui ratifie la domination, en tant que culture conventionnelle est transgressé par le lesbianisme et l'homosexualité. En effet, ces relations, aux antipodes d'une société structurée par le mariage homme/femme, sont l'une des stratégies pour dire la différence³ en s'opposant à la culture, aux traditions et aux coutumes sociétales arabo-musulmanes. Le mariage lesbien avec Fatima transgresse l'interdit patriarcal et les contours qui délimitent le monde dans lequel se meut Ahmed. Chez Ben Jelloun, beaucoup plus subversif, le passage à l'acte sexuel féminin est immédiat dans *L'enfant de sable* :

Comme j'hésitai, elle se précipita sur moi et, de ses mains fortes, déchira ma djellaba, puis ma chemise. Apparurent alors mes deux petits seins. Quand elle les vit, son visage devint doux, illuminé par un éclair troublant où se mêlaient le désir et l'étonnement. Doucement, elle passa ses mains sur ma poitrine, approcha de moi sa tête et posa ses lèvres sur le bout du sein droit, l'embrassa, le suçait. Sa bouche n'avait pas de dents ; elle avait la douceur des lèvres d'un bébé. Je me laissai faire puis réagis violemment, la repoussant de toutes mes forces.⁴

Après avoir désiré le lesbianisme, Zahra revendique « en poussant de toute sa force [la femme lesbienne] » son hétérosexualité. Le conflit entre le désir homosexuel (le mariage lesbien) et le désir hétérosexuel (le mariage ordinaire) s'achève au profit du mariage ordinaire.

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 73.

² Husserl conçoit le regard comme une sorte d'autorité. Cf. Derrida, J., *Sur la parole. Instantanés philosophiques*, op. cit., p. 87.

³ Guillemette, L. et Cossette, J., « Déconstruction et différence », in Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), disponible en ligne sur : <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp>

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 114.

Dans le conte de Camaralzaman et Badoure, le corps lesbien a mis fin au mariage. Il le transgresse systématiquement. Nous comprenons le rapport homosexuel entre Camaralzaman et Badour suivant l'hypothèse d'Edgard Weber :

La tendance « masculine » de Budur ne fait aucun doute. Elle a en effet un comportement typiquement masculin : elle tue sa gardienne avec une épée, revêt l'habit de Qamar al-Zaman, se fait passer pour lui auprès du roi Armanos, en épouse même sa fille, gouverne l'île et à la fin du conte « provoque » Qamar al-Zaman en lui faisant des avances homosexuelles.¹

Cette homosexualité sera vite dépassée. Camaralzaman se marie avec Haiatalnefous. L'épouse qui ne se doute pas de son identité féminine. Bien que le mariage de Badoure et Haiatalnefous évoque le lesbianisme, il faut cependant signaler que le conte ne représente pas un passage à l'acte érotique.

Dans les *Mille et une nuits* comme dans *L'enfant de sable*, le plaisir, motif subversif, trouve son accomplissement non seulement dans les rapports hétérosexuels, mais aussi dans les relations homosexuelles² et lesbiennes. Ces différentes relations peu habituelles dans le monde arabo-musulman traduisent une stratégie de déconstruction socioculturelle du mariage et introduisent une incohérence dans une société bien structurée en réalisant une transgression du mariage ordinaire hétérosexuel.

Notre étude du mariage nous a montré l'existence d'un réseau de correspondances entre les deux textes, l'hypotexte comme l'hypertexte. En effet, la représentation du mariage établit son enracinement dans la culture qui devenait, dans les deux textes, une forme de domination et également de subversion. Le mariage, reflet d'une culture, renforce la domination masculine et contribue à la formation d'une famille qui fait perdurer également l'autorité masculine.

b) La famille : la société du contrôle

Le corps féminin est à conquérir et à protéger dans un *harem* loin de toutes les souillures. De ce point de vue, le mariage instaure la possession et la surveillance³. Ainsi se conçoit le

¹ Weber, E., *Le secret des Mille et une nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, op. cit., p. 154.

² Cf. Chebel, M., *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, op. cit.

³ À l'encontre de l'hypothèse de Christiane Chaulet Achour, qui pense que la surveillance dans la culture arabo-musulmane, se fait seulement sur le corps féminin, il nous semble, si nous acceptons la lecture musulmane, que la voix de la femme — conçue comme « *awra* — est également surveillée, même si Schéhérazade a longtemps préservé la parole. Ben Jelloun évoque déjà ce motif. Cela veut dire que la lecture des *Mille et une nuits*, à partir de la culture arabo-musulmane, n'est pas toujours possible. La

rapport entre Schahriar et la reine : dès que celle-ci s'est donnée à un esclave, Schahriar sent qu'il ne la possède pas. Il ne peut pas la surveiller. La reine a transgressé l'ordre mis en place. La fin de la possession et l'impuissance à maintenir la surveillance ont pour conséquence la mise à mort. La trahison dans les *Mille et une nuits* bouleverse ce monde limpide, annonce l'entrée dans un univers marqué par l'aliénation ; les pensées pathologiques et morbides dominent, là où s'accomplit la négation absolue de l'éros et du sens, provoquant le bouleversement éthique de toute la ville, car une autre vérité s'est installée dans la mémoire de Schahriar : les femmes sont traîtresses. En effet, selon Carole Boidin, la transgression de la famille, comme constitution, s'effectue dans les *Mille et une nuits* à travers l'épouse de Schahzenan et la reine, l'épouse de Schahriar. Si la première a trahi son époux, la deuxième a organisé une orgie érotique. Elles sont perçues comme des « épouses transgressives »¹. Le mariage et par conséquent la famille sont en péril. Pourtant Schéhérazade sauvera la famille² et le mariage³.

Quant à Ben Jelloun, il déconstruit la constitution de la famille et du mariage, il les considère, en mettant en question la famille du Hadj Ahmed Souleïmane, comme la source première de l'injustice contre la femme et de son aliénation. Ben Jelloun considère la famille comme la première constitution qui inculque l'injustice, qui perpétue le privilège des masculins, qui maintient l'obéissance de la femme. Les sèmes *injustice, obéissance, mariage imposé* décrivent les rapports homme/femme dans *L'enfant de sable*.

Le voyage dans l'espace, ratifie la répudiation de la famille, se veut une stratégie qui consiste à réparer le mal ; pour Zahra, il se transforme en voyage intérieur, guidé par son désir d'être soi afin de récupérer sa propre identité. La pulsion sexuelle la mène dans des contrées où il n'y a plus de surveillance patriarcale, ni sociale, ni religieuse. Nous détaillerons plus loin l'expérience du déguisement où Ahmed/Zahra, acteur ou actrice, aux jeux du cirque, profite d'une condition favorable à l'émancipation absolue loin de toute surveillance. L'expérience artistique échappe ainsi à la surveillance.

Des phrases comme

Ensuite il a maltraité ses sœurs qui le craignaient. Normal ! On le préparait à la succession. Il est devenu un homme. En tout cas on lui a appris à se comporter en homme, aussi bien à la maison qu'au-dehors.⁴

diversité de l'appartenance culturelle des contes en témoigne déjà. Chaulet-Achour, Ch., « Des écrivaines contemporaines et *Les Mille et Une Nuits* », *op. cit.*, p. 117.

¹ Boidin, C., « Schahrazade et sa parole. La figuration fictive d'une énonciation pour le plaisir », p. 6.

² Rouart, M.-F., *op. cit.*, p. 1665.

³ *Ibid.*

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 42.

- Ahmed était devenu autoritaire. À la maison il se faisait servir par ses sœurs ses déjeuners et ses dîners.¹

- Mes sœurs sont résignées.²

traduisent le rapport de domination qui se transmet entre père/mère à la relation frère/sœurs au sein de la famille : rapport d'autorité et de servitude obligatoire. Les corps des sept filles et leur mère dans *L'enfant de sable* montrent que leurs corps crient en silence et pourraient être appréhendés comme une métaphore du corps féminin surveillé dans la culture arabe traditionnelle. Elles n'ont pas essayé de se libérer de cet héritage culturel étouffant. Quant à Ahmed, devenu de plus en plus conscient, il critique sa famille : « dans cette famille, les femmes s'enroulent dans un linceul de silence..., elles obéissent..., mes sœurs obéissent ; toi, tu te tais et moi j'ordonne ! »³ Ensuite, il transgresse toutes les doxas culturelles et mène une quête de soi, une quête qui l'amène à la conscience de soi en tant qu'être libre et lui permet de s'acquitter des traumatismes de supériorité patriarcale et masculine inculqués par la société. Le caractère identitaire et sexuel de la quête entamée par Ahmed/Zahra bouleverse l'ordre patriarcal.

Schéhrazade se libère également de sa famille, elle s'oppose à son père, bien entendu, au pouvoir patriarcal. Elle prend avec elle sa sœur : un choix très significatif. Elle l'enlève de la constitution de domination et lui apprend les façons de s'opposer au pouvoir patriarcal.

Dans la trilogie comme dans certains contes des *Mille et une nuits*, la femme rejette son engagement vers la famille en tant que constitution qui perdure la domination : « Sachez, ami, que la famille, telle qu'elle existe dans nos pays, avec le père tout-puissant et les femmes reléguées à la domesticité avec une parcelle d'autorité que leur laisse le mâle, la famille, je la répudie, je l'enveloppe de brume et ne la reconnais plus. »⁴

La famille se conçoit ainsi comme constitution qui protège le statut du père dominant. Hadj Ahmed Souleïmane crée une sorte de schisme et de séparation entre les membres de la famille et lui. En fait, c'est cette séparation qui maintient l'ordre dans la famille. Dans son article, « Père subverti, langage interdit », Gilbert Grandguillaume détaille comment le père fait tout le nécessaire afin de protéger son statut :

Le système construit autour du père par la culture maghrébine traditionnelle est d'une remarquable cohérence. Il fait l'objet d'une forte *inculcation symbolique*. Le système pratiqué à l'intérieur de la famille est pratiqué à l'extérieur : pouvoir des anciens, séparation des mondes masculins/féminins. Les fondements

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 89.

en sont les principes d'opposition dehors dedans, public-privé, masculin-féminin, le tout étant pensé comme l'affirmation d'une force externe masculine devant, pour protéger son honneur, s'imposer à un élément interne féminin.¹

La famille du Hadj Ahmed Souleïmane ainsi que la famille de Camaralzaman favorisent ce système cohérent dont parle Grandguillaume. Chez Ben Jelloun, ce système devient de plus en plus morbide et cause une fracture entre les membres de la famille à cause de la préférence du mâle. À cause de ce système mis en place Ahmed/Zahra et Camaralzaman ont été obligés de quitter leurs familles. Les deux protagonistes suivent une spiritualité intérieure, à valeur subversive, afin de s'initier à la liberté.

Après la trahison de la reine, la puissance phallique régit la démarche de Schahriar. Il n'a pas un sentiment de dégoût envers le corps féminin puisqu'il le consomme chaque soir, il refuse plutôt de construire une nouvelle vie conjugale, ce qui pourrait entraîner une nouvelle trahison. Schéhérazade transgressera cet univers clos en lui offrant un univers non schizoïde où prolifèrent les images et les métaphores. Elle conçoit la parole comme une expérience/un moyen qui pourrait aider Schahriar à se débarrasser de son sadisme tant que l'agencement de la parole dépend déjà de son état psychique. Schahriar, en acceptant d'écouter Schéhérazade, le surveillant finit par être surveillé, entre dans le labyrinthe des contes, un conte après l'autre, un conte dans l'autre, qui font naître une ambivalence entre le désir du corps et le désir de la parole, régissant son tempérament, car seul, le plaisir charnel ne le satisfait pas.

L'évolution de l'émancipation de Zahra est assujettie aux ordres de ses parents ; dès qu'ils disparaissent, l'immobilisme imposé par les parents est repoussé au profit du dynamisme :

Mes parents ne sont plus là pour me rappeler que je suis porteur du secret. Il est temps pour moi de savoir qui je suis. Je sais, j'ai un corps de femme, même si un léger doute persiste quant à l'apparence des choses. J'ai un corps de femme ; c'est-à-dire j'ai un sexe de femme même s'il n'a jamais été utilisé.²

L'absence des parents est source d'incohérence, car la structuration sociale et patriarcale qui régit l'attitude de Zahra est dissoute. Elle acquiert une certaine conscience de soi, sa liberté devient possible, la perception de son corps et par conséquent de son identité féminine n'est plus objet de domination, n'est plus assujettie à l'ordre, mais aux convictions personnelles. Elle s'est découverte ainsi comme femme hors de toute surveillance.

¹ Grandguillaume, G. « Père subverti, langage interdit », *op. cit.*, p. 171.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 152.

Schéhérazaïe a subverti le patriarcat par la persuasion, par ses forces intellectuelles, par le don contigue qu'elle met en œuvre. Quant à Zahra, elle s'est démarquée par une certaine dureté, voire une attitude violente envers sa famille. Elle déconstruit le langage phallogocentrique patriarcal de façon systématique par le biais de l'écriture, par son corps et ses expériences érotiques et sa voix en tant que conteuse. Ben Jelloun a deux représentations contradictoires de la famille. En effet, la présence des parents rappelle systématiquement la fille à l'ordre, tandis que leur absence entraîne la révolte. L'auteur marocain se situe aux antipodes d'une culture répressive dont se sert l'autorité masculine. Il veut ainsi nier l'autorité embarrassante de la famille par le truchement du couple formé par le Consul et Zahra dans *La nuit sacrée*. En privilégiant la vie de couple à la vie soumise aux pressions et à la répression de la famille, Ben Jelloun restructure une société maghrébine remise en cause. Il déconstruit la famille au profit de la vie en couple. Il déconstruit l'autorité paternelle au service d'une société, lui semble-t-elle, égalitaire entre hommes et femmes. Il critique l'organisation conventionnelle de la société basée essentiellement sur l'autorité paternelle et l'absence de toute fonction de la mère.

Ben Jelloun dissout la famille traditionnelle où la femme est conçue comme esclave où elle incarne parfois une servitude volontaire. Dans *L'enfant de sable*, les personnages sont définis en fonction de la relation qu'ils entretiennent avec leur famille. Cependant, cette relation finit par être dissoute, la rupture avec la constitution de la famille s'est vite imposée à cause de la domination patriarcale. Elle sera remplacée dans *La nuit sacrée*, rappelons-le, par la vie de couple. La vie asexuée imposée à Zahra sera aussi remplacée par une vie socio-sexuée hors mariage, c'est-à-dire, selon les fondements de la culture occidentale, ce qui produit un décentrement des rapports de la constitution de la famille maghrébine.

Dans *La prière de l'absent*, la famille a été désagrégée. Ben Jelloun prône ainsi l'individualisme où les personnages sont en errance, marginalisés, libres de tout attache familiale. La représentation de la famille oscille entre l'accoutumé et l'inaccoutumé par rapport au réel. Au début de *L'enfant de sable*, la représentation de la famille s'avère stéréotypée, une image ordinaire de la famille dans laquelle le père est le seul à avoir la parole ; dans une seconde représentation commencée à partir de la seconde moitié de *L'enfant de sable*, la famille est dépouillée de toute autorité après la mort du père, vouée à la dissolution totale dans *La nuit sacrée*.

La surveillance s'effectue essentiellement par l'éducation où la transmission des valeurs et des mœurs se présentent comme des fondements de la société qui est basée sur le contrôle. Des structures d'hégémonie, tout un système de signes, d'idées et de concepts se transmet d'une génération à l'autre et se maintient afin de préserver une situation de domination.

c) L'éducation et la virilité

Nous analyserons essentiellement dans ce chapitre l'éducation que donnent les parents à leurs enfants. Dans les *Mille et une nuits*, peu de contes font le procès d'une telle éducation, car souvent les fils apprécient leur éducation. Cependant quelques contes présentent un modèle intertextuel pour Ben Jelloun portant sur l'éducation patriarcale. L'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine », décrit l'éducation que Schahzaman a inculquée à son fils, Camaralzaman. Celui-là entretient avec son fils un rapport de domination que ce dernier accepte avec beaucoup plus que du respect : « [Camaralzaman] salua [son père] avec un grand respect et s'arrêta en sa présence, les yeux baissés »¹. Le père entretient avec son fils un rapport de domination. Cette hypothèse se déploie dans *L'enfant de sable* où le conteur explique le parcours éducatif paternel qu'a suivi Ahmed/Zahra :

Ahmed grandissait selon la loi du père qui se chargeait personnellement de son éducation : la fête était finie il fallait à présent faire de cet enfant un homme, un vrai. Le coiffeur venait régulièrement tous les mois lui couper les cheveux. Il allait avec d'autres garçons à une école coranique privée, il jouait peu et traînait rarement dans la rue de sa maison. Comme tous les enfants de son âge, il accompagnait sa mère au bain maure.²

Dans la première moitié de *L'enfant de sable*, Ahmed incarne la réalisation parfaite de la transmission de toute une éducation patriarcale. Il respectait « la loi du père » qui se « chargeait personnellement de son éducation ». La contrainte d'élever Zahra comme un garçon passe par le biais de l'éducation au foyer et à l'école coranique, par les habits que les parents lui imposent, par la bande que la mère entoure autour des seins afin qu'ils soient dissimulés. Plus tard, Ahmed s'impose en tant qu'héritier légitime de la culture patriarcale. Il aura également des femmes qu'il domine telles que sa mère, ses sœurs et Fatima qu'il prend comme épouse. Toute une culture se transmet d'une génération à une autre : « le père leur dit qu'à partir de maintenant le respect qu'elles lui devraient était identique à celui qu'elles devraient à leur frère Ahmed »³. Ahmed adopte cette mentalité patriarcale. Il se considère comme supérieur à ses sœurs. Après la mort de son père, il occupe sa place. Ahmed se perçoit non pas comme père, ni comme frère,

¹ Galland, A., *op. cit.*, T. 2, pp. 74-75.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 30.

il se perçoit comme tuteur, mâle supérieur à ses sœurs. L'obéissance devient la loi qui régit la relation entre le frère et ses sœurs. Ayant acquis la domination patriarcale, Ahmed a tout « le droit de veiller sur [ses sœurs] ». Il se voit comme « un homme d'ordre »¹. Il suffit que la femme se contente de ce statut d'infériorité et de servitude, pour que l'homme justifie toute sa supériorité virile. Par le truchement d'Ahmed/Zahra, Ben Jelloun déconstruit les fondements de la soumission qui relève de la culture patriarcale transmise d'une génération à l'autre :

À partir de ce jour, je ne suis plus votre frère ; je ne suis pas votre père non plus, mais votre tuteur. J'ai le devoir et le droit de veiller sur vous. Vous me devez obéissance et respect. Enfin, inutile de vous rappeler que je suis un homme d'ordre et que, si la femme chez nous est inférieure à l'homme, ce n'est pas parce que Dieu l'a voulu ou que le Prophète l'a décidé, mais parce qu'elle accepte ce sort. Alors subissez et vivez dans le silence !²

Le choix de Ben Jelloun est important : d'une part, en choisissant le personnage d'Ahmed, future Zahra, qui a vécu réellement comme un frère autoritaire par rapport à ses sœurs et à sa mère, il lui est facile de déconstruire les fondements du tutorat héréditaire, d'autre part, le parti-pris de deux couples différents Hadj Ahmed Souleïmane et son épouse, le Consul et Zahra est une entreprise de déconstruction de la mise sous tutelle de la femme par l'homme. Le stade du respect de l'éducation patriarcale a commencé à s'estomper à l'âge de l'adolescence lorsque Ahmed est devenu de plus en plus conscient de son corps de femme, de ses compétences intellectuelles et de sa volonté de s'insurger.

Plus tard, Ahmed s'insurge contre l'éducation de son père. Les tentatives de transmission de la mentalité virile de Hadj Ahmed Souleïmane à son fils ont échoué. Aussi la surveillance finit-elle par être ridicule³. Il se dresse contre le discours de sa mère, contre la transmission de la tradition dont elle se charge. En effet, le silence de la mère et de ses sept filles fait appel à l'écriture, Ahmed écrivant son histoire et la divulguant de bout en bout. Les différentes versions sont ainsi conçues afin que l'histoire soit partout diffusée, puis, il apparaît en tant que Zahra dans *La nuit sacrée*. Elle prend la parole afin de la rectifier. Par le truchement d'Ahmed/Zahra, Ben Jelloun fait le procès de l'éducation patriarcale.

L'éducation qu'inculque Schahzaman à son fils consiste dans le respect absolu des ordres. Rebelle à cette éducation et toutes les formes de domination, Camaralzaman désobéit à son père

¹ *Ibid.*, p. 65-66.

² *Ibid.*, pp. 65-66.

³ Nous rappelons qu'Ahmed/Zahra revendique un mariage lesbien qui met les parents dans un embarras beaucoup plus qu'il les satisfait.

et exprime franchement son insoumission en refusant l'ordre patriarcal. Dans le conte de Camaralzaman et Badoure, le grand vizir exprime ainsi sa déception face à la conduite rebelle, anti-patriarcale de Camaralzaman :

Le grand vizir raconta alors à Marzavan l'état où était le prince Camaralzaman. Il ne lui cacha rien de sa naissance si fort souhaitée, de son éducation, du désir du roi Schahzaman de l'engager dans le mariage de bonne heure, de la résistance du prince et de son aversion extraordinaire pour cet engagement, de sa désobéissance en plein conseil, de son emprisonnement, de ses prétendues extravagances dans la prison, qui s'étaient changées en une passion violente pour une dame inconnue, passion qui n'avait d'autre fondement qu'une bague que le prince prétendait être la bague de cette dame, laquelle n'était peut-être pas au monde.¹

Camaralzaman trahit l'éducation qu'il a reçue, fondée sur les convenances et le respect. Il exprime son aversion pour cette éducation et prône la liberté absolue. Ce rebelle contre le patriarcalisme s'est transformé en rebelle politique, Camaralzaman exprime sa *désobéissance en plein conseil*. Il s'en prend à l'éducation homosexuelle que son père lui a inculquée :

La haine des femmes de Qamar al-Zaman s'explique par cet accaparement masculin paternel ; mais dans le rêve les pulsions qui le poussent vers le féminin se libèrent. Et Qamar al-Zaman est alors tiraillé entre la possession de son père qui le maintient dans une ambiance homosexuelle et la pulsion vers une hétérosexualité. La fuite des trois jours symbolise cette rupture d'avec le père.²

La familiarité³ entre Camaralzaman et son père s'est estompée, et la relation s'est transformée en conflit. Badoure a également un rapport antagonique avec son père. Ces deux pères incarnent le statut de pères autoritaires. Nous remarquons également l'absence absolue de toute familiarité⁴ entre Hadj Ahmed Souleïmane et ses filles ; d'ailleurs, le statut du père autoritaire est protégé par l'absence de la communication⁵ dans la mesure où dans les cultures du Maghreb, le père incarne souvent le langage de la domination. Si le père est autoritaire, c'est la mère qui perpétue cette autorité, non seulement en incarnant l'obéissance, mais aussi en inculquant le statut du père autoritaire aux enfants, car dans l'univers maghrébin, la mère est celle qui éduque les enfants.

¹ T. 2, p. 105.

² Weber, E., *Le secret des Mille et une nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, op. cit., p. 227.

³ *Ibid.*

⁴ L'une des formes de la domination est l'absence de familiarité entre le père d'un côté, la mère et les enfants de l'autre. Zerdoumi, N., *Enfant d'hier, l'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien*, Paris, Maspéro, 1972, p. 162.

⁵ *Ibid.*, p. 166.

Dans les *Mille et une nuits*, il ne s'agit pas d'une dénonciation nette et apparente, car Camaralzaman refuse d'exécuter l'ordre de son père alors que dans le diptyque nous verrons que Ben Jelloun, dans son procès de l'éducation patriarcale, joint la dénonciation à la déconstruction.

Contrairement à l'éducation patriarcale, Ben Jelloun présente sa propre hypothèse de l'éducation fondée sur l'acte de raconter. Le peuple ainsi éduqué retrouve son image dans le texte dont il est à la fois l'auditeur et le récepteur : « *La prière de l'absent* offre un tableau certainement pittoresque du petit peuple marocain, mais la critique sociale disparaît au profit de la morale, annonçant *L'écrivain public* et *L'enfant de sable* qui témoignent des méfaits de l'idéologie patriarcale. »¹

L'opposition de Ben Jelloun et de ses conteurs contre l'idéologie patriarcale est une réflexion qui trouve écho dans les *Mille et une nuits* où le rôle de Schéhérazade consiste également dans l'éducation d'un public² - d'où le nombre des narrataires de différentes classes sociales, présents dans chaque conte - « en [leur] instillant ce qui relève d'un art de vivre »³.

Ben Jelloun procède également à la déconstruction d'autres formes d'éducation qui sont généralement louées dans les *Mille et une nuits* comme l'éducation polymorphe des personnages : éducation religieuse, philosophique, etc. Par le biais de la mise en scène comique, il ridiculise le professeur dans *La prière de l'absent*. Il critique l'éducation coranique inculquée aux enfants et la conçoit comme une transmission perpétuelle de la doxa religieuse.

Certains critiques adoptent le point de vue de la dimension éducative des contes. Ils pensaient que les contes de Schéhérazade constituaient un enseignement initiatique pour Schahriar. En effet, s'il s'agit d'un problème de foi ou de dignité, il doit, à la limite, se satisfaire de la punition de la reine et de ses servantes, mais puisqu'il est « persuadé qu'il n'y avait pas une femme sage », la bataille de Schéhérazade serait aussi cognitive tout en utilisant le langage. Elle a réussi à produire un imaginaire qui convient à la psychologie du roi. Cette volonté transgressive est exprimée tout d'abord de façon structurelle ; par le biais de la mise en abyme, Schéhérazade met le roi en miroir avec d'autres rois et princes. Elle lui raconte l'« Histoire racontée par le Pourvoyeur »⁴ afin de lui apprendre la justice des rois et leur tolérance, le conte de Camaralzaman et Badoure et dans l'« Histoire d'Aboulhassan Ali Ebn Becar et de Schemselnihar, favorite du calife Haroun-al-Rachid »⁵ afin de l'éduquer à la passion

¹ Gaudin, F., *Le roman chez Tahar Ben Jelloun. Techniques et Idéologie, op. cit.*, p. 66.

² Kohn-Pireaux, L., « Variations autour du récit-cadre des *Mille et une nuits* : la version Mardrus », *op. cit.*, p. 199.

³ *Ibid.*

⁴ Galland, A., T.1, *op. cit.*, pp. 373-389.

⁵ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, pp. 4-71.

amoureuse. L'objectif de Schéhérazade est de faire sortir Schahriar de la logique de l'Ordre des exécutions d'où l'enjeu fondamental du langage fragmenté. Il s'agit de rationaliser progressivement les pensées du roi monstrueux.

La connivence entre l'acte de raconter et le souci de métamorphoser les mentalités détermine les *Mille et une nuits* et la trilogie dans la mesure où la parole s'est avérée efficiente vers la fin des contes de Schéhérazade, puisque le roi, grâce aux contes, a renoncé à son ordre. Il paraît, en l'occurrence, que l'histoire d'Ahmed/Zahra racontée sur la place publique agit sur les auditeurs. Les narrataires dans *L'enfant de sable* s'avèrent enthousiastes, se sentimentalisent, expriment leur affection pour Ahmed/Zahra. Certains conteurs n'appréhendent pas la brutalité du père et leurs histoires consistent à sensibiliser leurs auditeurs à l'injustice qu'a subie Ahmed/Zahra.

L'écriture de Ben Jelloun consiste à « dire la différence »¹ par rapport à une société qui prône encore le traditionalisme. Le fondement de la trahison dont il parle consiste à marquer la différence par rapport à la mentalité socioculturelle maghrébine, à s'opposer aux idées reçues et aux conformismes sociétaux.

3) La subversion ou l'écriture de la dénonciation

L'écriture de Ben Jelloun s'avère peu conventionnelle. Elle relate la différence² et la dénonciation par rapport au pouvoir politique ou de façon générale par rapport à la société qui produit un discours d'oppression qui relève d'une nature doxique religieuse, morale, politique, venant des adultes, des professeurs³, de la parole du père, comme l'avait déjà montré Bakhtine⁴. Rapporter ce discours dans l'œuvre littéraire consiste, selon le collectif *Change*, à « la mise à nu, par la langue, des luttes violentes face à la violence de l'oppression, fait cette guerre à la

¹ Cité par Novèn, B., *op. cit.*, p. 45.

² « La différence, c'est le jeu systématique des différences, des traces de différences, de l'espace par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres. Cet espace est la production, à la fois active et passive (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., *Sémiologie et grammatologie*, in D. Huisman, M.-A. Malfray, *Les pages les plus célèbres de la philosophie occidentale*, Paris, Perrin, 2000, pp. 632-633. Cité par Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, *op. cit.*, pp. 37-38.

³ Dans *La prière de l'absent*, l'étudiant contredit la parole autoritaire du professeur. Ben Jelloun déploie ainsi une insurrection langagière contre toute institution représentant l'autorité.

⁴ *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1993, p. 161.

guerre »¹. Ben Jelloun, comme Boudjedra, s'est focalisé également sur ce que les *Mille et une nuits* ont tu : « nous voilà ravalés au rang de décor. Et leurs *Mille et une nuits* ! Une vraie supercherie. Faudrait aller voir l'envers des choses... »². Christiane Chaulet-Achour précise : « l'envers du décor, c'est surtout ce que *Les nuits* ont tu, ce qu'elles ont caché, dans une perspective étroitement sociopolitique. Ce qu'elles ont dit et exhibé n'est pas véritablement exploré, ni l'enjeu de parole qu'elles ont emprisonné »³. Il est ainsi possible de dire que même si Ben Jelloun tente d'écrire une œuvre qui ressemble aux *Mille et une nuits*, pourtant, il la dote de ses propres réflexions, de ses propres questionnements, expériences, désirs, de tout ce qui ne le satisfait pas dans la société.

a) La subversion de la société

La portée subversive du contenu des *Mille et une nuits* dit la différence par rapport à la culture arabo-musulmane. Selon Malek Chebel la signification de l'œuvre orientale dépasse sa portée apparente de divertissement⁴ et d'éducation : « divertir et instruire, il n'y a pas que cela dans *Les Mille et Une Nuits*, qui se présentent, par ailleurs, comme une contre-culture, avec un modèle de société qui s'oppose radicalement à celui de la tradition corsetée de l'islam »⁵. Il s'agit d'un texte anti-coranique dans lequel sont évoqués le viol de vierges chaque nuit, les massacres injustes, c'est aussi là où s'épanouit le plus le discours de l'homosexualité féminine dans le conte de Badour et Camaralzaman, l'inceste⁶, bien évidemment la relation entre Schéhérazade/Dinarzade d'un côté, de l'autre Schahriar. Un écho intertextuel se maintient dans la trilogie : l'homosexualité féminine est illustrée par le mariage de Zahra et de Fatima, « l'homosexualité » masculine se présente comme thème dans *L'enfant de sable*.

Dire la société et son discours consiste davantage à les mettre à nu et à les critiquer. Dans *L'enfant de sable*, sur la place publique, le conteur se dresse contre la mentalité sociale injuste et dominante qui régit la société, son discours est peu habituel dans la réalité maghrébine des années quatre-vingts : « vous savez combien notre société est injuste avec les femmes, combien

¹ Cité par Gontard, M., *Violence du texte*, p. 41.

² Cité par Chaulet-Achour, Ch. « L'endroit et l'envers des *Mille et une nuits* selon Rachid Boudjedra dans *Les 1001 années de la nostalgie* », *op. cit.*, p. 228.

³ *Ibid.*

⁴ Aboubakr Chraïbi montre que la fonction des *Mille et une nuits* est celle du miroir des princes destiné à l'élite au pouvoir et n'était pas destiné au divertissement : « Mille et une nuits (1/2). La porte des Mille et une nuits » : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/mille-et-une-nuits-12-la-porte-des-mille-et-une-nuits> consulté le 07/11/2018.

⁵ Chebel, M., « Modernité subversive des *Mille et Une Nuits* », in *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, *op. cit.*, p. 510.

⁶ Chebel, M., *La féminisation du monde*, *op. cit.*, pp. 110, 130, 193.

notre religion favorise l'homme, vous savez que, pour vivre selon ses choix et ses désirs, il faut avoir du pouvoir »¹. Ben Jelloun présente des conteurs subversifs dont la parole reflète une prise de conscience, voire une réflexion aux antipodes de la société traditionnelle dont les représentants sont les deux frères du Hadj Ahmed Souleïmane, les sœurs de Zahra et sa mère puisqu'ils n'ont pas d'attitudes subversives. Au contraire, ils représentent le pôle ancestral. Ben Jelloun les empêche ainsi de prendre de la parole.

Dans *L'enfant de sable*, les conteurs sont conscients de leur rôle comme conteurs, ils se montrent du doigt : l'un désigne l'autre par son statut de conteur², ou par son statut de personnage ; ici, cette deixis relève d'une sorte de réflexion sur la société, celui qui se désigne comme conteur ou personnage est en fait comme un sociologue qui vit dans une société dont les ordres et les règles ne le satisfont pas. Ils évoquent les problèmes sociopolitiques du Maroc. Telle est la fonction de toutes les narratrices et tous les narrateurs et l'enjeu de leurs histoires : les questions se multiplient et deviennent une sorte d'obsession sur toutes les formes de l'interdit et du tabou dans la société, tels que l'amour, le désir, l'égalité et la liberté. Parfois ces interrogations restent sans réponse, d'autres fois les réponses et les affirmations relèvent, selon l'avis de Salem de « l'inconcevable »³. Souvent les conteurs comme de fins sociologues analysent les problèmes de leur société :

Je vous dis, mes amis, que nous sommes dans une société hypocrite. Je n'ai pas besoin de préciser davantage : vous savez bien que la corruption a fait son travail et continue de dévaster lentement et irrémédiablement nos corps et nos âmes. J'aime bien le mot arabe qui désigne la corruption ⁴الرشوة

La corruption est tellement répandue qu'elle est devenue un phénomène qui structure la société. En fait, une société bien structurée est celle qui associe à chaque individu un rôle bien déterminé qu'il joue, sans réflexion ni aucune forme de contestation. La société et sa morale régissent tous les individus. L'ordre impose que chaque individu respecte les exigences de la société : « Dans une société morale, bien structurée, non seulement chacun est à sa place, mais il n'y a absolument pas de place pour celui ou celle, surtout celle qui, par volonté ou par erreur, par esprit rebelle ou par inconscience, trahit l'ordre. »⁵

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 87.

² Le fait de se représenter en tant que conteur dans un roman marocain relève également de la réalité. Cf. Gägeatu, A. I., op. cit.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ *Ibid.*, p. 154.

Ben Jelloun déconstruit la société structurée par la morale, les doxas, les traditions et les tabous. La société est tellement structurée qu'elle rejette ou renie celui qui transgresse l'ordre, les doxas et les traditions. Ceci engendre une société consensuelle selon Gramsci, réflexion reprise par Edward Saïd : « la culture, bien sûr, fonctionne dans le cadre de la société civile, où l'influence des idées, des institutions et des personnes s'exerce non par la domination, mais par ce que Gramsci appelle le consensus »¹. Cette société consensuelle sera ardemment critiquée par les conteurs de Ben Jelloun qui tiennent un discours différent de celui de la société. Ben Jelloun était un discours égalitaire en représentant des sociolectes qui abordent en public les problèmes sociaux : la liberté, la justice, le droit de s'exprimer. Le *halqa* accorde à chacun le droit de parler même s'il n'est pas conteur².

Les correspondances intertextuelles s'enchaînent puisque Tahar Ben Jelloun emprunte ainsi des thèmes qui déterminent plusieurs contes des *Mille et une nuits*. Dans cette œuvre, c'est l'acte de raconter qui instaure la différence par rapport aux gestes meurtriers masculins. Schéhérazade exprimait pendant mille et une nuits la différence par rapport aux actes meurtriers du roi. Elle lui reformule le monde. Elle ne ressemble ni à la reine ni aux jeunes épouses exécutées le lendemain de leur mariage. Sa trahison se fait par le langage et non plus par le corps. Elle se distingue ainsi par ses compétences langagières. Les contes qu'elle a récités disent également la différence par rapport au conte-cadre. Le conte du pourvoyeur dit la justice par rapport à l'injustice de Schahriar. Le conte de Camaralzaman évoque la passion amoureuse et le sacrifice, les contes de Haroun al-Rachid expriment la tolérance, la bonté du Calife qui veille à la sécurité et la quiétude de son peuple.

La subversion de la société s'effectue par le recours à la dérision et à la satire. En effet, lorsque la femme a dit au jeune homme « je suis vieille »³, cela veut dire ironiquement inutile de lui interdire à la parole, sa parole ne dérange pas, ni sa voix ni son corps. La satire vise à critiquer une certaine vision injuste qui caractérise toute la société dont l'enjeu est de s'en prendre au réel.

La société décrite dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun est la société de la marge : « [les] déshérités, [les] dépossédés, écrit Ben Jelloun, ce sont eux qui forment la nourriture principale de mes livres »⁴, « des êtres blessés, brisés »⁵, car les « êtres *pleins* et satisfaits »⁶ ne l'intéressent

¹ *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 37.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 137.

³ *Ibid.*

⁴ Naccache, A., op. cit., p. 90.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

pas. Ces personnages qui reflètent un réel extravagant ont pour rôle de faire tomber en désuétude le discours de l'autorité. La marginalisation, les comportements religieux, sociaux, culturels des personnages montrent que l'œuvre de Ben Jelloun reflète un contexte d'hégémonie. Le parti-pris de ces profils assure l'accès au langage interdit. À travers ce pittoresque marocain Ben Jelloun remet en question l'hypocrisie de la société. Décrire le comportement de ces individus et leur accorder la parole pour se dire relève d'une stratégie subversive dans une société maghrébine où la parole est l'apanage de l'autorité.

Les personnages des *Mille et une nuits* montrent également leur appartenance à la marge :

Les Mille et Une Nuits se présentent comme la revanche des sans-grades sur les puissants, la valorisation de la marge sur le système califal central, la prééminence de l'imaginaire face au normatif et l'imposition d'un moi stable, généralement celui des femmes, sur les idéaux royaux parfaitement insécures.¹

Schéhérazade, dans ses contes, a privé les hommes autoritaires, les rois, les sultans, le Calife Haroun-al-Rachid de la parole. Elle subvertit ainsi une réalité sociale et politique.

Dans l'œuvre de Ben Jelloun, toute prise de parole est indissociable d'une sorte de revanche prise par les opprimés. Rapporter la parole des fous consiste à déjouer l'autorité politique, car la liberté du dire n'est possible que dans un cas de folie où le fou se présente comme une figure subversive par excellence afin de dire la différence² par rapport à un état sociopolitique. L'écriture chez Ahmed/Zahra consiste à mettre en lumière non seulement son expérience atroce de femme élevée en tant qu'un homme, mais aussi à dire l'idéologie dont se sert le mâle afin de justifier ses agissements phalliques. En effet, l'écriture dérange l'ordre établi par le père, les doxas, les idéologies et la culture dont se sert Hadj Ahmed Souleïmane afin de satisfaire son ego. Par l'écriture et la parole, Ahmed/Zahra signale non seulement la rupture avec la tradition d'un foyer où régnait le silence, mais il bouleverse aussi toutes les certitudes de la société.

La subversion se fait par le langage dont l'écriture de la trahison est un fondement indispensable : « la trahison se situe quelque part dans cette mise en place d'un faux miroir. Trahir, écrit Ben Jelloun, c'est perturber la lassitude, inquiéter le lac tranquille de nos certitudes »³. En effet, dans l'imaginaire benjellounien, la trahison consiste à remettre en question les certitudes du peuple par lui-même : les conteurs, dans la place de Jama' al Fna, ne

¹ Chebel, M., *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, op. cit., p. 335.

² À propos de l'écriture de la différence dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. Cf. Novèn, B., op. cit., p. 69.

³ Cité par Salha, H., « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », op. cit., p. 94.

sont qu'une représentation d'une société subversive. Leurs discours relèvent de la différence. La parole qui véhicule la différence fait produire l'écriture de la différence. L'écriture devient ainsi l'apanage du langage de la différence. Bengt Novèn affirme, à ce propos « qu'on peut dès lors attribuer au concept [...] de la différence tout le travail subversif qui sous-tend le texte benjellounien »¹. Le critique attribue au concept de la différence l'écriture subversive. C'est par la subversion que Ben Jelloun exprime la différence ou à la limite, l'un alimente l'autre.

Les contes de Schéhérazade relatent la différence par rapport aux représailles de Schahriar sur la cité et par rapport à la situation de la femme. La différence se lit également dans le comportement de Schéhérazade, une femme libre qui a revêtu les oripeaux d'une *jarya* afin d'avoir accès à la parole. Cependant Schéhérazade, bien qu'elle ait rempli la fonction d'une *jarya*, est intellectuelle, de naissance libre – et ne perd jamais ce statut².

Zahra s'est dé-voilée et s'est affranchie de la pudeur dont témoignent ses sœurs et sa mère et s'est émancipée de la culture et de la religion. Ce point de vue de dé-voilement est récurrent dans les *Mille et une nuits*. La belle Persane (Tawaddud) s'est dé-voilée devant un jury composé d'hommes. Elle a renversé la structure maître/esclave en se montrant comme une femme qui a la connaissance, le savoir et l'intelligence.

La femme se dresse contre les fondements idéologiques culturels et religieux du patriarcat. Après avoir étudié la vision sociale de la femme des *Mille et une nuits* et de Tahar Ben Jelloun, nous poursuivrons l'analyse en entamant une autre étape aussi importante : la subversion de la religion.

b) La subversion de la religion

Les *Mille et une nuits* sont imprégnées du Coran et des *hadiths* du prophète. Abdelghani Abou El Aazm confirme cet aspect caractéristique :

Il n'est pas donc curieux que les *Nuits* renferment nombre de *hadiths* et de versets coraniques, cités incidemment, il est vrai, au gré des conflits du bien et du mal, de la rédemption et de la damnation, du paradis et de l'enfer, conformément à l'imaginaire populaire. À cela s'ajoute l'héritage culturel préislamique revu et remanié à la lumière des préceptes de l'Islam.³

¹ *Op. cit.*, p. 70.

² Il ne faut pas minimiser son rôle d'intellectuelle en la rapprochant d'une *jarya* – alors que la *jarya* est une femme non libre et le restera et ne prévoit aucune tentative de libération et ne peut jamais remplir une telle fonction, car son statut de femme non-libre l'accable déjà. Si elle a des compétences intellectuelles, c'est pour faire plaisir aux hommes ainsi que par sa beauté charnelle et non pour s'en servir afin de s'émanciper ou de libérer les femmes.

³ « Le dogme musulman dans *Les Mille et Une Nuits. Étude du vocabulaire religieux* », in *Les Mille et Une Nuits. Du mythe au texte*, *op. cit.*, p. 125.

Cependant, même si l'homme des *Mille et une nuits* ne cesse d'exalter son éducation coranique, bien qu'il se réfère souvent à la religion, il « est l'homme moins la théologie qui l'organise. »¹ L'œuvre orientale relate, en outre, une vision anti-coranique. Dans le conte du pourvoyeur, au lieu d'aborder le crime où un prétendu criminel a tué un homme, le conteur insiste sur l'appartenance religieuse des personnages, sur le fait qu'un chrétien a tué un musulman. Ce traitement contigu montre certainement une ségrégation visant un chrétien à cause de sa religion.

Ben Jelloun à son tour, même s'il mentionne des implorations et des récitations coraniques qui jalonnent *La prière de l'absent* et lui donnent une couleur religieuse, ceci n'empêche pas que l'auteur a relaté, en revanche, l'Islam tel qu'il est perçu au Maghreb, un Islam mêlé de mythes et de superstitions.

Aussi une correspondance intertextuelle s'investit-elle dans les deux textes susmentionnés qui se présentent comme une lecture anti-coranique² du monde arabo-musulman dans la mesure où la différence par rapport à la religion musulmane s'exprime par l'amalgame du religieux et du sexuel. Souvent, il y a indistinction entre le livre délaissé par Ahmed/Zahra et le Coran. Dans l'« Histoire que raconta le tailleur », l'interdiction de l'amour par le père entraîne la transgression du religieux. Au moment où le père se dirige vers la mosquée, le fils se dirige vers sa bien-aimée. Le temps de la prière pour l'un se transformera en temps d'amour pour l'autre :

Qu'il observe quand mon père sera sorti pour y aller, et qu'il vienne aussitôt se présenter devant la maison, s'il se porte assez bien pour cela. Je le verrai arriver par ma fenêtre, et je descendrai pour lui ouvrir. Nous nous entretiendrons durant le temps de la prière et il se retirera avant le retour de mon père.³

L'amour charnel prend ainsi la place de l'amour spirituel. La revanche contre l'esprit viril et sociétal passe par la transgression de la religion :

À la grande mosquée, je fus, bien sûr, désignée pour diriger la prière sur le mort. Je le fis avec une joie intérieure et un plaisir à peine dissimulé. Une femme prenait peu à peu sa revanche sur une société d'hommes sans grande consistance.⁴

¹ Bencheikh, J. E., « La volupté d'en mourir », *op. cit.*, p. 361.

² Ben Yaïche, H., (interview), *op. cit.* Malek Chebel pense qu'il y a un « parallélisme » entre les *Mille et une nuits* et le Coran.

³ Galland, A., *Mille et une nuits*, T. 1, p. 410.

⁴ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, *op. cit.*, p. 36.

Ahmed/Zahra désigné comme imam, déconstruit ainsi un fondement essentiel dans la religion musulmane dans la mesure où seuls les hommes ont le droit de diriger la prière collective. En outre, bien que Zahra ait suivi sa formation à l'école coranique, elle ne cesse de critiquer cette éducation. Plus loin, Zahra devient de plus en plus révoltée, s'acquitte de l'ordre socioculturel et religieux qui régit la société et revendique une liberté absolue de « croire ou ne pas croire »¹, une « errance qu'aucune religion ne retient »². Zahra adopte un point de vue libre par rapport à la religion. En effet, par le truchement de Zahra, Ben Jelloun critique la mentalité maghrébine dont les fondements sont d'ordre doxique religieux et socioculturel. Parfois il recourt au Coran afin de redresser le faux apprentissage qu'ont eu les Maghrébins (le regard envers la femme) pour leur montrer qu'ils ont acquis un principe antireligieux.

L'hypotexte comme l'hypertexte mettent en cause le comportement anti-coranique des responsables de la religion. L'« Histoire du dormeur éveillé »³ recèle une mise en exergue des mœurs de l'imam. Abou Hassan en fait le portrait. Il a un « visage austère », « hypocrite », ses propos révèlent « médisance », « calomnie » et « malice ». Accompagné de quatre voisins, il trouble ainsi la tranquillité du quartier et fait « régner la dissension ». Ils deviennent redoutables et menaçants. Ils « veulent se rendre les maîtres et que chacun se gouverne selon leur caprice, eux qui ne savent pas se gouverner eux-mêmes ». Abou Hassan critique l'hypocrisie de l'imam qui devient figure de domination : les gens sont soumis à sa volonté et non aux messages coraniques. Dans *La nuit sacrée*, Zahra et le Consul contestent également le fait d'exploiter le Coran afin d'imposer une vision qui délimite la liberté de la pensée : « mais voyez-vous, je suis comme vous, j'aime le Coran comme une poésie superbe, et j'ai horreur de ceux qui l'exploitent en parasites et qui limitent la liberté de la pensée. Ce sont des hypocrites. D'ailleurs le Coran en parle... »⁴. Zahra décrit ainsi ceux qui exploitent le Coran afin de justifier leur mauvais comportement. Elle les perçoit comme des « hypocrites ». Elle détaille plus loin le fait que le Coran, instrumentalisé, devient un moyen de domination :

Moi je les connais bien. J'ai eu affaire à eux avant. Ils invoquent la religion pour écraser et dominer. Et moi, j'invoque à présent le droit à la liberté de penser, de croire ou de ne pas croire. Cela ne regarde que ma conscience. J'ai déjà négocié ma liberté avec la nuit et ses fantômes.⁵

¹ *Ibid.*, p. 79.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 406.

⁴ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

Le discours de domination est tributaire de l'idéologie de la société, résultant d'une mentalité masculine, obsédée par la domination, qui exploite souvent la religion. Mohamed Barich confirme cette lecture :

Ce qu'il faut déduire de cet acharnement c'est que les représentants de la religion sont avant tout, plus que des rapporteurs du discours religieux, les bras droits de tout un système (politique et éthique) que le texte littéraire se donne pour tâche et pour fonction de déconstruire.¹

Ceci articule en quelque sorte la compréhension théologique individuelle. Ben Jelloun critique ainsi cette raison théologique qui gère la société. En effet, bien qu'il soit *Hadj* (pèlerin), Ahmed Souleïmane incarne un comportement vraisemblablement ridicule, unissant toutes les contradictions. C'est le Tartuffe de Ben Jelloun par excellence. Un *Hadj* qui a une conduite antimusulmane : en tant que pèlerin, au lieu de respecter les règles de sa religion, il satisfait ses instincts en faisant de sa fille un garçon. Il crée un univers infernal dans la maison. Ben Jelloun attribue ainsi un comportement satirique et ironique à son personnage.

Nous rappelons que Hadj Ahmed Souleïmane a manipulé le destin, pense-t-il, afin d'avoir un garçon pour préserver son héritage :

Ils jubilaient publiquement et faisaient des spéculations à propos de l'héritage. Vous n'êtes pas sans savoir, ô mes amis et complices, que notre religion est impitoyable pour l'homme sans héritier ; elle le dépossède ou presque en faveur des frères. Quant aux filles, elles reçoivent seulement le tiers de l'héritage.²

En façonnant l'identité de sa fille, il finit par subvertir le texte canonique. Ainsi puisque l'homme se justifie avec le texte coranique afin de légitimer sa domination, Ben Jelloun pensait que la transgression de la virilité admettait la transgression du texte coranique qu'il considérait comme le texte renforçant le pouvoir patriarcal et dépouillant par conséquent la femme en la privant de certains droits comme l'égalité dans l'héritage entre homme et femme. À propos du texte coranique, Ben Jelloun, à travers l'un de ses conteurs, pensait que le Coran n'a pas donné raison à la femme : « il y a dans ce Livre, écrit-il, des versets qui ont fonction de loi ; ils ne donnent pas raison à la femme »³. Il pense ainsi que l'acquisition des droits de la femme passe par la transgression du Coran. Il considère la religion comme une doxa, un ordre, son devoir est de la transgresser. En effet, par le truchement de l'un de ses conteurs, Ben Jelloun révèle la

¹ *Op. cit.*, p. 138.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*, pp. 179-180.

dimension inexorable de la religion. À l'instar d'Abdelkebir Khatibi¹, il déconstruit la religion musulmane et la conçoit comme un motif anti-évolution.

Il est tellement imprégné par la structuration religieuse de la société que Hadj Ahmed Souleïmane incarne un comportement qui en dit la différence. Ses agissements frôlent une vision anti-coranique. Il a un comportement misogyne envers son épouse et ses filles. Il faut cependant souligner que la religion musulmane, même si Hadj Ahmed s'en sert, ne justifie pas l'injustice qu'a subie Zahra. Il y a une mise à distance de la religion dans le comportement de Hadj Ahmed Souleïmane qui canalisait la religion pour ses intérêts personnels. Il a des rapports contradictoires avec la religion musulmane :

Il avait même emmené sa femme séjourner dans un marabout durant sept jours et sept nuits, se nourrissant de pain sec et d'eau. Elle s'était aspergée d'urine de chamelle, puis elle avait jeté les cendres de dix-sept encens dans la mer. Elle avait porté des amulettes et des écritures ayant séjourné à La Mecque. Elle avait avalé des herbes rares importées d'Inde et du Yémen. Elle avait bu un liquide saumâtre et très amer préparé par une vieille sorcière.²

Sa domination incite son épouse à vivre cette double croyance. Le fait de croire aux marabouts³ et de les hisser au niveau de saints est conçu par la religion musulmane comme anti-Islam, ce qui déconstruit l'islam orthodoxe où la croyance est plutôt transcendante.

En effet, la virilité que Gilbert Grandguillaume accorde à la religion musulmane⁴ provient foncièrement de la culture préislamique et s'est maintenue après l'avènement de l'islam. Et depuis, la virilité se sert de la religion afin de maintenir une forme de domination.

Ben Jelloun même s'il représente un homme pratiquant (pèlerin, tel que Hadj Ahmed Souleïmane), il le dote, pourtant, d'un comportement antireligieux. La vie dans le mensonge chez Hadj Ahmed Souleïmane prouve que le pèlerinage ne fait pas le dévot. La critique des conduites soi-disant religieuses de Hadj Ahmed Souleïmane est systématique dans *L'enfant de sable*, soit par le truchement d'Ahmed/Zahra, soit par le truchement des conteurs.

Il en résulte que la mise en miroir subversif des comportements des hommes illustre une correspondance intertextuelle. Le comportement irréligieux des personnages jalonne l'hypotexte comme l'hypertexte. Ben Jelloun privilégie le mimétique, il représente les gens qui fréquentaient les places publiques comme des personnes avides de sexualité : des gens oisifs

¹ Cf. *Le Maghreb pluriel*, op. cit.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 18.

³ Grandguillaume, G. « Père subverti, langage interdit », op. cit., p. 177.

⁴ « Père subverti, langage interdit », op. cit.

occupaient les cafés, « regardaient les jeunes filles passer »¹, parlaient vulgairement des femmes, de leurs corps, de leurs démarches, « raffolent des potins sexuels » « d'autres [...] évoquaient l'extension de la prostitution masculine dans [la] ville ». Ces gens sont capables de discourir à propos de l'homosexualité, de la prostitution et de n'importe quel autre sujet sur la société, mais sont cependant incapables de les écrire :

Il leur est plus facile de le faire que d'en parler ou de l'écrire. On interdit des livres qui parlent de la prostitution dans le pays, mais on ne fait rien pour donner du travail à ces filles de l'exode rural, on ne touche pas non plus aux proxénètes. Alors on parle dans les cafés. On se défoule sur les images qui traversent le boulevard [...].²

Ceci relève de l'hypocrisie sociale et religieuse de la société. Par ailleurs, l'homosexualité dont nous avons déjà parlé transgresse systématiquement le texte coranique. Il est à noter également que le peuple décrit dans *L'enfant de sable*, bien qu'il soit marqué par une éthique musulmane est conduit par la sexualité :

Quand j'avais une vie extérieure, quand je sortais et voyageais, je remarquais combien ce peuple est affamé de sexe. Les hommes regardent les femmes en pétrifiant leur corps ; chaque regard est un arrachage de djellaba et de robe. Ils soupèsent les fesses et les seins, et agitent leur membre derrière leur gandoura.³

Dans le hammam affleure le langage sexuel des femmes. Le recours à l'euphémisme prouve que ce langage est encore un tabou. L'érotisme entre en jeu également en matière de subversion. Dans les *Mille et une nuits*, rappelons-le, l'érotisme est hissé au niveau de la pornographie. Un discours sur l'érotisme⁴, le corps, l'acte sexuel promet une dimension subversive du discours des mœurs qui régit toute la société musulmane. Ce discours est en rupture radicale par rapport au discours commun des musulmans, émus beaucoup plus par la religion, à cette époque. La libération du désir sexuel relève de la subversion, car jamais un texte arabe n'a ainsi représenté le désir sexuel féminin. Dans ce sens, les *Mille et une nuits* ne rapportent pas de prééminence virile masculine comme c'est le cas dans le monde arabe islamique et préislamique. Dans le récit-cadre des *Mille et une nuits*, le rapport homme/homme,

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 145.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, pp. 101-102.

⁴ Cf. Chebel, M., *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*, op. cit. ; Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit.,

lors de l'orgie sexuelle, n'est pas déterminé par l'interdit religieux. En ce sens, les *Mille et une nuits* se présentent comme une œuvre anti-coranique.

Pendant les jeux du cirque où Ahmed/Zahra, tantôt femme, tantôt homme, offre au spectateur une visibilité du corps qui n'est plus perçue comme tabou. Le corps dévoilé et dénudé titille les spectateurs masculins, suggère ainsi le complexe fantasmatique des spectateurs et montre que – même si leur culture musulmane est déterminée par des règles et des postulats religieux – ils préfèrent la dénudation. Ce sont leurs désirs qui les conduisent. L'auteur marocain traduit ainsi un motif d'avidité, celui d'un désir ardent de sexualité. Il s'agit ainsi d'une subversion de la réalité avant même que l'auteur s'en prenne à la religion. La dénudation du corps féminin au cours d'une scène théâtrale, accompagnée d'expressions de satisfaction de la part des spectateurs, nous semble une subversion du réel où la femme, voilée certes, par son corps féminin se dresse contre les lois de la religion. Dans les versions d'Ahmed/Zahra, le discours sur le corps foisonne. Autant le corps affleure autant la parole se libère et le tabou s'estompe. La transgression de ce tabou qui couvre le corps invite la transgression des autres tabous, qui sont déjà en rapport direct, comme le discours patriarcal, le discours religieux, le discours politique : « *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* mènent la subversion du personnage à son extrême, à telle enseigne que l'héroïne fait de la destruction des valeurs sa raison d'être. Sa rupture avec le passé et les traditions fait d'elle l'être errant par excellence. »¹

Ben Jelloun dé-voile la femme aux spectateurs avides de sexe dans une société dont la religion influence encore les valeurs et les mœurs. Le corps féminin transgresse ainsi l'attitude religieuse de Hadj Ahmed Souleïmane. Car l'injustice s'exerce sur le corps et toute forme de contre-ordre appelle la transgression de la religion.

Dans un monde arabe bien structuré par la religion et les différentes cultures qui le déterminent, qui sont souvent patriarcales et de tendance conservatrice, Ben Jelloun représente une femme qui privilégie la liberté sexuelle. L'auteur marocain subvertit ainsi le mariage, perçu comme une obligation religieuse en prônant la vie de couple, source de bonheur ainsi que la symbiose passionnelle et amoureuse aux antipodes de la vie conjugale appréhendée comme une aliénation qui opprime la femme et limite sa liberté et ses fonctions dans la société : « Un homme et une femme, jeune, pas mariés ; ils se retrouvent souvent sur la terrasse pour s'aimer.

¹ Barich, M., *op. cit.*, p. 132.

Ils s'embrassent, s'enlacent et se murmurent des mots tendres dans l'oreille. [...] Ils volent quelques heures de bonheur. Je suis heureux d'être un témoin discret de ce bonheur. »¹

Marc Gontard évoque le retour à la religion dans la seconde moitié de *La nuit sacrée* et l'explique comme une rupture avec la subversion² menée dans *L'enfant de sable*. Il le conçoit comme un retour à la stabilité et à la linéarité de l'histoire. En effet, même s'il y a un retour à la religion dans *La nuit sacrée*, nous ne le comprenons pas ainsi, car ce retour ne donne pas souvent une forme homogène au roman ; au contraire, il s'agit d'un retour transgressif de la religion à partir du symbolisme des dômes, de la forme des seins, qui évoquent une érotisation de la religion, où le mysticisme, pour Zahra, suggère un sens sexuel. En outre, à maintes reprises Zahra annonce sa rupture avec le religieux :

[...] De quoi parlions-nous ce matin ?

— L'islam.

— L'islam ! Peut-être que nous sommes indignes de la noblesse de cette religion.

Toute religion n'est-elle pas basée sur la culpabilité ? Moi j'ai renoncé, je suis une renoncée dans le sens mystique, un peu comme Al Hallaj.

Je ne comprends pas bien...

Je suis en rupture avec le monde, du moins avec mon passé. J'ai tout arraché. Je suis une arrachée volontaire, et j'essaie d'être heureuse, c'est-à-dire de vivre selon mes moyens, avec mon propre corps. J'ai arraché les racines et les masques. Je suis une errance qu'aucune religion ne retient. Je vais et traverse les mythes, indifférente...

C'est ce qu'on appelle la liberté...

Oui, se dépouiller de tout, ne rien posséder pour ne pas être possédée. Libre, c'est-à-dire disponible, en avance sur les entraves, peut-être en avance sur le temps.³

De plus en plus Zahra se dépouille de la religion et même s'il y a un retour, ceci ne l'empêche pas de vivre libre. Si la religion trace des règles et des lois à suivre, l'œuvre de Ben Jelloun révèle que le désir féminin les fait souvent tomber en désuétude : « je me battais contre la culpabilité, contre la religion, contre la morale, contre les choses qui menaçaient de ressurgir, comme pour me compromettre, me salir, me trahir et démolir le peu que j'essayais de sauvegarder dans mon être ».⁴

Fidèle à sa vision subversive, Ben Jelloun ressuscite Hadj Ahmed Souleïmane dans *La nuit sacrée*. Il n'est plus ce père-monstre qui trouve dans la religion la justification de ses

¹ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 83.

² *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, op. cit., p. 46.

³ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., pp. 83-84.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

actions : « la religion [pense-t-il] doit être vécue dans le silence et le recueillement »¹. Il invoque les Anges du Destin afin de « nettoyer ! remettre de l'ordre », il « voudrai [t] partir propre, lavé de cette honte qu'[il a] portée en [soi] durant une bonne partie de [sa] vie ». Hadj Ahmed Souleïmane ressuscité pensait que la religion n'était pas une forme de domination. Elle a plutôt une valeur corrective.

Le rapport de Zahra à la religion est plus souvent transgressif. Elle en adopte un affranchissement absolu qui s'exprime à travers la forme du texte en miettes d'où son originalité moderne. Cette forme qui trouve son corollaire dans les *Mille et une nuits* dont la forme est aussi subversive, convoque des thèmes transgressifs. Malek Chebel pensait à ce propos que « la transgression des tabous [...] est un délice peu ordinaire »². Boudjedra précise encore que « le sujet [des *Mille et une nuits*] [...] va subvertir tout ce qui est humain : l'histoire universelle, le politique, la sexualité, la religion. Ensuite la structure romanesque qui est en soi toute une révolution, puisqu'elle abolit la narrativité chronologique pour déployer une écriture labyrinthique et dédaléenne [...] »³. « C'est donc le livre de la subversion et de l'émancipation absolue »⁴. Il semblerait d'une part, que la subversion alimente l'hypotexte comme l'hypertexte, d'autre part, la subversion des tabous est immédiatement associée à la forme subversive de l'œuvre.

Conclusion

Notre investigation sur la subversion des pôles de domination montre qu'il existe un réseau de correspondance entre les *Mille et une nuits* et la trilogie de Ben Jelloun. Ici et là les personnages sont structurés en pôles dominants et pôles dominés. La subversion de ces pôles induit la déconstruction de la société et de la religion. Par l'usage de l'imaginaire de l'œuvre orientale, Ben Jelloun n'épargne aucun code, aucune norme, politique ou sociale, littéraire ou culturelle, sacrée ou profane.

Cette subversion montre que Ben Jelloun a apprécié une société moderne où se développe le féminisme. En fait, émues par leurs désirs d'émancipation, insatisfaites devant un régime patriarcal injuste, Schéhérazade et Zahra réagissent contre le statut de femmes obéissantes, les

¹ *Ibid.*, p. 25.

² « Modernité subversive des *Mille et Une Nuits* », in *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, op. cit., p. 511.

³ « La modernité des *Mille et Une Nuits* », op. cit.

⁴ *Ibid.*

atrocités sociopolitiques et le pouvoir patriarcal. Elles deviennent ainsi des icônes du féminisme dans le monde arabo-musulman.

Chapitre troisième : la représentation de la femme. D'une lutte de femmes à un féminisme canonique

Tahar Ben Jelloun conçoit les *Mille et une nuits* comme « le premier ouvrage féministe [mais] de manière paradoxale »¹, car le texte représente une femme qui triomphe du roi, là où les femmes n'ont aucun droit. La stratégie de Schéhérazade consiste à utiliser un langage fragmentaire qui deviendra plus tard, selon Michèle David, une stratégie subversive féminine. Le critique affirme que l'écriture féministe se fait à travers « la structure de narration non-linéaire ou chronologique, le langage du courant de conscience, la syntaxe non-grammaticale, la description libidineuse, le lesbianisme et le rôle dominant de la femme »². Le féminisme s'exprime à travers l'écriture à forme subversive dont nous avons déjà parlé.

Nous rappelons que la forme du diptyque pourrait permettre de partager la réflexion féministe de Ben Jelloun³ puisqu'elle prend en charge la cause féminine. La subversion formelle couvre une stratégie subversive féminine⁴. La représentation des femmes est dédoublée. Les unes représentent une puissance destructrice (les femmes perfides), les autres représentent une puissance reconstructrice (Schéhérazade et la belle Persane). Deux aspects caractérisent également les femmes dans la trilogie : des femmes passives (la mère et les sœurs de Zahra, L'Assise), la sage-femme qui a comploté avec l'autorité masculine (Hadj Ahmed Souleïmane) et des femmes émancipatrices (Zahra).

Nous verrons dans ce chapitre que l'apparition des femmes signalera un bouleversement déterminant dans la société qui se transformera, passant d'une société misogyne à une société qui accepte au moins la coexistence des deux sexes.

¹ Ben Jelloun, T., « Les Mille et Une Nuits », Préface au conte « Nouredine et la Belle Persane » publié par les Éditions André Versailles, 2009. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=31&tx_ttnews\[tt_news\]=76&cHash=aff6f681f296ea671c85e829d7c26396](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=31&tx_ttnews[tt_news]=76&cHash=aff6f681f296ea671c85e829d7c26396)

² Cité par Sarray, F., *op. cit.*, p. 64.

³ Depuis *Harrouda* Ben Jelloun ne cesse d'exprimer ses opinions d'un féministe virulent. Magdalena Zdrada Cok commente ainsi ce roman en faisant le lien avec toute la production littéraire de la génération des années soixante-dix : « [Harrouda] voix féminine et féministe exprime aussi la revendication des intellectuels de la génération de 70 de démocratiser la vie. De cette manière, sur le plan métonymique, la voix maternelle qui brise le silence des femmes humiliées fusionne avec la voix collective et générationnelle qui domine dans le texte. », *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, *op. cit.*, p. 162.

⁴ Depuis *Harrouda*, la femme est symbole d'insoumission. Cette idée se prolongera dans la trilogie avec Ahmed-Zahra et Yamna.

Dans les deux textes en écho, les *Mille et une nuits* et celui de Ben Jelloun, Schéhérazade et Zahra ont surmonté le carcan patriarcal, misogyne et culturel grâce à l'acquisition du savoir. Ben Jelloun reprend ainsi pour ces personnages féminins le caractère de la femme intellectuelle qu'il emprunte aux *Mille et une nuits*.

1) Intellectualisme et féminisme

Ben Jelloun présente Ahmed/Zahra, autodidacte, une femme qui fréquente les bibliothèques. Ceci prouve que la dimension intellectuelle de la femme dans les *Mille et une nuits* trouve son prolongement dans l'œuvre de Ben Jelloun.

La prise de parole par la femme fonctionne dans le texte comme une prise de conscience qui favorisait l'autonomie et l'émancipation. En effet, elle ne pourrait pas être étudiée sans rapport avec l'intellectualisme et le savoir encyclopédique.

a) Une « prise de parole », une prise de conscience

La prise de la parole¹ par les femmes confère aux *Mille et une nuits* une singularité et une originalité par rapport à la littérature arabe. Et depuis, Schéhérazade constitue un « “invariant” [qui] [...] peut ainsi être convoqué de façons diverses d'une version à l'autre des *Mille et une nuits*, en fonction des types d'efficacité recherchés »². Schéhérazade et d'autres figures féminines constituent l'élite de la société des *Mille et une nuits*.

La parole féminine devient un principe narratif à la fois dans les *Mille et une nuits*³ et dans l'œuvre de Ben Jelloun. « Tout écrivain est [devenu] Schéhérazade »⁴ comme le dit Michel Butor, ce qui révèle une féminisation de la littérature. Ben Jelloun prend la place de la conteuse. Il prône, par le truchement de ses conteuses et conteurs, et surtout avec Zahra, le combat langagier.⁵ Avant d'agir, celle-ci a mené un combat langagier, purement intellectuel, en écrivant

¹ Ben Jelloun annonçait la prise de la parole comme une prise de pouvoir afin d'inviter ses sociolectes à la liberté de s'exprimer, mais aussi afin d'éveiller la prise de conscience chez le lecteur. Dans le dernier chapitre d'*Harrouda*, Ben Jelloun définit la prise de langage comme une prise de pouvoir : « rien à faire le langage c'est toujours la puissance, parler, c'est exercer une volonté de pouvoir : dans l'espace de la parole, aucune importance, aucune sécurité », *op. cit.*, p. 174.

² Boidin, C., « Schahrazade et sa parole. La figuration fictive d'une énonciation pour le plaisir », *op. cit.*, p. 2.

³ François, C., « Pour un mythe littéraire de Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l'article "Schéhérazade" du *Dictionnaire des mythes féminins* », *op. cit.*, p. 102.

⁴ Charbonnier, G., *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 41-42.

⁵ Depuis *Harrouda*, Ben Jelloun ne cesse d'accorder à la femme un rôle primordial dans ses romans. Il féminise non seulement le langage et par conséquent la littérature, la femme en dressant systématiquement des réquisitoires virulents face à la société patriarcale, féminise le monde. La « dimension féministe » du personnage d'*Harrouda* est bien soulignée par Magdalena Zdrada-Cok dans

et en divulguant son histoire, puis en la racontant sur la place publique. Bien que les *Mille et une nuits* soient subversives, le principe féminin est beaucoup plus subversif dans le diptyque de Ben Jelloun. L'auteur marocain n'a pas repris fidèlement le personnage féminin, Schéhérazade, ni sa fonction de femme dans le *harem* à cause du manque de l'efficacité dans une époque pourtant moderne. Il a ainsi créé son propre personnage, Zahra. Il la dote certainement de quelques caractères de Schéhérazade en reprenant sa voix et sa confiance en soi. Toutefois, il néglige l'aspect plus ou moins divertissant de sa parole, de sa serviabilité et de sa servitude envers le roi, en accordant à Zahra une parole subversive et sérieuse, en lui octroyant également un grand potentiel d'agissements. Loin d'être fidèle, la transposition des *Mille et une nuits*, surtout en matière du féminisme s'effectue par la déconstruction du modèle intertextuel. Ben Jelloun, par le rôle qu'il accorde à Zahra, s'avère plus subversif que le rôle joué par Schéhérazade. Celle-ci est féminine alors que Zahra est féministe.

Des figures féminines Zahra, Yamna, Lalla Rachida, etc. prennent en charge l'acte de raconter dans *La nuit sacrée* et *La prière de l'absent*. Dans la trilogie, les histoires – sont focalisées sur la femme : la mère, les sœurs, Fatima (l'épouse d'Ahmed/Zahra), Antar (femme déguisée en homme), l'Assise, Yamna. Elles révèlent l'injustice de la société envers la femme. Ben Jelloun, bien qu'il emprunte la figure féminine qui prend en charge la narration, lui associe la discussion postcoloniale sur le féminisme. Il dévoile le contexte dans lequel s'inscrivent ses romans : « mes premiers livres parlaient de la condition de la femme dans mon pays, puis j'ai abordé la question des relations entre l'homme et la femme dans la société marocaine musulmane, traditionnelle. »¹ Il décrit ainsi ce monde de silence dans lequel se trouve la femme arabe : « c'est vrai ! Dans cette famille, les femmes s'enroulent dans un linceul de silence..., elles obéissent, mes sœurs obéissent ; toi, tu te tais et moi j'ordonne ! »² Il montre ainsi les limites du rôle de la femme dans la société maghrébine.

Certains des caractères des femmes susmentionnés dans la trilogie correspondent, à première vue, au portrait de Schéhérazade évoqué par Zineb Ali-Benali : « Schéhérazade est devenue le stéréotype de l'orientale, belle et apparemment soumise, personnage-clef des fantasmes masculins. Pauvre conteuse ! Elle ne méritait peut-être pas ce figement littéraire. »³ Cependant, sa soumission est relative puisqu'elle incarne au moins le défi⁴ et le sacrifice. La

son article « La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès/Tanger) dans le roman de Tahar Ben Jelloun (1973-2008), *op. cit.*, p. 212.

¹ Argand, C., *op. cit.*, p. 30.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 53.

³ Ali-Benali, Z., « Schéhérazade ou Jazya ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? », *op. cit.*, p. 218.

⁴ *Ibid.*

soumission de la femme est décrite par Ben Jelloun dont ses stéréotypes sont la mère de Zahra et les sept filles. Schéhérazade incarne le verbe libre, la parole émancipée et la volonté de prendre des décisions dans une société patriarcale. Elle a un certain charisme. Elle dispose d'une relative indépendance, car même son père n'a pas pu la retenir dans sa tentative d'épouser le roi-monstre. Elle mène le jeu dans les *Mille et une nuits*. Sa parole prouve qu'elle a acquis non seulement l'art de la parole, mais aussi une certaine conscience féminine, politique et sociale puisqu'elle tente de sauver les filles et la cité. Un cas similaire d'injustice se retrouve dans l'« Histoire que raconta le tailleur » ; le texte critique l'inégalité homme/femme au niveau de la jurisprudence : « vous savez combien nos gens de justice sont exacts à faire observer les dures lois qui retiennent les femmes dans une contrainte si gênante [...] »¹. Cette phrase illustre un écho entre la réflexion de la conteuse des *Mille et une nuits* et la réflexion de Ben Jelloun. La prise de parole dans *L'enfant de sable* reflète également une prise de conscience des conteurs au sujet de la condition de la femme. Ils révèlent en public l'injustice qu'a subie Ahmed/Zahra. Il la défend contre l'atrocité de l'autorité patriarcale. Fatouma s'empare de la parole et explique les conditions de prise de parole au Maroc :

Oui, je ne dis rien, parce qu'une femme, dans ce pays, a pris l'habitude de se taire ou alors elle prend la parole avec violence. Moi, je suis à présent vieille, c'est pour cela que je suis avec vous. Il y a trente ans, ou alors si j'avais une trentaine d'années, croyez-vous que j'aurais été avec vous dans ce café ? Je suis libre parce que je suis vieille et ridée. J'ai droit à la parole parce que ça n'a pas d'importance. Les risques sont minimes.²

Elle s'interroge sur la condition déplorable de la femme. Comme elle est vieille, ni son corps ni sa parole ne dérangent les autorités.

La prise de la parole, matrice génératrice dans l'hypotexte comme dans l'hypertexte, révèle une prise de conscience de l'injustice envers la gent féminine. L'accès à la parole permet à la femme de dénoncer la misogynie :

La prière de l'absent, « comme les contes des *Mille et une Nuits*, investit la femme du pouvoir du dit — n'est-ce pas là une hérésie ? — du verbe sacré, car la femme, cette déshéritée des sociétés patriarcales misogyne, cette coupable des temps bibliques, demeure aussi cette force obscure et fascinante sur laquelle viennent s'échouer — ou au contraire renaître — les élans ataviques de l'homme.³

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 407.

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, pp. 160-161.

³ Benzacour-Chami, A., *op. cit.*, p. 123.

La prise de la parole est une prise de conscience et reflète un écho intertextuel. Dans *L'enfant de sable*, l'écriture féminine ne se substitue pas à la parole, elle la rapporte. L'écriture alimente la parole et lui donne de la matière, une forme d'éternité. Ben Jelloun transgresse ainsi le canon littéraire *Al Adab* (littérature) dans la mesure où la prise de parole est toujours réservée aux poètes et aux écrivains. La femme en est exclue, excepté dans les *Mille et une nuits* qui constitue un modèle en la matière. L'auteur subvertit ainsi non seulement la virilité de l'écriture, mais aussi de toute la littérature. La parole prise par Zahra est une parole de droit, droit au dire. L'espace de la prise de parole féminine est intime dans les *Mille et une nuits* et *La nuit sacrée*, public dans *L'enfant de sable* et vise à instruire le peuple. La prise de parole consiste à partager la conscience : « Shahrayar en découvrant cette parole prend peu à peu conscience de délices qu'aucun corps ne peut lui donner. Cette prise de conscience se fait progressivement au fil des contes de Schéhérazade. »¹ En adoptant une stratégie langagière, Schéhérazade veut contourner la réflexion de Schahriar qui n'a retenu de son rapport à la femme que l'aspect érotique.

Schéhérazade est une femme qui a beaucoup appris. Il est inadmissible qu'elle ne conte pour rien, d'ailleurs l'idée du défi scientifique est beaucoup mieux illustrée par la belle Persane qui confirme non seulement que les femmes sont intellectuelles, mais elle conforte également cette position des femmes intellectuelles. En incitant Schahriar à l'écouter, Schéhérazade a conquis un certain pouvoir. D'ailleurs, depuis la prise de la parole par Schéhérazade, Schahriar a oublié son ordre meurtrier. Même si ce pouvoir n'a pas conquis absolument l'être masculin, il a pu au moins le métamorphoser.

Aussi les femmes sont-elles beaucoup plus subversives que les hommes dans l'hypotexte comme l'hypertexte. Elles transgressent la loi, les tabous et les interdits. Elles n'obéissent pas aux coutumes ni aux traditions. En effet, Schéhérazade face à Schahriar, la belle Persane face aux savants et Zobéide face à Haroun-al-Rachid prouvent que les femmes ne sont pas des êtres reclus², des refoulées, des « exclus au détriment du pouvoir ». Elles occupent le devant de la scène. Elles ont acquis un certain savoir qu'on ne peut pas délimiter à la fonction de distraction :

Les historiens de la littérature n'ont donc vu dans l'aventure de Shahrīyār qu'un procédé plus ou moins artificiel permettant à une conteuse de débiter une série de contes. L'un des effets de ce comportement a été de faire passer les Nuits pour une œuvre de distraction, occasion donnée au lecteur de pénétrer dans l'univers enchanteur d'un Orient rêvé.³

¹ Weber, E., *Le secret des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, op. cit., p. 100.

² Ben Yaïche, H., (interview), Malek Chebel, « La féminisation du monde », op. cit., p. 168.

³ Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, op. cit., p. 25.

Jamel Eddine Bencheikh s'en prend à l'hypothèse qui conçoit la parole féminine comme un divertissement. Il est également inadmissible de dire que Schéhérazade a réduit les femmes au silence¹ alors qu'elle a protégé la race humaine par le biais de sa parole vivante. Schéhérazade, avec sa parole, a plutôt invité toutes les femmes à acquérir le pouvoir de la parole. Elle a ainsi transgressé le rôle assigné ordinairement à la femme. Contrairement à l'avis de Fawzia Zouari², Schéhérazade a fait sortir les femmes de leur silence éternel.

Si nous suivons la réflexion féministe de Ben Jelloun dans l'ordre chronologique de la parution de la trilogie, nous constatons que le féminisme va crescendo. Dans *La prière de l'absent* et *L'enfant de sable*, au niveau de la prise de la parole, nous remarquons que l'apparition des conteurs et conteuses est intermittente. Dans *La nuit sacrée*, les conteurs ont disparu. Excepté l'apparition de Bouchaïb au début du roman, Zahra prend en charge l'acte de raconter tout au long du roman. Ainsi la femme a le droit à la parole tout à fait comme l'homme sans aucun risque d'inégalité. Ben Jelloun détruit la polarisation langagière, incarnée pendant longtemps par l'homme dans la société arabo-musulmane. La voix de la femme n'est plus un tabou. En outre, la voix de la femme devient une icône de prise de pouvoir.

b) La femme : une voix, un pouvoir

Même si la trahison est un péché énorme, l'absence de la parole des reines donne l'impression générale que la femme dans le monde des *Mille et une nuits* n'a pas de parole ; qu'elle soit coupable ou non, on lui ôte le droit de parler, d'exprimer ou d'expliquer ce dont elle est coupable :

Les reines coupables n'ont même pas de nom. Rien ne vient expliquer comment il a pu se faire qu'elles se livrent à leurs esclaves en des jeux organisés qui ne pouvaient échapper aux regards. Tout semble être fait pour détourner l'attention, pour ne pas faire de ces femmes des sujets actifs de l'énonciation. Si l'on ne confère, en effet, à leur trahison qu'une signification passive, cette trahison devient simple prétexte à mise en scène : les reines trahissent pour permettre à Shahrazâde de sauver ses sœurs, et, plus exactement, de tenir le roi en haleine. Le prologue est instrumentalisé, il devient un mode de production des contes.³

Il paraît que cette absence de la parole est à vrai dire un prétexte pour la parole. Schéhérazade ne pourrait déclencher la parole sans ce prétexte assez douloureux. Cette parole émergente vient répondre à une crise⁴, l'assassinat des jeunes filles : des femmes persécutées

¹ Bencheikh, J. E., « *Les Mille et Une Nuits* aux frontières de l'impossible », *op. cit.*, p. 72.

² *Pour en finir avec Schéhérazade*, Tunis, Cérès éditions, « Enjeux », 1996.

³ Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.*, p. 27.

⁴ Bernard, L., "Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie", *op. cit.*, p. 133.

sans raison, au moins les jeunes filles que le roi a épousées après l'exécution de la reine et de ses servantes.

Amine, en acceptant la condition du mariage « de ne parler à aucun homme qu'à mon mari »¹ nous rappelle la mère de Zahra et ses filles. Par leur passivité, elles ressemblent aux femmes traditionnelles. Dans ce contexte où la femme est privée de la parole, deux voix féminines apparaissent, Schéhérazade et de Zahra. En réalité, elles se sont manifestées dans des conditions similaires, celles de la répression. En effet, sur le plan énonciatif, par le langage, Schéhérazade et la belle Persane, Zahra et Yamna « se constitue[nt] comme sujet »², pour reprendre les termes de Benveniste. Le langage « fonde » l'être et son ego. La voix de la femme est un pouvoir non seulement par ce qu'elle raconte comme contenu subversif, mais également parce que sa voix est inattendue dans une société virile qui lui interdit ce droit. Christiane Chaulet-Achour évoque ainsi la voix de Schéhérazade :

Il serait logique que cette voix féminine, inattendue dans l'univers socioculturel où elle émerge, rallie à elle d'autres voix féminines qui la prendraient comme référence de subversion pour leur propre temps, comme porte-parole de leurs voix étouffées, toujours susceptibles d'être réactualisées.³

La belle Persane, Badoure et Amine incarnaient une posture subversive. Ceci est également valable pour les conteurs aussi bien que les conteuses de *L'enfant de sable* qui complotent, dans une sorte d'engagement fictionnel, pour la cause d'Ahmed/Zahra. En effet, imbu de sa culture populaire et littéraire, Ben Jelloun prône pour une intelligence du Maghreb postcolonial où l'égalité doit être plutôt textuelle, aux antipodes des anciens textes où une figure transcendante raconte l'histoire - généralement une figure masculine.

Dès que Schéhérazade s'empare de la parole, l'ordre de Schahriar tombe en désuétude. Un dysfonctionnement absolu : Schahriar est encore roi, mais ne promulgue pas des ordres misogynes. Schéhérazade est celle qui a pu, grâce à l'acte de raconter, bloquer l'acte meurtrier. Dans les rapports d'opposition et de résistance⁴ entre l'homme et la femme, la prise de la parole s'avère fondamentale, car elle signifie une prise de pouvoir : « La prise de la parole de Schéhérazade équivaut à une prise de pouvoir, la force de l'imaginaire a gagné la volonté de

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 220.

² *Problèmes de linguistique générale*, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1966, p. 259.

³ « Shahrzad a-t-elle un sexe? Variations féminines actuelles », in *Féminin/Masculin. Lectures et représentations*, Encrege Édition et CRTH. Université de Cergy-Pontoise, décembre 2000, pp. 141-142.

⁴ La résistance des femmes dans les *Mille et une nuits* est l'un des thèmes les plus importants. Cf. Bencheikh, J. E., « *Les Mille et Une Nuits* aux frontières de l'impossible », in *Les métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), P.I.E. - Peter Lang, Presses Universitaires Européennes, Bruxelles, 2004, p. 67.

puissance, le verbe a vaincu les armes. Schéhérazade la condamnée devient la femme victorieuse. D'esclave, elle se transforme en reine. »¹

Chez Schéhérazade comme chez Zahra, la prise de la parole avant d'être une dénonciation² est une prise de conscience qui leur assure de s'en prendre à l'hégémonie de l'*Un*, qui se réserve tous les privilèges, par exemples entre autres, la parole, la politique, l'ordre social, etc. Elle consiste à métamorphoser la relation homme/femme, passant d'un rapport conflictuel à un rapport de confiance. Elle pourrait également être perçue comme une responsabilité civique. Schéhérazade donne aussi la parole à des femmes qui se défendent. Schéhérazade ne parle pas d'elle-même. Elle représente les voix en régression. Zahra, par le biais de la répression qu'elle a subie est devenue une voix publique, porte-parole des femmes réprimées puisqu'elle en est l'archétype. C'est pour cela que l'acte de raconter tend vers la généralisation, là où l'individu parle de soi³ : il se prend tout d'abord comme exemple public, afin d'en finir avec la répression.

Le discours entre Schéhérazade et son père transgresse le rapport consensuel entre un père et sa fille. Aussi en libérant la voix de la femme, Schéhérazade transgresse-t-elle l'hypothèse qui mentionne que la voix de la femme est *awra*, (interdit, tabou), ainsi la voix s'est transformée en voie d'émancipation. L'échange entre la belle Persane et les hommes savants transgresse cet interdit fondamental. Le langage qui était un pouvoir réservé à l'homme arabe commence à le perdre progressivement en faveur des femmes. Accorder à la femme (Zahra, Yamna, Lalla Malika, etc.) une voix dans une société où la parole féminine est interdite s'avère l'une des stratégies de la subversion. Aussi dans les romans en question de Tahar Ben Jelloun, acquérir une voix est-elle une voie vers l'émancipation. D'ailleurs, en décrivant le Consul comme un « petit dictateur »⁴, Zahra a acquis des compétences qui lui permettent d'analyser le discours du mâle. Ce discours féminin critique s'est développé dans *La nuit sacrée* où Zahra détaille davantage le comportement de sa mère obéissante : « ma mère, femme qui avait choisi le silence et la résignation, plus par calcul que par fatalisme »⁵. Zahra se situe aux antipodes de la relation

¹ Heller-Goldenberg, L., « Schéhérazade », in *Cahier d'études maghrébines*, op. cit., p. 153.

² Cf. Novèn, B., *Les mots et le corps. Étude des procès d'écriture dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, op. cit.

³ Pour appliquer la terminologie genettienne, Schéhérazade est hétérodiégétique, elle ne figure dans les histoires qu'elle raconte. Elle ne raconte pas sa propre histoire alors que Zahra est homodiégétique dans *La nuit sacrée*. Elle s'intervient, s'empare du langage et raconte sa propre histoire. Dans le diptyque, Zahra écrit agit et parle. Cependant, « Zahra, dans *La Nuit sacrée*, parle d'elle-même certes, mais sa parole n'émerge du silence que quand elle atteint un âge où les désirs s'estompent et son récit devient celui de l'autre qu'elle était. », Ben Ouanes, K. « L'itinéraire de la parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun », op. cit., p. 44.

⁴ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

homme/femme basée sur le calcul. Elle a suivi la voix/e du désir. De même que Schéhérazade, en racontant des histoires variées, a non seulement ouvert à la femme l'accès à la parole, elle a également acquis un esprit analytique. Elle a pu comprendre ce dont Schahriar a besoin. Pour ne pas généraliser, la stratégie de Schéhérazade consiste à dire la différence à Schahriar, à relativiser le rapport homme (supérieur)/femme (déloyale). L'hypotexte comme l'hypertexte montrent que la voix féminine dit la différence par rapport à la voix masculine. La prise de la parole répond ainsi non seulement à une prise de conscience, mais aussi à un parti pris d'émancipation.

c) Le savoir, l'émancipation

Dans la traduction d'Antoine Galland, l'érudition des femmes laisse transparaître une trace indélébile. Les femmes jouissent d'un savoir encyclopédique qui prend une valeur d'érudition et fonctionne ainsi en relation avec leur émancipation de l'autorité phallique.

Qu'ils s'agissent de la lecture, de l'écriture, de l'acte de raconter ou du défi de l'autorité masculine, Zahra ne cesse de s'inspirer de Schéhérazade. Jalouse, elle la dépasse en savoir. Ses discussions avec le Consul relèvent d'un savoir ontologique et philosophique. Il s'agit d'un discours entre intellectuels.

L'insistance sur le rôle de la femme et son rapport au savoir et à la science s'avère une sorte de mythification de ce rapport femme/savoir et peut se lire comme une sorte d'invitation au savoir. L'auteur marocain propose que seul le savoir puisse servir de tremplin dans la voie de la libération.

Le savoir encyclopédique est hissé au niveau du militantisme puisqu'il permet à la femme d'acquérir le langage-pouvoir pour se défendre. La parole féminine est ainsi déterminée par trois modalités : la parole, le savoir et le pouvoir où l'un régit l'autre. Le savoir-dire est un accès au pouvoir. L'émancipation de la femme réside-t-elle dans le savoir ? La belle Persane l'a approuvée. André Miquel la conçoit comme un cas de militantisme féministe :

Revenons à Tawaddud [la belle Persane], comme un exemple de choix, car il s'agirait presque, ici, de militantisme. Que la jeune femme, esclave de surcroît, se substitue aux hommes dans des savoirs aussi spécialisés, aussi réservés que la théologie ou la jurisprudence, c'est beaucoup déjà.¹

¹ *Mille et un contes de la nuit*, op. cit., p. 50. À propos du personnage de Tawaddud. Cf. également l'analyse d'André Miquel dans son ouvrage *Sept Contes des Mille et Une Nuits*, Paris, Sindbad, 1981.

Par son savoir encyclopédique¹, la belle Persane apparaît comme « le miroir même de Schahrazade, la narratrice »², ridiculise les hommes-savants, les affronte, les défie par son savoir, dans tous les domaines. Elle a répondu à toutes les questions posées par les jurys dans les différentes spécialités. Elle surpasse non seulement les hommes³ en savoir, mais elle transgresse aussi toute une culture où le savoir est exclusivement réservé aux hommes. Le savoir lui permet de se dresser implicitement contre la doxa. La belle Persane transgresse la vision virile pour le savoir puisqu'il est réservé aux hommes. Elle libère ainsi les savants de leur sentiment de supériorité.

Le portrait de la belle Persane ressemble aux comportements des *qayna* qui, seules « pourraient transgresser le harem »⁴. Ch. Pellat les décrit ainsi : « ces femmes avaient reçu une éducation soignée ». Elles incarnent un certain « talent et de connaissances étendues en matière de langue et de poésie arabe »⁵. Cependant, le savoir encyclopédique que la belle Persane avait montré ne révèle pas explicitement un certain féminisme⁶ ni une forme d'émancipation puisqu'il participe du général. Le défi des jurys en matière de savoir ne lui assure pas l'émancipation de son statut de femme esclave. Le gain revient finalement à son maître. Elle demeure dans la servitude.

Dans ses romans susmentionnés, Ben Jelloun actualise la figure de la femme savante. Zahra avait exploité son savoir afin de faire découvrir aux publics son vécu atroce. La femme décrit ses souffrances et ses sensations d'étouffement dans la société maghrébine. Ici le savoir est au service de l'émancipation de la femme. Nous considérons que le savoir des femmes a une dimension subversive, car Ben Jelloun a mentionné que celles-ci n'ont pas accès au savoir et aux études dans le monde arabo-musulman. Pendant longtemps le savoir a été réservé exclusivement aux hommes⁷. Schéhérazade et la belle Persane montrent ainsi un contre-

¹ Le savoir encyclopédique pour les femmes dans une société où le savoir est réservé aux hommes a une valeur subversive.

² Chebel, M., « Tawaddud », in *Dictionnaire amoureux des Mille et Une Nuits*, op. cit., p. 750.

³ Miquel, A., « Histoire et société », op. cit., p. 51.

⁴ Bencheikh, J. E., « La volupté d'en mourir », op. cit., p. 265.

⁵ « Esclave-chanteuse », in *l'Encyclopédie de l'Islam*, T. IV, pp. 853-857.

⁶ Elle ne se défend pas. Elle n'a pas défendu les femmes. Elle n'a pas mis son savoir au service de son émancipation. Son objectif est de sauver son maître de la ruine financière.

⁷ Il s'agit également d'une leçon de savoir et non pas seulement une leçon de plaisir. Il paraît dans les *Mille et une nuits* que l'homme manque de ce savoir que la femme va alors lui transmettre. La belle Persane défie les savants. Schéhérazade transmet le savoir à Schahriar. Weber, E., *Le secret des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, op. cit., p. 91. À propos de la valeur didactique des *Mille et une nuits*. Cf. l'article de Boidin, C., « Les histoires didactiques. Les *Nuits* font la part belle aux récits exemplaires (*amthâl*), aux fables animalières et aux jeux sophistiqués des contraires (*munâzra*). Quelques repères pratiques pour s'y retrouver. », in *La Grande oreille*, op. cit., pp. 45-46.

exemple culturel. Bien que ce portrait de femmes nous rappelle la *qayna*¹, la valeur subversive de la parole distingue Schéhérazade et la belle Persane de ces femmes dont le rôle essentiel est de plaire aux hommes par la danse comme par la parole.

Par son savoir, Schéhérazade est devenue « un personnage emblématique de la conteuse “orientale”, de la femme arabe en lutte pour son émancipation »². La fonction subversive de Schéhérazade s’effectue uniquement par la parole. Malek Chebel montre que Schéhérazade incarne le féminisme arabe³. Cependant, celle-ci n’a pas procédé à une franche émancipation des femmes au sens moderne du terme. Elle a rétabli une sorte de compensation entre le désir et la loi, entre elle et Schahriar. La femme resterait un « objet de désir »⁴ même après la fin du désir verbal (les contes). Elle reprend son rôle *passif*. Schahriar continue à jouer son rôle *actif*.⁵

Zahra joint l’action à la parole. Elle subvertit ainsi le mythe de Schéhérazade et crée un nouveau mythe féminin. Seule la parole parfois est insuffisante pour subvertir l’autorité. Tout changement du monde nécessite un engagement par des agissements systématiques. Le féminisme de Zahra est beaucoup plus pertinent que celui de Schéhérazade. Zahra utilise son savoir pour se défendre. Elle raconte certes son histoire, mais pour critiquer la société et revendiquer ses droits à la liberté. Elle tient à la fois de Schéhérazade et de l’image moderne de la femme. Zahra avant d’avoir l’accès à la parole, écrivait son histoire. L’acte scripturaire la libère de tous ses fantasmes, de ses hallucinations et de tous les tabous sociaux et religieux. Elle met en avant ses désirs refoulés, camouflés par son père. Les conteurs de *L’enfant de sable*, ont subi cette émancipation, se sont également libérés de ce tabou puisqu’ils racontaient cette histoire sur la place publique. Zahra, loin d’être rusée comme Schéhérazade, utilise son savoir non pour faire plaisir à l’homme, mais plutôt pour se libérer. En divulguant son histoire, elle l’a rendue publique. Ainsi l’histoire personnelle devient une histoire collective d’émancipation. Au lieu d’accorder toute la parole à une femme, afin de se dire et de s’écrire, Ben Jelloun a préféré mettre en scène des conteurs, qui, en racontant l’histoire d’Ahmed/Zahra, sont devenus pro-féministes.

¹ Bencheikh, J. E., « La volupté d’en mourir », *op. cit.*, p. 273. À propos de la formation littéraire des *qayna* cf. l’article de Pellat, C., *l’Encyclopédie de l’Islam*, T. IV, pp. 853-857.

² François, C. « Pour un mythe littéraire de Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l’article “Schéhérazade” du *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 92.

³ Chebel, M., « Schahrazade, ou le féminisme arabe », in *Dictionnaire amoureux des Mille et une nuits*, *op. cit.*, p. 715.

⁴ Malti-Douglas, F., *op. cit.*, p. 27.

⁵ Au lieu de dire que l’homme a retrouvé son rôle actif (Malti-Douglas, F., *op. cit.*, p. 27). Il est plus logique de dire que l’homme poursuit son rôle actif puisqu’il ne l’a jamais oublié.

Dans l'« Histoire de Nouredin et de la belle Persane », le vizir Khacan est pro-féminin puisqu'il ordonne que le mariage de son fils ne se réalise que dans des conditions favorables à la belle Persane :

Nouredin, lui dit-il, remerciez votre mère ; je vous pardonne à sa considération. Je veux bien même vous donner la belle Persane ; mais à condition que vous me promettrez par serment de ne pas la regarder comme esclave, mais comme votre femme ; c'est-à-dire que vous ne la vendrez et même que vous ne la répudierez jamais. Comme elle est sage et qu'elle a de l'esprit et de la conduite infiniment plus que vous, je suis persuadé qu'elle modérera ces emportements de jeunesse qui sont capables de vous perdre.¹

Ce comportement du vizir accorde à la belle Persane au moins des droits minimaux, incomparables certes avec les droits acquis au XX^e siècle, mais importants dans un contexte médiéval.

Le rapport entre l'acte de raconter et la réflexion développée dans le conte de la belle Persane se développe dans *La nuit de l'erreur*. Ce texte révèle que raconter des histoires incite à la réflexion. Raconter des histoires prend la forme d'un engagement chez Ben Jelloun : « [...] raconter des histoires, ce n'est pas rien, c'est terrible, c'est dérangeant, c'est très grave. Tu te rends compte ! Les Marocains adorent les histoires. Si tu les fais réfléchir, tu deviens un danger pour ceux qui veulent que rien ne bouge. »² C'est un art qui incite à réfléchir, à dire ce qui n'est pas acceptable pour l'autorité politique.

Si dans les *Mille et une nuits* les hommes ne s'opposent pas aux crimes de Schahriar, dans *L'enfant de sable*, certains conteurs réagissent positivement en critiquant l'injustice commise par Hadj Ahmed Souleïmane contre sa fille. En effet, « *La nuit sacrée*, récit de récits construits sur l'opposition masculin/féminin »³ révèle que le couple Zahra et son père Hadj Ahmed Souleïmane est le reflet du couple constitué par Schéhérazade et son époux Schahriar, déterminés par des rapports de lutte et d'oppositions dans les deux textes qui aboutissent à l'émancipation de la femme.

Les femmes ont occupé une place tellement prépondérante dans les *Mille et une nuits* et la trilogie de Ben Jelloun qu'elles finissent par féminiser non seulement le langage qu'elles incarnent absolument, mais tout le monde. Une vision féminine du monde s'offre au lecteur.

¹ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, p. 193.

² Paris, Le Seuil, p. 311.

³ Urbani, B., « Les déserts de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 202.

2) La féminisation du monde

Dans ce sens, la déconstruction du patriarcalisme et de la misogynie consiste à transfigurer le monde où le féminisme pourrait prendre une place considérable. Ben Jelloun féminise le monde dans l'aire arabo-musulmane. Un appel de sens entre le monde féminisé des *Mille et une nuits*¹ et celui qui est décrit dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun.

a) Un féminisme controversé

Un ordre renversé, un monde perverti et féminisé par des femmes insaisissables, tel est le monde des *Mille et une nuits*, après la prise du langage par Schéhérazade, mais aussi celui du monde dans le diptyque de Ben Jelloun. La féminisation du monde crée un rapprochement entre les deux textes par le biais de correspondances explicites et implicites.

Parmi certains féministes, citons par exemple Lahy Hollebecque qui saisit la parole de Schéhérazade comme une parole féministe retrouvée. Toutefois Abdallah Bounfour pense au contraire que la parole de Schéhérazade exprime plutôt les « contradictions du désir masculin en Orient »². Le féminisme dans les *Mille et une nuits* est un sujet controversé. Le féminisme ne peut se propager que dans un milieu de paix, c'est le résultat auquel aboutit Schéhérazade par le biais des contes.

Aboubakr Chraïbi critique la lecture féministe des *Mille et une nuits*. Il conçoit le refus du mariage dans l'« Histoire de la maîtresse de maison »³ comme

une forme d'indépendance qui, en rejetant explicitement le mariage et la domination masculine qu'il induit, fait promotion de la condition féminine. Une promotion cependant de courte durée, puisque la sœur cadette se jettera très vite, à son tour, dans les bras d'un homme, un prince [...].⁴

Une lecture féministe lui semble inadmissible dans un contexte médiéval où les sociétés sont déterminées par un patriarcalisme absolu. Il pense que la thèse féministe est « trop moderne pour le contexte médiéval »⁵. Cette hypothèse est valable pour une lecture du contexte sociologique du texte. Cependant, le féminisme des *Mille et une nuits* est purement textuel

¹ Malek Chebel qui avait intitulé son ouvrage *La féminisation du monde : essai sur Les Mille et une Nuits* (Payot, 1996) lui attribue quelques années après le titre : *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*.

² Boidin, C., « Schahrazade et sa parole : La figuration fictive d'une énonciation pour le plaisir », *op. cit.*, p. 4.

³ Cette histoire analysée par Aboubakr Chraïbi figure dans la traduction d'Antoine Galland sous le titre « Histoire de Zobéide », T. 1, *op. cit.*, pp. 205-216.

⁴ « Quand se répètent *Les Mille et Une Nuits* », *La Grande Oreille*, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁵ « Qu'est-ce qu'être une femme libre et indépendante dans les *Nuits*? Loin de tout anachronisme, une réponse mesurée, en rupture avec certaines thèses "trop" modernes. », in *La Grande oreille*, *op. cit.*, pp. 33-34.

comme tout autre phénomène abordé généralement par la littérature. En effet, il est également inadmissible d'étudier le féminisme de Schéhérazade à partir du féminisme moderne. Ce n'est pas comme le féminisme moderne ou parfois la relation homme/femme entre dans une telle opposition que certaines femmes refusent immédiatement le mariage afin de s'émanciper de la supériorité et de la domination masculine afin de vivre une indépendance absolue. L'émancipation par le refus du mariage s'avérerait fondamentale, mais c'est aussi une solution radicale.

En effet, bien que le féminisme soit traité souvent comme une constante dans l'œuvre orientale, il ne fonctionne pas toutefois sans rapport avec le patriarcalisme. Souvent la femme est au service de l'homme. Schéhérazade et la belle Persane sont les exemples de cette servitude volontaire. En effet, étant libérée de l'esclavage par le vizir Khacan, la belle Persane, après son mariage avec Nouredin, fils du vizir, se livre en sacrifice et accepte d'être vendue comme esclave¹ afin de sauver son époux d'une ruine ignominieuse. Elle expie les fautes de son mari, une erreur qu'elle n'a pas commise. Dans ce contexte, nous ne pouvons pas encore parler de séparation radicale entre le féminisme comme engagement ou comme émancipation des femmes et de l'autorité phallique. L'homme se réjouit souvent de l'effort de la femme, tels Schahriar et Nouredin.

Le patriarcat était affirmé dès le début par le souci de Schahriar de mettre par écrit les contes de Schéhérazade². La paternité des contes est attribuée certes à Schahriar bien qu'ils soient déjà produits par Schéhérazade. L'idée du partage détermine, à ce propos, les *Mille et une nuits* beaucoup plus qu'une primauté donnée à un tel sexe : Schéhérazade raconte et Schahriar ordonne d'écrire l'histoire. Cependant, cet ordre ne remet jamais en cause la possession des contes, ni le fait qu'ils soient racontés par Schéhérazade. Celle-ci mène le jeu. Elle est déjà mythifiée par cette fonction.

Le langage a affaibli le système patriarcal en lui ôtant la menace qu'il incarne sans pouvoir le déconstruire absolument puisque Schéhérazade l'a protégé, en sauvant le mariage,

¹ Galland, A., T. 2, *op. cit.*, pp. 201-202.

² Souvent dans les *Mille et une nuits*, il y a un roi Schahriar ou d'autres rois dans les contes emboîtés Haroun al-Rachid, qui ordonne d'écrire les contes afin de servir aux générations suivantes. En effet, dans son ouvrage, *De l'enfant au fils. Essai sur la filiation dans les Mille et une nuits*, Abdellah Bounfour montre que le patriarcat s'exprime par l'affiliation du texte au pouvoir de l'homme. En outre, Ahmed Farid Merini considère que « l'acte de Schahriar d'ordonner l'écriture des paroles correspond à une adoption qui permet à l'histoire de prendre corps et à l'errance de trouver son espace. C'est un acte qui lui permet de sortir de stérilité psychique et de faire don de son nom. [...] Schahriar entreprend d'être le père symbolique des *Mille et Une Nuits*, en ordonnant leur écriture. », « La question de la paternité dans *Les Mille et Une Nuits* », in *Les Mille et Une Nuits. Du mythe au texte*, *op. cit.*, p. 160.

qui favorise le patriarcat, mais aussi en donnant à Schahriar une progéniture qui maintiendrait certainement les mêmes valeurs.

Le point de vue de Cyrille François nous semble pertinent puisqu'il adopte une double lecture qui réside dans la cohabitation du féminisme et du patriarcalisme¹. Il relativise la lecture absolument féministe des *Mille et une nuits* :

Le lecteur contemporain est facilement — naturellement — enclin à ce type de lecture féministe, où Schahriar renonce à sa loi sanglante à partir du moment où ses monstres ont disparu. Mais, une fois ces interprétations oubliées, une fois l'empathie éprouvée envers la conteuse mise de côté, la lecture favorable à la victoire de la femme n'apparaît plus si incontournable.²

Les *Mille et une nuits* sont marquées par le patriarcalisme tant que le père ou l'homme en général n'a pas perdu ses privilèges. Toutefois, le féminisme et le patriarcalisme coexistent d'une manière compensatoire. Schéhérazade a libéré à la fois les hommes et les femmes. Il y a ainsi autant de féminisme que de patriarcalisme³.

Le féminisme des *Mille et une nuits* ne provient pas de la victoire de Schéhérazade, ni dans le rétablissement de l'ordre par une femme, ni de la subversion produite par la parole féminine, mais plutôt de la circulation de ce texte, bien qu'il s'adresse ou non aux Arabes, dans le monde arabo-musulman. Les *Mille et une nuits* représentent un féminisme indélébile par rapport à la littérature arabe (l'*adab*) dans laquelle la voix féminine est absolument absente. Avoir la parole dans une société déterminée par le patriarcat est l'une des formes du féminisme de l'œuvre orientale.

¹ Cyrille François critique le point de vue féministe prometteur des *Mille et une nuits*. Il comprend que les féministes ont une telle lecture, car il y a un « gain » pour Schéhérazade, un « rétablissement de l'ordre », une « intelligence et pouvoir des femmes », une « influence tamisée sur les hommes » ; d'un autre côté Schahriar n'a pas été puni pour ses crimes, car « dans un conte, en particulier un conte merveilleux, nous serions en droit d'attendre un juste châtement de l'ignoble roi aux répugnantes pratiques » comme d'autres rois des *Mille et une nuits*. Selon C. François, il s'en sort « indemne », « mieux encore : il gagne une femme fidèle et une descendance - que ne lui avait pas procuré sa première épouse. Psychologiquement, il est guéri ; amoureux, il est comblé ; moralement, il a remporté une des femmes vertueuses, [...] politiquement, il n'est jamais inquiété. », Schéhérazade a fait tous ses efforts, mais c'est Schahriar qui remporte la victoire, « Pour un autre mythe littéraire de Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l'article "Schéhérazade" du *Dictionnaire des mythes féminins* », p. 96.

² « Pour un mythe littéraire de Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l'article "Schéhérazade" du *Dictionnaire des mythes féminins* », *op. cit.*, p. 95.

³ Cf. François, C., « Pour un mythe littéraire de Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l'article "Schéhérazade" du *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.* Il n'est pas pertinent de donner beaucoup plus d'importance à une étude plus qu'à l'autre. Les *Mille et une nuits* admettent à la fois une lecture féministe et une lecture patriarcale.

Le féminisme ne consiste pas dans le « gain »¹, selon le terme de Cyrille François, ni dans la victoire d'un sexe sur l'autre, mais plutôt dans le fait de préparer toute une stratégie pour défendre la gent féminine. Schéhérazade apparaît dans un monde ténébreux où personne n'a osé parler ni réagir. Elle est aussi féministe par rapport aux jeunes filles violées et injustement persécutées sans aucune forme de résistance ni de procès.

Afin d'orienter tout son effort vers un féminisme pertinent, Ben Jelloun écarte un motif essentiel des *Mille et une nuits*. Il ne représente pas des femmes déloyales. Il délaisse également une idée majeure dont parlent les critiques des *Mille et une nuits*, « *kayd an-nisâ* »² afin de ne pas cantonner les femmes dans un cadre culturel.

b) Vers un canon féminin

Les figures féminines principales dans la trilogie Lalla Malika, Zahrat Alhob, Oum Abbas, Fatouma³, Zahra et Yamna, ainsi que Schéhérazade et la belle Persane dans les *Mille et une nuits* tendent toutes vers l'anticonformisme socioculturel. Elles affrontent les risques et les dangers. Elles se sont affranchies du silence⁴ afin de s'émanciper.

Schéhérazade est une « femme libérée »⁵ et libératrice, car elle a pu « libérer [Schahriar] de ses illusions, de ses images pour lui ouvrir le grand livre du monde sur les traces d'Aladdin et de Sinbad ». La parole de Schéhérazade a la valeur d'un logos libérateur. Elle a mené une « lutte de femme »⁶, pour reprendre l'expression d'Hélène Cixous. En tant que femme libre, elle a pris la bonne décision : « j'ai dessein d'arrêter le cours de cette barbarie que le sultan exerce

¹ « Pour un mythe littéraire se Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l'article "Schéhérazade" du *Dictionnaire des mythes féminins* », *op. cit.*, p. 96.

² Carole Boidin pense que les trahisons successives de la femme ainsi que la trahison par le conte élue par Schéhérazade reflètent un thème essentiel *kayd an-nisâ*. Il paraît que la plupart des critiques des *Mille et une nuits* ont analysé le récit-cadre en s'appuyant sur l'expression coranique « *ina kaydahonna azim* », figurant dans la sourate YOUSOUF, où la femme exprime audacieusement son engouement pour le prophète ; ce morceau est le plus ancien des *Mille et une nuits* et ne leur appartient pas, ajouté tardivement puisqu'il est d'origine indienne et persane, selon plusieurs critiques. Nous citons, à titre d'exemple, Jean Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi dans la notice qu'ils ont consacrée à l'édition Flammarion, 2004, p. 6 ; Jamel Eddine Bencheikh dans son ouvrage *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière* et Robert Irwin dans *The Arabian Nights. A companion*.

Le fait d'appréhender le langage de Schéhérazade comme « *kayd an-nisâ* » généralise cet outil d'analyse et l'étend à d'autres motifs (Malti-Douglas, F., *op. cit.*, p. 19). Et cela est fortement logique puisque cette expression a pris une dimension stigmatisante, a été également généralisée dans la mentalité arabomusulmane afin de dominer toute la gent féminine et inscrire toutes leurs conduites, leurs erreurs et leurs agissements dans cette perspective.

³ Ces deux femmes se caractérisent par leur indépendance par rapport à toute domination virile.

⁴ À propos des personnages de Ben Jelloun cf. Ben Ouanes, K., « L'itinéraire de la parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 40.

⁵ Goldenberg, M., « La femme dans les *Mille et une Nuits*, de l'image à la réalité », *op. cit.*, p. 276.

⁶ *Le rire de la Méduse*, *op. cit.*,

sur les familles de cette ville. Je veux dissiper la juste crainte que tant de mères ont de perdre leurs filles d'une manière si funeste »¹. Elle a un projet bien défini auquel elle a assigné une stratégie. Par rapport à un contexte médiéval où toutes les cultures ne sont pas en faveur des femmes, Schéhérazade se distingue par son projet prometteur. Le fait de préparer indépendamment un tel projet et l'exécute afin de libérer les femmes est la preuve de sa réflexion féministe. Tahar Ben Jelloun reconnaît le féminisme de Schéhérazade :

[...] pour la condition de la femme, sauf les *Nuits* sont peut-être le premier ouvrage féministe de manière paradoxale : car si les femmes n'avaient aucun droit et qu'un roi pouvait lui couper la tête sans se soucier le moins du monde du droit ou de l'éthique, c'est une jeune fille qui va triompher de ce roi, en faire un époux et lui donner un fils.²

Le triomphe glorieux de Schéhérazade aussi peu courant dans la littérature que dans le réel lui a donné une certaine aura. C'est la seule figure féminine qui, d'ailleurs, afin d'exaucer son projet, a transgressé également la volonté de son père. Elle a ôté à son père la fonction du père protecteur, rétabli l'ordre, émancipé les femmes de l'atrocité de Schahriar en arrêtant ses massacres et en neutralisant par conséquent sa domination masculine. Elle a pu se sauver et sauver les femmes.

Le courage peu habituel de Schéhérazade, sa stratégie langagière, quelle que soit sa dimension rusée ou divertissante, ont permis une lecture féministe des *Mille et une nuits* :

Le conte-cadre justifierait à lui seul une approche féministe des *Nuits*. Mais il y a plus que cette histoire : il y a toutes les autres, ici et là, où la femme mène le jeu, s'impose à l'attention, au regard, à l'estime, à l'amour même, par un comportement bien souvent supérieur à celui des mâles [...] sous une forme paroxystique peut-être la preuve d'un débat qui n'en finit pas de se poser, au moins en coulisse, dans une société où les hommes accaparent le devant de la scène.³

Selon André Miquel, défenseur d'une approche féministe des *Mille et une nuits*, le fait que Schéhérazade appelle Dinarzade⁴ afin de l'aider à réaliser son projet, constituant ainsi une sorte de coalition féminine contre toutes les formes de l'injustice contre la femme, rapproche Schéhérazade du féminisme moderne. Le féminisme de Schéhérazade s'exprime également par

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 48.

² « *Les Mille et Une Nuits*. Préface au conte "Noureddin et la Belle Persane", 2009. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur, www.taharbenjelloun.org

³ Bencheikh, J. E., Bremond, C. et Miquel, A., *Mille et un conte de la nuit*, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁴ Schéhérazade a également éduqué sa sœur en lui accordant un rôle bien déterminé.

le souci de le « transmettre »¹, de la « solidarité » qu'elle veut inculquer aux femmes à partir de sa relation avec sa sœur. Ici la solidarité est purement d'ordre langagier. Dans l'« Histoire de Zobéide », celle-ci persuade ses sœurs Amine et Safie de ne pas refaire une seconde expérience contraignante de mariage :

Après l'expérience que vous avez eue du peu de satisfaction qu'on a dans le mariage, y pouvez-vous penser une seconde fois ? Vous savez combien il est rare de trouver un mari parfaitement honnête homme. Croyez-moi, continuons de vivre ensemble le plus agréablement qu'il nous sera possible.²

Au lieu du mariage, expérience douloureuse, pense-t-elle, Zobéide persuade ses sœurs, dans une société médiévale, de tenter le commerce et de gagner leur vie. La femme devenue commerçante acquiert certainement son autonomie financière et le mariage devient ainsi inutile. La tentative d'émancipation, par le refus du mariage, très prometteuse dans une société médiévale fut rapidement avortée³, car Haroun al-Rachid intervient, répare le mal dont souffre chaque femme, rétablit l'ordre et se présente comme l'époux susceptible de satisfaire Zobéide. Il a également trouvé de prétendus meilleurs époux pour les autres sœurs de Zobéide. Il paraît ainsi que le refus du mariage n'entre pas dans une stratégie absolue d'émancipation, car la femme l'accepte dès qu'elle retrouve un époux satisfaisant.

Ben Jelloun présente également dans *L'enfant de sable* Fatouma comme une femme émancipée échappant à toute domination. Elle vit une sorte d'égalité entre les sexes. Elle s'est libérée de la domination en prônant le célibat, en jouissant d'une indépendance financière. Elle voyage, lit, a fait des études à l'école. Dans ce cas précis, le projet de Schéhérazade, progressiste certes, reste limité pour Ben Jelloun puisque, rappelons-le, Schéhérazade était, au moins en partie, au service de Schahriar ; en lui offrant une nouvelle vie, elle a rétabli les anciennes constitutions de domination, à savoir le mariage et la servitude volontaire. En revanche, Ben Jelloun propose un féminisme qui met plutôt en valeur la femme qui agit⁴, sans tenir compte de

¹ Ces termes appartiennent à Christiane Chaulet-Achour, « Des écrivaines contemporaines et *Les Mille et Une Nuits* », p. 117.

² Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 207.

³ Ce relâchement caractérise presque toutes les tentatives d'émancipation des femmes des *Mille et une nuits*. Schéhérazade a montré sa « force de personnalité » et sa « maîtrise de la situation » (Malti-Douglas, F., *op. cit.*, p. 13). Cependant, toute la victoire revient à Schahriar (François, C., « Pour un autre mythe littéraire de Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l'article « Schéhérazade » »), Tawaddud a défié les savants, non pas pour se libérer, mais pour être au service de son maître. Elle l'a sauvé de la ruine.

⁴ Zineb Ali-Benali réalise une comparaison entre deux femmes Jazia et Schéhérazade. Elle conçoit celle-ci comme une femme qui raconte et attend contrairement à Jazia, le modèle de la femme qui agit. Voir son article « Schéhérazade ou Jazia ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? », *op. cit.*,

Les femmes, moins que les hommes certes, ont également marqué leur présence en politique depuis longtemps dans le monde arabo-musulman, Chajarat el Dour, pendant la période des Mamelouk en Égypte, Kösem, régente deux fois de l'Empire Ottoman.

la satisfaction de l'homme, ni attendre son autorisation. Nous rappelons que Zahra, dont le rôle est plus subversif que Schéhérazade, n'a pas demandé la permission à qui que ce soit quand elle a quitté le foyer paternel, contrairement à Amine, qui dans son discours (« je demandai la liberté de dire un mot. Elle me fut accordée »¹) montre qu'elle est encore dans une situation de subordination. Zahra réalise ses propres projets. Elle est le modèle de la femme benjellounienne qui paraît plus consciente de sa liberté et de son droit à la parole et à l'écriture, souvent confisqués par le mâle dans une société patriarcale. L'auteur de *La nuit sacrée* affirme que « les mots sont les alliés de la liberté, de la libération. Une société sans littérature, une société sans fiction est déjà morte »². Zahra rompt systématiquement avec le patriarcalisme, critique les doxas et refuse le mariage, conçu comme une forme de domination selon Ben Jelloun, en optant pour une vie de couple.

Dans *L'enfant de sable*, Ben Jelloun a fait exprès dans ce roman de mettre en scène des conteurs hommes pro-féministes, anti-virils, dont les discours prônent le féminisme, afin de raconter non seulement l'histoire d'Ahmed/Zahra, mais aussi de revendiquer le féminisme dans une société où persistent encore toutes les formes du traditionalisme. Une foule de conteurs prend en charge l'histoire d'Ahmed/Zahra comme la prise en charge d'une cause. Ben Jelloun a choisi des conteurs hommes afin de féminiser le monde et son œuvre relate ainsi une sorte de révolution langagière pro-féminine dans la société maghrébine. Le féminisme de Ben Jelloun se présente comme la réécriture d'un monde qui se veut injuste envers les femmes.

Schéhérazade s'est tellement investie pour satisfaire les besoins de Schahriar qu'elle a oublié sa propre histoire alors que Zahra s'est intéressée à elle-même, sans essayer de satisfaire qui que ce soit. Les conteurs prennent Ahmed/Zahra comme modèle pour évoquer l'injustice contre la femme. Zahra, dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, elle-même se prend comme modèle, raconte sa propre vie, ses blessures, les injustices et le viol qu'elle a subis, ses malheurs de femme élevée comme un garçon. Ben Jelloun fait ainsi de la psychologie des femmes l'un des thèmes principaux de son œuvre.

En proposant un modèle féminin plus subversif que le modèle intertextuel Ben Jelloun prouve d'abord que la subversion a un sens double : en transgressant le modèle intertextuel en lui imposant une certaine réécriture, il subvertit également le réel. L'appel à l'émancipation s'effectue par la représentation des femmes indépendantes dans *L'enfant de sable*, telles que Zahra, Fatouma et Oum Abbas.

¹ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 223.

² « *Les Mille et Une Nuits*. Préface au conte "Noureddin et la Belle Persane", 2009. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur, www.taharbenjelloun.org

Pour Ben Jelloun, toute émancipation féminine ne peut se réaliser qu'en en finissant avec le patriarcalisme traditionnel, dominant et harcelant. Le départ d'Ahmed/Zahra du foyer paternel, après la mort de son père a la fonction d'une quête, celle d'une femme, certes hésitante – femme ou encore un homme. La quête lui permet de s'acquitter de toutes les contraintes sociales et doxiques. Ben Jelloun, féministe, libère la femme du statut de femme au foyer. Au cours de ce voyage initiatique, Zahra se révolte contre elle-même, contre son père¹, contre sa propre éducation, contre le masque qu'elle détient sans le vouloir, contre la société et la culture. Ses expériences ont une double signification au cours desquelles elle acquiert progressivement le statut de femme libre. Ces expériences, par rapport au traditionalisme, ont une valeur subversive. Au cours de son parcours de récupération de sa propre identité de femme, Zahra s'initie seule à sa féminité. Seule, elle a pu découvrir les sensations primitives de son corps de femme, à défendre sa vie de femme, son désir et ses sentiments de femme. Elle a transgressé toutes les autorités qui l'entravent, l'excluent et la rendent étrangère à son moi.

En représentant Zahrat Alhob comme actrice, fréquentant les bibliothèques, Ben Jelloun lance un appel aux femmes afin d'occuper le devant de la scène culturelle : Zahrat Alhob, actrice, danseuse et chanteuse. En outre, sur le plan de la production littéraire, en représentant Ahmed/Zahra en train d'écrire son histoire, Ben Jelloun lance un appel à la femme, l'incitant à écrire sa souffrance et ses préoccupations et à faire entendre sa voix et ses valeurs. La femme benjellounienne devrait prendre sa part dans la culture, notamment la littérature.

Ben Jelloun ne cesse de canoniser une nouvelle image de la femme : la femme lectrice, savante et cultivée, celle qui ose à prendre la parole, celle qui agit. En outre, dans son rapport à la littérature, il canonise également une nouvelle image de la femme dans la littérature : une femme qui ose écrire et parler, à l'encontre de l'image habituelle de la femme dans la littérature arabe. Dans le canon *al adab*, la femme est presque absente au niveau de la prise de la parole et des agissements. Ceci reflète peut-être un réel déterminant dans le monde arabo-musulman. L'élément masculin domine dans la vie autant que dans la littérature. En effet, la représentation des femmes autoritaires dans les *Mille et une nuits* transgresse la présence féminine dans la poésie arabe, dans la mesure où la femme est toujours un être adorable, comparée par sa beauté à la lune.

Le féminisme dans les *Mille et une nuits* s'avère très pertinent par rapport au contexte médiéval. Christiane Chaulet Achour pense au sujet de Schéhérazade

¹ La révolte contre le père est une thématique récurrente dans les romans de Tahar Ben Jelloun. L'auteur marocain le développe dans *Harrouda*, *L'enfant de sable*, *La nuit sacrée*, *La nuit de l'erreur*, entre autres.

par sa parole, elle engendre des franchissements de tous ordres. Parole du désir, elle s'oppose à la parole de la loi ; parole de la féminité, elle s'oppose à celle de la masculinité ; parole de l'ambiguïté, elle repousse l'univocité de la parole dite légitime ; enfin geste de franchissement suprême, elle brave le silence qu'on veut lui imposer et elle pulvérise, par son verbe, les frontières et les barrières.¹

Cependant, les *Mille et une nuits* ne déploient pas un féminisme tel qu'on le conçoit à partir du XX^e siècle, ou, au moins comme dans la trilogie où l'auteur marocain a représenté une femme révoltée contre sa situation de femme, contre la société, contre la falsification du texte religieux.

Il ne faut ni minimiser le rôle de Schéhérazade ni réaliser une comparaison de son féminisme avec celui du XX^e siècle. À cette époque le féminisme a atteint son apogée – devenu engagement politique, littéraire, journalistique, cinématographique, etc. – car le féminisme de Schéhérazade pourrait être moins explicite, peu remarquable ou absent. La comparaison est donc injuste et impensable, car elle n'accorde pas à Schéhérazade son vrai statut. Celle-ci s'impose devant Schahriar comme une femme, détenant l'art du verbe et un savoir encyclopédique qui lui permettent de lutter contre l'injustice du roi. Une femme qui détient un savoir, à cette époque, est déjà fort remarquable, et le fait qu'elle l'utilise afin de se dresser contre l'injustice du roi est déjà un indice d'engagement. L'art du verbe n'est qu'un moyen de lutte, car sans ce moyen sa tentative aurait échoué et connu le même sort que les autres femmes exécutées par Schahriar. Il est vrai que Schéhérazade ne s'est pas ralliée avec d'autres femmes afin de donner à la lutte qu'elle a entamée la forme d'un engagement. Le ralliement détermine plutôt le féminisme du XX^e siècle.

La lutte menée par les femmes des *Mille et une nuits* ne répond pas aux ambitions de l'auteur de *La nuit sacrée*. Il n'a conservé de la fonction de Schéhérazade que la prise du langage. Il a ainsi plus ou moins pris ses distances avec son modèle. Dans les *Mille et une nuits*, il s'agit plus d'une lutte de femmes, moins d'un féminisme bien organisé et structuré. Ben Jelloun critique ainsi non seulement le féminisme de Schéhérazade, mais aussi ceux qui ont en fait un éloge excessif. Il conçoit l'attitude des féministes qui ont fait l'éloge du féminisme de Schéhérazade comme un point de vue réducteur envers la femme, car, pense-t-il, le féminisme ne se réduit pas à une simple prise de parole. Nous pensons que le langage de Schéhérazade n'est qu'un simple outil. Elle a décidé de créer son destin. Il se pourrait qu'elle se présente comme un exemple :

¹ Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des *Nuits* », *op. cit.*, pp. 16-17.

Schéhérazaïe montre à toutes les femmes un exemple de courage, elle a fait le choix de la dignité et de la révolte contre une destinée injuste et apparemment inexorable, elle refuse de mourir, silencieuse et résignée, comme toutes celles qui l'ont précédée. Elle vise non à bouleverser l'ordre social, mais à faire reconnaître à une société organisée par les hommes l'honneur, la vertu et les valeurs des femmes.¹

La belle Persane, par les questions abordées et leurs réponses, défend un point de vue islamique² comme Schéhérazaïe. Elles font certainement preuve d'une lutte de femmes, mais elles l'expriment dans un cadre oriental et religieux alors que Zahra prône une vie absolument libre, proche de celle de la femme occidentale. Il en résulte que le féminisme de Ben Jelloun est un féminisme assumé, voire un engagement alors que celui des *Mille et une nuits* est un féminisme « rusé »³. L'intertexte des *Mille et une nuits* n'est pas repris fidèlement, il est dévalorisé et transgressé. L'adaptation d'un tel intertexte n'est plus possible. Ben Jelloun recourt à la transformation. Il adapte son personnage féminin au contexte de contestation postcolonial. Zahra est plus consciente de ses droits de femme. Elle les revendique. Elle critique la société et l'aspect doxique de la religion. Elle représente le modèle moderne de plusieurs femmes maghrébines, très proche de la femme occidentale, délibérée, intellectuelle et libre. Son regard sur le monde, dans *La nuit sacrée*, relève du philosophique. Zahra s'occupe à la fois de la libération du langage, mais aussi de sa libération où l'une dépend de l'autre. En effet, Maya Hauptman révèle que les personnages de Ben Jelloun « cherchent à atteindre [un] état de liberté véritable par différents stratagèmes, ce qui les occupe constamment. La solitude volontaire, la renonciation, le rêve et l'oubli permettent aux protagonistes de se rapprocher de leur but. La prise de la parole devient une délivrance, un début de liberté tant recherchée ».⁴ Ben Jelloun s'inscrit, à ce propos, beaucoup plus dans son contexte sociopolitique, mais aussi, international, en profitant de l'influence du féminisme occidentale, sans négliger la lutte des femmes des *Mille et une nuits*. Malek Chebel a déjà souligné « l'assomption du pouvoir féminin »⁵ dans cette œuvre où Schéhérazaïe inaugure une lutte de femme par le biais militantisme verbal.

Ben Jelloun dote Zahra d'un choix de vie occidental. Il est beaucoup plus influencé par la situation de la femme en France que par son modèle intertextuel. Zahra ne se satisfait pas du

¹ Lauriol, C., *op. cit.* p. 184.

² Miquel, A., « Histoire et société », *op. cit.*, pp. 50-51.

³ La femme utilise le langage comme ruse afin d'atteindre ses objectifs. Dans son article « Pour un autre mythe de Schéhérazaïe », Cyrille François pense que Schéhérazaïe dans la traduction de Galland : « [...] n'est pas encore la femme subversive que l'on connaît, mais d'abord une astucieuse narratrice et une épouse aimante, tournée vers le sensualisme du XIX^e siècle » (pp. 96-97). Il conçoit plutôt la traduction de Mardrus comme « ostensiblement féministe », *op. cit.*, p. 98.

⁴ Hauptman, M., *op. cit.*, p. 14.

⁵ Chebel, M., *Psychanalyse des Mille et une nuits*, *op. cit.*, p. 353.

legs considérable de Schéhérazade. Elle la dépasse en revendication de droit, d'égalité et des libertés. Zahra est beaucoup plus dotée de caractères d'une femme maghrébine du XX^e siècle. En féminisme subversif, Zahra surpasse Schéhérazade. Elle clame la liberté d'agir, de choisir de vivre libre : « Je faisais mes premiers pas de femme libre. La liberté, c'était aussi simple que de marcher un matin et de se débarrasser des bandages sans se poser de questions. La liberté, c'était cette solitude heureuse où mon corps se donnait au vent puis à la lumière puis au soleil. »¹

La canonisation qu'adopte Ben Jelloun trouve son prolongement dans les mythes. Il ne cesse de citer des noms de femmes qui ont des caractères probablement puissants et mythifiés. Après avoir convoqué, Schéhérazade devenue mythe, il exalte d'autres figures féminines maghrébines.

c) Un processus de mythification

Schéhérazade est un mythe fondamental pour Ben Jelloun. Ce mythe qui « donne à penser »² est essentiellement propitiatoire pour la parole et pour la subversion, par son langage, mais aussi par sa dimension mythique. Ben Jelloun évoque des mythes de la parole dans un monde où la parole est réservée au pouvoir politique. La capacité de superposition³ qu'impose le recours à l'intertextualité va aussi dans ce sens d'engendrement de la parole. On peut dire que ces mythes s'inscrivent dans une époque de silence où la parole est détenue uniquement par le représentant politique. Ils sont des mythes transgresseurs qui vont à l'encontre de l'ordre qui règne.

Influencé par la lutte dans les *Mille et une nuits*, Ben Jelloun présente aux lecteurs arabes, encore sensibles aux archétypes arabo-musulmans, un modèle féminin qui existait dans leur propre culture afin de ne pas les choquer. Cependant, bien que Schéhérazade soit un modèle sur le plan langagier elle n'est plus un modèle d'émancipation féminine dans son sens moderne. Ben Jelloun s'en prend à la mythification de Schéhérazade afin de proposer une figure féminine contemporaine qui pourrait critiquer tous les substrats doxiques de sa culture et sa société, capable de répondre aux soucis et aux revendications féministes de l'époque moderne. Par le

¹ Ben Jelloun, T., *La nuit sacrée*, op. cit., pp. 45-46.

² Paul Ricœur conçoit le mythe comme quelque chose qui « donne à penser », *Finitude et Culpabilité II. La Symbole du Mal*, Paris, Aubier, éd. Montaigne, 1960, p. 25 et 323.

³ On appréhende l'intertexte, en utilisant les expressions de Michael Riffaterre, comme une « gymnastique verbale » au cours de laquelle deux textes ont la « capacité à se superposer sur l'autre ». *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 21.

truchement de Zahra, Ben Jelloun répond aux exigences modernes plus qu'il ne reprend une figure intertextuelle empruntée aux *Mille et une nuits* :

Le lecteur de *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun ne percevra le possible intertexte des *Mille et Une Nuits* que s'il est averti, entre autres, des lectures féministes et orientalisantes de l'œuvre. Il en va de même pour les remises en cause du pouvoir de Schéhérazade : elles sont une réaction contre les lectures apologétiques et non contre le personnage lui-même.¹

Il prône ainsi un regard moderne sur la femme plus qu'il ne reprend, à la lettre, le mythe de Schéhérazade. Il s'agit d'un mythe à réécrire, car si l'on compare le féminisme des *Mille et une nuits* et celui de Ben Jelloun, le modèle intertextuel est à dépasser et à réécrire². Il ne correspond pas aux ambitions d'une femme du XX^e siècle. Cette réflexion s'accorde parfaitement avec le point de vue Zineb Ali-Benali :

Face au conte fossile, contre sa force mythifiant (et mystifiant), les conteurs d'un nouveau genre dressent le bouillonnement de l'histoire. Face au récitatif monolithique de Schéhérazade, la multiplication des voix narratives. Face à la belle enfermée dans le harem et la peur de la mort, face à elle immobile et en attente dans la chambre du prince, Chajarat Eddour, première reine du monde musulman.³

En effet, bien que Ben Jelloun s'inspire de la mythification de Schéhérazade, il mythifie également Zahra, et la présente comme un modèle de la femme moderne, qui, en ayant le pouvoir du langage, revendique ses droits, non pas comme Schéhérazade dont le discours a, au moins en partie, une valeur divertissante ; elle a associé le pouvoir du langage féminin au pouvoir des agissements successifs pour s'émanciper. Ben Jelloun s'oppose ainsi à l'autorité mythique de Schéhérazade⁴, jaloux de la valeur mythique qu'elle a acquise. Il rivalise et mythifie à son tour Zahra, afin de lui donner la réputation de Schéhérazade, non pas dans sa

¹ François, C., « Pour un autre mythe littéraire de Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l'article "Schéhérazade" du *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 112.

² Le modèle féministe est tellement déconstruit et dépassé qu'il peut passer inaperçu. Ben Jelloun, sans pour autant faire une lecture apologétique du mythe de Schéhérazade, à travers Zahra, adopte un point de vue occidental.

³ Ali-Benali, Z., *op. cit.*, p. 227.

⁴ La lecture du mythe de Schéhérazade est parfois fantaisiste. En fait, Schéhérazade, en optant pour l'art du verbe, la ruse, etc. n'a pas assigné ce rôle à toutes les femmes. D'ailleurs, elle n'a pas assigné un rôle semblable à sa sœur. Tawaddud, son image, n'a pas joué le même rôle. En effet, contrairement à la réflexion de Fawzia Zouari, Schéhérazade n'a pas assigné un rôle déterminé à la femme. La femme qui raconte pour faire plaisir à l'homme existe avant même Schéhérazade ; au contraire, celle-ci lui a donné une portée subversive. Le rôle bien déterminé de la femme a été défini depuis longtemps avant même Schéhérazade. À partir de l'époque *Aljahilia*, on sait que les femmes ont une fonction bien déterminée : la femme libre au foyer, la femme esclave « *qayna* » participe au divertissement des hommes. Schéhérazade a ainsi transgressé l'ordre sociopolitique et un carcan culturel qui existait depuis longtemps.

fonction de conteuse, mais plutôt dans sa tentative subversive¹ menée contre l'hégémonie doxique. La mythification de Zahra, consiste à démythifier Schéhérazade-mythe, femme qui parle, et l'homme qui gagne, mythe de l'orientale serviable, en privilégiant un modèle féminin contestataire. Il mythifie son modèle féminin en transgressant la réappropriation du mythe de Schéhérazade ainsi que son langage. Il revendique une sorte de canonisation au moins littéraire en mythifiant l'histoire de Zahra. Le féminisme prend ainsi la forme d'une guérilla.

La lutte des femmes des *Mille et une nuits* paraît au lecteur du XX^e siècle comme un don accordé par l'homme. Ben Jelloun a déconstruit ce féminisme. La femme qui parle et écrit, agit et se révolte, se défend et subvertit. Bien que Schéhérazade ait ouvert les portes à un langage féminin d'émancipation, tellement concentrée sur la satisfaction du roi, elle a oublié sa « propre histoire »² de femme alors que chez Zahra, son engagement féministe provient de sa focalisation sur sa propre histoire, sa situation, sa conduite et ses propres agissements. Mythifiée, Zahra est une figure féminine inventée afin d'exprimer le féminisme de Ben Jelloun.

Le fait de joindre la destinée de Sindbad à celle de Yamna, tout en donnant toute l'autorité à celle-ci qui oriente le voyage montre que Ben Jelloun s'est emparé de la valeur mythique du personnage des *Mille et une nuits* et la projette sur Yamna. Ici, il ne reprend pas le conte oriental, il mythifie plutôt la femme qui voyage. Selon Habib Salha, le récit de *La prière de l'absent* assure « le chemin de la libération »³. Rappelons qu'Ahmed/Zahra a choisi également l'errance comme une voie vers la liberté.

Le recours à des femmes maghrébines qui ont déjà acquis une valeur mythique consiste à montrer qu'il existe partout des femmes contestataires. Aïcha Kandicha, mythe marocain et femme réelle d'origine andalouse, qui a participé à la guerre contre les Portugais, apparaît comme une femme puissante. Elle représente ainsi la résistance féminine⁴.

Les versions de l'histoire d'Ahmed/Zahra comme le mythe d'Aïcha Kandicha, un seul mythe enrichi à travers plusieurs versions, prouvent que la subversion de l'État patriarcal réalisée par Ahmed/Zahra s'effectue également en ressuscitant le mythe d'Aïcha Kandicha, celle qui dévore les hommes⁵. L'auteur fait appel à cette figure de résistance dans l'univers

¹ Nathalie Piegay-Gros a déjà parlé de ce type de relation entre les textes : « [...] la relation à ce qui n'est plus considéré comme des modèles passe par leur subversion et leur destruction », *Introduction à l'intertextualité*, op. cit., p. 142

² Zouari, F., *Pour en finir avec Shahrazade*, op. cit., p. 11.

³ Cité par Salha, H., « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », op. cit., p. 85.

⁴ Douider, S., « Deux mythes féminins du Maghreb : la Kahina et Aïcha Kandicha », in *Recherches & Travaux*, N° 81, 2012, p. 77. Consulté le 04 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/547>

⁵ *Ibid.*

maghrébin, mais aussi il en fait un symbole en dotant ses personnages féminins de ses traits de caractère comme Zahra, la femme rebelle, Oum Abbass, la femme puissante. Ben Jelloun représente des femmes qui se libèrent du pouvoir masculin et de sa tyrannie.

Dans *La nuit sacrée*, Zahra est plus qu'une Schéhérazade marocaine, car le texte dont Schéhérazade est la productrice :

C'est le texte à réécrire, à « des-écrire », texte dont on peut faire permuter les rôles narratifs, mais surtout les significations sociale et politique. C'est le texte à secouer, pour rendre possible une autre parole, pour rendre possible l'écriture du « je ». La réticence des écrivaines peut se comprendre à la lecture de ce qu'écrit Fawzia Zouari.¹

Zahra revendique son droit de femme à être libre et l'égalité homme/femme². Elle fait plutôt de son histoire une biographie collective de femmes. D'ailleurs l'histoire qu'elle raconte, montre l'atrocité de la vie qu'elle a menée, son corps porte les traces du traditionalisme de la société et de l'injustice qu'elle exerce sur la femme. Ici nous ne reconnaissons pas le comportement de Schéhérazade dans l'écrit, la parole et les agissements de Zahra, excepté la prise de la parole. Même ce don a été transgressé : Zahra, en détenant la parole dans la place publique, a subverti la parole que Schéhérazade a emprisonnée³. Sans aucune négation du rôle de Schéhérazade, afin de contextualiser son apparition dans les *Mille et une nuits*, nous pourrions dire qu'à l'époque de la parution des *Mille et une nuits* dans la littérature arabe, il n'était pas fréquent et aisé qu'une femme prenne la parole même dans l'imaginaire populaire et dans la littérature. Toute comparaison de la lutte des femmes des *Mille et une nuits* avec le féminisme du XXe siècle sans tenir compte du contexte de l'œuvre pourrait passer inaperçue la lutte menée par Schéhérazade. Ici, nous nous opposons au point de vue de Fawzia Zouari qui conçoit les contes incessants de Schéhérazade comme une invitation au silence⁴. Schéhérazade exhorte tous ceux qui souffrent d'injustice à parler – hommes ou femmes – et parfois à agir.

Il ne s'agit pas seulement dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* de la construction de l'identité féminine d'une femme, mais plutôt d'une identité féministe. Le problème de Zahra n'est pas seulement physiologique, mais plutôt un problème de conscience et de droits. Elle est

¹ Ali-Benali, Z., « Schéhérazade ou Jazya ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? », *op. cit.*, p. 222. Zineb Ali Benali, comme Fawzia Zouari et Joumana Haddad, démythifient les *Mille et une nuits*.

² Les discours de Zahra et le Consul prouvent non seulement une certaine prise de la parole inhabituelle à la société maghrébine des années 80, mais aussi une certaine égalité entre les deux sexes au moins sur le plan langagier.

³ Bencheikh, J. E., *Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière*, *op. cit.*

⁴ *Pour en finir avec Schéhérazade*, coll. « Enjeux », Cérès éditions, Tunis, 1996, p. 11.

la porte-parole des voix féminines réprimées. Par le truchement de Zahra, Ben Jelloun transmet ses pensées et ses réflexions féministes.

Conclusion

Afin de subvertir la forme linéaire de l'ordre de l'autorité représenté par Schahriar, Schéhérazade a disséminé le langage. En outre, aux antipodes de la voix unique de l'autorité, représentée par le roi, plusieurs conteurs prennent la parole transgressant ainsi l'univocité de son ordre. Cette forme polyphonique du langage a mis le roi en haleine et en attente toujours d'un autre conte. Schéhérazade a ainsi arrêté le cours des crimes ordonnés par le roi.

Dans le texte l'Un est dépossédé de son autorité. Dans les contes emboîtés des *Mille et une nuits* comme dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, les figures de l'autorité sont privées de la prise de la parole. Schahriar, le Calife Haroun-al-Rachid et bien d'autres figures qui représentent l'autorité sont les corollaires de Hadj Ahmed Souleïmane et ses frères dans *L'enfant de sable*. L'auteur marocain accorde souvent la parole aux figures subversives. La pluralité des voix traduit la déconstruction de l'hégémonie de l'Un. En plus, conformément aux *Mille et une nuits*, la discontinuité du discours des personnages dominés s'impose contre la forme homogène et linéaire du discours de l'autorité.

L'hypertexte et l'hypotexte s'organisent en écho. La société représentée est une société virile. La femme est soumise à l'autorité masculine. Il n'y a pas de communication entre les deux sexes : Schahriar a exécuté les reines et les jeunes filles l'une après l'autre sans aucune explication. Elles n'ont pas eu accès à la parole afin de se défendre. Dans *L'enfant de sable*, la communication est inexistante entre hadj Ahmed Souleïmane et son épouse. Ahmed/Zahra fut désigné garçon par l'ordre de son père. Badoure dans les *Mille et une nuits* fut incarcérée par l'ordre de son père. Cette autorité masculine est remise en question par les femmes. Celles-ci ont une fonction subversive. Schéhérazade a transgressé la chaîne de domination qui s'effectue en subordination. Elle a pu convaincre son père afin d'épouser le roi. Elle a collaboré avec sa sœur, Dinarzade, pour s'emparer de l'ordre du roi et le maintenir en haleine. En arrêtant le cours des exécutions, elle a pu rétablir l'ordre de la cité. En se comportant comme la femme la plus fidèle, Schéhérazade a remis la virilité en question. Elle s'est opposée aux certitudes de Schahriar qui considère toutes les femmes comme traîtresses.

Puisque le corps charnel a été perçu comme l'origine des péchés, Schéhérazade, dans sa stratégie subversive, a accordé au corps un langage. Le corps devient le langage sensé qui réfléchit les conditions des femmes. Ahmed/Zahra déconstruit la culture et le traditionalisme social qui constitue un logos pour l'autorité phallique. Dans *L'enfant de sable*, Ahmed/Zahra,

afin de passer du stade de l'identité sexuelle sociale que son père lui avait attribuée, et devenir, Zahra, a commencé à écrire ce dont souffre son corps, sa propre histoire par ses propres mots, son propre logos d'émancipation. L'insurrection contre la volonté du père et de son discours autoritaire est une preuve de la déconstruction du discours phallogocentrique où le père s'assigne une fonction centrale, celle de la protection de l'esprit ancestral. Le corps devient ainsi un enjeu sur lequel reposent toutes les formes de la transgression. En fuyant la prison, Camaralzaman a accordé à son corps un souffle de liberté. Il désobéit à l'ordre de son père en refusant de se marier suivant un arrangement patriarcal. Zahra et Camaralzaman ont vécu une série d'évènements interminables à la fois initiatiques et subversifs : la désobéissance à l'autorité patriarcale, l'emprisonnement, la fuite du foyer paternel et le fait de vivre pleinement la passion amoureuse loin des coercitions familiales. Si Camaralzaman en désobéissant à l'ordre de son père a transgressé l'ordre politique, Zahra en s'insurgeant contre l'ordre de son père a subverti l'ordre social.

Ben Jelloun déconstruit la structure des sociétés traditionnelles. En effet, dans la société des *Mille et une nuits* comme dans la société décrite par Ben Jelloun, la société est bien structurée suivant des pôles de domination : si la figure du père, dominante, incarne tous les privilèges du mâle, la figure de la mère, dominée, représente l'archétype de la femme obéissante et complice puisqu'elle transmet la culture patriarcale d'une génération à l'autre. Il est à noter que la domination est institutionnalisée puisqu'il y a des constitutions sociales qui la renforcent. Dans notre rapprochement intertextuel, nous avons relevé que les structures et les constitutions qui définissent les rôles et les fonctions de chaque individu dans la société et relèvent par conséquent de la domination comme le mariage, la famille et l'éducation sont subverties autant dans l'hypotexte que dans l'hypertexte.

Par rapport à la culture arabo-musulmane, les *Mille et une nuits* et l'œuvre de Tahar Ben Jelloun relatent subversion et dénonciation. L'œuvre orientale est une œuvre anti-coranique, expose le viol des jeunes filles, les massacres injustes, c'est aussi là où s'épanouit le plus le discours de l'homosexualité féminine et l'inceste. Dans l'œuvre de Ben Jelloun, l'homosexualité féminine est illustrée par le mariage de Zahra et de Fatima.

L'auteur marocain représente une société corrompue moralement mais aussi religieusement. Autant que dans le texte modèle, Ben Jelloun montre l'hypocrisie des responsables de la religion. Si dans les *Mille et une nuits*, Abou Hassan critique l'hypocrisie de l'imam qui devient figure de domination qui soumet les gens à sa volonté, dans *La nuit sacrée*, Zahra et le Consul contestent également le fait d'exploiter le Coran afin d'imposer une vision qui délimite la liberté de la pensée.

Dans les deux textes en écho, Schéhérazade et Zahra ont surmonté le carcan patriarcal, misogynne et culturel qu'à travers l'acquisition du savoir. Leurs langages leur accordent un grand potentiel de pouvoir. Cependant, si Schéhérazade tentait d'arrêter les crimes de Schahriar prouvant ainsi une volonté contre l'injustice et les crimes du roi en procédant à une lutte de femme. Cependant, Ben Jelloun n'a pas repris fidèlement le rôle accordé à Schéhérazade à cause du manque de l'efficacité pour un contexte moderne. Il démythifie Schéhérazade en créant son propre personnage, Zahra. Il la dote certainement de quelques caractères de Schéhérazade en reprenant sa voix et sa confiance en soi. Toutefois, il néglige l'aspect plus ou moins divertissant de sa parole et de sa servitude envers le roi en accordant à Zahra une parole subversive et sérieuse en lui octroyant également un grand potentiel d'agissements.

Afin de dépasser l'idéologie patriarcale déterminée par un ethnocentrisme fondé sur le séparatisme, Ben Jelloun trouve dans les *Mille et une nuits* le sens d'un texte modèle universel, fondé sur l'hybride, la diversité et la pluralité culturelle.

Troisième partie

Intertexte et interculturalité où la littérature en partage : le métissage culturel

Introduction

« Dans le combat pour l’interculturel, il ne saurait y avoir d’acteur secondaire. Chaque voix, chaque visage est indispensable pour réaliser notre liberté collective, si chèrement acquise » Jean Marie Gustave Le Clezio¹

« La culture ne peut être comprise que dans sa transtextualité et sa transnationalité »²

Tahar Ben Jelloun : « our only identity is as writers, our only territory is literature »³

Entre l’Orient et l’Occident s’établissaient depuis des millénaires des croisements sociaux, géopolitiques et économiques. L’Europe construit depuis l’Antiquité l’Orient⁴ et surtout le Maghreb, et n’a jamais cessé de le faire depuis la romanisation de Carthage, depuis Saint-Augustin et Apulée (Lucius Apuleius). Cette rencontre a créé la pluri-culturalité dans l’espace maghrébin avant même la colonisation française, qui ne cesse depuis de l’accroître. Ces croisements se sont transformés à partir des années cinquante en croisement littéraire exprimant à la fois déchirement et dédoublement identitaire, mais aussi reconnaissance et cosmopolitisme⁵ chez certains écrivains.

¹ Voir allocution de l’auteur lors de la remise du titre de docteur en Lettres *Honoris Causa* de l’Université de Marice, Seoul, le 06/05/2009. Disponible en ligne sur le site de la Fondation pour l’Interculturel et la Paix : <http://www.fipinterculturel.com/j-m-g-le-clezio/> Consulté le 05/12/2019.

² De Toro, A., « Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l’autre. Pensée fondatrice et l’introduction d’un nouveau paradigme culturel », *op. cit.*, p. 166.

³ Spear, Th. and Litherland, C., (interview), « Politics and Literature : An Interview With Tahar Ben Jelloun », *Yale French Studies*, n° 83, Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms, vol. 2, 1993, p. 31. Disponible en ligne sur <http://www.jstor.org/stable/2930086>

⁴ Nous nous reportons ici à la réflexion d’Edward Wadie Saïd qui pensait que « l’Orient a presque été une invention de l’Europe, depuis l’Antiquité lieu de fantaisie, plein d’êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d’expériences extraordinaires », *L’Orientalisme. L’Orient créé par l’Occident*, *op. cit.*, p. 13.

⁵ Nous utilisons ce terme suivant les propositions d’Homi Bhabha. Cf. son ouvrage, *Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduit de l’anglais par François Bouillot, Paris, Payot, 2007, 414 p.

Bien que les Maghrébins aient montré tout au long de l'histoire résistance et indépendance, ils ont également montré un certain sens du cosmopolitisme envers l'autre et sa différence culturelle. Ils en tirent une richesse permanente. En effet, même si la culture maghrébine est enracinée généralement dans la culture arabo-islamique, pourtant une efflorescence culturelle ouverte sur d'autres cultures était aussi envisageable. Ceci dit, le fait de présenter la culture maghrébine comme une culture « stéréotypée »¹ et « repliée sur elle-même » s'avère une déduction relative². Le Maghreb était depuis longtemps un espace ouvert à plusieurs civilisations, ce qui est propice à l'influence culturelle et offre par conséquent une pluralité culturelle « vernaculaire »³, qui s'est construite au fil du temps, depuis l'arrivée des Phéniciens, s'est maintenue avec l'arrivée des Romains, des Arabes, des Espagnols et des Français. Aussi la situation interculturelle « vernaculaire » d'ordre factuel a-t-elle acquis une certaine historicité. La société maghrébine est en mutation à cause de cette mise en inter-culture qui la caractérisait depuis l'Antiquité.

Afin de dire cette pluralité, Ben Jelloun se réfère aux contes des *Mille et une nuits*, l'œuvre qui véhicule une identité plurielle reflétant un monde pluriculturel. L'œuvre est travaillée par les cultures qu'elle a traversées, ce qui lui donne la réputation d'un imaginaire collectif qui séduit l'auteur maghrébin. C'est dans cette diversité culturelle sans frontières des *Mille et une nuits* où se situe Tahar Ben Jelloun. Comment les *Mille et une nuits* ont-elles participé à l'expression de l'interculturalité dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun ?

Le texte benjellounien est un palimpseste, marqué par la pluralité, à cheval entre l'acte scriptural, oral et contique. Il illustre un dynamisme structurel, formel et identitaire. Bref, il est hybride. Par-là, il met en relief l'interculturalité aussi bien par sa langue d'écriture, par la civilisation berbère, arabe et islamique qu'il évoque. En effet, comme le dit Daniel Henri-Pageaux :

L'interculturalité suppose des cultures ouvertes les unes aux autres, en un dialogue permanent, de même l'étude littéraire de l'interculturalité suppose que la littérature soit envisagée comme objet d'études interdisciplinaire, champ ouvert aux sciences humaines, spécialement l'histoire, l'anthropologie ou la sociologie.⁴

¹ Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit., p. 57.

² Cf. Roque, M. — À. (dir.), *Les cultures du Maghreb*, op. cit. Les auteurs de cet ouvrage collectif ont éprouvé la dimension protéiforme et historique de la pluralité culturelle au Maghreb. Cf. essentiellement la préface et l'introduction de l'ouvrage, l'article de la directrice de l'ouvrage et la contribution de Hichem Dajait.

³ Nous empruntons ce terme à Homi Bhabha afin d'analyser la culture maghrébine non seulement dans sa dimension plurielle, mais aussi dans son enracinement dans l'histoire. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Ouvrage traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Payot & Rivages, Paris, 2007, p. 8.

⁴ Henri-Pageaux, D., *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, p. 351.

L'interculturalité consiste à dire une culture dans une langue différente de la sphère culturelle d'où l'œuvre écrite en langue française qui laisse transparaître la culture maghrébine. L'œuvre littéraire, dans son sens interculturel, relate l'échange, l'interaction, la communication et le partage. Jaouad Serghini écrit à ce propos : « L'interculturalité recèle une dynamique culturelle, il reflète également l'interaction entre les cultures, l'échange, la communication, le partage, la complémentarité, la reconnaissance de la culture de l'autre en dehors d'un ethnocentrisme réducteur. »¹

Dans ce cas, l'interculturalité contribue à la subversion de l'ethnocentrisme, loin d'exprimer un sentiment de dépaysement, mais plutôt l'expression d'un dépassement des heurts culturels. La subversion à laquelle a recours l'auteur marocain a laissé une place au dialogisme et à la réappropriation intertextuelle et par conséquent interculturelle. Le fait d'investir l'œuvre de la subversion des deux cultures et des deux langues qui la travaillent crée un dialogisme interactionnel.

Nous procédons à l'interprétation de l'œuvre, mais aussi le contexte culturel dans lequel elle est ancrée. Nous suivrons ainsi la perspective interculturelle associée à l'intertextualité afin de rendre compte du caractère hybride de l'œuvre qui reflète, pour dire comme Jean-Marc Moura, une certaine hybridité sociale², affectée par le colonialisme, mais aussi de la coexistence de plusieurs peuples de cultures différentes dans l'espace du Maghreb. Le caractère hybride de l'œuvre reflète une société également hybride, à cheval entre la culture arabo-islamique, berbère et la culture du colonisateur. Ainsi comme l'hypertexte et le Maghreb postcolonial, l'œuvre est un palimpseste culturel.

¹ Serghini, J., « Pour une approche interculturelle du texte littéraire à travers les textes des écrivains maghrébins et subsahariens de la nouvelle génération », p.2. Disponible en ligne sur <https://docplayer.fr/18921919-Pour-une-approche-interculturelle-du-texte-litteraire-a-travers-les-textes-des-ecrivains-maghrebins-et-subsahariens-de-la-nouvelle-generation-resume.html> Consulté le 11/05/2019.

² Cité par Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit., p. 30.

Chapitre premier : le dialogisme intertextuel, un dialogisme culturel. Subversion, échange et reconnaissance interculturels

À cause de la colonisation, la société, afin de se défendre et trouver de quoi motiver les gens pour résister à la colonisation, s'est enfermée dans l'ethnocentrisme. La culture ainsi que la religion, révélation d'un enfermement conjoncturel, sont devenues un enjeu de résistance face à la colonisation qui s'installait bien évidemment au Maghreb par sa puissance militaire, mais aussi culturelle et religieuse.

Ben Jelloun, par le biais des *Mille et une nuits* prouve que le monde arabo-musulman est beaucoup plus ouvert aux autres cultures. La décolonisation ne doit pas être réduite à un simple mouvement de revendication des identités, ce qui donne à la culture un enfermement ethnocentrique, mais plutôt comme déconstruction de toute forme d'enfermement culturel, ce qui offre une vision interculturelle de la culture et de la société qui sont déjà déterminées par la pluralité¹. L'on comprend dans ce cadre l'œuvre de Tahar Ben Jelloun que l'on analysera suivant cette piste de réflexion.

1) L'interculturalité : perspective pour la subversion des cultures de la domination

La situation interculturelle dans laquelle se trouve l'écrivain maghrébin l'incite à se méfier de l'ethnographie, de l'ethnocentrisme, de l'appartenance carcérale ethnique et de toutes les formes de l'enfermement culturel, son devoir étant de les subvertir. Pour ce faire, l'usage de la langue de l'Autre, composant fondamental de sa culture, de ses canons et la superposition des intertextes semblent faire sortir la culture de son cadre indigène et ethnocentrique. Aussi à travers la langue de l'Autre Tahar Ben Jelloun transfère-t-il sa propre vision de la culture arabo-musulmane au lecteur occidental.

a) Le texte en situation interculturelle : la subversion de la doxa orientale et occidentale

Il est plausible de dire que la rencontre entre la culture du Maghreb et celle de l'Occident sur un même espace géographique à la suite de la colonisation a engendré échanges,

¹ Cf. Khatibi, A., *Maghreb Pluriel*, op. cit.

conflits et subversions. L'enseignement en langue française a doté les écrivains maghrébins d'un esprit critique et subversif. Cette culture occidentale a été acquise par ces écrivains qui se sont approprié la langue du colonisateur comme langue d'expression et qui l'utilisent également pour déconstruire la doxa occidentale¹. En effet, par rapport au canon romanesque occidental, Tahar Ben Jelloun opte pour une vision de dé-canonisation qui caractérise son écriture.

L'auteur marocain ne prône pas de se cantonner dans des canons bien précis. Le recours aux *Mille et une nuits*, marquées par sa non-appartenance à aucun canon littéraire renforce l'hétérogénéité canonique de l'œuvre. Les *Mille et une nuits*, œuvre subversive par rapport au canon *al adab*, s'avère un intertexte privilégié chez les écrivains maghrébins :

Qu'ils le reconnaissent ou non, certains écrivains en font un modèle d'une démarche subversive, comme Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, Mourad Djebel par exemple. Situé du côté opposé à la littérature savante, ce modèle est valorisé pour sa non-appartenance au canon et pour la liberté qu'il laisse à la réécriture.²

Loin de se cantonner à une catégorisation générique, l'écriture semble exprimer une liberté³ inhabituelle, et ce, non seulement en joignant l'oralité à l'acte scriptural, mais aussi en concentrant sa subversion sur la culture arabo-musulmane et aussi sur la culture occidentale.

La mention de l'imaginaire oriental consiste à montrer que ces peuples dominés, considérés comme « non-civilisés »⁴ ont aussi un imaginaire assez reculé, et étaient également producteurs de civilisations et d'imaginaires. Les *Mille et une nuits* constituent une référence de la pluralité culturelle de l'Orient. Pour l'auteur marocain, cet intertexte est à la fois enracinement et déconstruction de la culture arabo-musulmane. L'auteur, brouillé par

¹ La langue est également conçue comme une doxa, c'est pour cela que la langue française utilisée par les écrivains maghrébins est une langue déterritorialisée. Étudiant la littérature maghrébine de langue française, Marc Gontard prouve que la langue utilisée est une langue déterritorialisée. La déterritorialisation s'avère une prise de position contre le colonisateur qui s'est imposé d'abord par sa langue, sa culture et par le genre littéraire romanesque, plus précisément le genre réaliste. La déterritorialisation est porteuse d'hybridation dans la mesure où l'auteur marocain exprime sa présence socioculturelle par rapport à la culture occidentale. Ainsi, pour l'auteur marocain, toute sorte de transcendantalisme culturel est transgressé. Cf. Gontard, M., « Modernité-Postmodernité dans le roman marocain de langue française », in *Letterature di Frontiera, Littératures frontalières*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2003, pp. 9-25. Disponible en ligne : https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/7005/1/Gontard_LF_2003_2.pdf

² François, C., « Les réécritures des *Mille et une nuits* aux XX^e et XXI^e siècles », article en ligne sur le site de la Société Française de Littérature Générale et Comparée : <http://sflgc.org/acte/cyrille-francois-les-reecritures-des-mille-et-une-nuits-aux-xxe-et-xxie-siecles/>

³ Dans le sillage de la réflexion khatibienne et celle de Jorge Luis Borges, Magdalena Zdrada Cok pense que le fait de joindre le français et l'oralité populaire est « la plus pleine réalisation de la liberté dans la littérature », *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit., p. 40.

⁴ Saïd, E. W., *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*, op. cit., p. 21.

l'imaginaire occidental, cherche un imaginaire arabe afin de pouvoir dire sa propre vision de la culture. L'hégémonie culturelle de l'Europe dont parle Edward Wadie Saïd est ainsi mise en question :

L'orientalisme n'est jamais loin de ce que Denys Hay a appelé l'idée de l'Europe, notion collective qui nous définit, « nous » Européens, en face de tous « ceux-là » qui sont non européens ; on peut bien soutenir que le trait essentiel de la culture européenne est précisément ce qui l'a rendue hégémonique en Europe et hors d'Europe : l'idée d'une identité européenne supérieure à tous les peuples et à toutes les cultures qui ne sont pas européens. De plus, il y a l'hégémonie des idées européennes sur l'Orient, qui répètent elles-mêmes la supériorité européenne par rapport à l'arriération orientale [...]¹

Le critique révèle ici une opposition culturelle et civilisationnelle entre le « nous Européens » face à l'Autre, le non-Européen. Cette opposition qu'incarne l'esprit européen envers les soi-disant peuples « non civilisés » légitimerait plus tard la colonisation.

Par l'utilisation de la langue française, Ben Jelloun décentralise toute la littérature française et la fait sortir de son hégémonie et son enfermement, car cette langue pourrait bien dire d'autres cultures. Le recours à l'intertexte des *Mille et une nuits*, en tant que texte universel, déconstruit, en outre, à la fois le genre romanesque occidental dans sa dimension hégémonique, mais aussi, rappelons-le, l'ethnocentrisme arabo-musulman. En effet, le rapport à la culture ne se dit pas de façon centrifuge ou centripète, mais plutôt avec une préférence pour une culture-monde².

La représentation des personnages de la marge entre de plain-pied comme une stratégie narrative subversive face à l'hégémonie de la classe bourgeoise dont le romanesque occidental n'est qu'une forme d'expression. Les romans de Ben Jelloun transgressent systématiquement la suprématie de la bourgeoisie illustrée par le roman bourgeois réaliste³. L'auteur marocain, à travers ceux qui énoncent le discours dans ses romans, réalise « la déconstruction des étapes qui fondent le discours réaliste »⁴. En effet, puisqu'il semble impossible de « filmer la société maghrébine d'une manière plate, c'est-à-dire réelle »⁵, il est également impossible d'écrire un tel roman. Tahar Ben Jelloun revendique la volonté d'aller « au-delà de ce qui est visible, au-delà de ce qui apparaît », car il pense que « le réel est plus fictionnel que la fiction ». Il déclare

¹ *Ibid.*, p. 38.

² Cf. Rouaud, J. & Le Bris, M., (dir.), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, 2007.

³ Dans son ouvrage *Production de l'intérêt romanesque* (1973), Charles Grivel « rattache la forme romanesque à une structure institutionnelle qui est la bourgeoisie », cité par Barich, M., *op. cit.*, note n° 1, p. 28.

⁴ Rosenberg, I., « Hypostases de l'anti-réalisme dans *L'enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 2, 2006, p. 172.

⁵ Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », *op. cit.*, p. 139.

l'impossibilité d'écrire un roman réaliste sur les sociétés maghrébines : « [...] le réalisme est impossible parce que — je reprends mon histoire de faits divers ? Évidemment, la vérité on ne la connaît pas »¹. Ben Jelloun déconstruit toutes les doxas. Son œuvre est composite, se construit au fur et à mesure aux confins du réel, de la fiction, du merveilleux, du conte, de la poésie et du roman. La remise en cause de la doxa générique représentée par le réalisme se traduit à travers le refus du mimétisme : « le refus d'attribuer aux diverses variantes narratives de l'histoire d'Ahmed-Zahra un support, une base narrative plausible, inscrit l'écriture dans une démarche de subversion par rapport au discours narratif fondé sur le mimétisme. »²

Pour Ahmed/Zahra le parti-pris du mysticisme, une forme de sublimation, traduit un refus du réel impitoyable et insupportable. Tellement atroce et accablant qu'Ahmed/Zahra le sublime afin de le rendre racontable et vivable.

L'hétérogénéité créée par l'amalgame du genre romanesque et du conte oriental nous permet de déduire que Ben Jelloun a décolonisé le genre romanesque de sa valeur hégémonique. En déconstruisant le genre réaliste, il rompt avec la référence impériale qu'on accorde à ce genre³. Imprégné d'hétérogénéité, ce genre n'est plus une référence à une puissance occidentale, il devient plutôt un porte-parole des individus de la marge. De ce fait, l'intersection entre le conteur populaire et le narrateur, entre le genre romanesque occidental et le conte des *Mille et une nuits* instaure, dans l'œuvre, une sorte d'intersection et de dialogue entre l'Occident et l'Orient, un dialogue ouvert depuis la traduction des *Mille et une nuits*.

Par ailleurs, l'auteur en représentant le pittoresque arabo-musulman accorde au texte une fonction communicative puisqu'il offre au lecteur français l'occasion de découvrir un ailleurs qu'il ne connaît guère. Ce pittoresque, ainsi représenté et décrit, métamorphose le canon romanesque qui était un produit occidental, censé véhiculer la culture purement occidentale, notamment française. Il se transforme en un canon international, mondialisé, qui diffuse la culture arabo-musulmane. Cependant, il s'agit moins d'une culture représentée qu'une vision subjective de la culture⁴.

Dans les romans susmentionnés de Tahar Ben Jelloun, la « parole vive » du conteur dont la parole est sérieuse consiste à faire sortir les contes orientaux de leur valeur plus ou moins

¹ *Ibid.*

² Rosenberg, I., « Hypostases de l'anti-réalisme dans *L'enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 182.

³ Cf. Bonn, Ch., Garnier, X., & Lecarme, J., (coordination, présentation et introductions par), *Littérature francophone. Le roman*, Hatier-Aupelf, UREF, Paris, 1997 ; Cf. également Saïd, E. W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, *op. cit.*

⁴ Nous rappelons que, par le truchement de ses personnages, Tahar Ben Jelloun a déconstruit la culture arabo-musulmane.

divertissante, de leur futilité, de leur monotonie et leur exagération. Par cette nouvelle figure du conteur à la place de la troisième personne du singulier auquel il s'est habitué pendant longtemps surtout dans les romans réalistes, le lecteur occidental se trouve confronté à un renouvellement inexistant dans la littérature occidentale :

Aujourd'hui, sous la menace de la mort atomique, devant le malheur des affamés et dans le déséquilibre des cultures, n'est-ce pas la voix du conteur que nous espérons entendre [...] S'il y a aujourd'hui un renouveau dans la littérature de l'Occident, il est là, sans doute, dans la voix du conteur.¹

Le lecteur occidental lisait la « parole vive »² du conteur, figure polymorphe, qui participe à la fois d'un référent intertextuel, en renvoyant aux *Mille et une nuits*, mais aussi à la culture populaire marocaine, en renvoyant aux conteurs de Jama' al Fna, chargée souvent d'une connotation multiculturelle en s'introduisant dans le romanesque dont l'origine est occidentale. Le conteur en prenant la place de la troisième personne du singulier dans les romans de Tahar Ben Jelloun prouve la préférence d'une figure chargée d'une connotation culturelle et par conséquent une subversion de la figure hégémonique de la troisième personne du singulier.

Ben Jelloun se dresse contre l'hégémonie de l'Un qui se réserve l'acte de parler/raconter qui renvoie à toute une culture. Avec la figure des conteurs à la place du narrateur omniscient balzacien, Ben Jelloun déconstruit le canon romanesque occidental. Il rompt ainsi avec la forme particulière du roman où la troisième personne se charge de la narration du début jusqu'à la fin du roman ; la parole, partagée par plusieurs conteurs, devient polyphonique. La figure du conteur consiste à rompre avec les pôles fixes — bien évidemment le narrateur omniscient de la troisième personne transgresse la narration dans le roman traditionnel — et à opter pour la diversité narrative. Ce qui introduit dans le « roman-conte » la dialogisation des instances auctoriales et par conséquent la dé-polarisation de la narration.

Il s'agit non seulement de mettre en scène la « parole vivante » du conteur, mais aussi une mise en scène de la parole vive de la femme. La parole est ainsi féminisée, l'œuvre, ainsi que le monde. Par l'art contique qu'il emprunte aux *Mille et une nuits*, Ben Jelloun transgresse tout le genre romanesque, un *topos* qui s'est construit depuis Homère. L'usage de la mise en abyme prouve que Tahar Ben Jelloun privilégie une structure morcelée dans ses romans afin d'interroger la structure occidentale romanesque dominante. Les romans en question sont travaillés par le conte. En effet, « le "roman" maghrébin, surtout dans sa forme actuelle, ne doit

¹ Le Clézio, J.M.G., « La parole vivante du conteur », *Le Monde*, 6 septembre 1985, p. 13.

² *Ibid.*

pas être assimilé au genre romanesque occidental ni à un simple “folklorisme” ou “ethnographisme” oriental »¹.

Dans les trois romans, il y a une oralité bien soignée, une oralité vouée plutôt à l’écriture transgressant l’unité narrative que représente l’acte scripturaire dans le roman, à titre d’exemple, celui de Balzac et de Zola qui constitue toute une structure de pouvoir.² L’oralité subvertit le canon occidental romanesque qui est toujours un texte bien écrit. Dans *La prière de l’absent*, les phrases traduites littéralement de la langue dialectale subvertissent la phrase française dans le roman français qui est toujours bien travaillé et bien soigné. L’oralité reflète une mise en scène de l’identité langagière plurielle maghrébine et véhicule également un message universel à partir de l’identité individuelle.

Le style contique oriental subvertit systématiquement le style romanesque occidental dans l’œuvre de Tahar Ben Jelloun. En effet, si la forme de l’œuvre s’avère une déconstruction du canon romanesque, le contenu déconstruit plus la culture arabo-musulmane. Ceci découle de la situation du texte entre deux cultures. Il s’agit chez Tahar Ben Jelloun comme chez Abdelkébir Khatibi³ de déconstruire à la fois le logocentrisme occidental et l’ethnocentrisme arabe. Aussi subvertit-il à la fois les modalités littéraires du colonisateur, mais aussi sa culture maghrébine d’ordre doxique. Cette subversion réciproque produit une sorte d’hybridité culturelle émergente dans un pays du Maghreb.

Tahar Ben Jelloun vise ainsi à libérer la mentalité maghrébine du joug de la doxa qui contrecarre la liberté de l’individu, mais également de la domination culturelle que pourrait infliger le canon romanesque sur l’auteur marocain. Ben Jelloun déconstruit à la fois la culture arabo-musulmane et le canon romanesque au profit d’un échange interculturel. Il convoque l’altérité dans son sens littéraire dans la mesure où plusieurs textes et écrivains se croisent dans ses romans. La rencontre de deux cultures entraîne une double subversion qui va dans les deux sens - l’une subvertit l’autre et vice versa. Il convient de signaler que la subversion répond à la fois à une exigence postcoloniale et postmoderne. Postcoloniale parce que le colonisateur laisse encore dans la société ses traces culturelles auxquelles l’auteur ne veut pas se conformer. Et postmoderne, car Ben Jelloun rejoint les écrivains de langue française dont les romans sont caractérisés par une volonté de dénonciation et de transgression.

¹ Barich, M., *op. cit.*, p. 29.

² Bourque, D. *op. cit.*, p. 115.

³ Khatibi, A., *Maghreb pluriel, op. cit.*, pp. 12-28.

Dans le sillage de Magdalena Zdrada Cok, nous pensons que la forme fragmentaire de l'œuvre réfléchit la vision fragmentaire du monde¹. Le Maroc postcolonial est hétérogène, telle la forme de l'œuvre où la pluralité culturelle s'offre déjà à l'auteur sur le plan linguistique et culturel. Le Maroc tel qu'il est perçu par Ahmed/Zahra révèle la vision subjective de l'auteur envers sa culture. Ce point de vue repris plus tard par les conteurs constitue une conscience collective. Les deux points de vue, celui d'Ahmed/Zahra et des conteurs, s'entrecroisent à maintes reprises. La voix devient polyphonique et plurielle.

Le dévoilement du corps dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* se propose comme une influence de la civilisation occidentale dans l'espace maghrébin. C'est une prise de position contre la surveillance du corps qui détermine aussi non seulement la culture arabo-musulmane, mais aussi un « souci de tant de collectivités et de cultures »². En outre, il paraît, au moins en partie que Zahra, dans *La nuit sacrée*, en privilégiant la vie de couple, a renoncé à sa culture patriarcale et ethnocentrique afin de saisir la différence et d'embrasser la culture de l'Autre et opter pour le dépassement des frontières culturelles.

Malgré l'éducation patriarcale et ethnocentrique, Zahra éprouve son désenchantement envers le patriarcalisme et ses substrats politiques, sociaux et religieux. Par sa vie de couple, elle a montré son engouement pour la culture occidentale. Dans cette nouvelle relation, Ben Jelloun introduit l'élément interculturel dans la vie quotidienne de ses personnages et subvertit le mariage, l'une des institutions fondamentales dans la société arabo-musulmane. L'interculturel a introduit un nouveau rapport entre le Masculin et le Féminin dans le Maghreb benjellounien. Ce n'est plus le mariage qui organise les relations entre les deux sexes. Par le truchement du couple Zahra et le Consul, Ben Jelloun présente cette relation, peu habituelle dans le Maghreb des années quatre-vingts, comme une culture en cours de construction visant à déconstruire une culture unidimensionnelle et ethnocentrique.

L'amour semble ainsi le moyen par lequel la femme pourrait s'exprimer et dire son opposition à certaines pratiques culturelles qui relèvent du traditionalisme sociétal. Grâce à l'amour, Zahra a annihilé l'unité culturelle dans laquelle elle est née et a ainsi changé son identité en devenir. Les expériences qu'elle a effectuées l'ont décentrée de sa culture d'origine ; désormais son système de référence n'est pas sa propre culture, mais plutôt une tendance à l'hybridité. Au cours de son parcours erratique et après sa transformation (homme devenu femme), Ahmed devenu Zahra a évolué aux antipodes de sa culture et de sa religion, du moins la religion qu'elle avait étudiée à l'école coranique. Le féminisme, dans la conception

¹ Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000, *op. cit.*, p. 154.

² Chaulet-Achour, Ch., « Des écrivaines contemporaines et *Les Mille et Une Nuits* », *op. cit.*, p. 17.

benjellounienne, n'a pas de place qu'en déconstruisant tout le système culturel et religieux qui domine le Maghreb. Zahra se sent libre, n'est pas soumise à aucune culture, aucune religion et à aucune contrainte sociale. Aussi ne se voit-elle pas enracinée dans une culture ou une religion déterminée. En rupture avec la tradition familiale et sociale, elle adopte ainsi un déracinement voulu et choisi. Par le truchement de ce personnage, Ben Jelloun dénonce le sentiment d'être possédé par la loi du Père ou les assujettissements à la religion et à l'enfermement culturel. Il revendique la position de l'être libre de toutes contraintes. Ben Jelloun décolonise l'être postcolonial¹ qui vit encore sous le joug du pouvoir politique, de la religion, de la culture et du régime patriarcal.

La position interculturelle² de Ben Jelloun affine non seulement une critique du livre de l'inspiration³, le Coran, mais aussi une critique acerbe de tout un imaginaire dont l'origine puise dans ce livre fondamental, mais provient aussi d'une mentalité culturelle maghrébine qui trouve ses origines dans la pensée patriarcale. Ahmed/Zahra, au début est intégré dans la culture que sa famille lui a transmise. Il n'exprime et ne vit aucune différence. Il vit conformément aux règles de sa société. Cette attitude le marginalise. Il se sent profondément en solitude. Cependant, dès qu'il exprime sa différence, en revendiquant une certaine liberté identitaire, il devient de plus en plus marginal. Cette fois, c'est la société qui le marginalise. Il était Autre par rapport à soi, maintenant, il est devenu Autre par rapport à la société à laquelle il appartient. Sa nouvelle culture et sa liaison avec le Consul assurent à Zahra la paix intérieure, mais la rendent étrangère à la société. Ben Jelloun utilise son personnage Ahmed/Zahra afin d'agir de l'intérieur et de bouleverser la cohérence culturelle ethnocentrique qui caractérise la société. Ce bouleversement culturel n'est pas admis par la société, qu'il vienne de l'intérieur, à travers l'étude du comportement d'Ahmed/Zahra, ou la subversion provenant de l'extérieur, à travers la vision des gens par rapport au comportement du touriste homosexuel. Dans *Hospitalité française*⁴, Tahar Ben Jelloun explicite que la relation avec l'Autre oscille entre l'accueil et le rejet. L'accueil de l'Autre, selon l'auteur marocain, consiste à l'accepter tel qu'il est malgré sa différence culturelle. La relation entre les gens du café et le touriste homosexuel, devenu objet de raillerie et de mépris, dans *L'enfant de sable*, apparemment, est une relation conflictuelle à

¹ Saunders, R., « Decolonizing the body : Gender, Nation and Narration in Tahar Ben Jelloun's « L'enfant de sable », in *Research in African Literatures*, Vol. 37, N° 4, Winter 2006, pp. 136-160. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/3821233>

² Notre vision du Maghreb est influencée essentiellement par les études d'Abdelkébir Khatibi, d'Alfonso de Toro et de Magdalena Zdrada-Cok et bien sûr d'autres études que nous allons citer au fur et à mesure de la progression de l'analyse dans cette partie.

³ Beida, Ch., *Maghreb en textes, écriture, histoire, savoirs et symboliques : essai sur l'épreuve de modernité dans la littérature de langue française*, op. cit., p. 48.

⁴ *Hospitalité française : racisme et immigration maghrébine*, Paris, Le Seuil, 1984.

cause de la différence sexuelle. Cependant, une telle attitude ne camoufle pas une concordance plus ou moins parfaite qui s'effectue en cachette. Ceux qui critiquent en public le touriste lui ressemblent en fait. Ils sont aussi homosexuels.

Zahra, par sa démarche subversive, introduit l'altérité dans la société maghrébine et lui donne une dimension endogène. La déconstruction, ici, ne provient pas d'un Autre, différent et étranger, extérieur au monde socioculturel arabo-musulman¹. Les conteurs de Ben Jelloun adoptent la différence par rapport à la culture locale. La société, elle-même, produit ses propres contestataires.

L'influence intellectuelle de la déconstruction qui a déterminé la philosophie française des années soixante-dix s'avère déterminante dans la composition de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. L'étude de la société marocaine sera réalisée à partir de ce point de vue suivant les influences de la culture de l'ex-colonisateur. L'objectif de Ben Jelloun est d'analyser la société maghrébine, du point de vue de quelqu'un qui vient de l'intérieur de la société, mais doté d'une formation², d'une construction et d'une idéologie qui vient de l'extérieur telle la philosophie de déconstruction qui l'imprègne. Ses idées et les réflexions sur la société pourraient ressembler à celles des orientalistes dont parle Edward Saïd. Le point de vue des orientalistes est politique³ alors qu'il est plutôt social du côté de Ben Jelloun.

Ben Jelloun ainsi que les écrivains de langue française subvertissent les pôles de production de la littérature dans lesquels pendant des siècles des écrivains français produisaient pour un lecteur français. Aujourd'hui, la littérature de langue française attire de plus en plus le public français, mais aussi un public international. Aux antipodes de la littérature française qui véhicule une culture française imprégnée d'ethnocentrisme, la littérature de langue française vient de plusieurs pays comme les contes des *Mille et une nuits* où s'exprime le plus l'épanouissement culturel. Grâce à la littérature d'expression française, la langue française, jadis langue nationale devient une langue ouverte beaucoup plus sur le monde, langue qui véhicule une certaine monoculturalité, devenue la langue de l'interculturalité, langue de l'univocité devenue désormais la langue de la pluralité. Pour Ben Jelloun, la langue française et la culture qu'elle transmet qui étaient du moins en partie pendant la colonisation vouée au rejet dans les pays colonisés, deviennent une langue et une culture d'ouverture et d'épanouissement : « L'horizon de la littérature postcoloniale est celui d'une culture

¹ Cf. Daoud, M., « Le Monde arabe dans l'imaginaire occidental : traduction et interculturalité », *op. cit.*

² Tahar Ben Jelloun ainsi que les autres écrivains maghrébins de langue française ont poursuivi leurs études dans les écoles sous l'autorité coloniale française. Ainsi le colonisateur, avant de partir, a déjà participé à la formation et à la construction de toute une génération.

³ Cf. Saïd, E., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, *op. cit.*

transnationale et d'une conscience planétaire échappant concrètement au moule du nationalisme étroit et transcendant le mensonge d'une soi-disant opposition structurelle à l'Occident. »¹

L'œuvre littéraire exprime un dépassement du séparatisme culturel et langagier, national et ethnocentrique. Le transnationalisme dont parle Hafid Gafaïti participe du cosmopolitisme que l'hybridité de l'œuvre a bien exprimé depuis les *Mille et une nuits*, image de l'œuvre ouverte, capable de couvrir n'importe quel texte, quelle culture et quelle religion, prouve une certaine préférence de l'humanisme, littéraire certainement, mais aussi potentiellement social.

Ben Jelloun emprunte le mythe occidental de l'androgynie, le dotant d'une portée interculturelle afin de décrire le rapport traditionnel homme/femme dans la société maghrébine. Dans *L'enfant de sable*, Ahmed/Zahra est aliéné entre la culture patriarcale qu'il avait acquise et sa construction de soi reflétant le tiraillement de l'être bilingue entre sa culture et la culture de l'Autre. Ahmed/Zahra, androgyne, oscille entre l'identité masculine patriarcale, l'identité féminine, la liberté sexuelle qu'elle a adoptée, le mysticisme qu'elle a choisi dans *La nuit sacrée*, la parole qu'elle doit à Schéhérazade et sa tentative de se dire comme n'importe quelle femme occidentale. Ainsi représentée, Ahmed/Zahra, est un modèle de l'être déconstruit tel qu'il est défini par Abdelkebir Khatibi. Le commentaire d'Alfonso de Toro nous semble à ce propos intéressant :

Il s'agit d'une déconstruction tout à la fois de la notion de l'être, de l'identité arabo-musulmane et d'une notion chrétienne occidentale. Cela veut dire qu'il faut renoncer à une formation de l'être qui est justement orientale et musulmane en faveur de l'élaboration d'une identité maghrébine caractérisée par la pluralité et se situant au-delà de dichotomies binaires, de dichotomies totalisantes et intégristes.²

Le rapport à soi comme le rapport à l'Autre se définit par la subversion. L'auteur marocain dénigre la culture unidimensionnelle et favorise la pluralité. Le corps d'Ahmed/Zahra reflète cette vision. Le passage de l'identité assignée par le père à l'émancipation sexuelle, puis à la liberté de penser et de dire et enfin au mysticisme apparaît comme un brassage culturel.

Le rapport à la langue traduit le rapport à l'Autre. L'écrivain enrichit la langue de l'Autre. Là, la rencontre d'ordre factuel de la culture arabo-musulmane et occidentale, où l'une entre en conflit avec l'autre au début, dans le texte se transforme en rapport subversif, où l'une subvertit l'autre. Dans cette rencontre sur le plan textuel les deux cultures se côtoient et cohabitent. La

¹ Gafaïti, H., « Littérature et diasporisation : le cas de la littérature maghrébine postcoloniale », *op. cit.*, p. 152.

² De Toro, A., « Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l'autre. Pensée fondatrice et l'introduction d'un nouveau paradigme culturel », *op. cit.*, p. 157.

reconnaissance interculturelle dans l'œuvre en question de Tahar Ben Jelloun provient en partie des *Mille et une nuits*, l'œuvre la plus déterminée par l'univers interculturel, mais également par le contexte sociopolitique de l'œuvre. En effet les années soixante-dix sont caractérisées par un développement de l'interculturalité sur le plan international, mais aussi par le contexte maghrébin où plusieurs cultures coexistent (berbère, arabe, française, etc.). La littérature maghrébine postcoloniale consiste dans l'écriture de la culture en rapport avec la relation à soi et à l'autre, illustrant ainsi l'expérience coloniale et ses conséquences postcoloniales. Elle oscille entre différence et imitation, entre renonciation et influence, car avant de partir, le colonisateur a laissé les traces de sa culture dans les pays colonisés.

La littérature maghrébine de langue française assigne un rôle prépondérant aux rapports entre la parole et l'écriture, l'écriture émerge de la parole, le texte littéraire est le produit du conteur populaire, une médiation entre le populaire et le littéraire, produit une sorte de subversion formelle de l'œuvre¹.

Le lecteur occidental a découvert à partir de la traduction d'Antoine Galland « des formes de narration encore inconnues en Occident »². Il a couvert également la figure du conteur populaire que Ben Jelloun a introduit dans le canon romanesque occidental. Par le biais de l'emprunt de la structure des *Mille et une nuits*, Ben Jelloun a le souci de joindre sa propre culture à la culture occidentale. Ainsi cohabitent la structure du conte oriental et la structure du romanesque occidental, ce qui lui permet d'instaurer une forme hybride dans laquelle l'une subvertit l'autre, l'une s'imprègne de l'autre. D'ailleurs, cette tentative était presque générale au Maghreb. La relation avec l'Orient littéraire caractérise l'œuvre d'Abdelkebir Khatibi, Boudjedra ou Assia Djebar. Cette stratégie consiste à troubler la forme canonique occidentale. Ainsi briser toute relation stéréotypée avec l'étranger s'avère indispensable dans un contexte postcolonial et s'imposer par sa propre culture afin qu'il hausse la « valeur artistique »³ de son œuvre ainsi que son « historicité ». Cette déchirure voulue est donc justifiable. Le genre romanesque occidental n'exprime pas en totalité les sentiments de l'homme maghrébin postcolonial, ce qu'il veut dire, ce qu'il veut faire entendre à l'Autre, le colonisateur. Il se pourrait que le roman réfléchisse⁴ son contexte d'énonciation, ou l'oblitére, ou l'occulte ; c'est pour cela qu'une forme nouvelle est indispensable.

¹ La subversion formelle vient de l'influence de *Nedjma* sur la plupart des écrivains maghrébins. Cf. Noiray, J., *La littérature francophone. Le Maghreb*, op. cit., p. 153.

² Hoang, L., op. cit., p. 7.

³ Jauss Hans Robert affirme que « plus un texte est la reproduction stéréotypée des caractéristiques d'un genre, plus il perd en valeur artistique et en historicité », cité par Bourque, D., op. cit., p. 20.

⁴ « [...] pour décrire la perception nouvelle d'une réalité généralement occultée, déguisée, oblitérée, qu'il faut une forme nouvelle. Réciproquement, la forme nouvelle est l'infaillible révélateur de cette réalité

Bien qu'elles soient présentées en mode subversif, la culture occidentale et la culture orientale communiquent entre elles et se reconnaissent. La subversion des deux cultures s'avère une revendication du partage culturel qui se manifeste par le recours au composite formel révélant ainsi un composite culturel. Le contact entre les contes des *Mille et une nuits* et le genre romanesque a produit un composite générique qui s'avère un composite culturel.

b) Le composite générique, un composite culturel

Les *Mille et une nuits* sont subversives par rapport à un canon littéraire arabe dominant notamment par leur style de « littérature moyenne »¹ et par leur diversité générique par rapport au canon *adab*, où souvent l'unité du genre est bien respectée. Afin de rompre avec la « linéarité de la littérature arabe »², pour reprendre les termes de Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, à l'instar de l'écrivain algérien, se met « à rechercher une structure complexe » qu'il découvre dans les *Mille et une nuits*, qui par rapport au canon *adab* du monde arabe, présente une forme et un contenu plus transgressifs. En plus, par rapport à la littérature arabe, qui glorifie la poésie, les *Mille et une nuits* ont créé une rupture radicale par leur forme en prose³. Les *Mille et une nuits* sont aussi subversives par leurs thèmes provocants, par la prise de la parole par une femme dans une société androphile.

Le parti pris de l'intertexte des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Ben Jelloun répond à une double exigence. L'intertexte intègre d'emblée la subversion du genre romanesque occidental et prouve également que l'écrivain incarne l'immersion dans sa propre culture littéraire outre la langue utilisée ; et ce, également en suivant une mode très en vogue en France : les *Mille et une nuits* ont déjà marqué la littérature française depuis la traduction d'Antoine Galland. Là, l'auteur subit l'influence qu'avait eue cette œuvre en France. L'intertexte des *Mille et une nuits* désigne ainsi le rapport de Ben Jelloun à l'Occident et à la culture arabo-musulmane : une double vision subversive.

nouvelle, ou plus exactement étouffée jusqu'ici », Armengaud, F., « La contestation des conventions du discours chez Nathalie Sarraute et chez Monique Wittig », *Nouvelles Questions féministes*, vol. XIX, n° 1, 1998, p. 42. Cité par Bourque, D., *op. cit.*, p. 20.

¹ Chraïbi, A., *Les Mille et Une Nuits. Histoire du texte et classification des contes*, *op. cit.*, p. 15.

² Cité par Chaulet-Achour, Ch., « L'endroit et l'envers des *Mille et une nuits* selon Rachid Boudjedra dans *Les 1001 années de la nostalgie* » in Rachid Boudjedra : *une poétique de la subversion. Lectures critiques*, T. 2, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 220.

³ En procédant à une mosaïque de citations de différents genres, Ben Jelloun crée une sorte d'égalité pendant longtemps perdue dans la littérature arabe. Nous nous reportons à Nathalie Piegay-Gros qui a développé cette hypothèse : « Tout se passe donc comme si l'intertextualité n'était plus conçue sur un mode vertical — celui de la succession et de la hiérarchie des œuvres — mais sur un mode horizontal — celui du nivellement et de l'égalité de tous les écrits. », *op. cit.*, p. 146.

Par sa forme, son genre et son contenu, les *Mille et une nuits* relèvent du composite. Tahar Ben Jelloun décrit ainsi cette composition hétéroclite :

Tout se déroule en puisant dans l'histoire, les légendes, les fables, les anecdotes, les rumeurs, la fantasmagorie, les mythes et les superstitions. Sauf que ce livre qui n'a d'autre continuité que celle des nuits qui se suivent apportant leur lot d'histoires, n'a pas un seul auteur, on pourrait même dire qu'il n'a pas d'auteur, mais une infinité d'auteurs venus de pays aussi différents que l'Arabie, la Chine, l'Inde, la Perse. Et cela a duré des siècles.¹

Ainsi est-il loin d'être homogène², ce « livre composé de plusieurs romans, de plusieurs genres littéraires »³. Marcel Proust les considère comme « le premier roman qui n'ait jamais été écrit »⁴. André Miquel pensait également que les contes de Sindbad le marin sont plus proches du roman⁵. Les *Mille et une nuits* est un « livre protéiforme »⁶ où s'associent l'*agîb* (le merveilleux) et le *gharîb* (l'étrange) au genre contique de l'œuvre, un « texte composite, qui certes est une unique pièce, mais pas fait d'une seule pièce, pouvant paraître parfois fait de morceaux, de bric ou de broc, devant ce texte où l'oralité sans cesse dispute sa part à l'écriture [...] »⁷. Cette œuvre s'est enrichie au fur et à mesure du temps de l'imaginaire des peuples orientaux, s'est enrichie également par l'imaginaire des traducteurs Occidentaux. Les histoires d'amour, épopées guerrières et récits d'aventures⁸ se mêlent constituent un tout hétérogène qui fait écho avec les romans de Tahar Ben Jelloun. Une relation d'architextualité relie ainsi l'hypotexte à l'hypertexte. Les romans de l'auteur marocain nous renvoient au moins en partie au genre contique des *Mille et une nuits*.

Il y a toujours un rapport entre la subversion du genre qui se formule à travers le composite et la déconstruction de toutes les formes de domination. À travers cette subversion

¹ « Les *Mille et Une Nuits*. Préface au conte "Noureddine et la Belle Persane". Disponible en ligne sur le blog de l'auteur [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=31&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=76&cHash=fdfa2ec9fefe3602025a1a50cea68b7](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=31&L=&tx_ttnews[tt_news]=76&cHash=fdfa2ec9fefe3602025a1a50cea68b7). Consulté le 20/02/2019.

² Mohamed Amshoosh pense qu'« en raison de la diversité du matériel hétéroclite dont le recueil est composé, il serait difficile de pouvoir ranger tous les récits des *1001 Nuits* dans un même genre. Pour harmoniser leur classement, certains chercheurs n'ont pas hésité à rejeter quelques récits incompatibles avec ce classement comme étant étrangers au recueil », *op. cit.*, p. 137. Cf. également Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des *Nuits* », *op. cit.*, p. 29 ; Kohn-Pireaux, L., « Variations autour du récit-cadre des *Mille et une nuits* : la version Mardrus », *op. cit.*, p. 198.

³ « Les *Mille et Une Nuits*. Préface au conte "Noureddine et la Belle Persane », *op. cit.*

⁴ Boudjedra, R., « Empreinte : la modernité des *Mille et Une Nuits* », *op. cit.* Consulté le 20/02/2019.

⁵ André Miquel considère les contes de Sindbad comme un roman. Cf. *Sept contes des Mille et une nuits*, *op. cit.*

⁶ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuits* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁸ Braunstein, F., « Les *Mille et Une Nuits* ». In *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*. Consulté le 17 février 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com.janus.biu.sorbonne.fr/encyclopedie/les-mille-et-une-nuits-anonyme/>

systematique, l'auteur marocain ose dire son rapport, d'une part à sa culture et d'autre part, à la culture du colonisateur. Dans son ouvrage *La violence du texte*, Marc Gontard avait noté qu'

il semble aujourd'hui que la tâche des premiers écrivains maghrébins de langue française ait été de réagir contre la littérature des Français sur le Maghreb en donnant de leur culture une vision de l'intérieur qui s'opposait au regard folklorisant de l'exote.¹

Les romans susmentionnés de Tahar Ben Jelloun sont autant travaillés par le conte que par l'art du roman. Ben Jelloun a produit un amalgame avec le romanesque, les contes et les poèmes². En effet, l'auteur marocain restylise ses romans à la fois comme un conte et comme un poème³. Il s'agit de créer une nouvelle forme originale entre le romanesque, le poétique et le contique. Ce travail de restylisation crée ainsi un rapprochement culturel entre deux formes littéraires, l'une orientale, les *Mille et une nuits* l'autre occidentale, le genre romanesque. Le métissage⁴ du genre romanesque et du conte oriental ne participe pas seulement de la subversion, mais également de la communication et de l'échange interculturel entre l'Occident et l'Orient. Ben Jelloun crée une œuvre dans laquelle se développe un dialogue entre plusieurs genres et sous-genres, une œuvre qui « verse dans le conte, la légende, les rites maghrébins, les mythes ancestraux »⁵, dans les micro-récits et les digressions poétiques et lyriques. L'œuvre se situe également entre le genre romanesque et l'éclatement de ce genre, caractéristique du Nouveau Roman. De façon générale, le genre « [...] est question de subversion, de crise, d'hétérogénéité, de dérive, d'indétermination, de composite, de dissolution, de polyphonie, d'écriture transgénérique, de fatras inclassable [...] »⁶. Dans *L'enfant de sable*, la subversion du genre consiste dans l'amalgame de différents genres, tels que le récit épistolaire, la poésie, le roman d'apprentissage. Dans *La nuit sacrée*, le texte romanesque est beaucoup plus travaillé par le conte que par l'influence romanesque du colonisateur. Dans *La prière de l'absent*, s'entremêlent plusieurs genres où on assiste à l'amalgame du conte, du roman historique, du roman d'aventures et du roman de voyage. Le genre romanesque s'enrichit avec le récit historique qui a pris une forme de conte. En effet, l'influence du conte est toujours pertinente,

¹ Cité par Natij, S., « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14, 1991, pp. 35-36.

² Gâgeatu A., *Lecture de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun*, op. cit., p. 164.

³ L'auteur de *Harrouda* considère son roman comme un poème. Ce roman est également travaillé par le conte ainsi que les autres romans constituant notre corpus.

⁴ Cf. Gontard, M., « Modernité-Postmodernité dans le roman marocain de langue française », in *Letterature di Frontiera, Littératures frontalières*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2003, pp. 9-25. Disponible en ligne : https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/7005/1/Gontard_LF_2003_2.pdf

⁵ Saigh Bousta, R., op. cit., p. 7.

⁶ Schaeffer, J.— M., « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », op. cit., p. 12.

car l'écriture de l'Histoire dans ce roman s'effectue par le truchement de la conteuse Yamna qui raconte l'histoire de Cheikh Ma-al-Aynayn à l'enfant, faisant ainsi un amalgame entre le récit historique de Ma-al-Aynayn et le récit de voyage qu'elle est en train d'effectuer. Le style est épique puisque le texte relate la résistance contre le colonisateur, mais aussi contique, grâce à sa caractéristique orale.

Nous remarquons ainsi non seulement un enchâssement narratif où un conte enchâsse un autre, comme dans les *Mille et une nuits* son modèle matriciel, mais aussi un genre qui enchâsse un autre genre. En ce qui concerne les genres chez Ben Jelloun, l'un n'ostracise pas l'autre, l'un s'incarne plutôt dans l'autre. Dans *La prière de l'absent*, Ben Jelloun opte pour la liaison de l'histoire vécue (fantasme des personnages, leurs rêves, leurs quêtes, etc.) et l'Histoire. Loin d'inscrire ses romans dans les dédales du mimétisme occidental — un topos fondamental de la littérature occidentale — il s'est ainsi engagé dans une entreprise de subversion. Le commentaire de Charles Bonn justifie notre point de vue :

[...] le groupe d'écrivains contestataires regroupés au Maroc autour d'Abdellatif Laâbi et de sa revue *Souffles* [...] considérait la langue française et le genre romanesque comme un héritage impérialiste, certes, mais indispensable pour combattre cet impérialisme sur son terrain. [...] en même temps qu'ils tenteront, comme Mohammed Khaïr-Eddine, de dynamiter la langue française de l'intérieur, de façon à ce que le lecteur français se sente étranger dans sa propre langue, ils procéderont de même avec les genres littéraires hérités, dont la déconstruction est certainement plus importante au Maghreb que dans aucune autre des littératures francophones.¹

Le dynamisme de la langue et du genre pose le problème de l'unité de l'œuvre. Ainsi éclatée, la forme de l'œuvre reflète le « Maghreb pluriel » dans toutes ses manifestations culturelles. La culture, l'éducation, le corps et les traditions sont représentés, mais aussi interrogés, interrogations qui reflètent la vision subversive des écrivains maghrébins. En mettant en scène des conteurs subversifs, Ben Jelloun procède à la décolonisation de l'être maghrébin des traditions et des cultures de domination.

En outre, une œuvre qui fait de la déconstruction de genre sa dynamique interne est une œuvre anti-mimétique par rapport à un fondement déterminant du genre romanesque occidental depuis Aristote. Pour s'exprimer, il invente en toute liberté ; l'écrivain marocain ne reprend pas en imitant le canon romanesque réaliste tel qu'il est réalisé dans le roman français. Sa réflexion correspond absolument avec celle d'Edward Wadie Saïd. Dans son ouvrage, *L'Orientalisme*.

¹ Bonn, Ch., Garnier, X., & Lecarme, J., (coordination, présentation et introductions par), *Littérature francophone. Le roman*, Hatier-Aupelf, UREF, Paris, 1997, pp. 183-184.

L'Orient créé par l'Occident, celui-ci a affirmé que « la composition du roman »¹ et bien d'autres disciplines ont « servi à la conception du monde carrément impérialiste de l'orientalisme »². Afin de s'en prendre à cette vision impérialiste qu'exprime même le genre littéraire, Tahar Ben Jelloun déconstruit la loi du genre et adopte une nouvelle vision pour le genre qui se concrétise à travers l'amalgame de genres ; le conte oriental et le romanesque occidental se croisent créant ainsi un terrain d'échange et de dialogue : « cette littérature est travaillée par la langue maternelle, émergence du récit oral, parole proverbiale : ce qui paraît parfois comme perturbation ou une subversion de la langue française indique un processus de traduction (conscient ou inconscient) d'une langue à l'autre. »³

Ce travail de métissage consiste à dépasser les contradictions en esquivant ainsi les conflits d'ordre culturel à partir des rapports entre dominants et dominés. La pensée culturelle de Ben Jelloun consiste dans une double décolonisation : décolonisation à la fois du dominant et du dominé et de l'idéologie qui le dote des caractères de dominants. C'est pour cela qu'il s'en prend à la fois au « genre romanesque », représentation occidentale, lui semble-t-il, de domination, mais aussi à la culture patriarcale au Maghreb. L'hétérogénéité lui paraît un moyen d'esquiver ou à la limite nuancer l'inspiration romanesque qui était au service du colon,⁴ mais aussi la linéarité de la culture ethnocentrique. Le recours au composite sert à relativiser toute appartenance culturelle, un composite incontournable qu'il avait découvert dans l'imaginaire universel des *Mille et une nuits* :

La production littéraire maghrébine, à travers toutes ses formes (poèmes, récits, drames, tragédies, textes lyriques, autobiographies, etc.), se définit aussi bien par rapport à la production littéraire et philosophique occidentale que par rapport aux littératures arabes, au conte populaire, à la poésie mystique du Moyen Âge..., et c'est par le biais de cette hétérogénéité, de cette pluralité de registres (discours sacré, littérature orale, pensée à cachet occidental) que cette littérature préserve sa propre spécificité tant au niveau de ses structures génériques qu'au niveau de son champ conceptuel eidétique.⁵

Le critique souligne un amalgame de genres dû aux confluences culturelles maghrébines et européennes. Cependant, ces confluences ont produit la polyphonie formelle de l'œuvre reflétant à son tour une polyphonie culturelle : « Tahar Ben Jelloun réalise la conception du

¹ *Op. cit.*, p. 28.

² *Ibid.*

³ Lettre préface d'Abdelkébir Khatibi in *La violence du texte*, L'Harmattan & Société marocaine des Éditeurs réunis, Paris, 1981, p. 8.

⁴ Saïd, E.-W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, *op. cit.*, p. 55.

⁵ Barich, M., *op. cit.*, p. 29.

« livre total » permettant de tout dire à travers un discours polyphonique à la fois autobiographique et métadiscursif, et qui reste préoccupé de la situation socioculturelle du Maroc. »¹

Cette nouvelle vision de l'œuvre régit souvent la vision socioculturelle que l'auteur a du Maghreb, déterminée par le joug de la culture ancestrale et de la tradition. Tahar Ben Jelloun a trouvé la modernité littéraire dans les contes des *Mille et une nuits* mais aussi dans la culture occidentale. Le parti-pris de la modernité s'effectue à travers la forme de l'œuvre. En effet, en « situant des romans comme *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* au carrefour du conte oriental et de la modernité narrative occidentale »² Tahar Ben Jelloun adopte une nouvelle vision du roman qui renvoie à la fois à la modernité des *Mille et une nuits* et la modernité occidentale consistant à faire sortir le Maghreb du traditionalisme.

Autant que les *Mille et une nuits* enrichies d'une époque à l'autre, d'une civilisation à l'autre, les romans de Tahar Ben Jelloun, composés de mosaïques de citations, tendent nécessairement vers l'interculturalité. L'hybridation générique dans l'œuvre de l'auteur marocain est la fois, due à l'influence intertextuelle, à l'influence du genre romanesque, mais aussi une réflexion de la situation interculturelle qui détermine le contexte de l'énonciation dans l'œuvre. L'hypotexte semble déterminer le genre de l'hypertexte puisque dans *L'enfant de sable* l'écrit romanesque et l'oral contique se sont greffés, les textes se sont imprégnés du religieux (le Coran et le Hadith³), mais aussi de la fiction romanesque. Le protagoniste Ahmed/Zahra, déçu par la réalité socioculturelle, adoptant une nouvelle vie, se situe entre « l'irréel du conte et le réalisme du roman »⁴.

Ben Jelloun s'inscrit dans un contexte de déconstruction des canons, celui du postcolonialisme. Dans son œuvre, la déconstruction est multiple⁵ puisqu'elle vise à ôter à la double culture, orientale et occidentale, qui travaille son texte de leurs dimensions hégémoniques. Cette forme de déconstruction a créé un point de rencontre culturel et l'inter-générationnel est ainsi investi d'une signification profonde puisqu'il se présente comme une forme de

¹ Zdrada-Cok, M., « L'hybridité dans *L'Écrivain public* et *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 162.

² Moura, J.-M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, coll. « écritures francophones », PUF, Paris, 1999, note n° 3, p. 157.

³ Nous traduisons ce terme : « la parole du prophète ».

⁴ Boustani, C., *Oralité et gestualité. La différence homme/femme dans le roman francophone*, Karthala, Paris, 2009, p. 148.

⁵ Dans son ouvrage, *Épistémologies. Le Maghreb*, Alfonso de Toro, en comparant les trois auteurs Tahar Ben Jelloun, Abdelkébir Khatibi et Jorge Luis Borges a montré que les trois auteurs ont entrepris « une gigantesque transformation, une "translation" et une déconstruction multiple aussi bien de la culture arabo-musulmane que des cultures européenne, argentine et latino-américaine de l'époque pour trouver et fonder le lieu de leur voix, de leur parole et de leur écriture. », *op. cit.* p. 250.

nomadisme adoptée par Tahar Ben Jelloun afin de déconstruire le binarisme : « 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 »¹. Ben Jelloun procède à la déconstruction des formes doxiques des deux cultures orientale et occidentale tout en privilégiant la décentralisation de l'idée du Centre-Périphérie. Il n'y a pas de centre et de périphérie en littérature, la littérature est un « territoire »² en soi. Le nomadisme qu'adopte l'auteur marocain explicite la reconnaissance, l'échange, le dialogue inter-culturel qui ne pourrait être possible qu'à travers l'interaction générique entre le roman et le conte qui sous-tend certainement l'interaction culturelle entre l'Occident et l'Orient.

Le composite générique dote l'œuvre d'un enjeu subversif, en tant que prise de position contre l'hégémonie non seulement du roman traditionnel, mais aussi en réponse à l'hégémonie occidentale coloniale. La subversion générique révèle un rapprochement interculturel puisqu'elle rend possible la rencontre entre un genre romanesque occidental et le conte oriental :

Dans *La Nuit sacrée*, Ben Jelloun a essayé de rapprocher le conte du roman, cherchant à les emboîter l'un dans l'autre pour traduire, d'un côté, la mentalité de toute une communauté et de l'autre, l'art créateur d'une conscience singulière. On entre dans *La Nuit sacrée* comme dans un conte oriental dont une voix atteste que ce qui est dit est vrai.³

Le parti-pris du transgenre relève certainement d'un emprunt intertextuel, mais, dans sa signification profonde, une prise de position contre la forme prépondérante du canon romanesque occidental. L'on comprend ainsi la fusion hybride « roman-conte » étudiée par Ahmed Jabri⁴, non dans une stratégie subversive absolue, mais plutôt dans une stratégie de réconciliation de genres. En effet, ce rapprochement nous semble non seulement traduire la mentalité de la communauté maghrébine où se connecte la culture occidentale à la culture arabo-maghrébine, mais aussi, par la connexion entre ces deux genres dont le premier relève de la culture arabo-musulmane et le second de la culture occidentale, sous-tend un rapprochement culturel entre ces deux civilisations, créant ainsi une sorte d'hospitalité entre ces deux cultures.

¹ Zdrada-Cok, M., « L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 164.

² Spear, Th, and Litherland, C., (interview), « Politics and Literature : An Interview With Tahar Ben Jelloun », *Yale French Studies*, n° 83, Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms, vol. 2, 1993, p. 31. Consulté le 18/01/2019. Disponible en ligne sur <http://www.jstor.org/stable/2930086>

³ Boustani, C., *op. cit.*, p. 147.

⁴ Cf. « Tahar Ben Jelloun ou le roman-conte », *op. cit.*

En effet, le dialogue entre le conte oriental et le roman¹ contribue au dialogisme interculturel, car le dialogue transgénérique se transforme en dialogue inter-culturel.

Ben Jelloun s'en prend aux textes canoniques, aux « idées doxologiques »², pour reprendre l'expression d'Edward Wadie Saïd. Ben Jelloun évoque avec nostalgie un esprit littéraire arabe perdu : « Tant de livres ont été écrits sur les corps, les plaisirs, les parfums, la tendresse, la douceur de l'amour entre homme et femme en Islam..., des livres anciens et que plus personne ne lit aujourd'hui. Où a disparu l'esprit de cette poésie ? »³

Ben Jelloun regrette la perte d'un esprit pluriel et de toute une culture déterminée par la diversité qu'il voit comme une culture déformée à son époque par l'esprit ancestral et ethnocentrique. Il transmet également au lecteur occidental que la littérature, l'un des fondements de la civilisation et de la culture, existe dans le monde arabe avant même que l'Occidental vainqueur revendique sa supériorité civilisationnelle, technique et militaire.

La littérature maghrébine, bien qu'elle développe une certaine conscience postcoloniale, déconstruit également la polarité culturelle incarnée, depuis la Renaissance, par l'Occident. Dans ce cadre précis s'inscrit la postcolonialité qui remet « en question la pérennité et la soi-disant supériorité culturelle de l'Occident »⁴. Il s'agit d'une littérature qui impose le soi-disant mineur⁵ face à celui qui se voit comme majeur. Mais aussi, c'est une littérature qui impose une trace indélébile du colonisateur dans les pays colonisés, au moins sa langue.

Ben Jelloun instaurait une liaison entre le conte à l'oriental, le conte populaire, et ce, en leur dotant d'une coloration romanesque occidentale. La déconstruction des genres canoniques associés à l'hégémonie s'avère une promotion de l'interculturalité, car les rapports transgénériques dans l'œuvre de Ben Jelloun apparaissent comme une promotion de l'interculturalité. Le recours à la diversité générique prouve que l'auteur marocain refuse de subir l'influence de l'hégémonie d'un genre bien déterminé. L'hétérogénéité transgresse systématiquement la dimension hégémonique de chaque genre. Il a ainsi résolu le problème fondamental qui consiste « dans nos imaginaires la querelle de l'atavique et du composite, de l'identité racine unique et de l'identité relation »⁶. Le composite générique révèle une mise entre deux cultures et s'avère une subversion de la domination que représente chaque canon. Le composite générique⁷ est donc le reflet de l'œuvre en situation interculturelle. L'interculturalité

¹ Cf. Magdalena Zdrada-Cok, *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit.

² *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 62.

³ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 120.

⁴ Gafaïti, H., « Littérature et diasporisation : le cas de la littérature maghrébine postcoloniale », op. cit., p. 144.

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ Glissant, E., *Traité du Tout-Monde*, op. cit., p. 38.

⁷ Nous abordons le genre comme une référence à une culture.

s'avère ainsi une forme de déconstruction assurant à l'auteur marocain d'être en situation de l'entre-deux cultures. Par la forme de son œuvre, Ben Jelloun est anticonformiste : « le déroulement des récits, souvent en rupture avec le conformisme scripturaire, contribue à alimenter l'écart entre le roman de Ben Jelloun et le roman traditionnel. La violence des discours redouble la complexité romanesque en créant des turbulences qui activent la discontinuité de la fiction. »¹

Le composite générique relève d'un entrecroisement de cultures constituant ainsi une reconnaissance culturelle qui s'avère d'une part, une prise de position contre l'ethnocentrisme et l'enfermement et d'autre part, une prise de position contre la catégorisation générique occidentale. En effet, les intertextes utilisés dans *L'enfant de sable*, susmentionnés ci-dessous prouvent que Tahar Ben Jelloun opte pour la culture ouverte, culture imprégnée par la diversité qu'il doit aux *Mille et une nuits* le texte qui s'ancre tout d'abord dans la multiplicité culturelle. En passant par plusieurs cultures, les contes s'en imprègnent et se métamorphosent sans cesse. Il s'ancre également dans la diversité du monde arabo-musulman qui couvre à cette époque les Arabes, les Perses, les Turcs :

L'actualisation du conte oral dans le contexte du Maroc actuel permet aussi à l'auteur de rendre compte de la pluralité de la civilisation maghrébine. La prose de Ben Jelloun présente la mentalité marocaine qui repose sur deux piliers : l'Islam et la tradition populaire (marquée par l'oralité et les pratiques magiques) et qui, en même temps, s'ouvre à la culture de l'Europe occidentale.²

Ce composite dont parle le critique reflète l'influence qu'a subie le Maghreb, traversé par plusieurs cultures et civilisations, essentiellement arabo-islamique et européenne. Chaque civilisation est présentée par le genre qu'elle a créé ; si la culture arabe est présente par le genre du conte, l'Europe, notamment la France, est représentée par le genre romanesque. Cette démarche formelle qui détermine l'œuvre d'une forme composite l'investit d'un sens interculturel dans la mesure où rien ne se montre étranger, au contraire, les différents genres paraissent en harmonie dans l'œuvre, reflet d'un Maghreb pluriel.

¹ Saigh Boustia, R., *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, op. cit., p. 11.

² Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit., p. 137.

2) Le Maghreb pluriel

Même si s'offre à Tahar Ben Jelloun un « *Maghreb pluriel* », pour reprendre l'expression d'Abdelkebir Khatibi, pourtant, cette pluralité s'exprime également à travers l'intertexte des *Mille et une nuits* et l'on ne peut nier son influence dans son sens interculturel. Nous démontrons dans ce chapitre que la pluralité culturelle au pays du Maghreb s'associe à la pluralité culturelle des *Mille et une nuits* afin de proposer un projet littéraire qui favorise l'échange et la communication.

a) Tahar Ben Jelloun et l'interculturalité des *Mille et une nuits*

Commençons tout d'abord par une citation d'Abdelkebir Khatibi : « il faudrait penser le Maghreb tel qu'il *est*, site topographique entre l'Orient, l'Occident et l'Afrique, et tel qu'il puisse se mondialiser pour son propre compte »¹. Cette position topographique a certainement ouvert les portes pour une reconstruction culturelle permanente. Cependant, le croisement géopolitique entre l'Occident et l'Orient a entraîné un croisement d'ordre littéraire et culturel. Cette rencontre a produit des cultures superposées dont l'une est interdépendante de l'autre, suivant la réflexion d'Edward Wadie Saïd, dans *Culture et impérialisme* :

Ignorer ou négliger l'expérience superposée des Orientaux et des Occidentaux, l'interdépendance des terrains culturels où colonisateurs et colonisés ont coexisté et se sont affrontés avec des projections autant qu'avec des géographies, histoires et narrations rivales, c'est manquer l'essentiel de ce qui se passe dans le monde depuis un siècle.²

Au Maghreb, cette manifestation de la pluralité dans l'œuvre littéraire est imposée par le contexte social et politique. Ben Jelloun représente un Maghreb en mutation dans la mesure où l'introduction de la culture du colonisateur donne à cet espace une dimension pluriculturelle. L'œuvre postcoloniale est obligatoirement protéiforme par essence. Elle représente un Maghreb traversé par plusieurs mutations, par l'historicité puisque « la réalité humaine est constamment modifiable et modifiée »³. Un Maghreb, en mouvance, ouvert et exposé aux différentes métamorphoses. Le Maghreb est ainsi représenté dans l'œuvre de Ben Jelloun, car « il n'existe

¹ Khatibi, A., *Maghreb pluriel*, op. cit., p. 39.

² Cité par Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des Nuits », op. cit., p. 9.

³ Saïd, E. W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. C. Malamoud. Paris, Le Seuil, 2005, p. 359.

aucune sorte de signification fixe puisque celle-ci est entravée par la déconstruction »¹. Cette vision reflète un Maghreb qui n'a jamais connu une période stable sur le plan culturel. Il se construit depuis des millénaires par les peuples de différentes cultures qui l'ont traversé.

La pluralité culturelle est devenue ainsi un élément d'ordre factuel, ce qui nous incite à étudier Maghreb suivant la réflexion d'Abdelkebir Khatibi : « D'une part, il faut écouter le Maghreb résonner dans sa pluralité (linguistique, culturelle, politique), d'autre part, seul le dehors repensé, décentré, subverti, détourné de ses déterminations dominantes, peut nous éloigner des identités et des différences informulées. »²

La pluralité est un aspect fondamental qui caractérise la société, la culture et la langue. La littérature maghrébine de langue française n'est qu'un miroir qui la réfléchit. N'est-ce pas l'œuvre qui se veut une écriture de la vie ?³ Cela veut dire que le dualisme, avant d'être d'ordre langagier et littéraire, était social, culturel et idéologique. La culture du Maghreb est plurielle, déterminée par la coexistence de la culture arabe, française, amazigh, etc.), est plus que l'identité d'un écrivain, c'est l'identité plurielle de toute une société.

Par l'usage de la langue française, la littérature maghrébine est conçue comme lieu de partage et d'échange. L'œuvre de Tahar Ben Jelloun, à la fois polyphonique, plurilinguistique, décrit la situation langagière populaire en tant que diglossie⁴. La langue en tant que manifeste fondamental de culture décrit en situation hybride et véhicule un métissage culturel. Ainsi, par rapport à l'Occident, Ben Jelloun exprime la différence et la reconnaissance, la subversion et l'appropriation.

En revanche, pour dire cette pluralité d'ordre culturel, factuel, social, l'auteur marocain a recours à l'intertexte des *Mille et une nuits*, l'œuvre qui réfléchit par excellence une « pluralité d'échanges culturels »⁵. En effet, le noyau principal des contes provient d'un texte persan intitulé *Hezar Efsane*⁶, qui, à son tour, provient d'anciennes histoires indiennes⁷. Le récit-cadre, qui est passé par plusieurs civilisations, indienne et persane, arabo-islamique, a ainsi connu une

¹De Toro, A., *Épistémologies. Le Maghreb : Hybridité-Transculturalité-Transmédiatité-Transtextualité-Corps-Globalisation-Diasporisation*, L'Harmattan, 2011, p. 14. Édition élargie, complétée et corrigée par rapport à celle de 2009.

²Khatibi, A., *Maghreb pluriel*, *op. cit.*, p. 39.

³Cf. Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », *op. cit.*

⁴Cf. Gontard, M. « Modernité-Postmodernité dans le roman marocain de langue française », *op. cit.*

⁵Ganapathy-Doré, G., « L'hybridité perturbante des *Mille et Une Nuits* dans les romans de Salman Rushdie, Githa Hariharan et Bahiyyih Nakhjavani », *op. cit.*, p. 153.

⁶Chraïbi, A., *Les Mille et une nuits. Histoire du texte et classification des contes*, *op. cit.*, p. 10.

⁷Malek, G., « La publication des *Mille et une nuits* dans l'Europe de l'orientalisme premier », disponible en ligne sur le site *Les clés du Moyen-Orient* : <https://www.lescledumoyenorient.com/La-publication-des-Mille-et-une-nuits-dans-l-Europe-de-l-orientalisme-premier.html>

recomposition¹ ininterrompue, ce qui la dote d'une valeur interculturelle. Cependant, même si les *Mille et une nuits*, au moins en partie, ne concernent pas exclusivement le monde arabe. En effet ces contes se sont enrichis au fur et mesure de leur passage d'une civilisation à l'autre. André Miquel, Jamel Eddine Bencheikh, Claude Bremond² et bien d'autres critiques les ont analysés comme l'œuvre qui reflète la culture arabo-musulmane, ce qui délimite ostensiblement la valeur interculturelle de l'œuvre. Edgard Weber a confirmé que la traversée topographique des contes des *Mille et une nuits* a contribué à la pluralité imaginaire de l'œuvre : « *Les Mille et Une Nuits* ont ainsi traversé avec le temps, de grandes cultures très diverses : indienne, persane, arabe, mais aussi turque, ourdou, latine, grecque, anglo-saxonne... ouvrant des trésors d'imagination à celui qui vient y puiser quelque perle rare. »³

Les contes réfèrent souvent à l'Inde, Perse, la Grèce, l'Irak, Bagdad, Alep, Damas, l'Égypte. Les indications topographiques renforcent le lien entre l'hypotexte et l'hypertexte. Dans *L'enfant de sable*, Ben Jelloun parle de toutes ces contrées, explicitement ou implicitement : Haroun al-Rachid évoque Bagdad florissante. Ben Jelloun évoque l'Égypte, par des références contemporaines, un feuilleton ou les psalmodes d'Abdelbasset Abdessamad. Il fait allusion à la Perse à travers ses miniatures. L'auteur marocain ancre ainsi son œuvre dans une interculturelité enrichissante. La réflexion à laquelle aboutit Edgard Weber nous fait percevoir la valeur interculturelle de l'œuvre orientale qu'elle avait acquise à travers le voyage qu'elle avait effectué d'une civilisation à une autre, reflétant ainsi la « littérature aventureuse, voyageuse, ouverte sur le monde, soucieuse de le dire » suivant la conception de Michel Le Bris⁴. Ce voyage a assuré à ces contes d'être « ancré[s] dans les civilisations les plus diverses »⁵ évoquant une sorte de « solidarité explicite et implicite des cultures »⁶. Nous pensons comme Jaouad Serghini que « le support littéraire se révèle être une des plus sûres voies du dialogue entre les cultures puisque les textes, conçus comme point de rencontre d'univers différents, constituent des révélateurs privilégiés des visions plurielles du monde. »⁷

¹ « [...] on peut affirmer que les *Mille et une nuits*, et surtout le récit-cadre et les contes qui le suivent, doivent en partie leur succès à un travail méticuleux de reconstitution et de réécriture », Chraïbi, A., « Des hommes dans le harem », *op. cit.*, p. 4.

² Cf. *Mille et un contes de la nuit*, *op. cit.*

³ Weber, E., *Les secrets des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 6.

⁴ « Pour une littérature-monde en français », in *Pour une littérature-monde*, Rouaud, J. & Le Bris, M., (dir.), Gallimard, 2007, p. 25.

⁵ Bencheikh, J. E., « La reine, le roi et l'esclave noir. De la fiction au texte, analyse d'une substitution : le "conte-cadre" des *Mille et une nuits* », in *Peuples méditerranéens. Itinéraires d'écritures*, n° 30, janvier-mars 1985, p. 145.

⁶ Weber, E., *Les secrets des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, *op. cit.*, p. 7.

⁷ Serghini, J., « Pour une approche interculturelle du texte littéraire à travers les textes des écrivains maghrébins et subsahariens de la nouvelle génération », *op. cit.*, p. 4.

« Dialogues de cultures » et « des visions plurielles du monde » déterminant les contes des *Mille et une nuits* répondent aux concepts de l'œuvre littéraire, de la culture et du monde chez Tahar Ben Jelloun, l'auteur qui veut surmonter toutes les murailles socioculturelles, métaphoriques et réelles, qui l'empêchent d'écrire. Ainsi le voyage de Fès à Tanger s'avère une lutte contre une mentalité culturelle déterminée, dit-il, par « l'intouchable, l'impénétrable intimité arabo-musulmane »¹, toute cette intimité « impose crainte et respect »². Afin de dépasser ces murailles, au sens métaphorique d'enfermement culturel, le recours aux contes orientaux, générateurs de reconnaissance culturelle se présente en effet comme un modèle. Ben Jelloun reconnaît déjà cet aspect indispensable des contes, dû au voyage du texte d'un pays à l'autre, d'un compilateur à l'autre et d'une époque à une autre : « Sauf que ce livre qui n'a d'autre continuité que celle des nuits qui se suivent apportant leur lot d'histoires, n'a pas un seul auteur, on pourrait même dire qu'il n'a pas d'auteur, mais une infinité d'auteurs venus de pays aussi différents que l'Arabie, la Chine, l'Inde, la Perse. Et cela a duré des siècles. »³

Si les *Mille et une nuits* ont voyagé d'une civilisation à l'autre et ne cesse de s'en enrichir, Ben Jelloun, lui, a fait le voyage de la lecture en lisant les contes orientaux, Borges, Cervantès. À maintes reprises, rappelons-le, l'auteur marocain représente ses personnages lisant les contes orientaux ou des écrivains occidentaux. L'auteur marocain parle de son pays, mais aussi de l'Andalousie, de Buenos Aires, de l'Égypte, etc. Ce cadre référentiel pluriel enrichit l'œuvre de Tahar Ben Jelloun d'une palette interculturelle.

Dans la traduction d'Antoine Galland et dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, la langue française favorise la communication interculturelle, le dialogue et l'échange. En outre, la reconnaissance interculturelle s'exprime par le texte qui provient de différentes cultures, mais également par l'effort considérable du compilateur afin de créer une sorte de reconnaissance entre les contes qui viennent de différentes cultures. Il est à noter que la réécriture participe également à introduire l'interculturalité dans le texte. En effet, la réécriture du récit-cadre le dote d'une contextualisation dans l'univers culturel, social, spatio-temporel et religieux arabo-musulman. L'expression *ina kaydahona azim* nous renvoie au Sourate Yussuf où le Coran rapporte le point de vue du gouverneur face à la trahison de sa femme : « C'est bien de votre ruse de femme ! Vos ruses sont vraiment énormes »⁴. Schahriar compare le comportement des reines au comportement de l'épouse du gouverneur de l'Égypte. Cette expression a été ajoutée

¹ Ben Jelloun, T., « Écrire dans toutes les langues françaises », *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Ben Jelloun, T., « *Les Mille et Une Nuits* », Préface au conte *Noureddine et la Belle Persane*, *op. cit.*

⁴ *Coran*, traduction de Muhammad Hamidullah, Yussuf, sourate 12, verset 28.

tardivement au récit-cadre afin de familiariser le lecteur arabo-musulman avec le texte. Ce qui prouve que le compilateur s'efforce de donner une couleur coranique à la misogynie de Schahriar. Généralement l'insertion de l'esprit religieux musulman dans les *Mille et une nuits* contribue à doter le texte d'un aspect interculturel. Cette expression coranique crée une sorte d'interférence entre l'origine indienne puis persane du récit-cadre et sa réception dans le monde arabo-musulman prouvant que les cultures sont polyphoniques. Aussi le récit-cadre qui était au début ancré dans des frontières culturelles et géographiques limitées devient-il une œuvre collective qui reflète une sorte de diversité culturelle.

L'enchâssement narratif se veut ainsi une ouverture permettant la rencontre de plusieurs genres, cultures, civilisations et religions. En effet, la compilation, les ajouts et le brassage de plusieurs époques et cultures ont contribué à la production d'un texte interculturelle :

Cette position vient du fait qu'avant de prendre la forme de la première compilation persane *Hazar afsana/Mille contes* (XV^e siècle), les histoires merveilleuses sont racontées, dans le contexte polythéiste, en Inde (où, à partir du X^e siècle, se forme le noyau central) pour être ensuite modifiées, enrichies et arabisées en Perse et en Égypte.¹

Le collage entre la sourate de Youssouf, version à valeur monothéiste et la version ancienne indienne et persane du récit-cadre, à valeur polythéiste, dépasse un cas d'amalgame culturel pour déboucher sur un cas de reconnaissance culturelle : « On note dans les histoires des *Mille et une nuits* la mention de nombreux événements historiques spécifiques à l'histoire arabe tels que la cohabitation des Musulmans avec les Juifs et les Chrétiens. »²

Il paraît que le dialogue entre la culture juive et la culture arabo-musulmane dans l'œuvre de Ben Jelloun s'avère un reflet des *Mille et une nuits*. En effet, l'œuvre orientale comme l'œuvre de l'auteur marocain ont fondé un échange culturel et une communication livresque entre les peuples. Loin de se réduire à sa culture locale, à son patrimoine littéraire ou à l'ethnocentrisme enfermant qu'il subvertit dans son œuvre, Ben Jelloun, par les intertextes figurant dans la trilogie, révèle une ouverture à l'autre et crée une sorte de reconnaissance interculturelle³. Par le transcodage qu'il effectue en transposant pour les lecteurs occidentaux sa vision pour la culture maghrébine, Ben Jelloun crée ainsi une familiarité interculturelle entre le Maghreb et les lecteurs occidentaux.

¹ Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit., p. 55.

² Malek, G., « La publication des *Mille et une nuits* dans l'Europe de l'orientalisme premier », op. cit.

³ Serghini, J., « Pour une approche interculturelle du texte littéraire à travers les textes des écrivains maghrébins et subsahariens de la nouvelle génération », op. cit., p. 2.

Par ailleurs, le rapport que Ben Jelloun tient aux *Mille et une nuits* procède d'une double entreprise de séduction et de subversion. D'une part, si la séduction se dessine par le renvoi au paradigme culturel arabo-musulman, particulièrement maghrébin, dans lequel l'auteur voudrait s'enraciner, car il est dans un contexte postcolonial où la notion de culture telle qu'elle se présente à lui est le reflet d'un emmêlement culturel franco-maghrébin. Toutefois, il est à noter que l'œuvre orientale exprime le plus le mélange culturel qui caractérise le monde arabo-musulman à l'époque médiévale. En effet, l'écrivain qui voudrait s'enraciner dans sa culture, à partir de l'imaginaire oriental, finit par exprimer l'hétérogénéité culturelle. Par ailleurs, l'auteur ne cesse de métamorphoser, en la subvertissant, l'œuvre orientale, pour montrer son insatisfaction concernant certaines notions de sa culture, surtout dans son rapport à la vie quotidienne.

L'intertexte des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Ben Jelloun révèle plus ou moins une certaine réappropriation, de ce livre très célèbre en France. Ben Jelloun veut également dépasser les frontières nationales puisqu'à vrai dire, il écrit pour des lecteurs français. Il crée l'œuvre ouverte imitant l'épanouissement culturel des *Mille et une nuits* sur le monde : la Chine, l'Inde, Irak, la Syrie actuelle, l'Égypte, l'évocation du monde arabo-musulman à l'époque d'Haroun-al-Rachid¹. L'œuvre, dans ce sens, fait de l'interculturalité sa raison d'être.

Même si la rencontre entre l'Orient et l'Occident a introduit la subversion dans la culture arabo-musulmane, il l'a imprégnée de la qualité d'échange et de la communication qui se veut un dépassement des années de déchirement colonial.

b) Le Maghreb interculturel

La vision interculturelle de l'auteur marocain, déterminée par l'influence des contes orientaux, est la manifestation d'une nouvelle vision du monde. Il se pourrait que l'intertexte des *Mille et une nuits* soit « la quête indéfinie du récit [...] motivée par l'inassouvissement du désir narratif. On n'arrive pas à épuiser le désir narratif, car on est incapable de retrouver ce contenu maghrébin originel, de rejoindre cette utopie première, ce temps paradisiaque, qui a précédé la colonisation, et coïncider avec lui »². Le retour nostalgique à l'Orient littéraire par le biais des *Mille et une nuits* après la période coloniale, relève selon Cyrille François « des stratégies identitaires » :

¹ Chraïbi, A., « Les *Mille et Une Nuits* », in Boucheron Patrick, *Histoire du monde au XV^e siècle. Territoires et écritures du monde*, Paris, Arthème Fayard/Pluriel, 2009, p. 637.

² Elbaz, R., *op. cit.*, p. 9.

Au Maghreb « post-colonial », des stratégies identitaires interviennent aussi dans le recours aux *Mille et une nuits*, chez les écrivains francophones notamment : réappropriation d'un patrimoine populaire arabe d'une part, démenti à l'emploi exotique des *Nuits* par les Européens d'autre part. Sur le plan poétique, on sait que les littératures nationales postcoloniales ont allié modèles européens et traditions autochtones dans des esthétiques « hybrides ». Il y a, schématisée trop rapidement ici, une ambivalence profonde qui consiste à s'emparer d'un modèle au faible capital du point de vue de l'*adab*, c'est-à-dire pour la littérature ancestrale, mais beaucoup plus doté pour la littérature mondiale. Cette ambivalence recoupe celle d'un jeu de séduction du public européen et en même temps d'un rejet de l'exotisme.¹

Comment un texte ancien dont l'imaginaire est imprégné d'exagération et de merveilleux a permis à l'auteur marocain de dire la société marocaine dans toutes ses manifestations culturelles ? Ben Jelloun se propose de questionner la tradition orientale, arabo-musulmane, par rapport à la culture maghrébine postcoloniale, qui incarne encore des aspects traditionnels. En recourant à l'intertexte, dans sa dimension orale et écrite, il souhaite se rapprocher de la culture du peuple. Raconter, c'est être proche de ceux qui racontent déjà des histoires, car raconter des histoires est une habitude au Maroc et plus généralement dans le monde arabe.

Ben Jelloun crée dans son œuvre un échange qui participe de la reconnaissance, qui se développe le plus, par la publication des œuvres des écrivains dits postcoloniaux souvent dans les pays de l'ex-colonisateur² que la production de l'œuvre en dépende plus ou moins. Il est vrai que

la production postcoloniale se fait dans la langue de l'autre, dépend en grande partie du mode de production de l'industrie éditoriale de l'ancien colonisateur, de ses circuits de diffusion et de promotion et de son lectorat. [...] Il n'en demeure pas moins que la production dite postcoloniale demeure profondément, c'est-à-dire économiquement et culturellement rattachée à celle de l'ancienne Métropole.³

Il s'agit ainsi d'un cas de dépendance et une forme de désir⁴ de l'Autre. La littérature francophone est ainsi plus ou moins au service de l'ex-colonisateur, car elle diffuse sa langue. Aujourd'hui la littérature francophone est enseignée partout dans le monde anglophone⁵

¹ François, C., « Les réécritures des *Mille et une nuits* aux XX^e et XXI^e siècles », *op. cit.*

² Gafaïti, H., *op. cit.*, p. 146.

³ *Ibid.*

⁴ Cf. Bonn, Ch., « Littérature maghrébine francophone : quelle identité et quel genre pour une écriture délocalisée ? Les personnages emblématiques de la femme, de l'émigré, de la mère, mais aussi du texte, et leur étrangeté », *op. cit.*

⁵ Moura, J.-M., « Sur l'étude postcoloniale des lettres francophones en France », in *Francophone postcolonial studies*, vol. 1, n°1, 2003, pp. 70-71.

favorisant ainsi la divulgation de la langue française. L'utilisation de la langue de l'Autre a aussi un enjeu. Le code switching¹ et l'amalgame des langues sont le produit d'une situation interculturelle d'ordre factuel :

Il y avait une foule massée devant des tréteaux où un animateur incitait les gens à acheter un billet de loterie ; il hurlait dans un micro baladeur des formules mécaniques dans un arabe mêlé à quelques mots en français, en espagnol, en anglais et même a une langue imaginaire, la langue des forains rompus à l'escroquerie en tout genre :

Errrrbeh... Errrrbeh... un million... mellioune... talvaza bilalouane... une télévision en couleurs... une Mercedes... Errrrbeh ! Mille... trois mille... Arba Alaf... Tourne, tourne la chance... Aioua ! Krista... ! »
Amourrrre... Il me reste, baqali Achr'a billetat... Achr'a... Aioua... Encore... L'Aventurrre... La roue va tourner... Mais avant... Avant vous allez voir et entendre... Tferjou we tsatabou raskoum fe Malika la belle... elle chante et danse Farid El Atrach ! ! Malika!

Ce discours qui relève d'un cas de bilinguisme représente une réalité mixte, hétérogène, au Maroc. Ceci ne relève pas d'un discours prolix, sur l'Autre, l'ex-colonisateur, le discours porte plutôt sur le schisme langagier qu'avait créé cet Autre ex-colon où la langue de soi perd sa domination et laisse une place pour la langue de l'Autre. Cet exemple cité par Ben Jelloun prouve que l'interculturalité est devenue un phénomène social. Le langage au Maroc est ainsi hybride telle la forme de l'œuvre. Ben Jelloun représente l'interculturalité comme elle apparaît dans la réalité. L'animateur, présenté ainsi, s'est approprié plusieurs langues. Il est plurilingue et pluriculturel, adoptant ainsi l'idée d'Edouard Glissant, dont le fondement relève de l'ouverture à toutes les cultures². Ainsi décrit, l'animateur ne présente aucun complexe par rapport aux langues étrangères.

La mise en abyme de la langue arabe dans le texte en français ne peut être expliquée que par la structure langagière qui caractérise la société maghrébine. Ben Jelloun, en générant un dialogue entre sa langue maternelle et sa langue d'écriture, recrée une hybridité plurilinguistique qui reflète d'emblée une sorte d'hybridation langagière d'ordre factuel. Cela veut dire que cette hybridation est sociale avant d'être textuelle. Cette forme de métissage reflète des identités ouvertes³ que Ben Jelloun décrit ainsi : « La question de la langue me paraît

¹ Dans son ouvrage *Sociolinguistique interactionnelle : Une approche interprétative*, John J. Gumperz définit ainsi le code switching ou alternance codique : « l'alternance codique dans la conversation peut se définir comme la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents », Cité par Gontard, M., « Modernité-postmodernité dans le roman marocain de langue française, *op. cit.* p. 24.

² Cf. Glissant, E., *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

³ Naccache, A., *op. cit.*, p. 89.

secondaire. D'abord écrire. [...] Pour ce qui me concerne, non seulement je ne doute pas une seconde de mon identité, arabe et maghrébine, et je n'ai pas la moindre mauvaise conscience ou culpabilité à l'égard de mon écriture française. »¹

En outre, cette valeur attribuée à l'œuvre s'est maintenue par l'usage de la langue française. Contrairement à certains écrivains maghrébins de langue française, surtout de la première génération où la langue française était, selon l'expression de Kateb Yacine, « un butin de guerre », Ben Jelloun la conçoit comme une langue de communication et d'échange :

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 se réfère l'auteur pour rendre compte des glissements sémantiques transculturels.²

L'auteur marocain avoue qu'il « 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. »³ Il est conscient de cet appel de séduction et d'amour entre les langues qui s'exprime par le métissage. Cette situation interculturelle introduite par l'usage de la langue de l'Autre vise, pour Tahar Ben Jelloun, a créé un effet de contamination. La langue française déterritorialisée⁴ participe à l'hybridation dans l'œuvre littéraire. Il écrit en français, arabise le français, dans une certaine reconnaissance et « d'amour infini ». Il explicite ainsi ce rapport sentimental avec la langue de l'Autre, l'ex-colonisateur :

Au départ j'en faisais un jeu, je voulais prouver que j'étais capable de briller dans la langue du colon, mais c'était en même temps la langue de Voltaire, de Montaigne, de Genet, de Rimbaud, etc. j'ai oublié le colon et je me suis plongé dans les œuvres de ces grands génies de la langue française. À aucun moment je n'ai eu le sentiment que je m'égarais, que je trahissais ma patrie, ma culture d'origine. Au contraire, je me suis senti fier, car pour moi, jamais je n'ai douté de mon arabité, de ma marocanité, je n'ai jamais senti que je m'éloignais de mes racines.⁵

¹ Ben Jelloun, T., « Les droits de l'auteur », *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 251, mars 1988.

² Zdrada-Cok, M., « L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 164.

³ Cité par Zdrada-Cok, M., *ibid.*

⁴ Cf. Gontard, M., « Modernité-Postmodernité dans le roman marocain de langue française », *op. cit.*

⁵ Ben Jelloun, T., « Suis-je un écrivain arabe ». *Chroniques*, 2004. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=169&cHash=9f0ab3da00bc641595ecf0475869d6d2](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&L=&tx_ttnews[tt_news]=169&cHash=9f0ab3da00bc641595ecf0475869d6d2) Consulté le 31/10/2018.

Il paraît que le plurilinguisme, emmêlement de langues et de dialectes, n'a jamais été la preuve d'un déchirement identitaire dans l'œuvre de Ben Jelloun, au contraire, il participe à la remise en cause des carcans des langues et des cultures. Dans la trilogie, il s'agit d'une écriture du français et non pas seulement une écriture en français, comme le conçoit Malek Haddad¹. Tahar Ben Jelloun voulait être lu par le lecteur français que l'essentiel, pour lui, est de voir la représentation que se fait un auteur maghrébin du Maghreb, en utilisant la langue française, qui n'est ni sa langue maternelle ni nationale. Le lecteur français découvre un autre français auquel il n'est pas habitué. Il pourrait appréhender l'être maghrébin postcolonial à travers sa vision du monde, sa culture et sa religion. Ben Jelloun propose aux lecteurs français un constat de l'hétérogénéité culturelle dans laquelle sont laissés les Maghrébins après la colonisation.

Tant que l'œuvre s'adresse au lecteur occidental, la mention de la langue arabe dans le texte français veut dire que l'auteur de *La prière de l'absent* l'incite à accueillir l'autre dans sa propre langue, sa propre culture, sans effacer son altérité. Ben Jelloun s'en prend au modèle intégrationniste qu'avait imposé le colonisateur. Le texte littéraire écrit en français répond à un contexte historique et interculturel où se développent une sorte de dynamisme culturel et un contact de cultures. Puisque Ben Jelloun vise le lecteur français, il s'avère qu'il a créé une interaction interculturelle où le lecteur occidental appréhende la culture maghrébine à travers un auteur maghrébin, comme il l'avait déjà perçu à travers la traduction bien reçue d'Antoine Galland des *Mille et une nuits*.

La langue française est ainsi conçue non seulement comme la langue de l'autre, mais plutôt un outil réapproprié pour subvertir, nous rappelons, la culture arabo-islamique. Pourquoi écrire en langue française ? Ben Jelloun répond :

Je dis souvent que le fait d'écrire en français est pour nous un moyen de faire preuve d'audace et de pertinence, car lorsqu'on écrit en arabe, on est légèrement intimidé par la langue du Coran. À ma connaissance, il n'existe aucun écrivain en arabe, du moins aucun écrivain moderne, qui ait tenté de faire violence à la langue arabe. C'est difficile à faire.²

¹ « Les Zéros tournent en rond », in Leiner J., (dir.) *Imaginaires, langage, identité culturelle, négritude : Afrique, France, Guyana, Haïti, Maghreb, Martinique*, Paris, Plon, 1980, p. 41.

² Nous traduisons : « I often say that the fact of writing in French is a way for us to be somewhat bold and also to be relevant, because, when one writes in Arabic, one is slightly intimidated by the language of the Koran. To my knowledge, there is no writer in Arabic, at least no modern writer, who has tried to do violence to the Arabic language. It's hard to do », Spear, Th, and Litherland, C., (interview), « Politics and Literature : an Interview with Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 34.

Afin de s'affranchir de la langue arabe, puisqu'il y a des choses qui ne peuvent pas être dites dans la langue du Coran, il convient à Ben Jelloun d'écrire en français. Pour les écrivains maghrébins, cette langue devient un moyen pour subvertir ce que la langue arabe n'a pas pu faire.

Écrire en langue française et publier en France sont des formes de reconnaissance envers l'ex-colon. L'expression de la reconnaissance interculturelle se déploie tout d'abord à partir d'une lecture hors-texte, car Ben Jelloun, avant d'avoir cet esprit littéraire interculturel, a suivi une formation scolaire bilingue. Quelques années plus tard, il conçoit la langue française comme la langue qui rapporte tous les aspects de la culture arabo-musulmane. C'est la langue qui lui permet de dire : « j'ai découvert les surréalistes et là je savais que la littérature française sera celle que j'utiliserai pour tout dire »¹. La langue n'est pas seulement un outil qui permet la passation d'une culture, qui permet au « moi » de se dire, elle devient la « patrie » rêvée de l'auteur :

quelle est la patrie de l'écrivain ? Sa patrie c'est la littérature, c'est par conséquent la langue dans laquelle il écrit. Suis-je pour autant un Français ? Littérairement oui. Je suis un écrivain français, d'un type particulier, un Français dont la langue maternelle, affective et émotionnelle est l'arabe, un Marocain qui n'a aucun problème d'identité, qui se nourrit de l'imaginaire populaire du Maroc et qui ne le quitte jamais. C'est une situation intéressante du point de vue littéraire. Le bilinguisme, la double culture, le métissage des civilisations constituent une chance et une richesse, ce qui permet une belle aventure.²

La prière de l'absent est émaillée d'expressions arabes accompagnées de traduction en langue française, qui expriment une certaine subjectivité. Ces expressions qui relèvent le plus souvent d'un registre religieux expliquent la double culture de l'auteur. C'est aussi une possibilité de dire en arabe ce qui n'est pas possible d'être dit en français. L'auteur, afin de se sentir comblé et rassuré³, recherche peut-être aussi une expression de la nostalgie, face à ses manques et ses frustrations, il confie dans *L'écrivain public* : « je ne rêve que de ce qui me manque. À ces instants de trouble, trouble de la vision et du souvenir, je prononce quelques versets en arabe »⁴

¹ Ben Jelloun : *On ne parle pas le francophone*. Chroniques, 2007. Site officiel de Tahar Ben Jelloun. www.taharbenjelloun.org, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=121&cHash=6af7cd43c403de613b70d05e31510a25](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=&tx_ttnews[tt_news]=121&cHash=6af7cd43c403de613b70d05e31510a25) Consulté le 31/10/2018.

² Ben Jelloun, T., « Suis-je un écrivain arabe ? », *op. cit.*

³ Hauptman, M., *Tahar Ben Jelloun. L'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*, Paris, Publisud, 2012, p. 160.

⁴ Cité par Hauptman, M., *op. cit.*, p. 160.

La jonction de l'ancienne version polythéiste du récit-cadre des *Mille et une nuits* et la version coranique, analysée plus haut permet la reconnaissance interculturelle et un dépassement des différences et des idées séparatistes, ce qui entre en résonance directe avec la réflexion de Tahar Ben Jelloun, qui par l'usage de la langue de l'Autre, l'ex-colonisateur, exprime une potentialité d'amour et de séduction dépassant ainsi les conflits interculturels déclenchés pendant la colonisation. En introduisant également dans son œuvre une communication entre le genre contique et le genre romanesque, créant une œuvre hybride, qui rend la communication culturelle possible. Cette hybridité formelle du texte reflète que Ben Jelloun opte pour une hybridité interculturelle créant ainsi la communication entre Orient et Occident.

c) L'hybridité du texte miroir de l'hybridité culturelle

Ben Jelloun, à l'image des *Mille et une nuits*, entrevoit les cultures selon une vision hybride où l'une se mêle avec d'autres, sans restrictions, rivalités ni conflits. Les *Mille et une nuits* offrent au lecteur un éclairage riche et singulier de différentes aires culturelles et géographiques, à une époque où le monde arabo-musulman se répand bien évidemment avec sa culture et ses pratiques quotidiennes et se mélange avec d'autres cultures. L'époque des *Mille et une nuits* est une époque où le monde musulman s'est étendu sur plusieurs civilisations persane, indienne, arabe, berbère, etc. À cette époque-là, il était ouvert à toutes les cultures. C'est une époque où les cultures se traduisent également en arabe. Les *Mille et une nuits* n'est que le reflet de cette vision interculturelle du monde. La traduction des *Mille et une nuits* a favorisé cette forme d'interculturalité, a permis le passage de la culture arabo-musulmane et d'autres cultures cosmopolites, en langue française. Cette œuvre devenue un intertexte privilégié dans toutes les littératures¹ participe à l'émergence d'un dialogue interculturel. La structure de l'œuvre devient la structure de tout un imaginaire.

Les *Mille et une nuits* disent avant la lettre l'hybridité interculturelle : « l'hybridité originelle des *Mille et Une Nuits* [...] résulte d'un brassage de contes »² promettant par conséquent la pluralité interculturelle. Edgard Weber affirme que les « contes sont redevables à plusieurs cultures et méritent ainsi d'être appelés "interculturels" [...] »³. Aussi non seulement

¹ Cf. *Les Mille et une nuits en partage*, op. cit. François, C. (dir.), *Le don de Shahrazad : la mémoire des Mille et une nuits dans la littérature contemporaine*, Encrage Université, coll. CRTF, 2009.

² Bernard, L., « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, op. cit., p. 150.

³ Weber, E., *Les secrets des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Schéhérazade*, Éché, 1987, p. 6.

par leur forme hybride, se confirme la modernité des contes des *Mille et une nuits* mais aussi par la valeur qu'ils accordent à l'interculturalité : « L'hybridité qui nourrit la prose benjellounienne des années soixante-dix et quatre-vingt se réalise donc sur le plan littéraire (intertextuel et transgénérique), mais elle fonctionne aussi comme une catégorie interculturelle. »¹ Ainsi afin de dire l'hybridité interculturelle du Maghreb, Tahar Ben Jelloun a trouvé dans les *Mille et une nuits* une œuvre-modèle, ressource fondamentale, afin de dépasser l'enfermement imposée par le logocentrisme et l'ethnocentrisme maghrébins. Il s'est affranchi ainsi de l'opposition Orient/Occident à travers la préférence de l'inter-genre. Il dépasse à la fois le logocentrisme dans lequel s'est enveloppé pendant longtemps le canon occidental romanesque, mais aussi l'ethnocentrisme qui détermine la culture maghrébine pendant les guerres d'indépendance et s'est transformé en *guerilla* contre le colonisateur². L'œuvre hybride peut couvrir à la fois l'expression de soi, mais aussi l'expression de l'Autre, la culture endogène, mais aussi la culture exogène.

Ben Jelloun a une connaissance parfaite et appropriée de l'espace maghrébin et de la littérature arabe. Il a lu les traductions des *Mille et une nuits*, *Risalat al Ghufuran*, etc. Les représentations proposées par Ben Jelloun n'épargnent aucun mode d'information. Il évoque des médias, des feuilletons, de la transmission de l'information par la rumeur, différentes pratiques culturelles : les croyances aux marabouts, la magie et la sorcellerie, les cultures berbères anciennes, la culture préislamique, l'orthodoxie musulmane, la culture occidentale, culture arabo-musulmane.

Tout à fait comme Abdelkebir Khatibi qui « fait de l'hybridité un principe de l'être, du corps et de la langue [...] »³ Tahar Ben Jelloun, à son tour, ne cesse d'exprimer l'hybridité dans toutes ses formes, ce que dit le texte hybride, le corps d'Ahmed/Zahra le dit plus pertinemment, ainsi que la culture maghrébine postcoloniale hétérogène marquée par les traces de la culture de l'ex-colonisateur : « 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

¹ Zdrada-Cok, M., « L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 178.

² Cette double déconstruction détermine également l'œuvre khatibienne. Alfonso de Toro analyse en ces termes le projet khatibien de critique culturelle : le concept de la « *pensée-autre* » et celui de la « *double critique* » [...] déconstruisent non seulement le système de la pensée occidentale, mais aussi celui de la pensée orientale, "Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l'autre. Pensée fondatrice et l'introduction d'un nouveau paradigme culturel", *op. cit.*, p. 161.

³ De Toro, A., « Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l'autre. Pensée fondatrice et l'introduction d'un nouveau paradigme culturel », in *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébine*, *op. cit.*, p. 156.

la culture musulmane arabo-berbère et des modèles de vie concurrentiels, occidentaux, apportés par la période coloniale et restant toujours en évolution. »¹

Tahar Ben Jelloun, par le truchement d'Ahmed/Zahra, adopte un langage hybride qui s'exprime en français, mais fait vibrer en lui un langage viscéral, instinctif, celui du corps tel qu'il est conçu, pense-t-il, dans la culture maghrébine. De plus, cette langue intrinsèque au corps reproduit les structures propres à l'expression populaire orale arabo-berbère.² La culture atavique fait naître un sentiment d'étrangeté chez Ahmed/Zahra. Rien de plus étrange, en effet, que d'être étranger dans son propre monde. Ahmed/Zahra se sentait depuis l'enfance étranger par rapport à son corps, à l'âge de l'adolescence, le sentiment d'être étranger se dédouble, par rapport à ses parents, à ses sœurs et à ses proches autant qu'il s'accroît par rapport à sa culture et à sa religion, et par conséquent, à toute la société dans laquelle il vit. Le corps du protagoniste exprime des moments clés de l'histoire du Maroc : si l'enfance, sous l'autorité du père, s'avère un reflet de la culture arabo-maghrébine de l'époque précoloniale, l'âge de l'adolescence, Ahmed/Zahra conscient de son dédoublement identitaire, reflète l'identité dédoublée d'un Maroc colonisé. Étant passé par plusieurs expériences concrétisant la construction identitaire vouée à la pluralité, l'être se construit perpétuellement et continuellement au fur et à mesure des expériences qu'il accomplit, son identité se construit à partir de ce qu'il vit et non pas à partir de ce qu'il a reçu de ses ancêtres. Ahmed/Zahra renonce à l'identité homogène formée pendant longtemps par la culture patriarcale. Ben Jelloun déconstruit ainsi l'esprit atavique produisant des convulsions et des conflits. Son hypothèse langagière et culturelle correspond à celle d'Édouard Glissant : « Cultures ataviques querellant à mort entre elles de leurs légitimités respectives, ou se disputant le droit légitime d'étendre leur territoire. Ou imposant à d'autres cultures du monde cette légitimité. Cultures composites contestant à d'anciennes cultures ataviques les derniers restes de leur légitimité d'antan. »³

Zahra dans *La nuit sacrée* adopte une culture composite, déconstruisant ainsi le monoculturel patriarcal en se livrant à l'amour, à la liberté sexuelle, suivie plus tard par l'expérience mystique. Elle ne cherche pas ainsi la légitimité d'une culture atavique ni un héritage culturel, mais une vie libre. Le passage de la culture patriarcale à la liberté absolue du corps, sans aucune contrainte culturelle ou religieuse, au mysticisme à la fin de *La nuit sacrée* prouve que Zahra ne s'attribue aucune culture ancestrale. Tahar Ben Jelloun la présentait ainsi

¹ Zdrada-Cok, M., « La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès/Tanger) dans le roman de Tahar Ben Jelloun (1973-2008) », *op. cit.*, p. 211.

² Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, *op. cit.*, pp. 43-44.

³ Glissant, E., *Traité du Tout-Monde*, *op. cit.*, pp. 36-37.

en harmonie avec son corps et ses idées. Si la relation sexuelle lui permet de s'assigner une identité féminine, le retour au mysticisme promet la consolation spirituelle, s'avère un retour à l'harmonie intérieure.

Par sa forme de mise en abyme, ouverte à tous les ajouts possibles, par les différentes civilisations qu'elle a traversées, les *Mille et une nuits* se présentent comme l'œuvre qui développe le plus l'hybridité. Les *Mille et une nuits*, à travers ses divers contes, exprime l'unique et le multiple, le soi et le différent, l'autochtone et l'extranéité, l'identité et l'altérité, la reconnaissance de l'autre dans sa différence culturelle. Ben Jelloun exprime les différentes formes et représentations de l'hybridité qui émergeaient dans la société marocaine à l'époque de la colonisation française : « Au-delà même de l'effet labyrinthique qui traduit l'étrangeté de l'être bi-lingue, l'hybridation par le récit contique de la forme romanesque révèle, dans la pragmatique narrative, l'hétérogénéité d'un modèle fictionnel qui se construit entre deux cultures. »¹

Le déploiement d'une écriture labyrinthique² que Ben Jelloun doit aux *Mille et une nuits* lui permet de s'inscrire dans la modernité littéraire qui tend vers la dé-catégorisation : un fragment oral, un fragment scriptural, un poème, un article de journal, un commentaire sur un feuilleton, constituent le roman, estompent les liens entre les différents genres. Ceci est en fait une caractéristique de « l'écriture de Tahar Ben Jelloun [qui] s'ouvre aux pratiques non seulement transgénériques et transidentitaires, mais encore transdisciplinaires et transesthétiques »³. Le romanesque occidental, au moins le réalisme, qui était purement scriptural se transforme au Maghreb en une forme qui véhicule la culture orale et locale. Par-là, la forme du texte romanesque benjellounien semble insoumis à l'homogénéité en effectuant une interaction entre le discours littéraire, le discours populaire (produit par le peuple, souvent illettré) et le discours oral (un oral très proche du registre soutenu, oralité produite par un écrivain).

Le recours à d'autres formes de représentations telles que les supports médiatiques comme l'article de journal, le feuilleton, la chanson, la voix d'Abdelbasset Abdessamad psalmodiant le Coran, le reportage⁴, détermine *L'enfant de sable*. En insistant, en outre, sur les

¹ Gontard, M., « Modernité, postmodernité dans le roman marocain de langue française », in *Littérature di Frontiera, Littératures frontalières*, Edizioni Università di Trieste, Anno XIII, n. 26, luglio-décembre, 2003, p. 21.

² Cf. Boudjedra, R., « La modernité des *Mille et Une Nuits* », *op. cit.*

³ Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, *op. cit.*, p. 209.

⁴ Gontard, M., *La violence du texte*, *op. cit.*, p. 21.

ouï-dire, les conteurs de Ben Jelloun sont plutôt proches du reportage journalistique¹ ou de la rumeur que du conte, même si les histoires qu'ils racontent en ont la structure et la forme.

L'influence de l'oralité des *Mille et une nuits*, de sa forme parcellaire et fragmentaire, digressive et réflexive permet à Tahar Ben Jelloun d'émailler son œuvre de sa culture populaire orale et littéraire. Par cette caractérisation, l'auteur est imprégné également des caractéristiques du roman de son époque. Les soucis de l'être maghrébin, ses problèmes socioculturels, politiques et identitaires s'expriment à la fois par le truchement de l'intertexte des *Mille et une nuits* et par la langue française, mais aussi par la culture populaire, ce qui veut dire que l'auteur, par cette hybridité, crée une sorte de reconnaissance entre les cultures qui ne cessent de dissimuler des contradictions : « Il est de bon ton de vouloir briser la dualité et d'espérer l'entre-deux comme dépassement du conflit entre cultures, comme combinaison, mais on oublie souvent que la déterritorialité et l'interculturalité ne sont pas des hors-lieux, des hybridités radicales. »²

En associant, dans *La nuit sacrée*, le symbolique sexuel avec le mysticisme arabo-musulman s'avère une association entre la culture orientale et occidentale et par conséquent un dépassement de l'intimidation que peuvent provoquer la langue du Coran, un dépassement du conflit entre le conservatisme qui détermine la culture arabo-maghrébine et la subversion qui caractérise culture occidentale. On se réfère ainsi au point de vue de Dominique Budor et Walter Geerts qui pensent que « l'hybride [...] n'implique pas la destruction préalable et affirme, à partir de la coexistence d'éléments disparates, mais compatibles, la force créatrice de la réunion [...] ».³ Il en résulte, par cette « coexistence d'éléments disparates », créant la réunion d'éléments « hétérogènes »⁴ : « 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 »⁵. Cette ouverture interculturelle promeut l'idée de la rencontre et de la coexistence grâce à l'activité créatrice.

Les *Mille et une nuits* ont été appropriées, se sont transposées, se sont transformées, ce qui dote le texte d'un aspect fortement interculturel. Ben Jelloun, en empruntant certainement

¹ Un reportage journalistique est, selon le Grand Robert, un article, ou ensemble d'articles, dans lequel un journaliste reporte/relate de manière vivante ce qu'il a vu et entendu.

² Wahbi, H., « Le principe d'aimance ou les filiations ouvertes », in *Le Maghreb writes back : Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Alfonso de Toro/Charles Bonn (éds), Georg Olms Verlag & Hildesheim, Zürich, New York, 2009, p. 27.

³ Budor, D., & Geerts, W., (dir.) « Les enjeux d'un concept » in *Le texte hybride*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 13.

⁴ Cf. Piegay-Gros, N., *op. cit.*

⁵ Zdrada-Cok, M., « L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 175.

cette caractéristique essaie de décrire un Maghreb postcolonial où la société est devenue de plus en plus hybride. La langue et la culture française prennent de plus en plus d'espace par rapport à la langue et la culture arabo-islamique. Par son appartenance à l'espace géopolitique postcolonisé, l'œuvre littéraire au Maghreb est ainsi par essence ouverte à l'hybridité. Magdalena Zdrada-Cok résume les formes de l'hybridité dans la littérature maghrébine :

La littérature francophone issue de l'espace postcolonial — et la littérature maghrébine en premier lieu — est un territoire particulièrement ouvert à l'hybridité envisagée sur le plan intergénérique. Les études de Jean-Marc Moura, Alfonso de Toro, Michel Budor, Wladimir Krysinski, Khalid Zekri et Hélène Tissières mettent l'accent sur l'ouverture des formes romanesques francophones à différents esthétiques, conventions, disciplines et arts.¹

On souligne également l'effet opéré par l'intertextualité qui favorise l'émergence de l'interculturalité. Les *Mille et une nuits*, par sa forme hybride, par l'interculturalité qu'elle développe influence l'écriture de Tahar Ben Jelloun².

Le contact entre la culture occidentale et la culture arabo-musulmane a engendré influence et subversion. Ceci est aussi le résultat du contact entre la formation en langue française qu'avaient suivie Tahar Ben Jelloun et sa culture maternelle, mais aussi le contexte de l'énonciation de l'œuvre déterminée par le brassage des cultures, car depuis les années soixante-dix le monde « évolue vers plus d'inter-culturalité »³, époque reconnue par « le décentrement des idéologies et des ethnocentrismes »⁴. Ben Jelloun, à ce propos, écrivait en langue française pour évoquer le Maghreb dans toutes sa pluralité culturelle : la culture arabo-musulmane, les habitudes quotidiennes, l'identité, l'intimité, le rapport homme/femme, les rituels, les mythes et les légendes. Il véhicule ainsi une certaine reconnaissance entre sa culture et la langue de l'ex-colonisateur. La reconnaissance s'effectue également par le fait de présenter aux lectorats occidentaux l'exotisme, le pittoresque, les mœurs des Maghrébins, la culture populaire marocaine, le mysticisme, la multiplication d'intertextes provenant de différentes langues et les cultures qui enrichissent ainsi la langue française. Ben Jelloun fait déambuler ses lectorats dans les villes marocaines, le hammam, la place publique Jama' al fna, l'école coranique, la mosquée, les ruelles et le désert.

¹ Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2015, p. 30.

² Magdalena Zdrada-Cok a souligné l'importance de la notion de l'hybridité dans l'analyse des œuvres de Tahar Ben Jelloun. *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, op. cit.

³ Tenkoul, A. « De la francophonie au Maghreb enjeux et réalités », in Dotoli, Giovanni (dir.), *Où va la francophonie au début du troisième millénaire ? Actes du colloque de Bari 4-5 mai 2005*, Scena Editore & Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Italie, 2005, p. 134.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

L'hybridité est subversive puisqu'elle consiste dans une prise de position contre l'idée de l'unique qui étouffe l'auteur, car toute unicité est domination. L'unicité du discours masculin par rapport à l'absence du discours féminin, l'unicité du discours de l'autorité par rapport à l'absence du discours du peuple, l'unicité du genre dans le roman réaliste par rapport aux romans de Ben Jelloun souvent transgénériques¹.

La nuit sacrée racontée en partie par Zahra nous rappelle Schéhérazade² et constitue un renouvellement introduit dans le genre romanesque. Le choix d'une telle forme de l'œuvre — à dominante narrative féminine — se montre comme un parti pris contre les structures littéraires à la fois arabe et occidentale où règne souvent une voix masculine³. L'œuvre au féminin déconstruit à la fois non seulement un discours masculin qui domine à la fois l'œuvre littéraire, la vie sociale et politique, mais aussi le canon littéraire. La forme subversive de l'œuvre exprime ainsi une certaine vision du genre canonique littéraire, une vision de la société, de la culture, du régime politique colonial et postcolonial et de la religion.

Tahar Ben Jelloun dynamise le texte romanesque autant qu'il présente une identité hybride, dynamique, en cours de construction, qui « n'est plus fixée ». Aux antipodes de la figure de Sindbad restée statique sans aucune évolution remarquable tout au long de son périple, Ahmed/Zahra, émerge dans une pluralité identitaire. Il passe de son identité d'homme, à une identité hybride, à l'identité féminine. Le processus ne s'arrête pas là. Son corps évolue également d'un corps de femme repliée, incarcérée par l'ordre du père, au corps de prostitué dans le bordel dans *La nuit sacrée*, au corps voué au mysticisme religieux. Les différentes identités qu'accorde Ben Jelloun à son protagoniste reflètent la pluralité culturelle de l'être bilingue tel qu'il est défini par Charles Bonn :

Chez Ben Jelloun, l'étrangeté du sujet bilingue comme métaphore de l'être postmoderne se manifeste par l'hybridation des formes narratives qui fait de l'énonciation orale du conte populaire, un dispositif labyrinthique de montage [...] Or le caractère labyrinthique des romans de Ben Jelloun traduit précisément l'indicible et le trouble du corps bilingue dont l'étrangeté à soi se trouve métaphorisée par l'ambivalence sexuelle d'Ahmed-Zahra [...]⁴

¹ Cf. Jabri, A., « Tahar Ben Jelloun ou le roman-conte », *op. cit.*

² Les *Mille et une nuits* déconstruisent le logos arabo-islamique qui est toujours masculin.

³ Sauf quelques écrivaines et écrivains de littérature maghrébine de langue française et encore moins en langue arabe, la voix prédominante est souvent la voix masculine.

⁴ Bonn, Ch., Garnier, X., & Lecarme, (coordination, présentation et introductions par), J., *Littérature francophone. Le roman*, Hatier-Aupelf, UREF, Paris, 1997, p. 227.

Le corps se révèle ainsi pluriel chez Ben Jelloun comme chez Khatibi¹, reflétant la pluralité culturelle du Maghreb. Pluralité qui exprime moins le déchirement ou le tiraillement que l'échange et la reconnaissance. En effet, l'androgynie, la prostitution, la polygamie montrent que Tahar Ben Jelloun présente le corps de la femme dans toute sa pluralité aux antipodes de la culture arabo-musulmane où le corps tend vers une certaine catégorisation distincte et homogène. L'auteur marocain pense que

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.²

La pureté n'existe pas, l'hybridité et le métis sont des principes fondamentaux : l'« 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. »³ Telle la forme du texte, l'identité en construction d'Ahmed/Zahra dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* reflète l'identité instable, en « mouvement »⁴, prête à se métamorphoser, dépendant de l'héritage culturel, mais aussi en dépendance de la culture de l'Autre. Ici le jeu intertextuel est explicite avec la référence à la réflexion de Khatibi, mais aussi à l'« Histoire des amours de Camaralzaman, prince de l'île des enfants de Khaledan, et de Badoure, princesse de la Chine » où rien n'est définitif. L'identité de Badoure est également dynamique, en cours de construction et c'est avec les expériences qu'elle a découvert sa vraie identité de femme lesbienne.

Les symboles, les légendes maghrébines telles que les saints et les saintes, et les images qui relèvent de l'ethnographie reflètent la culture arabo-maghrébine montrant un métissage culturel associé à une certaine coexistence d'ordre religieux : musulmans, juifs et athées se rencontrent dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun nous rappellent un métissage intertextuel puisque, dans les *Mille et une nuits* comme dans la trilogie, la société est métisse. L'hybridité est autant d'ordre factuel qu'intertextuel, ce qui renforce l'échange et la reconnaissance

¹ Cf. De Toro, A., « Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l'autre. Pensée fondatrice et l'introduction d'un nouveau paradigme culturel », *op. cit.*, p. 161.

² Ben Jelloun, Tahar, « Identités européennes. Choc des civilisations? Non, Choc des Ignorances », 2011, Blog de l'auteur, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews\[tt_news\]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews[tt_news]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f) Consulté le 01/02/2019.

³ Khatibi, A., *Penser le Maghreb*, *op. cit.*, p. 83.

⁴ Zdrada-Cok, M. « L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun », in *Romanica Silesiana*, n° 6, 2011, p. 162.

interculturelle. On pourrait dire que l'hybridité dont témoigne l'œuvre reflète l'hybridité culturelle du Maghreb, renforcée plus tard par la trace indélébile de la culture de l'ex-colonisateur.

Loin d'assimiler ou de privilégier un ethnocentrisme délimitant, en adoptant la vie de couple, Zahra prône un certain épanouissement d'ordre interculturel. Elle faisait ainsi le procès de sa propre culture, en optant pour une vie semblable à celle des Occidentaux. Sans aucun déchirement, la joie qu'elle exprimait à la suite de sa relation avec le Consul l'éprouve déjà, faisant ainsi l'objet d'une altérité refusant toute sorte d'enfermement ethnocentrique et religieux. Il s'agit d'une prise de position à l'encontre de sa culture qui lui paraît étouffante. En effet, en rompant tous ses liens familiaux, Zahra s'est affranchie également des règles socioculturelles. Zahra et le Consul appréhendent ce nouveau rapport homme/femme inédit à cette époque par rapport à la culture maghrébine comme un salut tant attendu. Ils éprouvent leur aptitude à transcender le conformisme religieux et culturel, à dépasser toute forme d'enfermement sous le joug de l'ordre social. Zahra fait l'éloge de cette vie de liberté. Elle se sent en osmose et en harmonie avec cette nouvelle vie.

En représentant plusieurs aspects culturels du Maroc tel qu'il le perçoit : les spectateurs avides de sexualité pendant les jeux du cirque forain, l'homosexualité, les attitudes sexistes des gens qui fréquentent les cafés, Ben Jelloun prouve que la subversion détermine déjà la mentalité maghrébine. En effet, ce qui dérange dans la société, s'avère seulement l'acte de mettre par écrit ces représentations sociales. La censure ici est moins politique que sociale. La société, selon l'auteur marocain, n'est pas encore prête à accepter de discuter ces thèmes. Par le truchement de ses protagonistes, Ben Jelloun dont la réflexion influencée par l'interculturalité proclame une distance critique par rapport au conservatisme qui détermine l'esprit maghrébin. En déconstruisant l'esprit-Œdipe, Zahra privilégie l'épanouissement interculturel, promotrice de reconnaissance.

La signification du texte est polysémique. L'hybridité formelle du texte reflète l'hybridité identitaire du protagoniste et par conséquent l'hybridité culturelle du Maghreb. Dans ce cas, l'hybridité interculturelle n'est pas seulement une donnée textuelle, elle est essentiellement une donnée sociale.

Dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, le rapport du corps au nomadisme à l'espace et à l'éducation constitue un réseau de significations dirigé et orienté par Tahar Ben Jelloun afin de contribuer à l'émergence de la pluralité culturelle ardemment défendue par l'auteur marocain. L'adoption de la pluralité au niveau des sens et des signifiés apparaît comme une insurrection contre toutes les formes de l'ethnocentrisme.

L'intertexte des *Mille et une nuits* décrit le besoin avide de l'écrivain maghrébin de se référer aux textes arabes. L'enseignement français qu'il a reçu n'annonce nullement un repli culturel ni un souci d'émerger de plain-pied dans la culture française, l'auteur signale plutôt un besoin à sa propre culture. La culture populaire, l'intertexte des *Mille et une nuits*, le soufisme qu'il exploite dans *La nuit sacrée* s'avère l'une des formes de « la revendication identitaire dans un univers culturel fortement déstructuré par la présence coloniale »¹. Le texte de Ben Jelloun se construit à travers un double jeu : réappropriation et transgression. La réappropriation de la culture et de la littérature arabes passe non seulement par la transgression de l'institution littéraire française, mais également de la culture arabe elle-même. Le texte est ainsi constitué par une double vision transgressive des deux cultures qui le travaillent. Même s'il transgresse la culture arabo-maghrébine traditionnelle, l'auteur ne cesse d'exprimer son engouement pour sa culture ancestrale. La réappropriation se réalise essentiellement par l'engouement pour l'institution littéraire arabe : « Ben Jelloun par le biais de son roman procède à la réappropriation du texte maghrébin. Ceci malgré l'emploi de l'outil linguistique et des modes d'expression du colonisateur »².

Même si l'œuvre baigne plus ou moins dans sa dimension référentielle culturelle grâce à sa dimension plus ou moins ethnographique, Tahar Ben Jelloun mentionne des thèmes qui relèvent du tabou et de l'interdit comme la condition des femmes, la mentalité masculine, les rituels (mariage, circoncision, le hammam, etc.). Ce sont des thèmes qui véhiculent la pensée subversive de Tahar Ben Jelloun. Anticonformiste par rapport à la société maghrébine, son œuvre, loin d'énoncer une certaine claustration ou réclusion ethnocentrique, se prête à l'engouement de l'hybridité intertextuelle et interculturelle. Ainsi autour du sillage d'Abdelkebir Khatibi, à travers la pluralité des textes contigus et surtout par leur appartenance générique et géographique, Ben Jelloun préfère la pluralité culturelle et dénigre tout enfermement ethnocentrique du texte littéraire.

¹ Bonn, Ch., Garnier, X., & Lecarme, (coordination, présentation et introductions par), J., *Littérature francophone. Le roman, op. cit.*, p. 212.

² Elbaz, R., *op. cit.*, p. 13.

Chapitre deuxième : vers la voi(e)/(x) universelle

Introduction

Les contes des *Mille et une nuits* constituent une œuvre à dimension universelle. Elles ne s'adressent véritablement à aucune culture précise y compris la culture arabe, même si nous remarquons dans quelques contes un effort d'adaptation et de transposition de ce livre dans la culture arabo-musulmane afin qu'il réponde aux contraintes culturelles et religieuses. Dans cette œuvre on identifie plusieurs cultures. Là se côtoient également l'Islam, le paganisme, le christianisme et le judaïsme. Ben Jelloun suit ce modèle en mêlant la culture populaire et des intertextes de l'Orient et de l'Occident.

Telle la société cosmopolite des *Mille et une nuits*, on reconnaît également la société maghrébine dans sa diversité où se côtoient les cultures arabe, berbère et française à travers l'usage de la langue française. Nous rappelons que le Maghreb présente un cas de cosmopolitisme « vernaculaire », avant le bilinguisme et l'interculturalité introduits par l'ex-colonisateur.

1) Intertextualité et interculturalité

La référence à l'intertexte universel en empruntant la voie de l'interculturalité représentée pertinemment par les *Mille et une nuits*, prouve que Ben Jelloun dote son œuvre d'une signification universelle. L'intertexte investit l'œuvre d'une notoriété universelle qui le fait sortir du carcan de l'ethnocentrisme. Pour Ben Jelloun, l'œuvre orientale consiste à imprimer le dépassement de l'ethnocentrisme, c'est-à-dire un dépassement de l'aliénation qui pourrait être produit par la réflexion identitaire, ce qui promeut l'épanouissement et la reconnaissance.

a) L'intertextualité : une démarche interculturelle

Dans l'œuvre orientale, la diversité du cadre spatio-temporel où se déroulent les événements du conte est souvent non seulement une référence à l'origine du conte, mais aussi à la pluralité interculturelle de l'imaginaire : « ce texte véhicule tout un ensemble d'imaginaire : indien, persan, hellénique, préislamique et [...] contient des allusions hébraïques. Ainsi par cet

examen, des sources mêmes, il s'inscrit dans l'universel. La seule certitude que l'on a est que ces récits ont été accueillis par la langue arabe. »¹

Le livre des *Mille et une nuits* ne cesse en effet de s'enrichir, devenant par conséquent l'œuvre ouverte à toutes les cultures². Il incarne l'œuvre interculturelle « s'inscri[vant] [ainsi] dans l'universel »³. L'œuvre orientale est ainsi dotée d'une valeur universelle à travers la représentation interculturelle de différentes sociétés et cultures. Le parti-pris intertextuel prouve un choix de la diversité culturelle. Recourir aux *Mille et une nuits* consiste à adopter la culture dans sa dimension universelle. D'ailleurs, Borges considère l'œuvre orientale comme le texte le plus important de la culture universelle. De plus, d'après Lucien Dällenbach, en tant que genre également « le conte se prête à transmettre une universelle leçon »⁴. Les *Mille et une nuits* posent, à ce propos, des questions transversales et universelles en remettant en question — rappelons-le — le patriarcalisme comme système qui gouverne le monde à l'époque médiévale.

Les *Mille et une nuits* comprennent et s'adressent à toutes les cultures et non pas seulement à la culture arabo-musulmane, à la fois culture d'accueil de la version indienne et persane, mais aussi culture qui enrichit le texte d'origine et produit d'autres contes. L'œuvre, de ce point de vue, ouverte à toutes les cultures, transgressant l'idée que la littérature est un produit national et transmet l'ethnocentrisme. De fait, l'objectif de l'auteur marocain consiste à universaliser les problèmes sociopolitiques du Maghreb. D'ailleurs, l'auteur reprend des thèmes universels⁵. Ceci est en correspondance avec les thématiques universelles des *Mille et une nuits* : la misogynie patriarcale, les ruses des femmes⁶, le savoir des femmes, la défense de droit de la parole, le conflit entre le bien et le mal, etc. Les *Mille et une nuits* sont universelles, car elles exposent l'objectif de tout écrivain : écrire pour se sauver de la menace de la mort. Le dessein de Schéhérazade est d'être entendue, semblable à l'écrivain dont le souci est d'être lu. Selon Tahar Ben Jelloun, les *Mille et une nuits* ont une valeur universelle parce qu'elles développent le principe fondamental de la littérature :

il s'agit d'un texte universel, un texte qui appartient au patrimoine de l'humanité, d'origine orientale (un peu d'arabe, un peu de persan, on ne sait pas très bien), mais c'est un texte fondamental, qui a une espèce de modernité éternelle, parce que c'est le principe même de la littérature. *Les Mille et Une Nuits ?* Il s'agit, tout simplement, de cette phrase très simple : « Raconte-moi une histoire ou je te tue ». Et toute la littérature

¹ Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des Nuits », *op. cit.*, p. 21.

² Cf. François, C., (dir), « Préambule », in *Le don de Shahrazad. La mémoire des Mille et une nuits dans la littérature contemporaine*, Université Cergy-Pontoise & Encrage université, 2008, pp. 7-40.

³ Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des Nuits », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 22.

⁴ Dällenbach, L., *op. cit.*, p. 81.

⁵ Hauptman, M., *op. cit.*, p. 10.

⁶ Chraïbi, A., *Les Mille et une nuits, Histoire du texte et Classification des contes*, L'Harmattan, 2008, pp. 154-155.

de l'humanité n'est faite que pour empêcher un meurtre, symbolique ou réel, enfin c'est ainsi que je le vois.¹

Cette diversité géographique qui ancre le texte dans un pittoresque interculturel est également exploitée dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. En parsemant son œuvre d'intertextes variés : oriental, européen, argentin, espagnol, andalous, etc., Tahar Ben Jelloun déconstruit la polarisation dans laquelle pourrait être ancrée son œuvre. Cette diversité intertextuelle reflète la conscience interculturelle de l'auteur.

L'universalité² à laquelle tend Tahar Ben Jelloun reflète l'influence des *Mille et une nuits*, l'œuvre qui évoque davantage une sorte d'interaction entre le pittoresque arabe et la culture française grâce à la traduction d'Antoine Galland. De même pour la littérature maghrébine, qui, grâce à l'usage de la langue française comme langue d'écriture, a pu maintenir la communication entre deux cultures, deux espaces géographiques et deux pittoresques littéraires. Ceci s'exprime également dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun par la délocalisation du genre romanesque qui était purement occidental devenu quasi-universel. L'intertextualité transforme ce genre en nomadisme textuel véhiculant l'échange et l'interaction interculturelle : « l'œuvre dialogique, l'œuvre intertextuelle, à ce moment où elles se donnent pour le lieu de l'altérité, se définissent encore comme le moyen d'exposer celle-ci, de la circonscrire, de l'identifier »³. Il convient ici de souligner la perception de l'intertextualité dans son rapport à l'interculturalité dans *L'enfant de sable*. Ben Jelloun évoque ainsi ce rapport : « elle me conta en détail l'histoire de Bey Ahmed. Cela prit deux jours. Je l'écoutais tout en pensant à ce que je pourrais faire de toutes ces données, et comment les adapter à notre pays »⁴. L'intertextualité signifie adaptation interculturelle. En effet, pour se dire et affirmer les problèmes du Maghreb, l'auteur marocain adapte ce qu'il retient des textes modèles, les réminiscences et les souvenirs de lecture. Il effectue ainsi un travail de transposition des *Mille et une nuits* à son époque sans camoufler l'influence de l'esthétique de l'œuvre maghrébine depuis Kateb Yacine, l'esthétique occidentale et l'esthétique universelle, et ce, en fonction de l'horizon d'attente des lecteurs occidentaux. Tout comme Antoine Galland dans sa traduction-

¹ Ben Jelloun, T., « L'imaginaire dans les sociétés du Maghreb », *op. cit.*, p. 136.

² Selon Hafi Gafaïti, « de plus en plus, les itinéraires d'écrivains maghrébains tels que Mohamed Dib, Kateb Yacine, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb, Nabile Farès, Abdelkébir Khatibi ou Assia Djebar rendent compte des luttes intérieures pour faire émerger une littérature à mi-chemin entre l'affirmation nationale et l'inscription dans l'universalité. », « Littérature et diasporisation : le cas de la littérature maghrébine postcoloniale », in *Le Maghreb writes back : Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, *op. cit.*, p. 141.

³ Bessière, J. (études réunies par), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1988, p. 128.

⁴ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 76.

adaptation¹ qui respecte plutôt l'esthétique de son époque² plus qu'il ne traduit fidèlement le texte original : « la traduction, pensait C. Lauriol, signifiait nécessairement adaptation »³. La traduction des *Mille et une nuits*, vise le lecteur français. Dans l'avertissement, le traducteur avertit le lecteur « sans avoir essuyé la fatigue d'aller chercher ces Peuples « [les Orientaux, les Persans, les Tartares et les Indiens] dans leur Pays, le Lecteur aura ici le plaisir de les voir agir, et de les entendre parler. On a pris soin de conserver leurs caractères, de ne pas s'éloigner de leurs expressions et de leurs sentiments ; et l'on ne s'est écarté du Texte, que quand la bienséance n'a pas permis de s'y attacher »⁴. Il l'adapte au goût du lecteur français⁵ en transmettant la culture de l'Autre à ses compatriotes. Le traducteur crée ainsi un lieu d'échange entre l'Orient dans sa diversité culturelle et l'Occident : un lieu de rencontre entre deux mondes perceptiblement différents l'un de l'autre en établissant une communication interculturelle.

Aussi, pour l'auteur maghrébin, la lecture de la traduction d'Antoine Galland, est-elle en partie une lecture de l'Occident. Le texte qu'il produit est également à mi-chemin entre deux cultures : la culture arabo-maghrébine et française. De fait, sur ce modèle, l'enjeu de l'intertexte, pour Tahar Ben Jelloun, consiste dans la transmission d'un héritage culturel. Aussi l'intertextualité ne se limite-t-elle pas à une fonction subversive telle que nous l'avons étudiée dans notre deuxième partie. Tant qu'elle est dialogique, elle est également favorable à la reconnaissance interculturelle. En effet, la subversion des doxas arabo-islamiques et occidentales dans la trilogie de Ben Jelloun ne dissimule pas la portée interculturelle de l'œuvre. Ben Jelloun entre ainsi en rapport avec la prégnance culturelle des textes et des cultures antérieures et actuelles à son époque. L'intertexte modèle lui offre déjà l'exemple de rencontre entre plusieurs cultures représentées grâce à l'effort considérable mené par les compilateurs. La compilation a créé l'effet d'échange où les cultures perdent leur propre homogénéité :

Schahrazade n'est pas l'auteur de ce qu'elle raconte, elle est le *prête-voix*, par elle advient un lieu où la mémoire des temps passés est possible dans le présent de la voix, un lieu où la mémoire des temps passés peut se recueillir dans l'écriture d'un présent dont l'historisation est donc rendue possible.⁶

Schéhérazaïde, dont l'esprit est ouvert au monde entier, raconte les histoires du calife Haroun-al-Rachid, celle du roi de Casgar, prouvant que l'Autre est bien accueilli dans ses

¹ Cf. Sermain, J. P., *Les Mille et une nuits. Entre Orient et Occident*, Desjonquères, 2009 ; Sylvette Larzul, *op. cit.*

² Larzul, S., *op. cit.*, p. 289.

³ Lauriol, C., *op. cit.*, p. 185.

⁴ Galland, A., T. 1, *op. cit.*, p. 34.

⁵ Lauriol, C. *op. cit.*, p. 183.

⁶ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuits* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 57.

contes. Le recours à l'ancienne narration, devenue de plus en plus universelle, après la traduction d'Antoine Galland, se veut un acquis dont se sert Tahar Ben Jelloun pour se présenter aux lecteurs français qui connaissent déjà le texte ancien.

La culture d'origine ne se dit qu'à partir de la langue de l'autre. La quête de la culture d'origine trouve son origine à partir d'un ailleurs langagier et culturel. L'on comprend ainsi qu'à l'image des *Mille et une nuits*, Ben Jelloun veut également situer ses textes dans la pluriculturalité. Il introduit dans son texte non seulement le contenu textuel, il emprunte également la dimension interculturelle de l'œuvre. Par le biais de l'intertexte des *Mille et une nuits* et l'écriture en langue française, Ben Jelloun dote son œuvre d'une valeur universelle, profitant de la réputation internationale de l'œuvre orientale, ainsi que de la langue française qui lui ouvre de nouveaux horizons lui permet de s'introduire auprès d'un lectorat de culture différente que la sienne. Cette multi-culturalité livresque, langagière et culturelle l'incite à quitter le cercle circonscrit de son espace culturel fermé pour se livrer à l'universalisme culturel. Il revendique une identité ouverte à d'autres cultures.

La transmission des *Mille et une nuits* à Ben Jelloun s'est effectuée à travers sa grand-mère, par la lecture des traductions des *Mille et une nuits* et de Borges. Cette pluralité de ressources crée une sorte d'osmose et de convivialité entre le conteur qu'il emprunte aux *Mille et une nuits*, les conteurs populaires de Jama' el Fna et le roman, genre occidental par excellence. L'intertexte des *Mille et une nuits*, le voyage en France, l'usage de la langue française, les lectures de différents écrivains qu'il ne cesse de citer dans *L'enfant de sable*, lui permettent d'affranchir toutes les frontières temporelles et géographiques, culturelles et religieuses.

L'hybridité intertextuelle introduite par l'insertion de plusieurs intertextes de différentes cultures engendre un nouveau rapport non seulement entre les textes littéraires, mais également entre les cultures auxquelles appartiennent ces littératures. Les correspondances intertextuelles sous-tendent en effet les correspondances interculturelles. Par rapport aux deux cultures qui organisent le texte, celle de l'Orient et de l'Occident, par l'intertextualité qu'elle déploie, l'œuvre remet en question le logocentrisme. Les cultures entrent dans des rapports d'échanges, d'influences mutuelles et entrent également dans un rapport de subversion.

b) L'Orient et l'Occident. Les *Mille et une nuits* : un lieu de médiation et d'échange

Antoine Galland a fait des contes des *Mille et une nuits* « une rencontre privilégiée entre l'Orient arabo-islamique et l'Occident, même si cette rencontre est limitée par le fait qu'en

“découvrant” l’Orient, l’Occident trouve plus sa propre différence et la construit [...]»¹. Ben Jelloun se place entre trois pôles le Maghreb, l’Orient et l’Occident prouvant que « *L’intertexte* participe, à la fois, à la continuité spatio-temporelle d’une littérature appartenant à une communauté linguistique et, souvent en dehors de celle-ci, à la discontinuité d’un espace-temps, d’une aire/ère d’activité culturelle spécifique. »² Après les *Mille et une nuits*, l’œuvre de Tahar Ben Jelloun joue un rôle d’intermédiaire entre la culture arabo-musulmane et occidentale. D’ailleurs Ben Jelloun se contente d’avoir la fonction d’un médiateur³. Émailler l’œuvre et l’investir d’intertextes arabes (*Risalat al Gufran*, les *Mille et une nuits*, etc.) et d’intertextes occidentaux (Shakespeare, Cervantes, etc.) produit certainement la communication entre la culture arabe et la culture occidentale. Cette connexion culturelle consiste à générer une nouvelle relation de reconnaissance, après la déchirure coloniale.

Depuis la traduction d’Antoine Galland⁴, la langue française ne cesse d’assumer la fonction de médiation entre l’espace culturel oriental et occidental. Cette conciliation s’accroît avec les écrivains maghrébins, notamment ceux de la seconde génération. En effet, après la déchirure provoquée par la colonisation, Tahar Ben Jelloun, par l’intermédiaire de l’intertexte des *Mille et une nuits*, veut établir la médiation entre ces deux espaces. Les *Mille et une nuits* s’inscrivent dans l’œuvre de Ben Jelloun, pour reprendre les termes de Jean-Marc Moura comme une « défense et illustration culturelle »⁵, mais aussi une tendance vers une littérature-monde, prônant l’universalité, et ce, par le biais de l’intertexte de Borges, Cervantès, etc. Tahar Ben Jelloun essaie de créer une autre rencontre fondée sur la reconnaissance culturelle entre les deux rives de la Méditerranée, un penchant culturel consistant à trouver un terrain d’entente et une médiation. Le contexte sociopolitique a connu un grand changement après la colonisation. *L’enfant de sable* apparaît comme une nouvelle médiation entre l’Orient et l’Occident. Dans son analyse de cette œuvre, Jean-Marie Gustave Le Clézio se souvient de la médiation représentée par la traduction d’Antoine Galland entre l’Orient et l’Occident du Siècle des Lumières : « lisant *L’enfant de sable*, le beau livre de contes et de rêves de Tahar Ben Jelloun,

¹ Chaullet-Achour, Ch., (dir.) « La galaxie des Nuits », in *Les 1001 nuits et l’imaginaire du XXe siècle*, L’Harmattan, 2004, pp. 8-9.

² En fait, il s’agit de l’hypothèse défendue par A. Oltramare (1926), formulée par Ruprecht, Hans-George, « Intertextualité », in *L’intertextualité, Intertexte, Autotexte, Intratexte*, Canada, Les éditions Trintexte, 1983, p. 15.

³ Entretien. *Les Cahiers de l’Orient*, n° 2, 1986. p. 173.

⁴ Les *Mille et une nuits* entretenaient des relations avec l’Occident avant la traduction d’Antoine Galland. Il est possible de relever des croisements intertextuels entre *L’Odyssée*, *L’Âne d’or* et les *Mille et une nuits*. Cf., Boidin, C., « Parallèles antiques », *La Grande Oreille*, numéro spécial *Les Mille et une nuits*, n° 52, 2012, p. 19.

⁵ Moura, J.-M. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, coll. « Écritures francophones », PUF, Paris, 1999, p. 112.

je songeais malgré moi à l'époque où, dans la France de l'Encyclopédie et des philosophes, on se délectait de retrouver l'art gratuit des contes, grâce aux *Mille et Une Nuits* [...]»¹. Bien que le livre des *Mille et une nuits* représente un Orient imaginaire, il a assuré la découverte de l'autre, de sa culture et de sa civilisation. Il a rendu possible l'interculturalité littéraire. Depuis, l'influence de l'œuvre orientale fut grande sur la littérature occidentale². Cette influence est également décelable dans la littérature maghrébine. Le regard de l'Occidental fut également changé, le monde arabo-islamique ne sera désormais vu comme « le domaine de l'Antéchrist, mais essentiellement comme le lieu d'une civilisation exotique, pittoresque, vivant dans une atmosphère fabuleuse peuplée de génies capricieux, bons ou mauvais, enchantant un public qui a eu tellement de goût pour les contes de fées européens. »³

Ce n'est pas seulement l'exotisme et le pittoresque qui ont changé ce regard occidental sur le monde oriental. La valeur interculturelle a y contribué également. Nous sommes ainsi aux antipodes de Carole Boidin, qui pense que « Galland ne vise pas, en décrivant l'Orient, à créer des effets d'exotisme. Il explicite [...] les pratiques et les croyances, et cherche à rendre les Orientaux familiers au lecteur »⁴, car le texte, bien qu'il tente de représenter la culture arabo-islamique, n'a révélé qu'une forme exagérée, imaginaire et mythique loin de refléter véritablement le monde arabo-musulman. L'œuvre orientale chante un exotisme universel. En effet, Abdelfattah Kilito Kilito, en évoquant la littérature arabe, apprécie essentiellement la poésie de Mutanabbî ou les proses de Tawhîdî

alors que dans le cas des *Nuits*, pense-t-il, la tradition arabe est muette et il n'y a rien à quoi s'accrocher ; presque rien. En m'y intéressant, je me suis inséré dans une tradition européenne, qui avait commencé avec Galland ; autrement dit, je me suis placé en dehors de la littérature arabe. D'ailleurs, les *Nuits* font-elles partie de cette littérature ? Il me semble qu'elle peut s'en passer, et en réalité elle s'en est bien passée. Elle serait exactement la même si cette œuvre n'existait pas, alors que son paysage serait, à l'évidence, complètement différent sans les *Mu'allaqât*, [...] ou sans les *Maqâmât*.⁵

¹ Le Clezio, J. M. G., « La parole vivante du conteur », *Le Monde*, 6 septembre 1985, p. 13.

² Geetha Ganapathy-Doré a souligné l'influence des *Mille et une Nuits* sur la littérature occidentale. Cf. son article : « L'hybridité perturbante des *Mille et une Nuits* dans les romans de Salman Rushdie, Githa Hariharan et Bahiyiyh Nakhjavani », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^{ème} siècle*, op. cit., p. 149.

³ Rodinson, M., *La fascination de l'islam*, Paris, Maspero, 1^{ère} édition, 1980. Cité par Daoud, M., « Le Monde arabe dans l'imaginaire occidental : traduction et interculturalité », disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/insaniyat/3379> Consulté le 31 octobre 2018.

⁴ Boidin, C., *L'invention du conte comme forme littéraire. Lectures croisées de l'Âne d'or et des Mille et Une Nuits dans leurs versions anciennes et leurs reprises à l'époque d'Antoine Galland*, thèse de Doctorat, sous la direction de Florence Dupont, Université Paris Diderot — Paris VII, 2009, pp. 223-224.

⁵ Kilito, A. « Les *Nuits*, un livre ennuyeux ? », in *Les Mille et Une Nuits en partage*, op. cit., p. 518.

Il est vrai que la qualité littéraire des *Mille et une nuits* ne remonte pas au niveau des *Mu'allaqât* ou des *Maqâmât*, ni au niveau de *Risalat al Gufrane*. Bref, ces contes ne représentent pas également le monde arabo-musulman tel que nous le connaissons dans les textes susmentionnés. Même les contes décrivant l'Égypte, Bassora, la Syrie, Bagdad relèvent d'un imaginaire excessif et ne rendent pas transparent le monde arabo-islamique. Cela veut dire que les indications spatiales ne reflètent pas vraiment la culture arabe. Les contes se sont enrichis au fur et à mesure qu'ils traversaient toutes les cultures.

Le monde arabo-musulman tel qu'il est représenté par Tahar Ben Jelloun n'est pas le monde enchanté, plein de merveilles et de mythes, représenté par les *Mille et une nuits*, mais plutôt un monde déchiré par le colonisateur, par ses problèmes sociaux et économiques et par un régime politique autoritaire.

L'intertexte des *Mille et une nuits* consiste à présenter l'auteur marocain aux lectorats non seulement français, mais aussi à tous ceux qui lisent en langue française. C'est pour cela que l'auteur essaie de correspondre ce qu'il écrit aux goûts de ces lectorats : « [...] bien reçu par le lectorat français [...] dans la plupart de ses romans [Tahar Ben Jelloun] reproduit l'image exotique qui répond parfaitement à l'horizon d'attente de son public »¹. Il rend accessible au lecteur occidental un Maghreb postcolonial. En représentant le corps féminin nu, un couple faisant l'amour, en décrivant l'intimité féminine, il est plus proche du lecteur occidental que de la culture maghrébine.

La lecture de l'œuvre orientale permet à l'auteur maghrébin de trouver les traces de l'Occident : « je me souviens qu'elle avait lu toutes les traductions disponibles des *Mille Nuits et Une Nuit*. Elle lisait Shakespeare dans le texte »². Plus loin, Tahar Ben Jelloun affirme, dans l'indécis et l'imprécis : « vous allez sans doute me demander qui je suis, qui m'a envoyé et pourquoi je débarque ainsi dans votre histoire [...] Qu'importe d'où je viens et je ne saurais vous dire si mes premiers pas se sont imprimés sur la boue de la rive orientale ou de la rive occidentale du fleuve. »³ En se déclinant ainsi, par le truchement de son personnage, Tahar Ben Jelloun nie toute appartenance identitaire, sujette également à l'errance entre deux rives. Il ne revendique pas un penchant culturel qui le définit et l'attache. Sa vie se veut une rencontre flottante entre l'Orient et l'Occident.

Dans la même perspective, les *Mille et une nuits* est le texte qui a le plus voyagé d'une contrée à l'autre, d'une civilisation à l'autre et d'une culture à l'autre, constitue un « espace

¹ Daoud, M., « Le Monde arabe dans l'imaginaire occidental : traduction et interculturalité », *op. cit.*

² Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 30.

ouvert qui n'a jamais cessé de s'offrir à la création et à l'inventivité, on pourrait considérer que son espace de création comprend toutes les versions et adaptations ainsi que les réécritures [...]»¹. Antoine Galland leur confère une coloration, exogène, occidentale. En traversant plusieurs cultures, les *Mille et une nuits* s'enrichissent telle la destinée de la littérature maghrébine de langue française, en raison de ses conditions d'émergence, travaillée par la culture arabe et française. La destinée nomade de l'œuvre orientale se transforme en nomadisme d'ordre factuel dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun exprimée par la rencontre de deux cultures dans l'espace maghrébin. Cette rencontre privilégiée inspire Tahar Ben Jelloun qui trouve dans les *Mille et une nuits* un lien ombilical entre l'Orient et l'Occident.

Lire les *Mille et une nuits* en langue française exprime à la fois un dépassement du cadre maghrébin, un attachement à la langue de l'autre, par conséquent à la culture métisse traduite par le texte, car la traduction exprime deux cultures. La traduction de Galland confirme à maintes reprises que Galland conteur s'est imprégné d'emblée de sa propre culture autant qu'il est imprégné par le texte qu'il traduit. En réalité Galland adapte les *Mille et une nuits* à un contexte français du XVII^e siècle, plus qu'il ne les traduit. La culture principale dans laquelle est enraciné le texte, mais aussi la culture dans laquelle est traduit le texte. Bien en plus, la traduction d'Antoine Galland est beaucoup plus une adaptation « à la cour de Louis XIV »² c'est-à-dire à la culture de l'époque, qu'une traduction fidèle du texte. Ainsi, bien que le texte soit pluriculturel :

Les Mille et une nuits sont un espace de création dû à la collaboration de plusieurs peuples et de plusieurs cultures à une élaboration du texte littéraire où se mêlent culture savante et culture populaire, écriture et oralité, langage trivial, quotidien, soutenu et langage poétique, prose et musicalité [...].³

Au moment où elles n'étaient pas les bienvenues dans le monde arabo-islamique⁴, les *Mille et une nuits* ont trouvé en Occident un terrain d'accueil favorable. Antoine Galland, par la traduction des *Mille et une nuits*, a introduit dans le système de référence occidental, le système de référence oriental. Il promettait le contact interculturel entre l'Occident et l'Orient, après les Arabes qui ont déjà introduit/assimilé depuis des siècles, par le biais de la traduction, la philosophie grecque dans le monde arabo-musulman : « Galland, comme un traducteur de

¹ Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des Nuits », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, op. cit., p. 29.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Chaulet-Achour, Ch., (sous la direction de), *Les Mille et une nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, op. cit., p. 22.

⁴ 3500 exemplaires de la version de Boulaq ont été confisqués en Égypte. Chaulet-Achour, Ch., « La galaxie des Nuits », op. cit., p. 12.

culture, a typiquement adopté une approche différente en permettant aux “Orientaux” de s’exprimer eux-mêmes, en proposant des textes, proverbes et maximes en tant que témoins de leur culture »¹. Ainsi un lieu d’échange est aménagé entre les deux cultures. On peut dire à la suite de Madeleine Dobie que l’œuvre orientale a favorisé davantage l’intertextualité dans son sens interculturel². L’intertexte des *Mille et une nuits* assure ainsi la médiation culturelle grâce à la plus grande « diffusion interculturelle »³ des contes à travers le monde. En effet, à l’image des *Mille et une nuits* qui assurent depuis la traduction d’Antoine Galland la médiation et la communication entre l’Orient et l’Occident, l’œuvre de Tahar Ben Jelloun actualise également cette ancienne relation, l’auteur se présente comme un médiateur de culture entre l’Orient et l’Occident. L’œuvre joue un rôle de médiation entre l’écrivain marocain et le public qui a apprécié les *Mille et une nuits*, depuis la traduction d’Antoine Galland. Cyrille François commente ainsi l’importance de la fonction de médiateur d’Antoine Galland : « Médiateur entre la civilisation arabe et la culture française, Antoine Galland altère le « conte oriental » — dénomination qui est en soi, rappelons-le, une traduction sommaire des différents genres des *Mille et Une Nuits* — par le roman. »⁴

Tahar Ben Jelloun « a toujours explicitement revendiqué le rôle d’écrivain-médiateur entre la France et le monde de culture arabo-musulmane »⁵. Grâce à l’œuvre orientale, l’échange et la communication, inhérents à son contenu interculturel, réalisés dans une parfaite corrélation, se transforment en cosmopolitisme culturel qui doit sa justification aux recompositions superposées que nous avons déjà évoquées.

Chez Tahar Ben Jelloun, la médiation est réciproque. La situation interculturelle de l’énonciation de l’œuvre prouve qu’entre le féminisme et l’interculturalité il y a un rapport indélébile. Nous rappelons que Ben Jelloun pose dans son œuvre les questions qui ont été déjà posées en Occident : la relation homme/femme est subvertie dans son œuvre, rappelons-le, selon une vision occidentale. Il fait de l’expérience de la vie du couple, peu habituelle au Maghreb, un élément fondamental de déconstruction de la surveillance sociale, surtout collective, de la femme. Il opte ainsi pour un rapport homme/femme semblable à celui qui existe

¹ Nous traduisons Madeleine Dobie : « Galland, as cultural translator, typically adopted a different approach by allowing ‘Orientals’ to speak for themselves, offering texts, proverbs, and maxims as witnesses to their culture », « Translation in the Contact Zone: Antoine Galland’s *Mille et une nuits* : contes arabes », in *The Arabian Nights in Historical Context : Between East and West*, Saree Makdisi and Felicity Nussbaum (dir.), Oxford University Press, New York, 2008, p. 34.

² *Ibid.*, p. 42.

³ François, C., *Les Mille et Une Nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, *op. cit.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Natij, S., « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l’œuvre de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 36.

en Occident. La question de l'égalité de l'héritage entre l'homme et la femme prouve que l'influence de la culture occidentale est remarquable. Ainsi il présente au lecteur maghrébin une nouvelle vision de la société maghrébine à travers une vision occidentale.

En empruntant la voie du féminisme, il a déconstruit l'appréhension des *Mille et une nuits* comme une œuvre féministe. Il paraît qu'il est plutôt imprégné de l'image de la femme occidentale. Aux antipodes d'une lutte de femmes qui n'aboutit pas à ses objectifs, ou même si elle les atteint s'avère des objectifs insatisfaisants pour l'auteur marocain. Il prône par conséquent le ralliement aux féministes occidentaux :

L'image de la femme qui croupit sous le joug de l'islam titille l'observateur occidental et lui permet de se placer dans la position supérieure. Les femmes et leur rôle deviennent un bâton avec lequel l'Occident peut vaincre l'Est. Plus que cela, la libération des femmes à l'Est pose ses propres dilemmes, compliquant et aggravant ce dialogue. Comme le souligne avec éloquence Fatima Mernissi, la libération des femmes dans le Moyen-Orient moderne est associée à l'occidentalisation, le sujet dans son ensemble, qu'il le veuille ou non, s'enchevêtre de toutes parts dans les débats politiques et civilisationnels.¹

Par l'aspect transculturel du féminisme, Ben Jelloun confère non seulement à son œuvre une valeur interculturelle qui dépasse les frontières culturelles, mais également la bataille pour le féminisme. La stratégie intertextuelle lui permet de mieux éclairer à la fois, à la lumière de l'influence des *Mille et une nuits* et de l'Occident, la problématique de l'écriture au féminin et de construire ainsi un canon féminin et transculturel de l'écriture. L'écriture féministe s'en prend à la fois au canon *al adab*, déterminé par l'hégémonie de la voix masculine, mais aussi au statut et à la condition de la femme dans le monde arabo-musulman.

Par le féminisme, Ben Jelloun a transgressé les frontières culturelles et géographiques. Cette vision est associée à la fonction même de l'œuvre littéraire dans sa conception benjellounienne dans son rapport à la société et à l'Autre, le différent, l'Occidental. En 1986, une année après la publication de *L'enfant de sable*, dans un entretien publié dans les *Cahiers de l'Orient*, Ben Jelloun avoue :

¹ "The image of women languishing under the yoke of Islam titillates the Western observer and permits him to place himself in the superior position. Women and their role become a stick with which the West can beat the East. More than that, the liberation of women in the East poses its own special dilemmas, complicating and aggravating this dialogue. Since, as Fatima Mernissi eloquently argues, women's liberation in the modern Middle East is associated with westernization, the entire subject, willy-nilly, becomes enmeshed in political and civilizational debates", Malti-Douglas, F., *Womans' Body, Womans' Word. Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991, p. 3.

[...] mon dernier livre, *L'enfant de sable*, a lui aussi les mêmes lecteurs et le même public. Je pense que nous sommes arrivés maintenant à une étape très importante : nous sommes parvenus à nous imposer comme des médiateurs. Je sais que cela ne plaît pas aux fanatiques, mais je crois au dialogue et à l'échange. Andrée (Chedid), comme moi ou comme d'autres écrivains arabes qui écrivons en français, nous facilitons l'accès de notre univers et de celui de nos parents à l'Occident.¹

La littérature estompe les frontières. Comme les Orientalistes² qui ont bien reçu les *Mille et une nuits* en les reproduisant, les imitant ou les pastichant, les écrivains maghrébins ont également suivi cette tradition d'origine européenne. L'imaginaire maghrébin, bien qu'il s'inspire des *Mille et une nuits*, en partie arabe, suit l'esprit européen après la traduction d'Antoine Galland :

Les Mille et Une Nuits sont un lieu d'échange ; non pas une référence présente dans deux champs littéraires dans l'indifférence de l'un à l'autre, mais une œuvre commune, façonnée par plusieurs littératures et d'importance, à l'époque contemporaine, tant pour l'imaginaire européen que pour l'imaginaire arabe. Partage et dialogue disions-nous : le dialogue proviendrait principalement d'une part de la médiation qu'étaient les traductions des *Mille et Une Nuits* pour rendre compte de l'Orient et, d'autre part, de la réponse d'écrivains arabes à l'appropriation des *Nuits* par l'Europe [...] [les *Mille et une nuits*] deviennent un modèle pour les écrivains Arabes modernes, en répercussion de cet intérêt international pour l'œuvre, voire dans un mouvement de dialogue avec l'orientalisme européen.³

Parce qu'elles rendent possible la promotion de l'échange culturel, les *Mille et une nuits* opère ainsi la reconnaissance concrétisant sa valeur de lieu commun. Cette fonction de la littérature est actualisée dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. L'intertexte des *Mille et une nuits* dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun consiste à promouvoir la reconnaissance entre l'Orient et l'Occident :

Les Mille et Une Nuits et toutes les créations qu'elles engendrent, ne peuvent être lues hors des échanges interculturels, dont, en particulier, le dialogue entre l'Europe occidentale, rejointe ensuite par l'Amérique du Nord, et son « Orient », son Occident y compris : du Maghreb à l'Inde. Les *Nuits* modernes ont été façonnées dans un perpétuel aller-retour à travers la Méditerranée. Cet échange soutient similairement toute la « nébuleuse » de créations, tous les imaginaires : au plus général, depuis une perspective large, socioculturelle et historique, ce qui est en question dans la reprise et la transmission des *Nuits*, c'est

¹ Cité par Natij, S., « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.14, 1991. Disponible en ligne sur http://maduba.free.fr/dialogue_complaisance.pdf Consulté le 23/01/2019.

² Parmi ceux qui ont reproduit l'œuvre orientale, Cyrille François nomme Pétis de la Croix, Hamilton et Crébillon. Cf. *Les Mille et Une Nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, op. cit., p. 17.

³ François, C., *Les Mille et Une Nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, op. cit., p. 353.

l'identité culturelle et la relation à l'Autre. Le cas des *Hèzâr Afsanè* illustre déjà ce phénomène : les imitations, tout comme d'autres types de reprises, témoignent de la postérité d'un texte — d'un modèle — dont elles assurent, en retour, l'implantation dans la mémoire culturelle.¹

Les *Mille et une nuits* favorisent le dialogue entre les cultures, et ce, en offrant l'occasion au lecteur occidental de découvrir un univers multiculturel. Ben Jelloun actualise ce transfert culturel. Ainsi un réseau de significations se crée entre Antoine Galland, Tahar Ben Jelloun et Borges². Le transfert du texte des *Mille et une nuits* d'un compilateur à l'autre puis d'un traducteur à un romancier francophone et enfin grâce aux reprises intertextuelles, favorise le dépassement des frontières culturelles. Le rapport entre l'auteur marocain, Borges et les *Mille et une nuits* est un rapport de médiation pour une littérature universelle qui dit les problèmes de l'homme, où qu'il soit, sans aucun repli culturel. Le rapport entre les trois textes dit le rapport entre l'Amérique latine, l'Orient et le Maghreb. La littérature est ainsi devenue universelle grâce aux passeurs de cultures.

2) Les passeurs de cultures

Le colon ayant quitté le Maghreb, les liens militaires qui les relient étant rompus, mais depuis d'autres liens apparaissent : littéraire, esthétique, idéologique, littéraires, intellectuel, etc. Les écrivains maghrébins, bien qu'ils entretiennent un rapport subversif avec la littérature du colon, ont maintenu la relation d'échange et de communication avec le colon. Ils sont devenus à la fois des passeurs et des récepteurs de cultures : « [...] nous croyons que les divers problèmes et polémiques que cette littérature a soulevés ne sont pas exclusivement d'ordre politico-idéologique (colonialisme, acculturation...), mais aussi d'ordre esthétique et littéraire. »³ Tahar Ben Jelloun transmet la culture maghrébine comme il reçoit la culture occidentale. D'ailleurs, il « [...] puise dans les traditions occidentale et arabe, et le rapport entre elles est problématisé dans *L'enfant de sable*, qui lie de façon inextricable les allusions à Borges et à l'héritage islamique. »⁴ Plusieurs traditions, suivant Carine Bourget⁵, travaillent le texte de Tahar Ben Jelloun, à la fois occidentale, orientale et maghrébine.

¹ *Ibid.*, p. 24.

² Tahar Ben Jelloun et Borges partagent la vision interculturelle de la littérature et du monde.

³ Barich, M., *op. cit.*, p. 25.

⁴ Bourget, C., « L'intertexte islamique de *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun », in *The French review*, vol. 72, n° 4, mars, 1999, p. 731.

⁵ *Ibid.*

Nous cherchons à cerner ce double mouvement à travers l'analyse des réseaux de transfert culturel générés par les relations de transmissions d'un héritage culturel dont la fonction est de divertir le lecteur occidental.

a) Antoine Galland, Tahar Ben Jelloun et Borges : figures d'interculturalité, passeurs de cultures

Ben Jelloun et Antoine Galland¹ sont passeurs de cultures, l'un du Maghreb à l'Europe, l'autre de l'Orient à l'Europe, dans deux destinées en miroir. Chacun d'eux à sa propre vision. Si Antoine Galland, un traducteur étranger, qui privilégie souvent la vision exotique, la représentation externe alors que l'auteur autochtone, Ben Jelloun, incarnant une vision interne de la représentation² du Maghreb, s'oppose à l'extériorité des représentations proposées par les orientalistes dont parle Edward Wadie Saïd. En effet Ben Jelloun bouleverse ces « stéréotypes qui décrivent l'Orient »³ et présente sa propre représentation subjective du monde arabo-musulman.

Après Antoine Galland et les orientalistes, Ben Jelloun et les écrivains maghrébins d'expression française sont désireux de faire découvrir le monde arabo-musulman au lecteur français, créant ainsi entre l'Occident et l'Orient un croisement littéraire et culturel. Nombreux sont les recoupements esthétiques entre l'Orient, l'Occident et le Maghreb dans les romans de Ben Jelloun. Si *La nuit sacrée* évoque, par son titre, les *Mille et une nuits*, *L'enfant de sable* nous rappelle le « Livre de sable » de Borges. Ce réseau intertextuel rend possible la communication interculturelle entre Antoine Galland, Borges et Tahar Ben Jelloun. Le dédoublement culturel chez ces intellectuels — puisqu'ils ont en commun un accès à la double culture (orientale et occidentale) — leur permet de maintenir la communication entre l'Orient et l'Occident. Le traducteur autant que l'auteur communiquent la culture arabo-musulmane au lecteur occidental.

Antoine Galland devenu un passeur de culture grâce à son entourage arabe. Il a reconnu plusieurs savants d'origine syrienne⁴. Les *Mille et une nuits* constituent une œuvre de divertissement aux yeux des Occidentaux. Antoine Galland attire l'attention du lecteur par la

¹ Longino, M., « Antoine Galland voyageur et passeur », *op. cit.*, p. 347.

² Edward Saïd qualifie les représentations des érudits et les écrivains qui ont travaillé sur l'Orient comme extérieurs, alors que nous qualifierons de représentations intérieures les représentations, descriptions et idées sur le Maghreb réalisées par Ben Jelloun et les autres écrivains marocains.

³ Saïd, E., *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 67.

⁴ Chraïbi, A., cité par Chaulet-Achour, Ch., *À l'aube des Mille et Une Nuits*, *op. cit.*, p. 9.

fantaisie, le merveilleux, les mœurs des Orientaux, la « civilisation »¹, les coutumes, « les pratiques culturelles, sociales, religieuses, morales »² d'un monde à son époque peu connu du lecteur occidental. Autant qu'Antoine Galland, Ben Jelloun tente également de divertir les lecteurs occidentaux. Les deux intellectuels ont créé un monde déterminé par le cosmopolitisme puisque l'Autre se divertit et découvre également une autre culture différente de la sienne. Cependant, les *Mille et une nuits* ont transmis non seulement la culture arabo-musulmane, mais également la forme d'un texte devenu un chantier pour les formalistes, une nouvelle esthétique à imiter dont le cosmopolitisme et l'interculturalité sont des fondements indispensables et ont eu une influence considérable sur la littérature occidentale.

La valeur interculturelle des *Mille et une nuits* agit sur la conception de la littérature. Chez Borges³ comme chez Ben Jelloun les métissages culturels peuvent en effet renouveler la littérature⁴ en la dotant d'une nouvelle ampleur, d'un nouvel humanisme et d'un nouvel engagement. L'un et l'autre transmettent la culture arabo-musulmane au lecteur occidental. En effet, si Antoine Galland traduit la culture à travers la traduction des *Mille et une nuits*, c'est-à-dire qu'il « s'efface et s'engage à transmettre la parole de l'autre »⁵, Ben Jelloun et Borges ont une vision plus subjective, traduisant à la fois quelques aspects exotiques de la culture arabo-musulmane. L'aveu de Tahar Ben Jelloun confirme cette lecture de *L'enfant de sable* :

Pour commencer, et à un niveau très général, il y a la question du familier et d'un certain exotisme (exotisme dans le sens fort du terme, et non pas un exotisme de carte postale ou de pacotille) pour le lecteur ou la lectrice qui ne viendrait pas du Maghreb, ne serait pas musulman, et pour qui la culture arabe dans le sens large de ce terme, y compris une connaissance approfondie du Coran, ne sont pas des données. Le contexte culturel de *L'Enfant de sable* — qui contient des allusions constantes au Coran, de très belles descriptions fantaisistes du hammam, un épisode centré sur un pèlerinage à La Mecque, et une méditation sur la disparition des conteurs traditionnels dans une société de plus en plus urbanisée et « modernisée » est bien

¹ Galland, A., *Mille et une nuits*, T 1, « Présentation », *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Dans son ouvrage *Épistémologies. « Le Maghreb' »*, Alfonso de Toro avait affirmé : « Comme Borges, Khatibi est un 'translateur' de la culture arabo-musulmane dans la culture occidentale et inversement. Ben Jelloun a également hérité de toute cette pensée [...] dans *L'enfant de sable* où il rend hommage à Borges. », *op. cit.*, p. 277.

⁴ Detrez, C., « Un trio singulier : Tahar Ben Jelloun, *La prière de l'absent* », *Magazine littéraire*, n° 176, septembre 1981, pp. 73-74.

⁵ Longino, M., « Antoine Galland voyageur et passeur », in Anne Duprat & Emilie Picherot (dir.), *Récit d'Orient dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2008, p. 345.

celui du monde arabe, musulman. En même temps, l'enjeu essentiel du roman ne peut pas être limité à cet univers, à ce monde particularisé par une certaine culture et une certaine religion.¹

Ben Jelloun évoque ainsi le caractère exotique de son œuvre. Pourtant la dimension fondamentale, au moins pour le lecteur maghrébin, est la vision subversive de l'auteur envers sa culture maternelle. Il se pourrait également que le lecteur occidental remarque beaucoup plus l'exotisme dans *L'enfant de sable* que la subversion de la culture et la religion et de la culture arabo-musulmanes pour satisfaire le lecteur occidental qui vit encore sous l'influence de la philosophie de déconstruction de Jacques Derrida, Michel Foucault et Gilles Deleuze. Tahar Ben Jelloun offre au lecteur occidental, puisque l'un de ses objectifs est de le divertir, un pittoresque qui correspond à son horizon d'attente : la relation amoureuse entre le Zahra et le Consul s'inscrit dans cette perspective.

Antoine Galland, dans son adaptation occidentale des *Mille et une nuits* accorde à l'œuvre une dimension psychologique² en rajoutant des descriptions de l'état psychologique des personnages afin de répondre à l'horizon d'attente des lecteurs du XVIII^e siècle. Il se place ainsi en situation interculturelle. Par l'intertexte des *Mille et une nuits*, Borges et Ben Jelloun entrent également dans un rapport d'interculturalité. Cette situation devient un parti pris littéraire offrant aux auteurs l'occasion d'être des passeurs de cultures. Antoine Galland, Tahar Ben Jelloun transmet la culture arabo-islamique aux lecteurs français. Il répond à leurs attentes. Les *Mille et une nuits* sont un objet littéraire à faire découvrir à travers lequel Ben Jelloun représente une culture que le lecteur occidental connaît peu et qu'il est curieux de découvrir. Il s'agit de lui présenter au lecteur occidental une autre source religieuse, d'autres mythes et légendes et une autre culture.

Contrairement à l'aspect fantaisiste des *Mille et une nuits*, Tahar Ben Jelloun offre cependant une image sérieuse du Maghreb. Il crée un Maghreb beaucoup plus vraisemblable que l'Orient mystérieux des Orientalistes du XIX^e siècle³. Il s'agit d'une réflexion qu'il partage avec Borges et Khatibi :

Borges partage avec ces deux auteurs une pensée décolonisatrice et déconstructionniste s'opposant aux discours mimétiques et hégémoniques de l'Occident ainsi que les concepts d'intersection des cultures et de

¹ Ben Jelloun, T., « séminaire sur "Partir" et "L'enfant de sable" ». Disponible sur le blog de l'auteur : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=42&tx_ttnews\[tt_news\]=51&cHash=351ed38fd33063db4e82f6649c9ad633](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=42&tx_ttnews[tt_news]=51&cHash=351ed38fd33063db4e82f6649c9ad633) Consulté le 29/01/2019.

² Chraïbi, A., « *Mille et une nuits* (1/2). La porte des *Mille et une nuits* », en ligne sur <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/mille-et-une-nuits-12-la-porte-des-mille-et-une-nuits> Consulté le 07/11/2018.

³ Cf. Saïd, E. W., *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*, op. cit.

pluralité. Tous trois entreprennent une gigantesque transformation, une « translation » et une déconstruction multiple aussi bien de la culture arabo-musulmane que des cultures européennes, argentine et latino-américaine de l'époque pour trouver et fonder le lieu de leur voix, de leur parole et de leur écriture.¹

Entre divertissement et subversion se situe l'œuvre de Tahar Ben Jelloun puisqu'il est entre deux lecteurs. Il occupe la place de « l'être maghrébin » [qui] occupe la position difficile de l'ambivalence entre l'ici et l'ailleurs »². Le divertissement du lecteur occidental passe par la représentation d'une culture déconstruite qui pourrait déranger le lecteur maghrébin.

Il est à noter qu'Antoine Galland, Borges et Tahar Ben Jelloun n'ont pas la même vision pour la culture arabo-musulmane même si les recoupements sont pertinemment remarquables. Si Antoine Galland transmet un monde féerique, plein de fantaisies et de légende, pour Tahar Ben Jelloun, le Maghreb, est loin d'être un lieu plein de fantaisies, d'exotisme, d'êtres mythiques et extraordinaires comme dans *Mille et une nuits*. Ben Jelloun en subvertissant cette œuvre orientale, a déjà déconstruit cette vision de l'Orient en représentant au lecteur occidental une société maghrébine subversive. Il décrit les douleurs et les déceptions des Maghrébins. Charles Bonn a mis l'accent sur l'horizon d'attente à la fois des lecteurs maghrébins et français :

Les jeunes lecteurs maghrébins attendent de leurs écrivains consacrés une expression de leur mal-être quotidien. Les lecteurs français quant à eux, s'ils gardent une attente essentiellement documentaire, commencent pour certains à s'apercevoir eux aussi des désillusions de la décolonisation, et soutiennent volontiers des œuvres de contestation violente.³

La divergence des horizons d'attente d'un lecteur à l'autre a suscité des antagonismes au niveau de la réception. En effet, ce qui fait plaisir aux Occidentaux, ne semble pas faire plaisir aux lecteurs maghrébins. Notons par exemple que la circoncision n'est pas aperçue de façon identique. En effet, si le Maghrébin le conçoit comme un rituel qui relève de sa culture et de sa religion, le lecteur occidental va le comprendre comme un problème dans la société arabo-musulmane.

Ben Jelloun éclaire les différents faits, les actions, la société, les relations entre les individus au Maghreb, les pensées, les idées, la mentalité de la jeune génération, représentés par Ahmed/Zahra, une génération qui affronte le pouvoir pour sa liberté, par rapport à la

¹ De Toro, A., *Épistémologies. Le Maghreb*, op. cit., p. 299.

² Boualit, F., « Maghreb : Occident de l'Orient/Orient de l'Occident », in *Écrire le Maghreb*, op. cit., p. 49.

³ Bonn, Ch., Garnier, X., & Lecarme, (coordination, présentation et introductions par), J., *Littérature francophone. Le roman*, op. cit., p. 182.

génération précédente, représentée par Hadj Ahmed Souleïmane, génération réactionnaire, attachée plutôt aux traditions. Ce conflit entre les générations a déclenché un conflit d'ordre culturel. Si Hadj Ahmed Souleïmane, traditionaliste et conservateur est attaché aux valeurs ancestrales, Zahra, résiste pour sa liberté, personnage proche de la femme occidentale. Si les *Mille et une nuits* bascule dans un imaginaire extravagant, même si la réalité est en partie représentée, l'auteur du diptyque exhibe les problèmes sociaux, économiques et politiques du Maroc postcolonial. Le texte devient ainsi un réquisitoire, un reflet des contestations des années soixante-dix au Maroc.

En outre, Schéhérazade et Zahra sont devenues des figures de l'interculturalité puisqu'elles défendent des problèmes universels : le motif du bien et du mal, la persécution des femmes, l'amour, la jalousie et la haine. Ces thèmes qui constituent la trame essentielle de l'œuvre de Ben Jelloun sont également au cœur des *Mille et une nuits*. Ce parallèle est la preuve de la valeur universelle des deux œuvres littéraires.

Depuis la traduction d'Antoine Galland, l'œuvre orientale est devenue un *topos* d'échange et de partage, de reconnaissance interculturelle et de cosmopolitisme. Ben Jelloun semble en quête d'un tel modèle afin de représenter un Maghreb pluriel, reflet de reconnaissance (inter)culturelle et de cosmopolitisme. En promettant l'échange¹ culturel au lieu de la réception passive de la culture française à l'époque coloniale, Ben Jelloun fait de la langue française la langue qui véhicule la culture maghrébine. Aussi la culture française, univoque, se transforme-t-elle en culture équivoque, en recevant la culture maghrébine. Là se construit une relation réciproque de réception. L'écrivain est le passeur de la culture orientale, de même qu'il reçoit la culture occidentale. En effet,

grâce à l'expérience significative des deux langues, l'écrivain qui n'est plus illusionniste, mais un intermédiaire entre deux cultures, à qui a le droit de parler de soi (de rire de soi aussi !), d'expliquer et de traduire à l'autre, d'une manière spirituelle, révoltée, affectueuse ou émancipée, le sens autochtone des choses.²

Ben Jelloun conçoit l'écriture en langue française comme un moyen qui « facilit[e] l'accès de notre univers et de celui de nos parents à l'Occident »³. Cette vision contribue à rendre accessibles la société maghrébine et sa culture aux lecteurs occidentaux.

¹ Natij, S., « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », in *Itinéraires et contacts de cultures*, op. cit., p. 35.

² Anoun, A., *Abdelfattah Kilito. Les origines culturelles d'un roman maghrébin*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 82.

³ Entretien avec Tahar Ben Jelloun, *Les Cahiers de l'Orient*, n° 2, 1986, p. 173.

Le traitement panoramique de différents éléments culturels tels que la représentation des femmes dans le hammam, la description des rapports familiaux entre les membres de la famille de Hadj Ahmed Souleïmane, des conteurs en train de raconter leurs histoires sur la place de Jama' al Fna contribuent à rendre perceptible l'aspect vraisemblable de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. En effet, pour parler comme Françoise Gaudin, l'auditeur, « absorbé par le récit du conteur [...], effarouché par les détournements du Coran, impressionné par l'expérience du hammam, avide d'histoires, serait vraisemblablement marocain. Mais le style "conteur" qui use d'apostrophes et de métaphores en tous genres, peut aussi bien enchanter un lecteur français, séduit par une langue obscure qui recèlerait un message moral universel »¹.

En effet, par le biais des *Mille et une nuits* l'écrivain contemporain peut communiquer avec un lecteur français qui connaît déjà le texte depuis la traduction d'Antoine Galland. En outre, l'écriture de Ben Jelloun fait resurgir conjointement les grands écrivains de l'Occident et ceux du Machrek. Comme un passeur de cultures, Ben Jelloun présente au lecteur occidental les grands écrivains du Machrek tels que Al Ma'arri. Il cite les poètes et les mystiques arabes, Abdoubasset Abdessamad. Il fait ainsi communiquer les textes de différentes époques et aires culturelles. Une sorte de complémentarité littéraire soude les textes les uns aux autres : l'intertextualité a ouvert une voie à l'emprunt et l'échange, non seulement des textes, mais aussi des cultures. Le dialogisme afférent à l'inter-textuel fait ainsi appel à un dialogisme inter-culturel. Il en résulte que la vision du monde n'est plus autobiographique et individuelle, mais plutôt orientée par une attitude collective et plurielle, voire universelle. Ben Jelloun, par le biais de l'intertextualité stimule une vision universelle du monde.

La référence à l'intertexte des *Mille et une nuits* ainsi que les différents intertextes arabes et islamiques révèlent une orientation vers le passé, expression d'une nostalgie pour un passé littéraire enrichissant et fonctionne en quelque sorte comme une référence à un monde dont l'imaginaire est enraciné dans l'histoire, un pays enraciné dans la civilisation, qui a sa propre culture, sa propre littérature, si bien que la langue française ne sert qu'à les transmettre à l'autre, l'Occidental.

La référence simultanée à la traduction-adaptation-crédation d'Antoine Galland et à l'inspiration de ce texte par Borges ainsi qu'à l'effet de l'influence et de la reprise chez Ben Jelloun montre que l'œuvre orientale est un lieu commun chez ces trois figures littéraires, devenues importantes dans la diffusion de l'esprit d'échange. Carine Bourget affirme que « les références à l'héritage arabo-islamique via Borges chez Ben Jelloun sont en quelque sorte une

¹ Gaudin, F., *Le roman chez Tahar Ben Jelloun. Techniques et Idéologie, op. cit.*, p. 91.

réappropriation »¹. Ce réseau intertextuel fonctionne comme une combinaison dont la valeur est beaucoup plus qu'une réappropriation de l'héritage arabo-islamique via Borges, puisque l'auteur ne montre pas une méconnaissance de la religion islamique ni de l'héritage qui lui est associé, mais plutôt une réappropriation de la démarche interculturelle de Borges. L'auteur argentin a réconcilié la culture arabo-islamique et la culture occidentale, ce qui détermine également le projet de l'auteur marocain. En effet, c'est l'esprit cosmopolite et interculturel de Borges qui a déterminé davantage la réflexion de Tahar Ben Jelloun. Cette tradition de réconciliation interculturelle trouve son fondement dans la traduction-adaptation des *Mille et une nuits*. La littérature s'avère ainsi un champ qui se travaille à l'infini.

b) Borges-métaphore : la littérature sans frontière

Par sa forme et son contenu interculturel, les *Mille et une nuits* transgressent toutes les limites et les frontières qui déterminent généralement chaque littérature. Dans *L'enfant de sable*, le sable, métaphore d'infinité et de pluralité, fait ainsi converger la signification de l'œuvre orientale et l'œuvre de l'auteur marocain. Tout un réseau de symboles est analysé à la fois par Robert Elbaz² et Alina Ionisescu Găgeatu.³ Le « cumul sériel »⁴ des objets que le jeune homme est en train de débiter de la malle dans *La nuit sacrée* nous rappelle le rôle de Schéhérazade qui, nuit après nuit, ne cesse de cumuler les histoires et évoque également la fonction des conteurs dans le diptyque. Agencer un ensemble d'actions dans un symbole exprimant l'infini prouve que l'engouement du détail, poussé à l'extrême, traduit le sens de l'infinité d'autant plus mis en scène par le miroir interne de la trilogie et se présente comme le symbole du dédoublement à l'infini.⁵

Dans les *Mille et une nuits*, le jeu se fait sur le nombre, à l'infinité des nuits dans l'œuvre orientale correspond l'infinité des contes alors que Ben Jelloun ne pratique pas effectivement l'infini. Il l'exprime plutôt par le biais du symbolisme. Ben Jelloun transforme l'intertexte pour créer une œuvre aussi inépuisable. Ben Jelloun utilise le sens polysémique du désert qui signifie prolifération, mais aussi ouverture. Ce dernier sens, nous l'empruntons à Edmond Jabès : « le désert [...] est une ouverture éternelle. L'ouverture de toute écriture, celle que l'écrivain a, pour

¹ Bourget, C., « L'intertexte islamique de *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 732.

² Elbaz, R., *op. cit.*, pp. 30-31.

³ L'analyse d'Alina Ionisescu Găgeatu confirme également ce symbolisme qui réfère à la génération des récits, *op. cit.*, pp. 197-198.

⁴ Elbaz, R., *op. cit.*, p. 31.

⁵ Ricardou, J., *Claude Simon : analyse, théorie*, UGE, Paris, 1975, p. 176.

fonction, de préserver. Ouverture de toute ouverture »¹. Cette caractéristique de l'œuvre est une référence à une ouverture culturelle beaucoup plus qu'une simple ouverture structurelle de l'œuvre effectuée par la mise en abyme.

Dans *L'enfant de sable*, la bibliothèque est également marquée par le sème de l'ouverture. Les lieux où se meut Zahra sont aux antipodes des lieux fermés, comme le foyer paternel, références de clausturation et signe culturel du patriarcalisme arabo-maghrébin, dans lesquels s'enferment les personnages représentant la société traditionnelle telle que l'épouse du Hadj Ahmed Souleïmane et ses sept filles. Rappelons que toute rupture avec la clausturation indiquée dans *L'enfant de sable* par les lieux est une attitude subversive et un signe de modernité dont Zahra se présente comme un précurseur.

Ahmed/Zahra en prônant une éducation intellectuelle individuelle en fréquentant les bibliothèques, synonyme de pluralité, se dresse contre l'éducation coranique qu'elle a suivie pendant son enfance, déterminée selon la description de l'auteur de *L'enfant de sable* par l'apprentissage exclusif du Coran. Dans le sillage de Khatibi commenté par Alfonso de Toro, Ben Jelloun avertit qu'il s'agit du « LIVRE (qui n'est pas seulement le Coran, mais aussi la tradition littéraire [...]) »². La métaphore de la bibliothèque, outre qu'elle lie plus particulièrement l'auteur maghrébin à Borges, se présente également comme synonyme de la pluralité culturelle, là, où le lecteur se trouve introduit le plus dans un univers d'épanouissement et d'ouverture à d'autres cultures. Ben Jelloun rejoint Borges dans une rencontre féconde en échanges textuels, qui devient par conséquent un échange interculturel. *L'enfant de sable* ne reprend pas seulement des métaphores et le contenu du *Livre de sable* de Borges, mais c'est plutôt une rencontre et une reconnaissance entre deux cultures.

À travers la rencontre d'Ahmed/Zahra et le troubadour aveugle dans la bibliothèque, métaphore qui renvoie à Borges :

Remplie de réminiscences littéraires, d'allusions et même de citations exactes, l'aveugle du troubadour se greffe sur les plus connus parmi les contes de Borges tels que — évidemment — *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* déjà évoqué, mais aussi *La bibliothèque de Babel*, *Le Zahir*, *Le livre de sable*, *Aleph*, *les ruines circulaires* et autres.³

¹ Cité par Găgeatu, A. I., *op. cit.*, p. 199.

² De Toro, A., « Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l'autre. Pensée fondatrice et l'introduction d'un nouveau paradigme culturel », in *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébine*, *op. cit.*, p. 161.

³ Zdrada-Cok, M., « Ahmed-Zahra — personnage benjellounien dans les sentiers qui bifurquent », *op. cit.*, p. 252.

Borges révèle un engouement pour le mysticisme arabo-musulman. Ben Jelloun est ainsi à cheval entre l'inspiration qu'il doit à Borges, il paraît également que l'extase mystique développée dans *L'enfant de sable* est une inspiration de la culture maternelle de l'auteur.

Dans *L'enfant de sable*, le troubadour aveugle, dont l'histoire racontée est chargée de mysticisme arabo-musulman, d'amalgame de références au Maroc et à Buenos Aires, cite l'une des figures déterminantes des *Mille et une nuits*, Twaddud : « les allusions aux *Mille et Une Nuits* tissent la plus importante trame intertextuelle dans l'histoire du troubadour aveugle [...] ». Le chapitre « le troubadour aveugle » traduit ainsi le plus la pluralité intertextuelle et interculturelle. L'histoire que relate le conteur fait sortir l'histoire de son ancrage ethnocentrique, puisque l'histoire de Zahra ne s'est pas concentrée seulement dans le Maroc. Le troubadour aveugle affirme : « qu'importe d'où je viens et je ne saurais vous dire si mes premiers pas se sont imprimés sur la boue de la rive orientale ou de la rive occidentale du fleuve »¹. Ben Jelloun se retrouve ainsi sur les pas de Khatibi, ne se soucie pas de l'appartenance identitaire, ce qui importe, pour parler comme Alfonso de Toro, étant « la littérature de la différence est le lieu où toute étrangeté se respecte »². C'est ainsi que se définit le conteur de Ben Jelloun, n'accordant aucune importance à quelle rive il appartient, il se présente comme une « figure de la pensée hybride »³, d'où le nombre des intertextes mentionnés, tout comme Borges, dans ses écrits, où il se réfère souvent aux *Mille et une nuits*, point de rencontre entre les deux auteurs : « 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. »⁴

Il est impossible de pratiquer l'infini tel qu'il se présente dans les *Mille et une nuits*. Chez Borges comme chez Tahar Ben Jelloun, l'infini est un thème plutôt qu'une pratique littéraire. Dans les *Mille et une nuits*, l'infini textuel⁵ appelle un infini culturel puisque chaque compilateur ou traducteur donne sa propre version, enrichie par sa propre culture. Il en résulte également que l'enchâssement comme structure a pour corollaire l'ouverture à l'interculturalité ou une culture s'ouvre à d'autres cultures. Le livre devient par conséquent un palimpseste culturel :

¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, op. cit., p. 30.

² De Toro, A., « Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l'autre. Pensée fondatrice et l'introduction d'un nouveau paradigme culturel », op. cit., p. 168.

³ *Ibid.*

⁴ Borges, J. L., *Le Livre de sable*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1990, pp. 271-273.

⁵ Borges, J. L., *Conférences*, trad. F. Rosset, Paris, Gallimard, 1985, p. 58.

Ce qui rapproche Tahar Ben Jelloun de Jorge Luis Borges, c'est que les deux auteurs puisent l'idée du livre-palimpseste dans les *Mille et Une Nuits*, 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 Nuits*.¹

Les impressions de lectures invitent l'auteur à voir la multiplicité civilisationnelle du texte devenu sans frontière. Jorge-Luis Borges met en relief le caractère « cosmopolite et transculturel »² de l'œuvre orientale qui dépasse toutes les frontières et embrasse une dimension « transnationale », qui a déjà été acquise par leur passage par diverses cultures et civilisations. Christiane Chaulet-Achour pense que l'œuvre orientale désigne toutes les cultures confondues³ et non pas seulement la culture arabo-musulmane. Telle également le point de vue de Jorge-Luis Borges, « partisan de la littérature transnationale [il] reconnaît aux *Mille et Une Nuits* le privilège de se situer au carrefour des cultures et à cheval sur plusieurs époques »⁴. À l'instar de l'écrivain argentin, Ben Jelloun voit également, à son tour, dans les *Mille et une nuits* « le point de départ de toute littérature », « tout est rassemblé dans cet ouvrage appartenant à présent au patrimoine universel »⁵. Par sa forme et ses thèmes, l'œuvre se veut plurielle et tend vers l'universalité en transgressant les frontières qui disjoignent les cultures. En effet, Jorge Luis Borges conçoit les *Mille et une nuits* comme un modèle universel pour la littérature. La référence aux *Mille et une nuits* s'avère un appel à l'épanouissement culturel. Le Maghreb, traversé par plusieurs cultures, est également valorisé par sa pluralité culturelle que les régimes patriarcaux, politiques et ethnocentriques ne peuvent camoufler.

Schéhérazade, dont l'imaginaire est pluriel, fait voyager Schahriar de ville en ville, de la grande Tartarie à Bagdad, de l'Égypte à Samarkand, exprime d'une manière ou d'une autre une certaine forme de cosmopolitisme.

L'intertextualité dotant l'œuvre d'une structure hybride, hétérogène, ouverte, permet à l'auteur d'introduire l'interculturalité, manifestations de confluences factuelles et contextuelles. En outre, les structures contique et romanesque s'allient et se combinent à d'autres structures (la parole et l'acte scriptural, la poésie, la forme épistolaire, etc.) constituant un texte qui semble

¹ Zdrada-Cok, M., L'hybridité dans « *L'Écrivain public* » et « *L'enfant de sable* » de Tahar Ben Jelloun, *op. cit.*, p. 177.

² Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, *op. cit.*, p. 54.

³ « Des écrivaines contemporaines des *Mille et une nuits* », *op. cit.*, p. 116.

⁴ Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁵ Ben Jelloun, T., « Les Mille et Une Nuits », Préface au conte « Nouredine et la Belle Persane », *op. cit.*

favoriser l'échange et le partage culturels entre la culture occidentale et la culture orientale. Cette forme hybride s'avère une déconstruction de l'ethnocentrisme, contre les frontières et le chauvinisme culturels, une démarche nécessaire afin de rendre possible la co-existence et par conséquent le cosmopolitisme.

c) L'interculturalité : du partage au cosmopolitisme

L'hybridation s'avère un processus d'épanouissement qui se prête à exprimer la vision de l'auteur marocain envers l'Autre. En effet, loin d'exprimer une déchirure identitaire ou une vision indécise entre deux cultures, loin d'occulter son contentement en écrivant en langue française, Tahar Ben Jelloun ne cesse d'exprimer qu'il ne se sent pas étranger en utilisant cette langue comme langue d'expression : « Je ne me sens pas du tout déraciné ici ! Je me sens à l'aise ici et au Maroc. Mon pays est le Maroc. Je me sens complètement marocain. Mais en France, je me sens tout aussi concerné par la France et par ce qui lui arrive »¹.

Plus qu'un usage d'une langue qu'il maîtrise très bien, plus qu'un travail d'étoffement des structures romanesque et contiques, l'auteur comme citoyen du monde se sent à l'aise dans son pays comme dans le pays dont il utilise la langue. Avant même son arrivée en France, ce sentiment de cosmopolitisme s'est traduit à travers le dédoublement culturel qu'il a vécu dans son pays : « La culture marocaine s'inscrit dans l'altérité puisqu'elle est partagée entre deux cultures : entre la tradition marocaine où l'identité est fortement marquée par l'Islam, et la culture occidentale imposée lors du protectorat français. »²

L'interculturalité a pris une dimension factuelle. Le mélange des sources chez Ben Jelloun comme la culture juive, musulmane, occidentale, orientale, maghrébine, berbère, accompagnée par la description des miniatures qui renvoient à Perse exprime la pluralité et la richesse de l'œuvre de l'auteur marocain. Cet étoffement de différentes cultures invite la notion du partage qui appelle à son tour le cosmopolitisme dont parle Aboubakr Chraïbi à propos des *Mille et une nuits*.³ Ben Jelloun libère la culture et la langue de l'enfermement ethnocentrique et national. Il les présente, à ce propos, comme faisant partie « des pratiques discursives,

¹« I don't feel uprooted in the least here! I feel at ease here and in Morocco. My country is Morocco. I feel completely Moroccan. But in France I feel just as concerned by France and by what happens to it », Spear, Th, and Litherland, C., « Politics and Literature : an Interview with Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 33.

² Boza Araya, V., « La société arabe connotée dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », in *Revista de Lenguas Modernas*, N° 18, 2013, p. 183. Consulté le 18/01/2019.

³ Commentaire prononcé après la communication de Jean-Paul Sermain dans *Les Mille et Une Nuits et le récit oriental en Espagne et en Occident (op. cit.)*. Cité par Chaulet Achour, Ch., *À l'aube des Mille et Une Nuits, op. cit.*, p. 8.

sémiotiques, interculturelles diverses »¹ et « se range parmi les artistes cosmopolites et adhère à une sorte de communauté transnationale, celle de Borges et de Pessoa »². Ce cosmopolitisme, Ben Jelloun le doit aux *Mille et une nuits* qui

[...] se prêtent à illustrer la conception de la littérature et de la culture maghrébine représentée dans l'œuvre benjellounienne. Car, d'après l'auteur de *La Nuit sacrée*, il est impossible de parler d'une seule identité arabe, maghrébine, orientale ou autre. Il préfère parler des identités plurielles et multiples qui — dans un territoire donné — au Maghreb, en Europe ou ailleurs — s'interpénètrent dans un processus d'hybridation.³

Les *Mille et une nuits* semblent refléter une fusion culturelle. Pour dire comme Aboubakr Chraïbi, « l'appellation *Mille et Une Nuits* est en effet une création de cette nouvelle civilisation cosmopolite, mêlant Arabes citadins et Bédouins, Byzantins, Coptes, Persans, Turcs, Berbères, Africains et mêmes Indiens, toute autour d'une seule langue, l'arabe, en une civilisation qui s'en trouve considérablement agrandie et prend progressivement son essor aux VIII^e et IX^e siècles grâce à ce phénoménal brassage. »⁴. Un brassage qui dépendait essentiellement du contexte spatio-temporel de l'œuvre. En effet, les *Mille et une nuits* reflète « une époque sans frontières géographiques et linguistiques »⁵. L'imaginaire cosmopolite de l'œuvre orientale est propice à la notion de l'interculturalité. Christiane Chalet Achour avait souligné cette : « notion d'échange qui est au cœur de toute incursion dans *Les Mille et Une Nuits*, notion d'échange entre les langues et les cultures »⁶. Cette œuvre est le résultat d'un contact et d'un croisement de cultures sans aucune dénégation ou mépris de l'autre. L'œuvre qui semble conjoindre toutes les différences ethniques sans aucune forme de dénégation altérable. Elle semble ainsi mettre en avant les cultures dans leur diversité. L'œuvre orientale dépeint le monde en mode cosmopolite et ouvert. Les histoires dont l'origine est la Grande Tartarie se mêlent avec des histoires dont l'origine est le monde arabe, sans que l'une occulte l'autre, sans aucune négligence, malgré la différence religieuse, ou plutôt l'une comprend l'autre dans une tendance de reconnaissance parfaite entre les cultures. Les *Mille et une nuits* « ce roman arabe dans sa langue est un roman écrit par toutes les ethnies qui composaient l'Empire musulman de l'époque. Il est pour cela cosmopolite et humaniste »⁷. Miroir du monde musulman à l'époque

¹ Zdrada-Cok, M., « L'hybridité dans "*L'Écrivain public*" et "*L'enfant de sable*" de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 164.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ Chraïbi, A., « Un univers en expansion » in *La Grande Oreille*, numéro spécial *Les Mille et une nuits*, n° 52, p. 10.

⁵ Boudjedra, R., « La modernité des *Mille et Une Nuits* », *op. cit.*

⁶ Chalet-Achour, Ch., « À l'aube des *Mille et une nuits* », *op. cit.*, p. 8.

⁷ Boudjedra, R., « La modernité des *Mille et une nuits* », *op. cit.*

médiévale où se superpose l'interdépendance culturelle religieuse et ethnique, l'œuvre orientale semble aux lecteurs « le résultat d'une longue sédimentation temporelle au croisement de plusieurs cultures d'origines géographiques diverses, mêlant sans aucune retenue le fictif et l'historique, l'islamique et le non-islamique, le sacré et le profane. »¹

La traversée d'ordre temporel, géographique et civilisationnel des *Mille et une nuits* détermine le point de vue de l'auteur marocain : « les civilisations se rencontrent, se mélangent, se tissent, circulent et continuent leur chemin en se moquant bien de ce que nous pensons de leurs trajectoires, de leurs effets, de leur gloire et de leur décadence »². L'œuvre de Ben Jelloun s'organise ainsi comme un miroir dans lequel se refléchit le cosmopolitisme tel qu'il est apparu dans l'œuvre orientale. Il convient de dire ainsi que le modèle intertextuel correspond à la conception benjellounienne de la culture qui reflète son point de vue de l'œuvre littéraire.

L'hétérogénéité culturelle dans l'œuvre de Ben Jelloun fait écho avec « la structure hétérogène »³ des *Mille et une nuits*, qui, à son tour, est due, rappelons-le, à « l'hétérogénéité des sources »⁴. L'hétérogène est ainsi considéré dans sa dimension d'ouverture sur d'autres cultures et contre la vision unilatérale et ethnocentrique des cultures. En outre, la structure en abyme, la mise en scène des personnages de différentes origines et de différentes religions dans cette œuvre est favorable à la perception cosmopolite des cultures et donne à l'œuvre sa forme ouverte, par conséquent cosmopolite, apte à intégrer n'importe quelle histoire, telle l'œuvre de Tahar Ben Jelloun où s'allient la création de l'auteur à la création de Borges, Shakespeare, Cervantes, etc.

L'imaginaire oriental favorise l'hospitalité, une perspective imaginaire qui pourrait refléter le monde musulman qui couvre plusieurs cultures. Le métissage culturel des contes des *Mille et une nuits* semble refléter le contexte postcolonial où la culture du colonisateur laisse encore des traces indélébiles dans la culture maghrébine. Ben Jelloun adapte son texte d'une part au texte modèle et d'autre part au contexte postcolonial en dotant son œuvre d'une structure ouverte capable d'embrasser l'Autre dans sa différence. L'amalgame d'intertextes de différentes cultures montre que la reconnaissance pourrait être possible. Différentes religions,

¹ Villa, F., et Grandguillaume, G., « Les *Mille et une nuit* : un mythe en travail. Présence et actualité », *op. cit.*, p. 58.

² « Choc des civilisations ? Non, Choc des Ignorances », conférence prononcée par Tahar Ben Jelloun à Bard College, le 24 octobre 2010, New York. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews\[tt_news\]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews[tt_news]=236&cHash=48fa5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f) Consulté le 06/11/2018.

³ Chaulet-Achour, Ch., (sous la direction de), *Les Mille et une nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 29.

⁴ Miquel, A. (trad.), *Les Dames de Bagdad : conte des Mille et Une Nuits*, éditions Desjonquères, Paris, 1991, p. 12.

ethnies et cultures caractérisent l'hypotexte comme l'hypertexte. Dans *Les Mille et une nuits* comme dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, le contexte de l'énonciation de l'œuvre est un contexte interculturel qui promeut le cosmopolitisme.

L'identité plurielle des *Mille et une nuits* prouve que les scissions ethniques restrictives sont dépassées. L'œuvre orientale a favorisé à la fois un dialogisme culturel sans occulter les conflits culturels. En effet, bien que Camaralzaman, musulman, ait épousé la fille d'un roi chinois, un mariage suggère une sorte de connexion entre les cultures. Cependant, le cosmopolitisme et la pluralité dont témoignent ce conte et l'œuvre orientale en général ne camoufle pas des conflits qui peuvent apparaître de temps en temps. Dans le conte de Camaralzaman, la société se compose de croyants et de mécréants. Ce conte suggère un conflit entre les adorateurs du feu et les Musulmans. Ceci est aussi valable pour la société des Djinns, la relation entre Maimoun et Danchah oscille entre harmonie et conflit. Cette relation conflictuelle connote les intensités qui paraissent de temps en temps entre les ethnies que le métissage d'un « imaginaire cosmopolite »¹ ne pourrait dissimuler. Ceci nous rappelle un fait d'ordre historique : les guerres de conquête qu'avaient menées les Musulmans à l'avènement de l'Islam jusqu'à l'époque médiévale.

Dans l'« Histoire de Zobéide » se greffe une histoire dont la version est païenne qui fait référence à l'« Histoire du second vieillard et les deux chiens », histoire dont la version est islamisée². Le conte de Zobéide est investi de deux cultures : l'une relève du paganisme et l'autre du monothéisme, plus particulièrement de l'Islam, se réfère aux conquêtes menées par les musulmans, faisant appel au monothéisme et à l'Islam. Ce collage textuel entre la version païenne et la version monothéiste ne dissimule pas l'idée du conflit qui sous-tend le texte.

Le dépassement de l'ethnocentrisme culturel dans les *Mille et une nuits* et dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun semble réfléchir la conception cosmopolite du monde affirmé dans le Coran : « Ô hommes ! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle, et Nous avons fait de vous des nations et des tribus, pour que vous vous entre-connaissiez »³. En effet, le texte coranique a dépassé la vision ethnocentrique du monde, déconstruit les frontières au profit d'une perception humaniste et cosmopolite du monde, reflétant ainsi la plus grande reconnaissance qui soit, indique les « règles élémentaires de la sociabilité, à savoir être avec

¹ Habchi, S., « Borges et *Les Mille et Une Nuits* », *Revue de littérature comparée*, 2006/4, N° 320, p. 415-434. Disponible en ligne sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-4.htm-page-415.htm>. Consulté le 11/12/2018.

² Cf. Bremond, C., « En deçà et au-delà d'un conte. Le devenir des thèmes », *op. cit.*

³ Coran, 49, verset 13.

l'autre dans une relation de reconnaissance mutuelle, dans le sens d'un respect conscient de l'étranger [...] »¹

La reconnaissance dans le Coran consiste à reconnaître l'autre dans sa différence sans aucune restriction de la diversité culturelles et de la différence². Yadh Ben Achour détaille ainsi cette vision musulmane du monde :

Dès le départ, un idéal islamique de mondialité a existé. L'islam s'est en effet conçu comme porteur d'un message universel adressé à toute l'humanité [...] En émergeant, il a transformé l'horizon limité du cadre intertribal de l'Arabie préislamique, manifeste dans la poésie des *mu'allaqat*, en une philosophie politique ouverte sur le monde, dépassant les cadres spatiaux des nations, des royautes et des empires, des cultures, des races et des langues.³

L'Islam, comme religion, n'étouffe pas les cultures et ne distingue pas les gens selon leur appartenance culturelle. Le monde arabo-musulman reconnaît, sans aucune exclusion ethnique ou ethnocentrique ou dénégation les cultures de l'Autre, car l'objectif du Musulman, au moins à l'avènement de l'Islam, consiste à l'appel à l'Islam. Le livre des *Mille et une nuits*, ce n'est qu'un miroir, le monde arabo-musulman, tel un palimpseste, reconnaît toutes les cultures.

Les cultures et civilisations plurielles confondues des *Mille et une nuits* établissent ainsi tout un réseau de relations de continuité et de complémentarité culturelle dont se sert Tahar Ben Jelloun afin d'expliciter sa conception culturelle qui reflète un monde hybride favorable à l'échange et à la communication. En effet, le contexte de l'énonciation dans ses œuvres susmentionnées est un contexte interculturel qui promeut le cosmopolitisme. Il convient de dire que le choix d'un tel intertexte répond parfaitement au projet littéraire de l'auteur marocain. L'œuvre réfléchit ainsi la réflexion d'un auteur qui ne revendique pas une identité pure et restrictive⁴, son identité est la littérature : « notre seule identité est celle des écrivains, notre seul territoire est la littérature »⁵. Ou plutôt son identité est son œuvre, sa « littérature » et son « imagination ». L'œuvre est cosmopolite et interculturelle telle l'identité de son auteur. L'identité plurielle de l'œuvre reflète l'identité culturelle plurielle du Maghreb tel qu'il est vu

¹ De Toro, A., « Ben Jelloun ou la lutte pour l'hospitalité » in *Épistémologies. « Le Maghreb' »*, pp. 130-131.

² Nous sommes ainsi aux antipodes d'Albert Memmi qui pensait que le cosmopolitisme est une annulation de la diversité et de la différence.

³ « Islam et mondialisation », in *Études interculturelles. Les enjeux de l'interculturalité dans le cadre de la mondialisation*, n° 1, Chaire Unesco de l'Université catholique de Lyon, 2018, p. 11.

⁴ Ben Jelloun, T., « Identités européennes », article paru dans *L'Espresso* (Italie) et *Lavanguardia* (Espagne), 2008. Disponible sur le blog de l'auteur : [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) Dernière consultation le 06/11/2018.

⁵ Nous traduisons : « our only identity is as writers, our only territory is literature », Spear, Th, and Litherland, C., (interview), « Politics and Literature : An Interview With Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 31.

par Tahar Ben Jelloun. Celui-ci avoue : « je ne suis pas un auteur arabe puisque j'écris en français. C'est une joie pour moi de m'exprimer dans une langue étrangère que je maîtrise, même si mon imaginaire reste empreint de civilisation orientale »¹. La langue française, étrangère véhicule un imaginaire marocain, réfléchissant une vision exogamique envers cette langue. Depuis le début de son activité littéraire, l'auteur de *L'Enfant de sable* est, comme Abdelkébir Khatibi, en quête d'un langage transmodal, transculturel et cosmopolite.² Tahar Ben Jelloun, auteur arabe, d'imaginaire oriental et d'écriture française, grâce à l'éducation qu'il a suivie, écrit la culture maghrébine en langue française. Entre le Maroc et la France, entre la langue arabe maternelle, et la langue française d'écriture, Ben Jelloun, dans un entretien accordé à Marc Gontard, avoue qu'il s'attribue la « multiplicité de "patries" littéraires »³. La langue française est non seulement une langue de création, mais aussi, elle est « un signe de liberté »⁴. L'auteur marocain ne sent pas en aliénation identitaire par rapport à sa langue de création, mais aussi par rapport à la situation interculturelle qui détermine le Maghreb, surtout sur le plan langagier.

Il est donc nécessaire de relativiser l'interprétation identitaire d'Ahmed/Zahra dont l'identité est opaque. Étant double, androgyne, « tantôt homme, tantôt femme », il se demande « Qui suis-je ? Et qui est l'autre ? »⁵ comme une aliénation interculturelle, langagière, comme l'avait expliqué Virginia Boza Araya⁶. Nous avons déjà analysé ce dédoublement identitaire par rapport à la culture patriarcale. C'est plutôt le rapport dominant/dominé, rapport aliénant, entre le père dont la culture est traditionnelle, parfois préislamique, et sa fille, qui traduit le plus cette opacité identitaire. S'il est possible de revoir ce qu'avait vécu Ahmed/Zahra d'un point de vue identitaire, ce sera d'un point de vue de dominant/dominé, de façon générale le rapport entre colonisant/colonisé, qui traduit la relation entre la France et le Maroc.

L'enfant de sable, histoire complètement imaginaire, inventée, pourrait être une autobiographie, dans la mesure où le héros oscille entre deux identités sexuelles, miroir de l'éloge de la double identité culturelle de l'auteur :

Moi je suis entre deux identités culturelles, mais avec cette différence énorme que je suis très à l'aise dans ma culture d'origine, la culture arabe, mais si je ne suis pas un *pratiquant* de la culture arabe, puisque je ne

¹ Cité par Boza Araya, V., *op. cit.*

² Zdrada-Cok, M., *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, *op. cit.*, pp. 43-44.

³ Entretien en ligne : <https://www.montraykreyol.org/article/entretien-avec-tahar-ben-jelloun?page=1>
Consulté le 05/11/2009.

⁴ Cité par Hauptman, M., *op. cit.*, p. 161.

⁵ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, *op. cit.*, p. 20.

⁶ Cf. Boza Araya, V., « La société arabe connotée dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*

crée pas dans la langue arabe. Je suis donc à l'aise dans la culture que j'ai reçue, dans tout l'univers de l'enfance, de la famille, du paysage dans lequel j'ai été élevé. Et je suis aussi très à l'aise dans la culture française, et la culture occidentale de façon générale, puisqu'à travers la culture française j'ai découvert la littérature latino-américaine dont je me sens aujourd'hui beaucoup plus proche que je ne le suis de certains écrivains français. Donc il n'y a plus aujourd'hui d'identité très stricte et très fermée ; les identités sont très ouvertes, et je ne suis pas déchiré, contrairement à ce que l'on écrit sur moi. Je ne me pose pas tout le temps la question : « *Qui suis-je ?* ». ¹

En effet, Ahmed/Zahra incarnant une hybridité identitaire, androgyne², reflète non seulement la structure plurielle du texte, mais également l'inquiétude moderne³. Cette hybridité qui s'exprime par le corps androgyne, le mythe occidental contextualisé suivant l'espace maghrébin, ne consiste pas à dire une déchirure ou une scission identitaire, mais plutôt pour démontrer le dédoublement culturel des pays du Maghreb.

L'androgyne n'est pas seulement corporel, il consiste également dans la fusion de la langue arabe et de la langue française, la langue qui lui permet de « dire merveilleusement le Maroc en particulier et le monde arabe en général, si bien qu'on a quelques fois présenté son œuvre littéraire comme « la traduction française de la sensibilité marocaine. »⁴ Ben Jelloun, Maghrébin qui écrit en français, même si ceci signale une double vision du texte littéraire, une double culture, n'a jamais ressenti une forme d'aliénation. Il avoue :

Je dis cela pour mettre fin à ce genre de questionnement perpétuel qui demande : "Hé, pourquoi écris-tu en français ? Tu es un Arabe ! 'Je n'ai pas de problème d'identité. En fin de compte, ce qui compte pour moi, c'est ce que je produis, ce que j'écris. Donc, si ce que j'écris peut être associé à un lieu, qui est nécessairement le Maroc, c'est bien. Mais mon ambition est que ce 'lieu' soit la place de tous."⁵

Au contraire, l'auteur avoue qu'il s'agit d'un défi d'écrire en français pour un peuple qui ne le lira pas, car même s'il le lit un jour, ce sera en arabe et non en français. L'auteur donne les murailles de Fès, Meknes, Marrakech et Salé comme métaphore de l'interdit scriptural. Pour écrire, il lui fallait quitter ces lieux : « si j'étais resté à l'intérieur des murailles de Fès, si mes

¹ Naccache, A., *op. cit.*, p. 89.

² « Sur le thème ancien de l'hermaphrodite, lié aux mythes et aux religions de la Méditerranée, Tahar Ben Jelloun nous lance dans une aventure incroyable, mystérieuse, qui semble sortie tout droit des *Mille et Une Nuits*. », Le Clézio, J.M.G., « La parole vivante du conteur », *Le Monde*, 6 septembre 1985, p. 13.

³ Le Clézio, J. M. G., « La parole vivante du conteur », *Le Monde*, 6 septembre 1985, p. 13.

⁴ Bourkhis, R., *Tahar Ben Jelloun : La poussière d'or et la face masquée. Approche linguistique*, *op. cit.* p. 129.

⁵ Nous traduisons: « I say that so as to stop this sort of perpetual questioning that asks, "Hey, why are you writing in French? you're an Arab!" I don't have a problem with identity. When you get down to it, what matters to me is what I produce, what I write. So if what I write can be associated with a place, which is necessarily Morocco, that's good. But my ambition is that this "place" should be everyone's place. » Spear, Th, and Litherland, C., « Politics and Literature : an Interview with Tahar Ben Jelloun », *op. cit.*, p. 31.

parents n'avaient pas émigré à Tanger en 1955, ville qui était à l'époque, internationale, plus européenne qu'arabe, peut-être que je n'aurais jamais osé écrire »¹. Face à ce dédoublement identitaire dont témoigne l'espace marocain, Tahar Ben Jelloun a préféré l'espace tangérois, moderne, ouvert à l'Autre, où s'exprime davantage la pluralité culturelle. Aussi l'espace tangérois, séduit-il l'auteur, jouissant d'un épanouissement transculturel² et d'un métissage interculturel, favorisant l'écriture, qui est bien évidemment une écriture de la reconnaissance :

Espace en dérive entre le Nord qui est à la pointe de la modernité et le Sud encore attaché à une généalogie ancienne et parfois archaïque. De ce fait, il est plus ou moins impliqué dans une situation de dédoublement identitaire. À ce titre, il poursuit le même devenir que l'écrivain maghrébin a partagé entre la culture ancestrale arabo-berbère et musulmane, et la culture française, occidentale qu'il vit entre la symbiose et la mauvaise greffe.³

Dépasser l'atrocité des déchirures et des blessures de la colonisation — qui ne sont pas bien abordées dans l'œuvre — prouve que Tahar Ben Jelloun adopte une attitude conciliante avec l'ex-colonisateur, réalisant un travail de diffusion et de propagande de sa langue et de sa culture.

Conclusion

Ben Jelloun se réfère aux *Mille et une nuits*, l'œuvre qui véhicule une identité plurielle reflétant un monde pluriculturel afin d'exprimer son engouement pour l'interculturalité et montrer par conséquent la pluralité du Maghreb.

Afin de révéler un Maghreb interculturel, Ben Jelloun subvertit la vision ethnocentrique du patriarcalisme qui détermine plus ou moins la culture maghrébine. En outre, il tente, à travers sa conception interculturelle du Maghreb de métamorphoser le premier contact conflictuel apparu pendant la colonisation entre la culture arabo-maghrébine et la culture occidentale en dialogue et échange. Suivant cette perspective, l'auteur marocain dépasse le séparatisme et les conflits coloniaux. En effet, la mention de l'intertexte des *Mille et une nuits* qui reflètent une vision plurielle, interculturelle et universelle du monde, mais aussi par son style contique consiste à déconstruire à la fois le genre romanesque occidentale dans sa dimension

¹ Ben Jelloun, T., « Écrire dans toutes les langues françaises », *op. cit.*, p. 23.

² Saigh Bousta, R., *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun. Écriture, mémoire et imaginaire*, coll. « écritures maghrébines », Afrique Orient, Maroc, 1999, p. 180.

³ *Ibid.*

hégémonique, mais aussi, l'ethnocentrisme arabo-musulman. Cette double déconstruction des cultures qui travaillent le texte consiste à rendre les cultures favorables au dialogue interculturel.

En utilisant la langue française, Ben Jelloun décentralise toute la littérature française en tentant de la faire ressortir de son enfermement ethnocentrique, prouve que la langue française pourrait bien dire d'autres cultures. À travers la langue de l'Autre, Ben Jelloun révèle sa propre vision de la culture arabo-musulmane. Il transgresse ainsi le nationalisme de la langue, de la littérature et de la culture. Par le truchement d'Ahmed/Zahra, Ben Jelloun agit de l'intérieur afin de bouleverser la cohérence culturelle ethnocentrique qui caractérise la société arabo-maghrébine.

Ben Jelloun procède à l'analyse de la société maghrébine à partir de la formation qu'il a reçue en langue française. En outre, l'influence de la philosophie de la déconstruction s'avère également déterminante à ce propos.

Les romans susmentionnés de Tahar Ben Jelloun sont autant travaillés par le conte des *Mille et une nuits* que par l'art du roman. En effet, en associant le conte oriental au genre romanesque, Ben Jelloun crée une nouvelle forme hybride favorable à l'interculturalité. Ce travail de métissage consiste à dépasser les contradictions en esquivant ainsi les conflits d'ordre culturel à partir des rapports entre dominants et dominés. La vision culturelle de l'auteur marocain imprégnée de la pluralité culturelle des *Mille et un nuits* se détermine par une double décolonisation : il décolonise à la fois le dominant (la France) et le dominé (le Maghreb) de leurs idéologies de domination. C'est pour cela qu'il s'en prend vigoureusement à la fois au genre romanesque, reflet d'impérialisme¹, mais aussi à la culture patriarcale au Maghreb, représentation du traditionalisme. En effet, le dialogue transgénérique entre le conte oriental et le roman ainsi que le dialogue entre la langue arabe et la langue française traduisent la mentalité de la communauté maghrébine où se connecte la culture occidentale à la culture arabo-maghrébine ce qui véhicule un dialogisme interculturel. Comme dans les *Mille et une nuits*, Ben Jelloun conçoit les cultures à travers une vision hybride où l'une s'emmêle avec d'autres, sans restriction, sans rivalités ni conflits ce qui assure une certaine reconnaissance interculturelle et un dépassement des différences et des idées séparatistes. Comme Antoine Galland, Ben Jelloun se présentait comme médiateur entre la culture orientale et la culture occidentale. Dans les deux cas, la langue française est la langue de médiation interculturelle.

¹ Saïd, E. W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 28.

L'intertexte des *Mille et une nuits* exprime dans l'œuvre de Ben Jelloun une certaine tendance vers l'universalité et par conséquent vers une « littérature-monde »¹. Par le biais des *Mille et une nuits*, l'œuvre qui assure un dialogue favorable entre les cultures, Ben Jelloun actualise le transfert culturel. Grâce aux recoupements intertextuels dans les romans susmentionnés, un réseau de significations se crée entre Antoine Galland, Tahar Ben Jelloun et Borges. Le rapport entre ces trois intellectuels est un rapport de médiation pour une littérature universelle qui évoque les problèmes de l'homme, où qu'il soit, sans aucun repli culturel. La littérature est ainsi devenue universelle grâce aux passeurs de cultures.

¹ Cf. Rouaud, J. & Le Bris, M., (dir.), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, 2007.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La perspective intertextuelle nous a permis de montrer que plusieurs caractéristiques structurelles, stylistiques, onomastiques et thématiques ont déterminé l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. En empruntant à l'œuvre orientale la figure du conteur, l'acte de raconter, l'amalgame des lieux réels et imaginaires, etc. l'auteur est aux confins d'une structure hétérogène de « roman-conte ». L'acte de raconter est une caractéristique fondamentale des *Mille et une nuits* et également la principale instance narrative dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. Le *halqa*, en tant qu'une mise en série des conteurs, participe à l'enchâssement narratif dans l'hypertexte comme dans l'hypotexte. Cependant, si les contes enchâssés sont en superposition dans les *Mille et une nuits*, c'est pourquoi l'enchâssement pourrait remonter à un cinquième degré d'enchâssement, dans *L'enfant de sable* les histoires sont en succession. La structure en abyme, avec quelques différences d'une œuvre à l'autre, a présidé à l'organisation interne des romans de Ben Jelloun et des contes orientaux. Dans les *Mille et une nuits*, il y a souvent un simple enchâssement, la spécularité est ostensiblement faible par rapport à *L'enfant de sable* où la réduplication interne assure le retour de l'histoire sur sa propre matière et par conséquent elle produit une structure spéculaire forte.

Contrairement aux *Mille et une nuits*, dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, le conteur ainsi que la structure de l'œuvre sont devenus des thèmes surtout dans *L'enfant de sable*.

Sur le plan stylistique, le style de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun détient du style du conte. Il est simple, facile, saccadé et répétitif. La répétition provient de l'enchâssement narratif qui se veut un renouvellement voire une création puisque du même et de l'unique histoire génère d'autres histoires. La répétition révèle la valeur polyphonique de l'œuvre.

Des « traces » intertextuelles à valeurs métaphoriques relevées dans la trilogie de Ben Jelloun comme « le corps », « le récit pluriel », « l'infini », « le personnage-livre » et « la nuit », ne cessent de nous renvoyer à l'œuvre orientale, montrent que l'intertexte latent gère également l'œuvre et génère son sens profond.

Des personnages dont le rôle est important dans les *Mille et une nuits* figurent dans la trilogie de Tahar Ben Jelloun et renforcent ainsi les liens intertextuels entre les œuvres en

question. Zahra est l'image de Schéhérazade, bien qu'elle la dépasse par sa fonction subversive. Tawaddud, dans *L'enfant de sable*, la figure de la femme savante si appréciée par Tahar Ben Jelloun, Sindibad, dans *La prière de l'absent*, ne cesse de s'identifier à son corollaire des *Mille et une nuits*, pourtant l'identification échoue, si le premier est rêveur, quand il se déplace, il ne savait pas le point de retour, le deuxième il est aventurier et voyageur, il erre et se perd, mais il savait très bien où il peut retourner.

Les thèmes créent des effets d'échos intertextuels entre l'hypotexte et l'hypertexte. Ben Jelloun a repris quelques thèmes des *Mille et une nuits* par exemple le traumatisme de la fratrie ou le personnage-livre. Cependant, l'auteur marocain les a transformés et les a adaptés aux contextes maghrébins.

À partir de l'analyse de la structure en abyme, du style, des thèmes et de l'onomastique dans l'hypotexte et l'hypertexte nous avons montré que le jeu intertextuel est transformé en jeu de miroirs. Le sens provient essentiellement de la forme même de l'œuvre, c'est-à-dire ce que pourrait dire le contenu thématique, le dit plus pertinemment la forme de l'œuvre, ainsi par la forme que par le contenu l'œuvre est subversive et charrie la déconstruction. En effet, à travers la forme du « roman-conte », Ben Jelloun exprime un refus des formes préétablies et des catégorisations de la narration et de tout principe d'homogénéité structurelle de l'œuvre, ce qui dévoile le caractère profondément subversif de l'écriture benjellounienne qui laisse transparaître la déconstruction de la doxa, de l'esprit phallogocentrique, de la virilité, des pôles et des constitutions qui génèrent et perdurent la domination.

Ben Jelloun procède à une subversion systématique de toutes les doxas, tous les pôles de l'autorité et surtout des valeurs ancestrales qui régissent la famille. Dans ses romans tout concourt à la subversion : la forme de l'œuvre, le langage, le corps, etc. Il étoile son écriture par diverses formes de subversions qui figurent dans l'imaginaire des *Mille et une nuits*. En revanche, la subversion n'est pas systématique dans les *Mille et une nuits*. Elle apparaît de bout en bout, d'un conte à l'autre, parfois elle relève du mariage, parfois de l'autorité politique, de l'injustice sociale. Ben Jelloun repense son œuvre, la société, la politique, son époque à travers les *Mille et une nuits*, ce qu'il emprunte de cette œuvre, il l'utilise selon les exigences contemporaines. Le fait d'adapter l'œuvre orientale au contexte postcolonial marocain entraîne une réécriture du texte modèle dans la mesure où l'œuvre déjà subversive est subvertie.

À partir de la dissémination des voix que Ben Jelloun a empruntée aux *Mille et une nuits*, il produit un langage polyphonique dont la fonction est de déconstruire l'ordre de l'Un, le dominant qu'il soit le roi Schahriar ou hadj Ahmed Souleïmane dans *L'enfant de sable*. En effet, l'homme qui représente l'autorité est privé de la prise de la parole et par conséquent il perd son pouvoir au moins sur le plan narratif. Dans les *Mille et une nuits*, nous remarquons souvent que les conteurs et les personnages appartiennent à la classe sociale de la marge. Schéhérazade prive immédiatement les puissants comme les rois et les califes de toute prise de la parole. De même chez Ben Jelloun, il prive le père de toute prise de parole. Ceux qui nourrissent la trame narrative, conteurs ou personnages, appartiennent à la marge de la société, ce sont des déshérités, des femmes divorcées, des enfants sans rapports familiaux, des prostituées, etc. La transgression de l'univocité de l'ordre est assurée par la pluralité des voix à travers la pluralité des contes : la voix n'est plus unique comme dans le récit-cadre des *Mille et une nuits* où on est face à l'ordre de Schahriar qui consiste à persécuter les jeunes filles l'une après l'autre. À partir des contes emboîtés, les voix se multiplient et deviennent de plus en plus polyphoniques. Ceci est également valable pour *L'enfant de sable*, hadj Ahmed Souleïmane, en tant que père autoritaire, est privé de voix, il ne raconte pas. Il perd ainsi son autorité. La forme déconstruite de l'œuvre sous-tend la subversion de l'ordre qu'il soit social ou politique.

Dans les *Mille et une nuits* et la trilogie, la société est phallique structurée en hommes dominants et femmes dominées où l'homme se sert du discours phallogocentrique qui participe de la culture ancestrale afin de protéger son statut de supériorité. La description des conditions des femmes entre dans une stratégie subversive. Dans le récit-cadre de l'œuvre orientale, la femme est réduite à un être de désir, léger, dont la satisfaction sexuelle est inassouvie. Elle incarne, selon la vision masculine, tous les malheurs dont souffre l'homme, vision réductrice de la femme qui nous rappelle la vision de l'homme arabo-musulman, sans généralisation, qui perçoit la femme, depuis Ève¹ sa source de malheur.

Dans *L'enfant de sable*, la mère de Zahra et ses sept filles, représentant la femme dans son rôle traditionnel et le pôle de la transmission de la culture patriarcale, sont incarcérées dans le *harem*, leurs fonctions se limitaient au mariage, aux affaires du foyer et à la reproduction. Il s'agit d'un rôle qui ne satisfait pas toujours la virilité masculine puisqu'une progéniture féminine condamne la femme et le représente comme la seule responsable.

¹ Aux antipodes de la version coranique, l'homme arabo-musulman prétend qu'Ève a fait sortir Adam des délices des paradis. Cf. à ce propos Bencheikh, J. E., *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, op. cit.

La mère de Zahra dans *L'enfant de sable* ainsi que Fatime la mère de Camaralzaman dans les *Mille et une nuits* représentent l'archétype de la femme obéissante qui se charge de la servitude volontaire de l'homme. Elles ne résistent pas, au contraire, elles sont complices du patriarcalisme puisqu'elles occupent le pôle de la transmission de cette culture.

L'autorité patriarcale trouve son fondement dans le phallogocentrisme, c'est-à-dire tout ce qui relève du discours religieux, social et culturel. Il s'agit d'un discours qui renforce le pouvoir absolu du père hadj Ahmed Souleïmane dans *L'enfant de sable* ou Camaralzaman dans les *Mille et une nuits*. Celui-ci, à cause de ses lectures, il a acquis un comportement misogyne.

Dans l'hypotexte comme l'hypertexte, les femmes sont classées en deux groupes : dans le récit-cadre, les femmes sont persécutées contrairement aux récits emboîtés où les femmes résistent notamment Schéhérazade, la belle Persane (Tawaddud), la princesse de Deryabar. Dans *L'enfant de sable*, la femme soumise est représentée par la mère de Zahra et ses filles et la femme rebelle représentée par Zahra : ce dédoublement de situation révèle une certaine conscience féminine pour quelques-unes au moins qui essaient de s'affranchir de l'autorité masculine.

Le discours patriarcal reflète l'ordre totalitaire et absolu du régime patriarcal hérité depuis l'époque préislamique. Il s'agit d'une société misogyne. On décèle un rapport entre l'enterrement des progénitures féminines à l'époque préislamique, l'exécution des jeunes filles l'une après l'autre dans les *Mille et une nuits*, l'humiliation des sept filles et leur mère, archétype de la femme du foyer dans la société maghrébine, dans *L'enfant de sable*. Cependant, face à cette situation, les femmes par le biais du langage, Zahra comme Schéhérazade, adoptent une vision anticonformiste. La femme détient ainsi une démarche subversive. Schéhérazade se présente comme un corps-langage afin de s'en prendre à la réalité affligeante dans laquelle sombre toute la cité. Elle a réalisé ainsi une sorte de métamorphose : puisque le corps du plaisir est surveillé, conçu depuis l'orgie organisée par les reines comme corps de péché, elle le substitue par le corps du langage, incontrôlable et efficace. Le corps devient langage et révèle ainsi la situation dans laquelle se trouve la femme. Et c'est également par le corps, en lui accordant un langage spécifique que la femme s'insurge contre l'ordre de l'homme. Ahmed/Zahra est à la fois corps du plaisir et corps du langage, elle se dresse contre l'ordre de son père. En effet, avant d'écrire son histoire, elle s'est adonnée au viol afin de transgresser l'identité que son père lui a assignée. Elle s'est révoltée ainsi contre toute la vision de son père

envers la femme. Dans l'hypertexte comme l'hypotexte, à des niveaux différents, il y a transgression du statut de l'homme en tant que pôle d'émergence de la loi.

Qu'ils s'agissent du corps-langage ou du corps de plaisir, les deux cas prouvent une certaine désobéissance féminine au pouvoir patriarcal. Zahra, par son corps et par le livre qu'elle a laissé, elle fait le procès du discours phallogocentrique, de toute la culture arabo-musulmane. Elle a écrit son histoire. Elle a laissé son corps révéler ce dont elle souffre. Elle devient, à propos, plus subversive que Schéhérazade, elle a quitté le foyer paternel et mené une vie d'errance, elle a fait tout ce qui a été interdit par la société : elle s'est adonnée au viol, elle dansait, elle a prôné la vie de couple dans *La nuit sacrée*.

La structuration des personnages en dominant et dominés, reflet d'une société traditionnelle, a généré des constitutions sociales favorables à la domination telles que la famille, le mariage et l'éducation.

Les reines dans le récit-cadre sont des femmes transgressives. Elles subvertissent l'ordre du harem. Elles bouleversent la constitution de la famille. Ben Jelloun, à son tour, critique la constitution de la famille. Il la considère comme l'origine de l'aliénation de la femme. Il s'agit d'une constitution sociale qui perpétue les privilèges de l'homme, la supériorité phallique et par conséquent elle maintient l'obéissance de la femme.

Dans le conte de Camaralzaman et Badoure, celui-ci s'insurge contre l'éducation patriarcale. Il refuse de se soumettre à l'ordre de son père qui voulait lui imposer de se marier afin de le préparer au trône. Un écho intertextuel est facilement décelable à ce propos, Ben Jelloun subvertit également l'éducation qu'inculque la famille aux enfants. Il fait de son protagoniste éduqué selon les lois du père un révolté contre les habitudes, les mœurs, les doxas et toute la culture patriarcale.

Concernant la subversion de la religion, l'homme dans les *Mille et une nuits* autant que l'homme dans la trilogie est l'homme moins la théologie qui détermine sa vie, son comportement et ses relations avec autrui. Les responsables de la religion sont hypocrites et exploitent le Coran pour des fins personnelles afin de maintenir leur pouvoir et légitimer leur domination.

Afin de déconstruire une société qui réserve le savoir exclusivement pour les hommes. Dans les *Mille et une nuits* ainsi que dans l'œuvre de Ben Jelloun, la femme acquiert un savoir

encyclopédique. Zahra est présentée comme une femme intellectuelle. Ceci fait écho avec les femmes des *Mille et une nuits* comme Schéhérazade et la belle Persane (Twaddud). Ce savoir acquis par les femmes reflète une certaine prise de conscience et une certaine responsabilité dans la société, ce qui leur permet d'engager une lutte de femmes contre l'injustice dans les *Mille et une nuits*, qui se transforme en un engagement féministe dans l'œuvre de Ben Jelloun.

Cependant, Ben Jelloun s'avère insatisfait de la lutte des femmes ni de la vision féministe des critiques de l'œuvre orientale. Il démythifie ainsi Schéhérazade comme un exemple du féminisme oriental. Celle-ci n'a pas lutté contre le système en place, mais seulement contre l'injustice¹ alors que Zahra se dresse contre toutes les règles qui organisent le patriarcalisme. Ben Jelloun met en question tout le langage de Schéhérazade. Celle-ci a agi afin d'arrêter une injustice alors que Ben Jelloun, par le truchement de Zahra, a agi afin de déconstruire tout un système social, culturel, religieux, etc. Même si la lutte menée par les femmes des *Mille et une nuits* dans un tel contexte est importante, elle n'exprime pas véritablement les ambitions de la femme maghrébine dans sa tentative d'émancipation. Zahra s'est émancipée du langage de Schéhérazade puisqu'il participe au moins en partie de la servitude de la femme envers l'homme, des femmes satisfaites de leurs situations de femmes soumises comme sa mère et ses sœurs dans *L'enfant de sable* ou l'Assise dans *La nuit sacrée*.

Le livre des *Mille et une nuits* n'est pas un modèle pour le féminisme de Ben Jelloun, car souvent les femmes réalisent une lutte qui n'aboutit pas à ses objectifs. Schéhérazade a certainement bloqué le cours des exécutions. Cependant, elle a également participé au renforcement du régime patriarcal. Elle a réparé le modèle social. Elle a sauvé le mariage et la famille et par conséquent elle a rétabli la servitude volontaire. La belle Persane (Tawaddud) a su montrer, dans un défi en savoir, qu'elle surpasse les hommes en savoir, dans une société où le savoir est réservé aux hommes, pourtant ce n'était pas pour s'émanciper, mais essentiellement pour sauver son époux de la ruine. Aussi la femme est-elle au service de l'homme. Zobéide a persuadé ses sœurs de ne pas refaire une seconde expérience astreignante du mariage. Elle leur a proposé de réaliser un projet commercial qui pourrait leur assurer une certaine autonomie financière. Cette tentative d'émancipation par le refus du mariage fut également avortée. Les femmes, dès qu'elles ont reçu une offre du mariage digne, ont renoncé à leur projet d'émancipation. Pour Ben Jelloun, la parole de Schéhérazade n'est pas la parole

¹ Chaulet-Achour, Ch., « Des écrivaines contemporaines et Les Mille et Une Nuits », in *À l'aube des Mille et Une Nuits : lectures comparatistes, op. cit.*

féministe retrouvée. Dans son œuvre, les femmes procèdent à un engagement féministe. L'auteur met également en scène des conteurs pro-féministes qui défendent la cause de Zahra. Il met en valeur la femme qui agit, qui décide et qui réalise ses propres projets.

L'œuvre plurielle et interculturelle comme les *Mille et une nuits* pourrait servir de modèle afin de révéler la pluralité culturelle du Maghreb. La pluralité des sources de l'imaginaire des *Mille et une nuits* travaillé depuis des siècles par plusieurs civilisations investit l'œuvre de Ben Jelloun d'une pluralité culturelle qui renvoie à l'interculturalité du Maghreb enracinée dans l'histoire depuis l'arrivée des Phéniciens renforcée par la présence coloniale.

Nous considérons le genre comme une référence culturelle dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. En effet, si le genre romanesque réfère à l'Occident, le genre contique renvoie à l'Orient à travers les *Mille et une nuits* et à la culture maghrébine à travers la culture populaire mise en scène dans l'œuvre. Déconstruire le genre romanesque, dans sa conception occidentale, en cohabitant le conte et le roman consiste à subvertir la pureté culturelle et s'engager dans une tentative d'interculturalité qui consiste à dépasser le binarisme, le séparatisme et les rivalités d'ordre colonial et adopter par conséquent l'hybridité qui favorise l'échange et la communication. Par le biais du composite générique, l'œuvre de Ben Jelloun réfléchit un composite culturel qui détermine le Maghreb qui se constitue par des cultures superposées depuis des siècles. Pour Ben Jelloun, la diversité culturelle des *Mille et une nuits* pourrait ainsi exprimer la pluralité culturelle du Maghreb. Autant que l'œuvre orientale, le Maghreb est traversé par plusieurs peuples, cultures et civilisation. Le sens interculturel de l'œuvre orientale pourrait réfléchir l'hybridité culturelle d'ordre factuel du Maghreb. L'hybridité, par sa qualité de réunir des éléments hétérogènes, promeut l'idée de la réunion et de la coexistence.

Au Maghreb, le contact entre la culture occidentale et la culture arabo-musulmane a engendré influence et subversion puisque l'idée de la rencontre qui était conflictuelle à l'époque de la colonisation s'est transformée en réunion et échange dans l'œuvre de Ben Jelloun.

L'imaginaire interculturel des *Mille et une nuits* investit l'œuvre de Ben Jelloun d'une caractéristique universelle qui dépasse toutes les frontières culturelles. L'œuvre qui fait de l'intertextualité un principe fondamental qui le dote d'un aspect interculturel profond est une œuvre qui se donne pour le lieu de l'échange et de la communication, constituant un carrefour qui permet l'intersection de toutes les différences culturelles.

En écrivant en langue française les différentes manifestations de la culture maghrébine, les habitudes quotidiennes des individus, leurs rites, leurs intimités, leurs mythes et légendes. Ben Jelloun crée une certaine reconnaissance entre la culture de l'ex-colonisé et la langue de l'ex-colonisateur. Ben Jelloun conçoit la langue comme une langue d'échange. Il se présente comme médiateur de culture entre l'Orient et l'Occident. Si les *Mille et une nuits* d'Antoine Galland ont représenté le monde arabo-musulman aux Occidentaux, Ben Jelloun après des siècles présente, à son tour, aux Occidentaux le monde arabo-musulman. S'agit-il du même monde ? Afin de divertir le lecteur occidental, Antoine Galland lui transmet un Orient féérique caractérisé par des fantaisies et des légendes alors que Borges et Ben Jelloun décrivent un monde arabo-musulman déterminé par la subversion. L'œuvre de Ben Jelloun est une œuvre de contestation par rapport à la culture arabo-musulmane que par rapport à la culture occidentale. Divertir le lecteur occidental en lui révélant un monde interculturel contribue à une tentative de passation de cultures, un dépassement des frontières culturelles et une adoption du métissage culturel qui relance un renouvellement en littérature en la dotant d'une conception humaniste.

Antoine Galland a fait de sa traduction-adaptation des *Mille et une nuits* un *topos* d'échange et de partage, de dialogue et de communication interculturelle, de reconnaissance et de cosmopolitisme.

Ben Jelloun en transmettant sa vision subversive envers la culture arabo-maghrébine tente de satisfaire le lecteur occidental. Il devient autant que Borges et Galland un passeur de culture. L'esprit interculturel et cosmopolite de Borges dont l'influence provient au moins en partie des *Mille et une nuits* détermine également l'œuvre de Tahar Ben Jelloun.

Annexes

« Histoire du second Vieillard et des deux Chiens Noirs » ¹	Pages	« Histoire de Zobéide »	Pages	Thèmes de chaque séquence
Grand prince des génies, vous saurez que nous sommes trois frères : ces deux chiens noirs que vous voyez, et moi qui suis le troisième (le second vieillard).	37	« Les deux chiennes noires et moi (Zobéide), sommes trois sœurs nées d'une même mère et d'un même père (...) »	205	le retour se fait par le biais du renversement du sexe ² ou la « transexuation » ³
« Je vais vous raconter ce qui m'est arrivé, à moi et à ces deux chiens noirs que voici... »	72	« ... et je vous dirai par quel accident étrange elles ont été changées en chiennes. »	205	Raconter l'aventure de transformation en chiens/chiennes
Notre père nous avait laissé en mourant à chacun mille sequins.	73	« Après la mort de notre père, le bien qu'il nous avait laissé fut partagé entre nous également... »	205	L'héritage : Mille sequins pour chacun/chacune
Avec cette somme, nous embrassâmes tous trois la même profession : nous nous fîmes marchands.	73	« Les matelots employèrent plusieurs jours à débarquer les marchandises que j'avais apportées, et à embarquer à leur place tout ce qu'il y avait de plus précieux dans le palais en pierreries, en or et en argent. »	213	Avoir le même métier.
Peu de temps après que nous eûmes ouvert boutique, mon frère aîné (le 1 ^{er} frère), l'un de ces deux chiens, résolut le voyager et d'aller négocier dans les pays étrangers. Dans ce dessein, il vendit tout son fonds, et en acheta des marchandises	73	« le mari de la première vendit tout ce qu'il avait de biens et de meubles, et avec l'argent qu'il en put faire, et celui de ma sœur, ils passèrent en Afrique. Là, le mari dépensa en bonne chère et en débauche tout son bien et celui que ma sœur lui avait apporté. »	206	Changement de métier. et Dilapidation des biens

¹ Ces citations sont extraites de la traduction d'Antoine Galland.

² Bremond, C., « En deçà et au-delà d'un conte : le devenir des thèmes », *op. cit.*, p. 85.

³ Selon Gérard Genette, ce terme désigne l'opération de substitution à un personnage appartenant à un sexe un personnage de l'autre sexe, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 424.

propres au négoce qu'il voulait faire.				
Quelque temps après, mon second frère, qui est l'autre de ces deux chiens, voulut aussi vendre son fonds. Nous fîmes, son aîné et moi, tout ce que nous pûmes pour l'en détourner ; mais il n'y eut pas moyen. Il le vendit ; et de l'argent qu'il en fit, il acheta des marchandises propres au négoce étranger qu'il voulait entreprendre.	74	« Comme nous nous entretenions souvent de notre troisième sœur, et que nous étions surprises de ne pas apprendre de ses nouvelles, elle arriva en aussi mauvais état que notre aînée. Son mari l'avait traitée de la même sorte ; je la reçus avec la même amitié. »	206	
Je le (le 1 ^{er} frère) fis entrer dans ma maison, je lui demandai les nouvelles de sa santé et du succès de son voyage.	73	Je lui demandai pourquoi je la voyais dans une si malheureuse situation ; elle m'apprit en pleurant la mauvaise conduite de son mari et l'indigne traitement qu'il lui avait fait. »	206	Raconter ce que lui était arrivé.
J'examinai mes registres de vente et d'achat ; et trouvant que j'avais doublé mon fonds, c'est-à-dire que j'étais riche de deux mille sequins, je lui (le 1 ^{er} frère) en donnai la moitié. « et comme j'avais encore mille sequins par-dessus mon fonds, je les lui (le second frère) donnai. Il releva boutique, et	74	« Comptez que je n'ai rien qui ne soit à vous, et dont vous ne puissiez disposer comme moi-même. »	206	Le partage des biens

continua d'exercer sa profession. »				
« Un jour mes deux frères vinrent me (le second vieillard) trouver pour me proposer de faire un voyage, et d'aller trafiquer avec eux. Je rejetai d'abord leur proposition. "Vous avez voyagé, leur dis-je, qu'y avez-vous gagné ? [...] qu'après avoir, pendant cinq ans, résisté constamment à leurs sollicitations, je m'y rendis enfin." »	74	"Pour cet effet, je me rendis avec mes deux sœurs à Balsora, où j'achetai un vaisseau tout équipé, que je chargeai de marchandises que j'avais fait venir de Bagdad [...]"	207	Le trafic
"Nous achetâmes des marchandises ; et après les avoir embarquées sur un vaisseau que nous frêtâmes entre nous trois, nous fîmes mettre à la voile avec un vent favorable." »	74-75	"Il y avait un an que nous vivions dans une union parfaite ; et voyant que Dieu avait béni mon petit fonds, je formai le dessein de faire un voyage par mer (...)"		Le voyage maritime
"Après deux mois de navigation, nous arrivâmes heureusement à un port de mer, où nous débarquâmes, et fîmes un très grand débit de nos marchandises. Moi, surtout, je vendis si bien les miennes, que je gagnai dix pour un." »	75	"Après que nous eûmes chargé le vaisseau des choses que nous y voulûmes mettre, nous prîmes les provisions et l'eau dont nous jugeâmes avoir besoin pour notre voyage." »	214	La réussite du projet
"je rencontrai sur le bord de la mer une dame assez bien faite [...] Je lui fis faire des habits propres ; et après l'avoir répousée par un contrat de mariage en bonne forme, je	75	"Lorsque nous eûmes touché ce qui nous appartenait, mes deux aînées se marièrent, suivirent leurs maris, et me (Zobéide) laissèrent seule." "Madame, répondit le prince [...] je vous déclare fort	206 214	Le mariage

l'embarquai avec moi (...)"		sérieusement (...) que dès ce moment j'accepte de bon cœur l'offre que vous (Zobéide) me faites, non pas pour vous regarder comme une esclave, mais comme ma dame et ma maîtresse [...]"		
"Cependant mes deux frères, qui n'avaient pas si bien fait leurs affaires que moi, et qui étaient jaloux de ma prospérité, me portaient envie. Leur fureur alla même jusqu'à conspirer contre ma vie. Une nuit dans le temps que ma femme et moi nous dormions, ils nous jetèrent à la mer."		"Mes sœurs devinrent jalouses de l'intelligence qu'elles remarquèrent entre le jeune prince et moi, et me demandèrent un jour malicieusement ce que nous ferions de lui lorsque nous serions arrivées à Bagdad." "Mais la nuit, pendant que je dormais, mes sœurs prirent leur temps, et me jetèrent à la mer ; elles traitèrent de la même sorte le prince, qui fut noyé."	214	La jalousie et la conspiration.
"Ma femme était fée, et par conséquent génie ; vous jugez bien qu'elle ne se noya pas. Pour moi, il est certain que je serais mort sans son secours [...]"	75	"Je (Zobéide) me soutins quelques moments sur l'eau, et par bonheur, ou plutôt par miracle, je trouvai fond. Je m'avançai vers une noirceur qui me paraissait terre, autant que l'obscurité me permettait de la distinguer. Effectivement je gagnai une plage [...]"	214/215	Le secours/le sauvetage
'Mais je (la fée) suis irritée contre vos frères, et je ne serai pas satisfaite que je ne leur aie ôté la vie. [...] J'apaisai (le second vieillard) la fée par ces paroles [...] Quand je rentrai chez moi, j'aperçus ces deux chiens noirs, qui vinrent m'aborder d'un air soumis, mais la fée, qui parut bientôt, m'en éclaircit.	76	'A mon réveil, imaginez-vous quelle fut ma surprise de voir près de moi une femme noire (fée), [...], et qui tenait à l'attache deux chiennes de la même couleur [...] Ces deux chiennes noires sont vos deux sœurs [...]"	215	La punition

'Mon mari, me dit-elle, ne soyez pas surpris de voir ces deux chiens chez vous : ce sont vos deux frères.'				
--	--	--	--	--

BIBLIOGRAPHIE

1) Corpus

a) Corpus principal

- ❖ BEN JELLOUN, Tahar, *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, 209 p.
- ❖ BEN JELLOUN, Tahar, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, 189 p.
- ❖ BEN JELLOUN, Tahar, *La prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981, 234 p.
- ❖ *Mille et une nuits*, contes arabes, traduction d'Antoine Galland, Paris, Éditions Garnier frères, 1949, 3 vol. (466 p., 431 p., 431 p.)

b) Œuvres complémentaires consultés

- ❖ BEN JELLOUN Tahar, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973, 188 p.
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, *L'Auberge des pauvres*, Paris, Le Seuil, 1999, 294 p.
- ❖ BEN JELLOUN, Tahar, *Hospitalité française : racisme et immigration maghrébine*, Paris, Seuil, 1984, 157 p.
- ❖ *Les Dames de Bagdad : conte des Mille et Une Nuits*, éd. Claude Brémont et André Miquel, trad. André Miquel, Paris, Editions Desjonquères, 1991, 156 p.

2) Ben Jelloun : entretiens, interviews, articles de l'auteur

a) Entretiens, interviews

- ❖ ARGAND Catherine, (interview), « Tahar Ben Jelloun », *Lire*, n° 273, mars 1999.
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « Les racines », in *Magazine Littéraire*, Paris, n° 375, 1999, pp. 98-99.
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « Les droits de l'auteur », *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 251, mars 1988, p. 40.
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « Deux cultures, une littérature », propos recueillis par Pierre Maury, in *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 329, 1995, pp.107-111.
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, Entretien avec Tahar Ben Jelloun, in *Les cahiers de l'Orient*, n°2, 1986, pp. 167-182.

- ❖ GONTARD Marc, (propos recueillis par), « Identités métisses », in *Le Maghreb littéraire*, Revue canadienne des littératures maghrébines, vol IX, n° 17, 2005, Toronto, Canada, éd. La Source, pp.115-127.
- ❖ NACCACHE Amal, « Tahar Ben Jelloun ou comment créer français, en arabe », entretien avec Tahar Ben Jelloun, *Arabie*, N° 13, 1988, 88-90.
- ❖ SPEAR Thomas, LITHERLAND Caren, (interview), « Politics and Literature: An Interview with Tahar Ben Jelloun », *Yale French Studies, Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms*, n° 83, vol. 2, 1993, pp. 30–43. Disponible en ligne : <http://www.jstor.org/stable/2930086>

b) Articles de l'auteur

- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « Choc des civilisations ? Non, Choc des Ignorances », conférence prononcée par l'auteur à Bard College, le 24 octobre 2010, New York. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur. [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews\[tt_news\]=236&cHash=a5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=30&tx_ttnews[tt_news]=236&cHash=a5c90315158c79b530c2f2e3cfe6f)
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « Identités européennes », article paru dans *L'Espresso* (Italie) et *La Vanguardia* (Espagne), 2008. Disponible sur le blog de l'auteur : [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)
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines », in Maria-Àngels Roque (dir.), *Les cahiers de confluences. Les cultures du Maghreb*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, pp. 133-146.
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « On ne parle pas le francophone », 2007. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur : www.taharbenjelloun.org, [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=&tx_ttnews\[tt_news\]=121&cHash=6af7cd43c403de613b70d05e31510a25](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=&tx_ttnews[tt_news]=121&cHash=6af7cd43c403de613b70d05e31510a25)
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « Suis-je un écrivain arabe », 2004. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&tx_ttnews\[tt_news\]=169&cHash=43bb706300cc566ff5b535764b650616](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=48&tx_ttnews[tt_news]=169&cHash=43bb706300cc566ff5b535764b650616)

- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « Tapis de mon enfance », disponible sur le blog de l'auteur : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=0&tx_ttnews\[tt_news\]=122&cHash=70fd7e2a2c1e361acffe9adcbc88345f](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=33&L=0&tx_ttnews[tt_news]=122&cHash=70fd7e2a2c1e361acffe9adcbc88345f)
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « Le poète, ni guide, ni prophète », in *La Mémoire future*, Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc, Maspero, 1976, pp. 207-211.
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « *Les Mille et Une Nuits* », Préface au conte « Noureddine et la Belle Persane » publié par les Editions André Versailles, 2009. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=31&tx_ttnews\[tt_news\]=76&cHash=aff6f681f296ea671c85e829d7c26396](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=31&tx_ttnews[tt_news]=76&cHash=aff6f681f296ea671c85e829d7c26396)
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, « séminaire sur “Partir” et “L'enfant de sable” ». Disponible sur le blog de l'auteur : [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=42&tx_ttnews\[tt_news\]=51&cHash=351ed38fd33063db4e82f6649c9ad633](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=42&tx_ttnews[tt_news]=51&cHash=351ed38fd33063db4e82f6649c9ad633)

3) Ouvrages et articles consacrés à Tahar Ben Jelloun et à littérature maghrébine de langue française

a) Ouvrages

- ❖ AMAR Ruth, *Tahar Ben Jelloun : les stratégies narratives*, Lewiston, N. Y., Queenston, Ont., Lampeter U. K., The Edwin Mellen Press, 2005, 132 p.
- ❖ ANOUN Abdelhaq, *Abdelfattah Kilito : les origines culturelles d'un roman maghrébin*, L'Harmattan, Paris, 2004, 167 p.
- ❖ BEN FARHAT Arselène, *La structure de l'enchâssement dans les contes et nouvelle de Guy de Maupassant*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Sfax, 2006, 254 p.
- ❖ BEN JELLOUN Tahar, *Hospitalité française*, Paris, Seuil, « L'histoire immédiate », 1984, 216 p.
- ❖ BENDAHDAN, Houssaïn, *Personnalité maghrébine et fonction paternelle au Maghreb : Œdipe maghrébin*, La Pensée universelle, 1984, 333 p.
- ❖ BESSIÈRE Jean, MOURA Jean-Marc (dir.), *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, H. Champion, 2001, 202 p.
- ❖ BONN Charles, XAVIER Garnier et LECARME Jacques, (dir.), J., *Littérature francophone 1. Le roman*, Paris, Hatier-Aupelf, 1997, 347 p.

- ❖ BOUGUERRA Mohamed Ridha, BOUGUERRA Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb : littérature francophone*, Paris, Ellipses, 2010, 255 p.
- ❖ BOURKHIS Ridha, *Tahar Ben Jelloun : La poussière d'or et la face masquée. Approche linguistique*, Paris, L'Harmattan 1995, 222 p.
- ❖ BOURQUE Dominique, *Écrire l'inter-dit, la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2006, 167 p.
- ❖ BOUSTANI Carmen, *Oralité et gestualité. La différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009, 291 p.
- ❖ BRAHIMI Denise, *Tahar Ben Jelloun, « L'enfant de sable » : étude critique*, Paris, Honoré Champion, 2015, 123 p.
- ❖ CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967, 245 p.
- ❖ CHEBEL Malek, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », PUF, 1984, 207 p.
- ❖ CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, 1996, 244 p.
- ❖ CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010, 196 p.
- ❖ DE TORO Alfonso, BONN Charles (dir.), *Le Maghreb writes back : figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Hildsheim, Zürich, New York, Georg Olms, 2009, p. 414 p.
- ❖ DE TORO Alfonso, *Épistémologies : Le Maghreb, hybridité, transculturalité, transmédiatité, transtextualité, corps, globalisation, diasporisation*, Paris, L'Harmattan, 2011, 327 p. édition élargie, complétée et corrigée de celle de 2009, 267 p.
- ❖ ELBAZ Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, 117 p.
- ❖ FAROUK May, *Tahar Ben Jelloun, étude des enjeux réflexifs dans l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2008, 220 p.
- ❖ GAFAÏTI Hafid (dir.), *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, 152 p.
- ❖ GAFAÏTI Hafid (dir.), *Rachid Boudjedra : une poétique de la subversion. I, Autobiographie et histoire*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1999, 199 p.
- ❖ GAFAÏTI Hafid (dir.), *Rachid Boudjedra : une poétique de la subversion. II, Lectures critiques*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, 290 p.

- ❖ GAUDIN Françoise, *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littérature », 1998, 198 p.
- ❖ GONTARD Marc, *La violence du texte : études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981, 167 p.
- ❖ GONTARD Marc, *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, 220 p.
- ❖ HAUPTMAN Maya, *Tahar Ben Jelloun. L'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*, Paris, Publisud, 2012, 392 p.
- ❖ KHATIBI Abdelkebir, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983, 255 p.
- ❖ KHATIBI Abdelkebir, *Penser le Maghreb*, Rabat, Société marocaines des éditeurs réunis, 1993, 143 p.
- ❖ KOHN-PIREAUX Laurence, *Étude sur Tahar Ben Jelloun, "L'enfant de sable", "La nuit sacrée"*, Paris, Ellipses, 2000, 96 p.
- ❖ MATHIEU-JOB Martine, (textes réunis et présentés par), *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Publication du C.E.L.F.A, Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, 222 p.
- ❖ MEMMES Abdallah, *Littérature maghrébine de langue française, Signifiante et interculturalité*, Rabat, Éditions Okad, 1992, 237 p.
- ❖ MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Ecritures francophones », 1999, 174 p.
- ❖ NOIRAY Jacques, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, coll. « Belin SUP Lettres », 1996, 190 p.
- ❖ NOVÈN Bengt, *Les mots et le corps. Études des procès d'écriture dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Stockholm, Almqvist & Wiksel, 1996, 215 p.
- ❖ ROQUE Maria-Àngels (dir.), *Les cahiers de confluences. Les cultures du Maghreb*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1996, 199 p.
- ❖ SAIGH BOUSTA Rachida, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun. Écriture, mémoire et imaginaire*, coll. « écritures maghrébines », Casablanca, Afrique Orient, 1999, 190 p.
- ❖ ZDRADA-COK Magdalena, *Hybridité et stratégies de dialogue dans la prose publiée après l'an 2000*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, 264 p.
- ❖ ZERDOUMI Nefissa, *Enfant d'hier, l'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien*, Paris, Maspéro, 1982, 302 p.

b) Articles

- ❖ BEN OUANES Kamel, « L'itinéraire de la parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun », in *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Mansour M'henni (dir.), actes du colloque de Kairouan 1-2 décembre, 1988, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 35-50.
- ❖ BEN TALEB Othman, « Errance et connaissance : aux sources de l'écriture nadirienne », in *Regards sur la littérature tunisienne*, Majid El Houssi, Mansour M'henni et Sergio Zoppi (dir.), Rome, Bulzoni, 1997, pp. 131-155.
- ❖ BENZACOUR-CHAMI Anissa, « *La Prière de l'Absent* ou une relecture des *Nuits* » in *Les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés*, Heller-Goldenberg Lucette, (dir), acte de la 7^e session de l'Université Euro-Arabe, Köln/Berlin, Georg Reiner Verlag, coll. « Cahier d'études maghrébines », n°6-7, Köln, Romanisches Seminar der Universität Köln, 1994, pp. 119-124.
- ❖ BONN Charles, « Littérature maghrébine francophone : quelle identité et quel genre pour une écriture délocalisée ? Les personnages emblématiques de la femme, de l'émigré, de la mère, mais aussi du texte, et leur étrangeté », in *Identités, image et représentation dans les espaces francophones et anglophone : genres et cultures*, Mounira Chatti, Camille Dumoulié et Kim Sang Ong-Van-Cung (dir), actes du colloque du 27-28 octobre 2010 à l'Université de Paris-Ouest Nanterre-La Défense, en ligne sur le site de la Revue *Silène* : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=colloque&colloque_id=5
- ❖ BONN Charles, « D'une émergence hybride, ou le roman familial de l'entre-deux langues », in *Le Maghreb writes back : Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Alfonso de Toro/Charles Bonn (éds), Georg Olms Verlag & Hildesheim, Zürich, New York, 2009, pp. 11-26.
- ❖ BOUALIT Farida, « Maghreb : Occident de l'Orient/Orient de l'Occident », in *Écrire le Maghreb*, Habib Salha (dir), Tunis, Cérès-Editions, 1997, pp. 47-57.
- ❖ BOURGET Carine, « L'intertexte islamique de *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun », in *The French review*, vol. 72, n° 4, Mars, 1999, pp. 730-741.
- ❖ BOZA ARYA Virginia, « La société arabe connotée dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », in *Revista de Lenguas Modernas*, n° 18, 2013, pp. 175-185.
- ❖ CAZENAVE Odile, « Gender, Age, and Narrative Transformations in *L'Enfant de sable* by Tahar Ben Jelloun », *The French Review*, vol. 64, n° 3, février 1991, p. 437-450.
- ❖ DAOUD Mohamed, « Le Monde arabe dans l'imaginaire occidental : traduction et interculturalité », in *Insaniyat/ناسنيات Revue algérienne d'anthropologie et de science*

sociale, n° 32-33, 2006, pp. 87-95. En ligne : <https://journals.openedition.org/insaniyat/3379>

- ❖ DE TORO Alfonso, « Le Maghreb writes back I : Abdelkebir Khatibi ou les stratégies hybrides de la construction de l'autre. Pensée fondatrice et l'introduction d'un nouveau paradigme culturel », in *Le Maghreb writes back : Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Alfonso de Toro/Charles Bonn (éds), Georg Olms Verlag & Hildesheim, Zürich, New York, 2009, pp. 153-176.
- ❖ DETREZ Conrad, « Un trio singulier : Tahar Ben Jelloun, *La prière de l'absent* », *Magazine littéraire*, n° 176, septembre 1981, pp. 73-74.
- ❖ DOUIDIER Samira, « Deux mythes féminins du Maghreb : la Kahina et Aïcha Kandicha », in *Recherches & Travaux*, n° 81, 2012, pp. 75-81. En ligne : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/547>
- ❖ FAOUZI Adel, « La nuit de noces » in *La virilité en Islam. Cahiers Intersignes*, n° 11-12, printemps 1998, pp. 7-26.
- ❖ GAFAÏTI Hafid, « Littérature et diasporisation : le cas de la littérature maghrébine postcoloniale », in *Le Maghreb writes back : Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Alfonso de Toro/Charles Bonn (éds), Georg Olms Verlag & Hildesheim, Zürich, New York, 2009, pp. 141-152.
- ❖ GONTARD Marc, « Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun », in *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Mansour M'henni (dir.), actes du colloque de Kairouan 1-2 décembre, 1988, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 99-118.
- ❖ GONTARD Marc, « Modernité, postmodernité dans le roman marocain de langue française », in *Letterature di Frontiera, Littératures frontalières*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2003, pp. 9-25. Disponible en ligne : https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/7005/1/Gontard_LF_2003_2.pdf
- ❖ GRANGUILLAUME Gilbert, « Père subverti, langage interdit », in *Peuples méditerranéens. Le langage pris dans les mots*, n° 33, octobre-décembre, 1985, pp. 163-182.
- ❖ JABRI Ahmed, « La déconstruction machinique dans *La Prière de l'absent* », in *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Mansour M'henni (dir.), actes du colloque de Kairouan 1-2 décembre, 1988, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 131-146.
- ❖ JABRI Ahmed, « Tahar Ben Jelloun ou le roman-conte », in *Revue de la Faculté des Lettres de Marrakech*, n° 3, 1989, pp. 63-69.

- ❖ LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, « Tahar Ben Jelloun, dans la tradition des anciens conteurs », *Le Monde*, 4 septembre 1981.
- ❖ LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, « La parole vivante du conteur », *Le Monde*, 6 septembre 1985.
- ❖ MAAZAOUI Abbes, « *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* ou le corps tragique », *The French Review*, vol. 69, n°1, Octobre 1995, pp. 68-77.
- ❖ MASMOUDI Ikram, « Aventure et itinéraire d'un nom propre arabe dans "L'enfant de sable" de Tahar ben Jelloun », *Arabica*, T 49, Fasc. 2, avril 2002, p. 235-244.
- ❖ MOURA Jean-marc, « Sur l'étude postcoloniale des lettres francophones en France », in *Francophone postcolonial studies*, vol. 1, n°1, Spring/Summer 2003, pp. 46-71.
- ❖ NATIJ Salah, « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14, 1991. Disponible en ligne : http://maduba.free.fr/dialogue_complaisance.pdf
- ❖ RIVOIRE ZAPPALÀ Marguerite, « Les érotismes dans *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun », in *Francofonia*, 1989, n°16, pp. 99-113.
- ❖ ROSENBERG Ioana, « Hypostases de l'anti-réalisme dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 9, n° 2, 2006, 167-184.
- ❖ SAFI Azzeddine, « Adapté du roman de Tahar Ben Jelloun : Shehrazade dans *La Nuit sacrée* », in *Libération*, le 15 - 04 - 2011. En ligne : <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Safi%2C+A.%2C+%C2%AB+Adapt%C3%A9+du+roman+de+Tahar+Ben+Jelloun+%3A+Shehrazade+dans+La+Nuit+sacr%C3%A9e+%C2%BB%2C+in+Lib%C3%A9ration%2C+le+15+-+04+%E2%80%93+2011>
- ❖ SALHA Habib, « Le miroir étoilé. Une lecture de *La prière de l'absent* de Tahar Ben Jelloun », in *Tahar Ben Jelloun. Stratégie d'écriture*, Mansour M'henni (dir.), actes du colloque de Kairouan 1-2 décembre, 1988, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. pp. 83-98.
- ❖ SAUNDERS Rebecca, « Decolonizing the body : Gender, Nation and Narration in Tahar Ben Jelloun's « *L'enfant de sable* », in *Research in African Literatures*, Vol. 37, N° 4, Winter 2006, pp. 136-160. Disponible en ligne : <https://www.jstor.org/stable/3821233>
- ❖ SERGHINI Jaouad, « Pour une approche interculturelle du texte littéraire à travers les textes des écrivains maghrébins et subsahariens de la nouvelle génération ». En ligne : <https://docplayer.fr/18921919-Pour-une-approche-interculturelle-du-texte-litteraire-a->

[travers-les-textes-des-ecrivains-maghrebins-et-subahariens-de-la-nouvelle-generation-resume.html](#)

- ❖ TENKOUL Abderrahman, « De la francophonie au Maghreb enjeux et réalités », in *Où va la francophonie au début du troisième millénaire ?* Giovanni Dotoli (dir.), actes du colloque de Bari 4-5 mai 2005, Scena Editore & Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Italie, 2005, pp. 133-146.
- ❖ URBANI Bernard, « Les déserts de Tahar Ben Jelloun » in *Poétique et imaginaire du désert*, Jean François Durand (dir), Colloque international Montpellier, 19-22 mars 2002, Centre d'études du XX e siècle, Axe Francophone et méditerranéen, Université Paul Valéry Montpellier III, pp. 195-224.
- ❖ WAHBI Hassan, « Le principe d'aimance ou les filiations ouvertes », in *Le Maghreb writes back : Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Alfonso de Toro/Charles Bonn (éds), Georg Olms Verlag & Hildesheim, Zürich, New York, 2009, pp. 27-40.
- ❖ ZDRADA-COK Magdalena, « Ahmed-Zahra - personnage benjellounien dans les sentiers qui bifurquent » in *Quelques aspects de la réécriture*, Magdalena Wandzioch (Textes réunis par), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008, pp. 251-260. Ouvrage en ligne : http://www.sbc.org.pl/Content/8547/quelques_aspects_de_la_reecriture.pdf
- ❖ ZDRADA-COK Magdalena, « L'hybridité dans "L'Écrivain public" et "L'enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun », in *Romanica Silesiana*, n° 6, 2011, pp. 160-180. En ligne : http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Romanica_Silesiana/Romanica_Silesiana-r2011-t6/Romanica_Silesiana-r2011-t6-s160-180/Romanica_Silesiana-r2011-t6-s160-180.pdf
- ❖ ZDRADA-COK Magdalena, « La norme et ses transgressions : polysémie de l'espace urbain (Fès/Tanger) dans le romanesque de Tahar Ben Jelloun (1973 - 2008) », *Romanica Silesiana*, n° 5, 2010, pp. 208-221. En ligne : <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-nameId-ae1fbabb-09db-38c4-aa87-72343cb11b9b-year-2010-volume-5-article-5774?q=bwmeta1.element.ojs-nameId-ae1fbabb-09db-38c4-aa87-72343cb11b9b-year-2010-volume-5;18&qt=CHILDREN-STATELESS>

4) Ouvrages et articles consacrés aux *Mille et une nuits*

a) Ouvrages

- ❖ BENCHEIK Jamel Eddine, BREMOND Claude, ANDRÉ Miquel, *Mille et un contes de la nuit*, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1991, 366 p.
- ❖ BENCHEIK, Jamel Eddine, *Les Mille et Une Nuits ou la parole prisonnière*, coll. « Bibliothèques des Idées », Paris, Gallimard, 1988, 233 p.
- ❖ BORGES Jorge Luis, *Conférences*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1985, 215 p.
- ❖ BOUNFOUR Abdellah, *De l'enfant au fils : essai sur la filiation dans Les Mille et Une Nuits*, Leiden/New-York/Köln, E. J. Brill, 1995, 141 p.
- ❖ CHAULET-ACHOUR Christiane (dir.), *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, L'Harmattan, collection « Etudes transnationales, francophones et comparées », 2004, 246 p.
- ❖ CHAULET-ACHOUR Christiane, (dir.), *À l'aube des Mille et Une Nuits : lectures comparatistes*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, 166 p.
- ❖ CHAULET-ACHOUR Christiane, (dir.), *Les Mille et une nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2005, 246 p.
- ❖ CHEBEL Malek, *Dictionnaire amoureux des Mille et Une Nuits*, Paris, Plon, 2010, 918 p.
- ❖ CHEBEL Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans : rites, mystique et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1995, 500 p.
- ❖ CHEBEL Malek, *La féminisation du monde. Essai sur les Mille et Une Nuits*, Paris, Payot & Rivage, 1996, 310 p. réédité sous le titre : *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, Paris, Payot 2002, 312 p.
- ❖ CHRAÏBI Aboubakr (dir.), *Les Mille et Une Nuits en partage*, Paris, Actes Sud, coll. « La bibliothèque arabe », 2004, 524 p.
- ❖ CHRAÏBI Aboubakr, *Les Mille et Une Nuits : Histoire du texte et Classification des contes*, Paris, L'Harmattan, 2008, 243 p.
- ❖ DOMINIQUE Jullien, *Proust et ses modèles, Les Mille et une nuits et les miroirs de Saint-Simon*, José Corti, 1989, 254 p.
- ❖ ELISSEEFF Nikita, *Thèmes et motifs des Mille et Une Nuits : Essai de classification*, Beyrouth, Institut français de Damas, 1949, 244 p.
- ❖ FRANÇOIS Cyrille (dir.), *Le don de Shahrâzâd : la mémoire des Mille et Une Nuits dans la littérature contemporaine*, Amiens/Cergy, Encrage Université/CRTF, 2008, 216 p.

- ❖ FRANÇOIS Cyrille, *Le don de Shahrazad. La mémoire des Mille et une nuits dans la littérature contemporaine*, Cergy-Pontoise, Université Cergy-Pontoise & Encrage université, 2008, 216 p.
- ❖ HADDAD Joumana, *J'ai tué Schéhérazade*, traduit de l'anglais par Anne-Laure Tissut, Arles, Actes Sud, 2010, 141 p.
- ❖ HOANG Lethuy, *Les Mille et Une Nuits : à travers l'infini des espaces et des temps*, NewYork, P. Lang, 2001, 201 p.
- ❖ IRWIN Robert, *The Arabian Nights : A Companion*, London, Allan Lane, the Penguin Press, 1994 ; new edition, London, Tauris Parke Parperbacks, 2008, 344 p.
- ❖ KILITO Abdelfattah, *L'œil et l'aiguille : essais sur Les Mille et Une Nuits*, Paris, Ed. de la Découverte, 1992, 124 p.
- ❖ LAHY-HOLLEBECQUE Marie, *Le féminisme de Schéhérazade, la révélation des Mille et Une Nuits*, Paris, Radot, 1927, 248 p. ; réédité sous le titre *Schéhérazade ou l'éducation d'un roi*, Puiseaux, Pardès, 1987, 195 p.
- ❖ LARZUL Sylvette, *Les traductions françaises des Mille et Une Nuits : étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1996, 233 p.
- ❖ MALTI-DOUGLAS Fedwa, *Woman's Body, Woman's Word : Gender and Discourse in Arabe-Islamic Writing*, Princeton, Princeton University Press, 1992, 206 p.
- ❖ MIQUEL André, *Sept contes des Mille et Une Nuits*, coll. « La bibliothèque Arabe », Paris, Sindbad, 1981, 295 p.
- ❖ MIQUEL André, *Un conte des Mille et Une Nuits : « 'Ajîb et Gharîb », traduction et perspectives d'analyse*, Paris, Flammarion, 1977, 335 p.
- ❖ MONTET Édouard, *Le conte dans l'orient musulman. Étude littéraire et critique sur Mille et une nuits et sur quelques contes des autres recueils du même genre suivie d'un choix de pièces justificatifs*, Paris, Ernest Leroux ; Genève Gerog & Cie, 1930, 211 p.
- ❖ SERMAIN Jean-Paul, *Les Mille et Une Nuits : entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2009, 201 p.
- ❖ WEBER Edgard, *Le secret des Mille et Une Nuits. L'inter-dit de Shéhérazade*, Toulouse, Eché, 1987, 237 p.
- ❖ ZOUARI Fawzia, *Pour en finir avec Schéhérazade*, Tunis, Cérès éditions, « Enjeux », 1996, 137 p.

b) Articles

- ❖ ABOU EL AAZM Abdelghani, « Le dogme musulman dans *Les Mille et Une Nuits. Étude du vocabulaire religieux* », in *Les Mille et Une Nuits. Du mythe au texte*, actes du colloque international de littérature comparée : Rabat, les 30, 31 octobre et 1er novembre 2002, Faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat, 2005, pp. 123-132.
- ❖ ALI-BENALI Zineb, « Schéhérazade ou Jazya ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit ? », in *Les 1001 Nuits et l'Imaginaire du XXe siècle*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 217-233.
- ❖ BEN YAÏCHE Hichem (interview), « La féminisation du monde », in *Hommes et Migrations*, n° 1210, novembre-décembre 1997. Portugais de France. Disponible en ligne sur www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1997_num_1210_1_3087
- ❖ BENCHEIK Jamel Eddine, « Les Mille et une nuits », In *Encyclopædia Universalis*. En ligne : <http://www.universalis-edu.com.janus.biu.sorbonne.fr/encyclopedie/les-mille-et-une-nuits>
- ❖ BENCHEIK Jamel Eddine « La reine, le roi et l'esclave noir. De la fiction au texte, analyse d'une substitution : le "conte-cadre" des *Mille et une nuits* », in *Peuples méditerranéens. Itinéraires d'écritures*, n° 30, janvier-mars 1985, pp. 145-157.
- ❖ BENCHEIKH Jamel Eddine, « *Les Mille et Une Nuits* aux frontières de l'impossible », in *Les métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), Bruxelles/Berne/Berlin, P. Lang, 2004, pp. 67-72.
- ❖ BENCHEIKH Jamel Eddine, « La volupté d'en mourir », in *Mille et un contes de la nuit*, Jamel Eddine Bencheikh, Claude Bremond et Miquel André (dir.), *Mille et un contes de la nuit*, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1991, pp. 261-358.
- ❖ BERNARD Laurent, « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », in *Les 1001 Nuits et l'Imaginaire du XXe siècle*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 129-148.
- ❖ BOIDIN Carole « Statut et fonctions du mariage dans les *Mille et une nuits* de Galland », in *Le mariage e la loi dans la fiction narrative avant 1800*, Françoise Lavocat et Guiomar Hautcœur (dir), acte du XXIe colloque de la Sator, Université Paris VII- Denis Diderot, 27-30 juin 2007, Louvain, Paris, Walpole, Éditions Peeters, pp. 225-236.
- ❖ BOIDIN Carole, « Histoires d'amour-passion », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 34-37.
- ❖ BOIDIN Carole, « L'érotisme », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 38-41.

- ❖ BOIDIN Carole, « Les histoires didactiques », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 45-46.
- ❖ BOIDIN Carole, « Parallèles antiques », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 17-19.
- ❖ BOIDIN Carole, « Schahrazade et sa parole. La figuration fictive d'une énonciation pour le plaisir », in *Cahiers Mondes anciens*, n° 3, 2012. En ligne : <https://journals.openedition.org/mondesanciens/793>
- ❖ BONNET Nicolas, « Avatars du conte au XXe et XXIe siècle », in *Revue Interdisciplinaire. Textes & contextes*, n° 8, 2013. En ligne : <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=407>
- ❖ BORGES Jorge Luis, « *Les Mille et Une Nuits* », in *Conférences*, traduction de Françoise Rosset, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, pp. 54-70.
- ❖ BOUDJEDRA Rachid, « Empreinte : la modernité des *Mille et Une Nuits* », *El Watan*, 16 Mars, 2006. Disponible en ligne sur : <https://www.djazairess.com/fr/elwatan/38316>
- ❖ BOUNFOUR Abdellah, « L'origine dans le Coran et les *Mille et Une Nuits* : pour une pensée du même », in *Les Mille et Une Nuits. Du mythe au texte*, actes du colloque international de littérature comparée : Rabat, les 30, 31 octobre et 1er novembre 2002, Faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat, 2005, pp. 133-148.
- ❖ BRAUNSTEIN Florence, « *Les Mille et Une Nuits* », in *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis-edu.com.janus.biu.sorbonne.fr/encyclopedie/les-mille-et-une-nuits-anonyme/>
- ❖ BREMOND CLAUDE, « En deçà et au-delà d'un conte : le devenir des thèmes », in *Mille et un contes de la nuit*, Jamel Eddine Bencheikh, Claude Bremond et Miquel André (dir.), *Mille et un contes de la nuit*, coll. « Bibliothèque des Idées », Gallimard, 1991, pp. 33-260.
- ❖ CHAULET-ACHOUR Christiane, « Contre un imaginaire sous contrôle : *Pour en finir avec Shahrazade* de Fawzia Zouari », dans *Langages au féminin*, Dalila Morsly (dir.), Université d'Angers, Groupe de Recherche Kachina, juin 2002, pp. 13-27.
- ❖ CHAULET-ACHOUR Christiane, « Des écrivaines contemporaines et *Les Mille et Une Nuits* », in *À l'aube des Mille et Une Nuits : lectures comparatistes*, Christiane Chaulet-Achour (dir), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012, pp. 133-160.
- ❖ CHAULET-ACHOUR Christiane, « L'endroit et l'envers des *Mille et une nuits* selon Rachid Boudjedra dans *Les 1001 années de la nostalgie* », in *Rachid Boudjedra : une*

- poétique de la subversion II : Lectures critiques*, Hafid Gafaïti (dir.), Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, pp. 217-236.
- ❖ CHAULET-ACHOUR Christiane, « La galaxie des *Nuits* », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 7-44.
 - ❖ CHAULET-ACHOUR Christiane, « Shahrazad a-t-elle un sexe ? Variations féminines actuelles », in *Féminin/Masculin. Lectures et représentations*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, Université de Cergy-Pontoise, Centre de recherche texte/Histoire, 2000, pp. 141-155.
 - ❖ CHENIKI Ahmed, « *Les Mille et Une Nuits*, la culture populaire et le théâtre arabe », in *Les 1001 Nuits et l'Imaginaire du XXe siècle*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 103-126.
 - ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « Des hommes dans le harem », in *Le répertoire narratif arabe médiéval : transmission et ouverture*, Frédéric Bauden, Aboubakr Chraïbi et Antonella Gheretti (dir.), Liège/Genève, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège – Droz, 2008, pp. 37-45.
 - ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « Générosité », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 42-44.
 - ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « Mille et une nuits 1/2. La porte des *Mille et une nuits* », en ligne <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/mille-et-une-nuits-12-la-porte-des-mille-et-une-nuits>
 - ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « Méthodes et débats. Une approche fantaisiste des *Nuits* », in *Arabica*, N° 60, 2013, 795-802. DOI : 10.1163/15700585-12341260
 - ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « Un univers en expansion », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 9-13.
 - ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « L'anti-Shahrazâd », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 15-16.
 - ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « La femme », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, p. 33.
 - ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « Le récit dans le récit », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 13-14.
 - ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « Les contes populaires », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 20-22.

- ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « Les *Mille et Une Nuits* », in *Histoire du monde au XV^e siècle. I. Territoires et écritures du monde*, Patrick Boucheron, Arthème Fayard/Pluriel, 2009, pp. 636-643.
- ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « mystère, magie et métamorphose », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 47-49.
- ❖ CHRAÏBI Aboubakr, « Quand se répètent *Les Mille et Une Nuits* », in *La Grande oreille. Les Mille et une nuits : contes de l'Orient rêvé*, n° 52, 2012, pp. 23-24.
- ❖ COSQUIN Emmanuel, « Le prologue-cadre des *Mille et une nuits*, les légendes perses et le livre d'Esther », *Revue biblique internationale*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1909, 81 p.
- ❖ DOBIE Madeleine, « Translation in the Contact Zone : Antoine Galland's *Mille et une nuits* : contes arabes », in *The Arabian Nights in Historical Context : Between East and West*, Saree Makdisi and Felicity Nussbaum (dir.), Oxford University Press, New York, 2008, pp. 25-49.
- ❖ FRANÇOIS Cyrille, « L'esclavage dans l'imaginaire arabo-musulman : des *Mille et une nuits* à leurs résurgences », in *Esclavage, esclavages*, Lucia Dumont et Marie Frémin (dir.), Amiens/Cergy, Encrage Université/CRTF, 2008, pp. 169-192.
- ❖ FRANÇOIS Cyrille, « Un Sindbad moderne ? L'intertexte sindbadien dans le récit de voyage d'Hussein Faouzi », in *L'Ailleurs de l'autre. Récits de voyageurs extra-européens*, Claudine Le Blanc et Jacques Weber (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 209-217.
- ❖ FRANÇOIS Cyrille, « Les réécritures des *Mille et une nuits* aux XX^e et XXI^e siècles », article en ligne sur le site de la Société Française de la Littérature Générale et Comparée : <http://sflgc.org/acte/cyrille-francois-les-reecritures-des-mille-et-une-nuits-aux-xxe-et-xxie-siecles/?pdf=2024>
- ❖ FRANÇOIS Cyrille, « Pour un mythe littéraire de Schéhérazade : lectures et propositions à partir de l'article "Schéhérazade" du *Dictionnaire des mythes féminins* », in *À l'aube des Mille et Une Nuits*, Christiane Chaulet-Achour (dir), 2012, pp. 91-112.
- ❖ GANAPATHY-DORÉ Geetha, « L'hybridité perturbante des *Mille et une Nuits* dans les romans de Salman Rushdie, Githa Hariharan et Bahiyyih Nakhjavani », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 149-168.

- ❖ GERHARDT Mia Irene, « La technique du récit-cadre dans les *1001 Nuits* », in *Arabica*, T8, Fasc. 2, Mai 1961, pp. 137-157. Disponible en ligne : https://www.jstor.org/stable/4055169?seq=1#page_scan_tab_contents
- ❖ GOLDENBERG Marcel, « La femme dans les *Mille et une Nuits*, de l'image à la réalité », in *Les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés*, Heller-Goldenberg Lucette, (dir), acte de la 7^e session de l'Université Euro-Arabe, Köln/Berlin, Georg Reiner Verlag, coll. « Cahier d'études maghrébines », n°6-7, Köln, Romanisches Seminar der Universität Köln, 1994, pp. 277-281.
- ❖ GRANDGUILLAUME Gilbert, « Entre l'écrit et l'oral : la transmission. Le cas des *Mille et une nuits* », in *Les 1001 Nuits et l'Imaginaire du XXe siècle*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 46-66.
- ❖ GRANDGUILLAUME Gilbert, VILLA François « Les Mille et Une Nuits : parole délivrée par les contes », *Revue Psychanalystes. Symboliser*, n° 33, décembre 1989, pp. 140-150.
- ❖ GRANDGUILLAUME Gilbert, VILLA François, « *Les Mille et Une Nuits* : un mythe au travail : présence et actualité du récit », *Peuples méditerranéens*, juillet-décembre 1991, pp. 55-82.
- ❖ HABCHI Sobhi, « Borges et *Les Mille et Une Nuits* », *Revue de littérature comparée*, vol. 4, n° 320, 2006, pp. 415-434. Disponible en ligne sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-4-page-415.htm>
- ❖ HELLER-GOLDENBERG Lucette (dir.), *Les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés*, acte de la 7^e session de l'Université Euro-Arabe, Köln/Berlin, Georg Reiner Verlag, coll. « Cahier d'études maghrébines », n°6-7, 1994, 294 p.
- ❖ HOUDART-MÉROT Violaine, « Proust Dormeur éveillé ou comment surseoir à l'arrêt de mort », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 69-90.
- ❖ JABRI Ahmed, « Les stratagèmes narratifs des *Mille et une Nuits* ou l'ambiguïté du discours préliminaire », in *Les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés*, Heller-Goldenberg Lucette, (dir), acte de la 7^e session de l'Université Euro-Arabe, Köln/Berlin, Georg Reiner Verlag, coll. « Cahier d'études maghrébines », n°6-7, Köln, Romanisches Seminar der Universität Köln, 1994, pp. 21-32.
- ❖ KILITO Abdelfattah, « *Les Nuits*, un livre ennuyeux ? », *Les Mille et Une Nuits en partage*, Aboubakr Chraïbi (dir), Paris, Actes Sud, coll. « La bibliothèque arabe », 2004, pp. 516-524.

- ❖ KOHN-PIREAU Laurence, « Variations autour du récit-cadre des *Mille et une nuits* : la version Mardrus », in *Les Mille et une nuits et le récit oriental. En Espagne et en Occident*, Aboubakr Chraïbi Carmen Ramirez, (dir.), L'Harmattan, coll. « Approches Littéraires », 2009, pp. 193-212.
- ❖ LE MERINEL Jacques, « *Les contes d'Eva Luna*, d'Isabelle Allende, transposition moderne des *Mille et Une Nuits* », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XXe siècle*, Christiane Chaulet-Achour (dir.), Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 171-198.
- ❖ LITTMANN Enno, « Alf Layla wa-Layla », in *Encyclopédie de l'Islam*. Disponible en ligne : http://referenceworks.brillonline.com.janus.biu.sorbonne.fr/entries/encyclopedie-de-l-islam/alf-layla-wa-laylaCOM_0044?s.num=1&s.f.s2_parent=s.f.cluster.Encyclopaedia+of+Islam&s.q=alf+layla+wa+layla
- ❖ LONGINO Michele, « Antoine Galland voyageur et passeur », in *Récit d'Orient dans les littératures d'Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, Anne Duprat & Emilie Picherot (dir.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008, pp. 341-347.
- ❖ MALEK Gabriel, « La publication des *Mille et une nuits* dans l'Europe de l'orientalisme premier », disponible en ligne sur le site *Les clés du Moyen-Orient* : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/La-publication-des-Mille-et-une-nuits-dans-l-Europe-de-l-orientalisme-premier.html>
- ❖ MEDEJEL Martine, « Savoir des femmes dans les *Nuits* de Schéhérazade à Aziza », in *Les Mille et Une Nuits. Du mythe au texte*, Jean Luc Joly, Abdelfattah Kilito, (coordination), actes du colloque international de littérature comparée : Rabat, les 30, 31 octobre et 1er novembre 2002, Faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat, 2005, pp. 167-172.
- ❖ MERINI Ahmed Farid, « La question de la paternité dans *Les Mille et Une Nuits* » in *Les Mille et Une Nuits. Du mythe au texte*, Jean Luc Joly, Abdelfattah Kilito, (coordination) actes du colloque international de littérature comparée : Rabat, les 30, 31 octobre et 1er novembre 2002, Faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat, 2005, 324 p.
- ❖ MIQUEL André, « Mille nuits, plus une », in *Critiques*, n° 394, Mars 1980, pp. 240-246.
- ❖ PERRIN Jean-François, « Les transformations du conte-cadre des *Mille et une nuits* dans le conte orientalisant français du début du XVIIIe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, n°1, 2004, pp. 45-58. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-1-page-45.htm>

- ❖ ROUART Marie-France, « Schéhérazade » in Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, pp.1663-1672.
- ❖ TODOROV Tzvetan, « Les Hommes récits : *Les Mille et Une Nuits* », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 33-46.
- ❖ WEBER Edgard, « La motivation de Schéhérazade : perversion ou sacrifice ? », in *Les Mille et Une Nuits. Du mythe au texte*, Jean Luc Joly, Abdelfattah Kilito, (coordination), actes du colloque international de littérature comparée : Rabat, les 30, 31 octobre et 1er novembre 2002, Faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat, 2005, pp. 149-158.
- ❖ YOTTE Yannick, « La symbolique de l'espace dans un conte des *Mille et une Nuits* : Aladdin et la lampe merveilleuse », in *Les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés*, Heller-Goldenberg Lucette, (dir), acte de la 7^e session de l'Université Euro-Arabe, Köln/Berlin, Georg Reiner Verlag, coll. « Cahier d'études maghrébines », n°6-7, Köln, Romanisches Seminar der Universität Köln, 1994, pp. 82-87.

5) Thèses de doctorat, mémoire de mastère

- ❖ AMSHOOSH Masaood, « Le traitement des procédés narratifs des « *Mille et une nuits* » dans quelques recueils de contes français du XVIII^e siècle », thèse en littérature comparée, Paris 3, 1988.
- ❖ BARICH Mohamed, *Présumés, intertextes et réécritures dans les textes de Kateb Yacine, Tahar Ben Jelloun et Mohamed Khair-Eddine*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Hamon, Université Paris 3, 1994, 408 f.
- ❖ BEJI Linda, « L'Orientalisme français et la littérature tunisienne francophone », thèse de doctorat de littérature et civilisation françaises, sous la direction de Jacques Noiray, Université Paris IV, 5 juin 2009, 437 f.
- ❖ BOIDIN Carole, « L'invention du conte comme forme littéraire. Lectures croisées de l'Ane d'or et des *Mille et une nuits* dans leurs versions anciennes et leurs reprises à l'époque de Galland », Thèse de doctorat en Littérature comparée, sous la direction de Florence Dupont, 4 décembre 2009, 595 f.
- ❖ CHERIF GAILLARD Sarra, « Le retour du récit dans les années 1990 : Oralité, jeu hypertextuel et expression de l'identité chez T. Ben Jelloun, R. Mimouni, F. Mellah, V. Khoury-Ghata et A. Cossery », thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de Charles Bonn, Université Paris-Nord-Villetaneuse, 1993, 317 f.

- ❖ FRANÇOIS Cyrille, « *Les Mille et Une Nuits et la littérature moderne (1904-2011)* », thèse de doctorat nouveau régime en Littérature comparée et francophone, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Université Cergy-Pontoise, Mars 2012, 534 f.
- ❖ GAGEATU-IONISCESCU Alina, « Lectures de sable : les récits de Tahar Ben Jelloun », thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de Marc Gontard et Lelia Trocan, Université Rennes 2 et Université de Craiova, Septembre 2009, 327 f.
- ❖ GAUDIN Françoise, « Le roman chez Tahar Ben Jelloun : techniques et Idéologie », thèse de doctorat d'Etat en Etudes arabo-islamiques sous la direction de Roger Fayolle, Paris 3, 1989, 765 p.
- ❖ LAOUISSI Farida, *Circularité et infini : une lecture borgésienne de l'"Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun*, thèse de doctorat sous la direction de Charles Bonn, Université Paris 13, 1993, 249 p.

- ❖ LARZUL Sylvette, *Les Mille et une nuits dans les traductions de Galland et de Mardrus ou l'Orient revu et corrigé*, thèse de doctorat en Études arabes et islamiques, sous la direction de Nada Tomiche, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1992, 346 f.
- ❖ SARRAY Fatma, *L'intertexte durassien dans Syngue Sabour d'Atiq Rahimi*, mémoire de mastère en Langue, Littérature et Civilisation Françaises, sous la direction de Najet Limam-Tnani, Université de Tunis, 2013, 86 f.

6) Ouvrages et articles critiques

a) Ouvrage critique

- ❖ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987, 488 p.
- ❖ BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1973, 471 p.
- ❖ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, 112 p.
- ❖ BESSIÈRE Jean, (études réunies par), *Hybrides romanesques. Fiction (1960-1985)*, Paris, PUF, 1988, 143 p.
- ❖ BETTELHEIN Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, R. Laffont, 1976, 399 p.

- ❖ BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais par François Bouillot, Paris, Payot, 2007, 414 p.
- ❖ BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 349 p.
- ❖ BUDOR Dominique GEERTS Walter (dir.), *Le texte hybride*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, 153 p.
- ❖ COLLECTIF, *Pour une littérature-monde*, Michel Le Bris, Jean Rouard (dir.), Paris, Gallimard, 2007, 342 p.
- ❖ DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.
- ❖ DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, 445 p.
- ❖ DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, 396 p.
- ❖ DERRIDA Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, coll. « Tel quel », 413 p.
- ❖ DERRIDA Jacques, *Sur la parole : instantanés philosophiques*, La Tour d'Aigues, Aubes, 1999, 141 p.
- ❖ FLAHAULT François, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, 312 p.
- ❖ FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, 81 p.
- ❖ FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1966, 400 p.
- ❖ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1976, p. 318.
- ❖ FRÉDÉRIC Madeleine, *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, coll. « Publications de la fondation Saint-John Perse », 1984, 251 p.
- ❖ FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHÂTEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, 2004, 270 p.
- ❖ GENETTE Gérard, *Figure III*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1972, 286 p.
- ❖ GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 281 p.
- ❖ GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 573 p.
- ❖ GLSSANT Edouard, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997, 256 p.

- ❖ HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup. Lettres », 319 p.
- ❖ KASSAB-CHARFI Samia, *Rhétorique de Saint-John Perse*, Tunis, Université de Tunis, Faculté des Sciences Humaines et Sociales, 2008, 567 p.
- ❖ KRISTEVA Julia, *Sémeiotikè : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 379 p.
- ❖ LIMAM-TNANI Najet, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras*, Tunis, Alif, les Éditions de la Méditerranée, Faculté des Sciences Humaines et Sociales, 1996, 223 p.
- ❖ MAROTIN François (dir.), *Frontières du conte*, Paris, Éditions du C.N.R.S, 1982, 179 p.
- ❖ MERNISSI Fatima, *Sexe, idéologie, Islam*, traduit de l'américain par Diane Brower et Anne-Marie Pelletier, Paris, Tierce, 1983, 198 p.
- ❖ PAGEAUX Daniel-Henri, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007, 338 p.
- ❖ PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.
- ❖ RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Corpus », 2002, 254 p.

- ❖ RICARDOU Jean (dir), *Claude Simon : analyse, théorie*, actes du colloque du Centre culturel international Cerisy-la-salle du 1 au 8 juillet 1974, Paris, Union Générale des Éditions, 1975, 447 p.
- ❖ RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, 206 p.
- ❖ RICŒUR Paul, *Finitude et Culpabilité II, (La Symbole du Mal)*, Paris, Aubier, éd. Montaigne, 1960, 335 p.
- ❖ TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, textes choisis par Tzvetan Todorov, traduit du russe par Georges Philippenko avec la collaboration de Monique Canto, Paris, Seuil, 1981, 315 p.

b) Articles critiques

- ❖ BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in *Communications. Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, n°8, 1966. En ligne : https://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1966_num_8_1

- ❖ BEN ACHOUR Yadh, « Islam et mondialisation », in *Études interculturelles. Les enjeux de l'interculturalité dans le cadre de la mondialisation*, n° 1, Chaire Unesco de l'Université catholique de Lyon, 2018, pp. 11-26.
- ❖ DÄLLENBACH Lucien, « Intertexte et autotexte », in *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 281-292.
- ❖ DELAIN Pierre, « Les mots de Jacques Derrida », Ed. Guilgal, 2004-2017, page créée le 28 août 2005. En ligne : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281143.html>
- ❖ DERRIDA Jacques, « Qu'est-ce que la déconstruction ? », propos recueillis par Roger Paul Droit, *Le Monde*, 12 octobre 2004, N° 108, disponible en ligne : (<https://www.cairn.info/revue-commentaire-2004-4-page-1099.htm>), pp. 1099-1100.
- ❖ GERALD Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, N° 14, 1973, pp. 178-196.
- ❖ GUILLEMETTE Lucie, COSSETTE Josiane, « Déconstruction et différence », in *Signo*, Louis Hébert (dir.), Rimouski (Québec). Disponible en ligne sur : <http://www.signosemio.com/derrida/deconstruction-et-difference.asp>
- ❖ HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », in *Poétique*, n° 12, Seuil, 1972, pp. 465-485.
- ❖ JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n°27, 1976, pp. 257-281.
- ❖ KRISTEVA Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, avril 1967, pp. 438-465 article repris dans, *Sémiotikè : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, pp. 82-112.
- ❖ NOILLE-CLAUZADE Christine, « Approches de la rhétorique orientale au XVIIe siècle » in *Récits d'Orient dans les littératures d'Europe (XVIe-XVII e siècles)*, Anne Duprat et Emilie Picherot (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, pp. 280-281.
- ❖ RICARDOU Jean, « La population des miroirs. Problèmes de la similitude à partir d'un texte d'Alain-Robbe-Grillet », in *Poétique*, 22, 1975, pp. 196-226.
- ❖ RIFFATERRE Michael, « L'intertexte inconnu », in *Littérature*, N° 41, 1981, pp. 4-7. Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330
- ❖ RIFFATERRE Michael, « La syllepse intertextuelle », *Poétique* n° 40, 1979 pp. 496-501.
- ❖ RIFFATERRE Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique* n°1/2, 1979 pp. 128-150.

- ❖ RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 15, octobre, 1980, pp. 4-18.
- ❖ RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, 253 p.
- ❖ RUPRECHT Hans-George, « Interxtualité », in *L'intertextualité, Intertexte, Autotexte, Intratexte*, Toronto, Canada, Les éditions Trintexte, 1983, pp. 13-22.
- ❖ SAÏD Edward Wadie, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Traduction de Catherine Malamoud. Paris, Seuil, 1980, 392 p.
- ❖ SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, coll. « 128 », 128 p.
- ❖ SCHAEFFER Jean-Marie, « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », in *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Marc Dmabre, Monique Gosselin-Noat (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, pp. 11-20.
- ❖ UNWIN Timothy, *Textes réfléchissants : réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, Oxford, Bern, Berlin, P. Lang, 2000, 216 p.
- ❖ VARGA Áron Kibédi, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 77, 1990, pp. 3-22.
- ❖ WEBER Edgard, *Maghreb arabe et Occident français : jalons pour une (re)connaissance interculturelle*, Paris, Publisud, 1989, 406 p.