



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun:
une poétique du renouvellement

Edmond Kessé N'GUETTA

Université de Cocody-Abidjan

Introduction

L'écriture romanesque maghrébine connaît depuis quelques décennies une nouvelle orientation formelle. Cette écriture est inaugurée en 1980, notamment au Maroc. Et ses traits principaux, qui rompent avec les errements des modèles antérieurs, « établissent et confirment une littérature du renouvellement. »¹

Les caractéristiques de cette écriture de la rupture s'inscrivent, en filigrane, dans *La nuit sacrée*² de Tahar Ben Jelloun, comme le laisse entrevoir le titre de la présente contribution : « *La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun : une poétique du renouvellement* ».

Dans le *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Tzvetan Todorov donne les trois acceptions principales que revêt la notion de poétique :

Le terme de "poétique " tel qu'il nous a été transmis par la tradition, désigne premièrement toute théorie interne de la littérature. Deuxièmement, il s'applique au choix fait par un auteur parmi tous les possibles (dans l'ordre de la thématique, de la composition, du style, etc.) littéraire [...]. Troisièmement, il se réfère aux codes narratifs construits par une école littéraire, ensemble de règles pratiques dont l'emploi devient obligatoire.³

L'acception qui correspond à cette analyse est la deuxième, qui, à la suite toujours de Todorov, « ne cherche pas à nommer le sens, mais [...] interroge les propriétés de discours particulier, qu'est le discours littéraire »⁴. En d'autres termes, la poétique est comprise ici

¹ John Barth, « La littérature du renouvellement : la fiction postmoderniste » in *Poétique*, n°8, 1981, p.400.

² Tahar Ben Jelloun, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

³ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1976, p.106.

⁴ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p.18.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

comme le style de Tahar Ben Jelloun, c'est-à-dire sa manière de concevoir et de pratiquer l'écriture faisant de lui, un auteur singulier.

La notion du renouvellement est perçue, quant à elle, comme le rétablissement d'une chose dans un état nouveau ou dans un état meilleur, autrement dit l'émergence d'une nouvelle sensibilité littéraire, c'est-à-dire des modes d'écriture qui échappent aux habitudes dans des « œuvres qui se préoccupent de plus en plus d'elles-mêmes et de leurs processus internes, et de moins en moins de la réalité objective et la vie dans le monde. »⁵

D'après ces précisions terminologiques, la poétique du renouvellement est entendue comme l'analyse des dispositifs formels qui révèlent une écriture novatrice marquée « par l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture »⁶ dans *La nuit sacrée*.

Aussi, le présent article se veut-il une lecture analytique des techniques et procédés au service de l'écriture novatrice, du renouvellement dans le roman de Tahar Ben Jelloun. Après avoir analysé le mode de la narration, la démarche étudiera la figure auctoriale du narrateur, les modalités de l'hybridation du texte, avant d'aborder, en dernier ressort, ses dimensions intertextuelle et carnavalesque.

I/ La subversion de la narration dans *La nuit sacrée*

L'écriture du roman est marquée par un mode narratif rompant avec les techniques narratives habituelles adoptées par la plupart des œuvres romanesques maghrébines de cette période. Le déploiement des aspects propres à l'écriture postmoderne est perceptible aux niveaux de la distorsion narrative et de l'énonciation.

I.1. La distorsion narrative

Ce qui surgit dès l'abord de *La nuit sacrée* est son fonctionnement fragmentaire, son architecture complexe, contrapuntique, qui, de ce fait, porte atteinte à la linéarité diégétique et narrative : au récit primaire (le récit de l'héroïne, Zahra) qui sous-tend toute l'œuvre, viennent se greffer d'autres récits secondaires (des micro-récits) qui mettent en abyme le récit-cadre. En effet, si l'histoire de la narratrice principale (Zahra) constitue la diégèse du roman (de sa naissance à sa vieillesse), les autres confessions ou les écrits de quelques personnages, qui

⁵ John Barth, op. cit. p.400.

⁶ Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p.20.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

s'imbriquent, s'entrelacent et viennent briser son récit, se donnent à voir comme des micro-récits non négligeables dans l'économie du texte. Les séquences suivantes peuvent servir d'illustrations: la confession du père de Zahra couvre les pages 23-29, soit sept pages, l'histoire du Consul fait cinq pages (pp.95-99), la lettre du Consul fait trois pages (pp.147-149), l'intervention du deuxième conteur, trois pages, (pp.14-16) et l'intervention du troisième conteur couvre également trois pages, (pp.17-19). Loin d'être linéaire, la narration est alors discontinuée, fragmentée.

Même s'ils peuvent se lire comme des récits autonomes, ces micro-récits ne créent pas une rupture véritable dans l'homogénéité de la diégèse principale qu'ils servent et constituent en réalité.

Le récit-cadre n'échappe pas à son tour au morcellement narratif. En effet, le récit qui cimente tout le texte romanesque peut se lire lui-même comme une compilation de récits. En effet, Zahra, la conteuse principale, ne manque pas de faire intervenir dans sa propre histoire tantôt des histoires rationnelles tantôt des histoires relevant du fantastique, créant ainsi une sorte de dialogisme temporel. Par exemple, le récit de son enlèvement par le cheikh lors de l'enterrement de son père « comme dans les contes anciens » (p.38) plonge le lecteur dans un univers merveilleux où nul être n'est soumis aux contraintes du temps. C'est un monde dans « le temps hors du temps » (p.47) avec « une organisation parfaite, sans hiérarchie, sans police, ni armée. Pas de lois écrites. C'est une véritable république rêvée et vécue par des enfants » (p.41).

Le récit de son enlèvement et de sa vie dans le monde irrationnel couvre tout le chapitre 7 intitulé « Le jardin parfumé », soit un total de onze pages. Ce micro-récit dans le récit primaire peut se lire comme une aventure initiatique dans ce village qui selon le cheikh « n'existe pas, il est en chacun de nous » (p.49).

En définitive, par le jeu narratif, *La nuit sacrée* révèle une facette de l'écriture du renouvellement à travers ce désir de l'auteur à vouloir refléter et à fédérer en quelque sorte toutes les narrations possibles par le biais du conteur principal et les autres personnages.

I.2. La polyphonie narrative



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

L'un des dispositifs remarquables de l'écriture du renouvellement est la présence de plusieurs instances narratives dans l'organisation du récit, ce que Bakhtine qualifie d' « art polyphonique »⁷. En effet, diverses voix s'entrecroisent dans le texte. Cette perspective polyphonique est perceptible dans le cumul de l'instance subjective « je » dès l'incipit.

Ce qui importe, c'est la vérité.

A présent que je suis vieille, j'ai toute la sérénité pour vivre. Je vais parler, déposer les mots et le temps. Je me sens un peu lourde. Ce ne sont pas les années qui pèsent le plus, mais tout ce qui n'a pas été dit, tout ce que j'ai tu et dissimulé [...] Amis du Bien ! La place est grande. Comme la folie. Rien n'a changé ni même les hommes. (p.5)

Par les pronoms de la première personne « je », « me », qui se réfèrent exclusivement au locuteur que Benveniste désigne comme « la personne qui énonce la présente instance du discours »⁸, la narratrice, Zahra, assume la subjectivité de ses propos face à son auditoire/allocutaire « Amis de Bien ». Cette précision lui permet de mettre l'assistance en exergue.

Cette subjectivité énonciative est renforcée par l'omniprésence d'autres indices de l'énonciation⁹ instituant un véritable discours performatif : les temps présent « c'est », « je suis », « j'ai », « je me sens », « Ce ne sont pas », « la place est », le futur périphrastique « je vais parler » et le passé composé « ce qui n'a pas été dit », « rien n'a changé », « j'ai tu et dissimulé » auxquels s'ajoutent les prédicats qualificatifs « vieille », « la sérénité », « un peu lourde » et le marqueur de temps « à présent », etc.

La narratrice-subjective, même si elle domine tout le récit, délègue, quelquefois, la fonction narratoriale à d'autres personnages. En d'autres termes, ces personnages deviennent à leur tour des narrateurs occasionnels, circonstanciels. C'est le cas du père de Zahra lors de sa longue confession qui couvre sept pages : « [...] Ô ma fille, j'ai honte de ce que je te dis.

⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p.19.

⁸ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p.252.

⁹ Depuis les analyses éclairantes d'Emile BENVENISTE, le mode d'énonciation (performatif/constatif, subjectif/distancié) est fonction du système des temps verbaux : associé au temps du récit, le « je » réfère au narrateur en tant que personnage de l'histoire, mais n'exprime pas sa subjectivité. Celle-ci ne se perçoit que dans les occurrences où le « je » est associé aux temps de l'énonciation discursive.

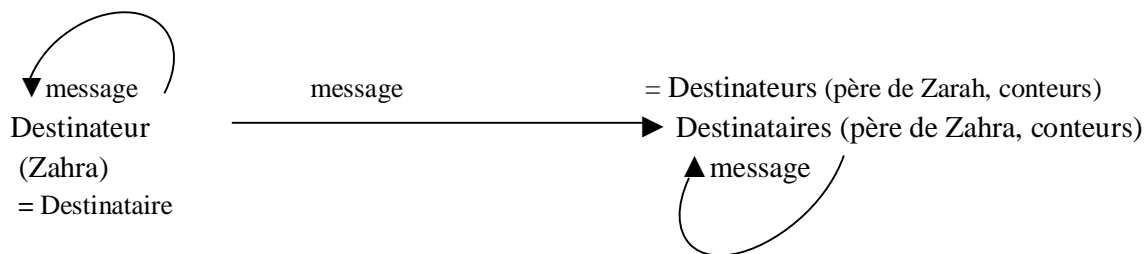


Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

Mais en cette nuit sacrée, la vérité se manifeste en nous avec notre accord ou à notre insu. et toi, tu dois m'écouter même si cela te fait mal. [...] » (p.25)

A travers les propos du père de la narratrice principale, il y a un renversement de perspective d'énonciation : le « je » dominant de la narratrice-conteuse intradiégétique devient un narrataire « te », « tu », « toi », vu que le père, en prenant à son tour la parole, devient un « je » (narrateur occasionnel/ secondaire). En se fondant donc sur le schéma du processus de communication tel qu'élaboré par Julia Kristeva¹⁰, on peut illustrer ces situations communicationnelles de la manière suivante :



Le schéma montre que, dans le processus de communication, aux dires de Kristeva : « Chaque sujet parlant est à la fois le destinateur et le destinataire de son propre message, puisqu'il est capable en même temps d'émettre un message tout en le déchiffrant, et en principe n'émet rien qu'il ne puisse déchiffrer. Ainsi le message destiné à l'autre est en un sens, d'abord destiné au même qui parle : d'où il découle que parler, c'est se parler »¹¹. Cela s'explique ici par le fait que les autres conteurs, le père de Zahra, le Consul, etc., en prenant à leur tour la parole pour narrer, changent la perspective dialogique : de destinataires/ allocutaires/narrataires de la narratrice principale (Zahra), ils deviennent, eux aussi, des

¹⁰ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu, une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, 1981, p.13.

¹¹ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu, une initiation à la linguistique*, op.cit p.13.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

destinateurs/ narrateurs/locuteurs occasionnels. Cependant, ce changement de perspective énonciative n'occulte pas la réflexivité du message transmis par chacun, c'est-à-dire que chaque locuteur/ destinataire est d'abord son propre allocataire/destinataire du message.

Cet éclatement de l'instance d'énonciation atténue ainsi l'hégémonie de la voix narrative dominante et instaure une mobilité de l'instance narrative. En outre, à ce « je » dominant de la narratrice-conteuse principale et de la prise de paroles par d'autres conteurs, le discours narratif, dans son ensemble, fourmille aussi de formules impersonnelles et génériques introductrices d'énoncés relevant de savoirs populaires ancrés dans la conscience collective. On a l'exemple des proverbes comme : « Aucun chat ne fuit une maison où il y a un mariage » (p.71) ou « L'amour est un serpent qui glisse entre les cuisses » (p.76).

Il arrive aussi que la narratrice principale, pour plus d'objectivité, prenne de la distance par rapport à son propre discours en présentant les faits à travers l'utilisation du pronom anaphorique de la troisième personne « il », s'improvisant du coup comme le souligne Roland Barthes en « une sorte de conscience totale, apparemment impersonnelle qui émet l'histoire d'un point de vue supérieur, celui de Dieu. »¹² : « Après sa confession, le conteur avait de nouveau disparu. Personne n'avait essayé de le retenir ou de discuter avec lui. Il s'était levé, ramassant son manuscrit jauni, lavé par la lune, et sans se retourner, il s'était fondu dans la foule. » (p.9)

La distanciation permet à la narratrice de jouer le jeu de l'impartialité, de porter un regard objectif sur le conteur secondaire. Cette modalité énonciative mobile est aussi perceptible dans l'emploi du pronom personnel indéfini « on » qui, dans le récit, désigne tantôt un locuteur impersonnel dont l'identité est méconnue de la locutrice Zahra : « On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes » (p.10), tantôt un véritable doublon du pronom de première personne pluriel « nous » : « On entrait par une porte dérobée. En principe personne ne nous voyait. La patronne était compréhensive. Elle nous installait dans une pièce et faisait défiler les filles. » (p.110) Dans le deuxième exemple, le « je » dominant de la narratrice-principale est à l'unisson de ce sujet collectif « on », « nous »,

¹² Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p.39.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

alors que dans le premier, le « on » ne se substitue pas au « nous », mais élargit le référent au-delà de Zahra et de son auditoire.

Au demeurant, le sujet de l'énonciation est loin d'être monolithique, immobile dans le texte vu les diverses variations de l'instance d'énonciation. Cette circularité du « je » au « nous », en passant par les modules neutres ou dérobés de la narratrice-conteuse-primaire évanescence et de la situation narrative excentrée du déroulement linéaire, est gérée ainsi par sa variabilité. On assiste, pour ainsi dire, à la mort de la figure balzacienne du narrateur omniscient pour celle éclatée, polyphonique à la manière des conteurs populaires tels que l'on en rencontre encore aujourd'hui sur la célèbre place Jemaâ-el-fna de Marrakech au Maroc.

I.3. Dialogisme narrateur –narrataire/ lecteur

Dans *La nuit sacrée*, on perçoit un dialogue récurrent entre la narratrice principale et le narrataire/lecteur. En effet, dans la situation de communication, il y a une certaine complicité entre la narratrice et son public/auditoire. Ce dernier est régulièrement sollicité par la conteuse comme un témoin privilégié de son récit:

Mes amis ! Je peux vous l'avouer aujourd'hui. Ce fut dur ! Etre gaie, c'était déjà changer de visage, changer de corps, apprendre de nouveaux gestes et marcher avec souplesse [...] Je ne parlerai pas ici de ceux qui manipulent leur membre dès qu'ils voient un derrière ainsi présenté, qu'il soit celui d'une femme ou celui d'un homme. Excusez cette remarque, elle correspond, hélas ! à la réalité. (p.p.35-36)

Dans le chapitre 18 intitulé « Cendre et sang », Zahra commence le récit relatif à son excision forcée par une adresse à son auditoire :

Alors que je pensais être délivrée de mon passé au point où je ne me souvenais plus des visages des uns et des autres, mes sœurs, au nombre de cinq – l'une était gravement malade ou peut-être même morte, l'autre vivait à l'étranger - débarquèrent dans un défilé où le grotesque l'emportait sur le ridicule. (Je suis incapable aujourd'hui de vous dire si c'était une vision, un cauchemar, une hallucination ou une réalité ; j'en ai gardé un souvenir précis et vif dans les détails, mais je n'arrive pas à situer le lieu et le temps. (p.155)



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

Ces exemples, pris parmi tant d'autres, montrent le lien qui semble unir les différents protagonistes du roman (narratrice et narrataire). Le « je » de la narratrice-conteuse ne se cache plus. Il s'exhibe, sans vergogne, par ses adresses au narrataire/lecteur, rompant ainsi avec le narrateur omniscient, omnipotent classique, qui connaît tout, contrôle tout, et narre son récit sans un clin d'œil au narrataire/lecteur.

Par ces interpellations, on se situe de plain pied dans les fonctions conative et phatique du langage, telles qu'établies par Roman Jakobson¹³ puisque le narrataire/lecteur est continuellement sollicité, et le contact est maintenu. En définitive, par ces sollicitations intempestives du narrataire/lecteur soit par la narratrice- conteuse- primaire soit par les narrateurs-conteurs-secondaires, l'écriture crée sa propre rupture, son propre renouvellement. *La nuit sacrée* révèle aussi un autre trait de nouveauté : le personnage-écrivain.

II. La figure auctoriale de la narratrice ou le narrateur-écrivain

L'espace textuel du roman est hanté par la figure du personnage-écrivain, en d'autres termes par un écrivain. Cette pratique est le fait de la narratrice-conteuse (Zahra), qui est devenue un écrivain circonstanciel lors de son séjour carcéral. Elle-même révèle sa nouvelle fonction : « En me bandant les yeux, je me condamnais à ne pas écrire. En même temps l'envie d'écrire devenait de plus en plus urgente en moi [...]. Je décidai d'ouvrir les yeux pendant ces deux heures et j'écrivais. Je griffonnais. Je gribouillais. J'avais tellement de choses à consigner et je ne savais par quel bout commencer. » (p.145)

Ailleurs, Zahra, de par sa position de personnage-écrivain, devient un « *écrivain public* » selon sa propre expression : « Le jour, j'étais accaparée par mon travail d'écrivain public. [...] Ma phase la plus active me valut d'être nommée officiellement par l'administration pénitentiaire « écrivain public et secrétaire ». Je devais aussi rédiger le courrier du directeur qui ne savait écrire qu'un seul type de lettre. » (pp.174-175)

¹³ La fonction conative ou injonctive est centrée sur le destinataire. Elle vise selon Roman Jakobson à orienter le comportement du récepteur dans le sens indiqué par l'énoncé, notamment au moyen de l'impératif et des tournures directives équivalentes. Quant à la fonction phatique centrée sur le contact, elle vise à établir, à maintenir, à rompre ou à rétablir le contact avec le récepteur. (cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1963.)



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

En somme, de par cette fonction d'écrivain de la narratrice primaire, le roman fonctionne comme s'il s'agit d'une œuvre avec deux écrivains : l'écrivain réel (Jelloun) et le personnage-écrivain (Zahra). Une autre particularité de l'écriture de Ben Jelloun est l'hybridité de sa texture.

III. *La nuit sacrée*, un roman hybride

En tant que principe d'hétérogénéité dans l'ordre de la narration, l'hybridité constitue une atteinte à l'unité générique de l'œuvre. Le métissage textuel se situe à deux niveaux dans *La nuit sacrée*: générique et linguistique.

III.1. Le métissage générique

Dans le roman maghrébin d'expression française, la trace arabo-musulmane travaille la mise en situation du récit. En effet, la tradition littéraire maghrébine ne connaît que trois genres principaux : le conte (hikâyat), la biographie (Sîra) et la séance (maqame) qui interfèrent avec récit de pèlerinage (rhiba). Cet état de chose fait que la plupart des textes francophones sont plus ou moins influencés par ces genres du terroir. Comme le souligne Tahar BEKRI, « En vérité, l'islam comme composante de l'identité culturelle et de la personnalité historique maghrébine n'a jamais été loin, ni extérieur à la littérature maghrébine et traverse sous différents aspects les œuvres de générations successives »¹⁴. *La nuit sacrée* n'échappe pas à l'influence du terroir maghrébin qu'on traitera sous le néologisme d'oraliture.

III.1.1. *La nuit sacrée* et les ressources de l'oraliture¹⁵

Par ce néologisme emprunté aux théoriciens de la créolité des Caraïbes, on entend souligner que l'écriture de *La nuit sacrée* doit énormément aux genres de l'oralité, notamment au conte. En effet, un parcours de l'œuvre révèle le foisonnement de pratiques orales comme le conte et le proverbe. Dès l'entame de l'œuvre, la présence du conte se signale déjà dans

¹⁴ Tahar Bekri, « Islam, tradition et modernité dans la littérature maghrébine de langue française » in *Notre Librairie*, n°95, octobre-décembre 1998, p.42.

¹⁵ La notion d'oraliture est un néologisme créé par des écrivains de la créolité comme Raphaël Confiant, Patrick Chamoiseau, etc. pour montrer que leur style se situe entre l'écrit et l'oral. On peut le lire dans leur ouvrage collectif *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989 les propos suivants : « *Nous sommes Paroles sous l'écriture.* » (p.38)



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

« Le préambule » par le biais de la narratrice (Zahra) qui prend son public à témoin et apporte des précisions relatives à son histoire :

Ce qui importe, c'est la vérité.

A présent que je suis vieille, j'ai toute la sérénité pour vivre. Je vais déposer les mots et le temps. Je me sens un peu lourde. Ce ne sont pas les années qui pèsent le plus, mais tout ce qui n'a pas été dit, tout ce que j'ai tu et dissimulé. [...]. J'ai mis du temps pour arriver jusqu'à vous. Amis du Bien ! La place est toujours ronde. Comme la folie. Rien n'a changé. Ni le ciel ni les hommes. [...]. Amis du Bien ! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité.[...] On vous a raconté des histoires. Elles ne sont pas vraiment les miennes. (pp.5-6)

Cette prise à témoin permet à Zahra de solliciter l'attention et la participation de son auditoire pendant la séance du conte. Cette sollicitation est propre à la technique du conte traditionnel africain, qui se veut un dialogue entre le conteur et son public. Ce dialogue narratrice-conteuse et narrataire/auditoire est un moment incontournable pour mettre toute l'assistance dans l'ambiance du moment narratif. Il s'agit, ainsi que l'écrit Pierre N'DA, « d'introduction au monde de la fiction, de mise en train ou de conditionnement de l'auditoire, (...) pour obtenir le silence et l'assurance qu'il est prêt à l'écouter. »¹⁶.

En outre, un autre trait caractéristique du conte est perceptible dans la mention de la formule initiale de localisation temporelle propre au conte : « Il était une fois » que l'on trouve au début du conte du narrateur-conteur secondaire : « Faites silence et écoutez moi : 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 ; gouvernés par la terreur, il inventait ses dieux... » (p.17)

Cette formule stéréotypée situe l'action dans un passé lointain, qui rompt avec le présent et le réel existentiels. Elle crée « un ailleurs où tout est possible et où rien ne surprend personne »¹⁷. L'action, dans ce cas d'espèce, tombe dans le merveilleux, le sublime, voire dans " l'illo tempore " (le temps sacré des commencements). Le voyage initiatique de la

¹⁶ Pierre N'Da, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.45.

¹⁷ Pierre N'Da, *op.cit*, p.46.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

narratrice au pays des enfants, dans une « tribu en dehors du temps » (p.48) en est une belle illustration.

Par ailleurs, le texte ne se contente pas seulement de la structure du conte. Il fait intervenir aussi une autre forme de pratique populaire que la littérature orale colporte et perpétue : le proverbe. Cette praxis sociale, qui consiste à « résumer un propos, rendre plus significatif un sentiment, de conférer plus de force à un argument ou d'illustrer de manière frappante une situation, un comportement, une conception philosophique »¹⁸, renforce l'oralité du récit.

Dans *La nuit sacrée*, en effet, les personnages ne s'en privent pas pour exprimer leurs pensées. Les exemples sont nombreux: « Aucun chat ne fuit une maison où il ya mariage » (p.71) dit l'Assise pour justifier le départ de son mari du foyer sans une explication valable. Quant à Zahra, pour expliquer ses crises de mutations lors du passage à la puberté, elle reprend le proverbe « L'entrée dans le hammam n'est pas comme sa sortie. » (p.52) ou tout simplement, elle lit sur un mur que « L'amour est un serpent qui glisse entre les cuisses. » (p.76). Cette utilisation des proverbes par les personnages est symptomatique de leur volonté d'élucider leur discours.

Dans un autre registre scriptural, le récit combine avec des formules rituelles de soumission à la loi divine comme cette incantation d'un personnage anonyme : « Au nom de Dieu, le Clément et le Miséricordieux, que le salut et la bénédiction soient sur le dernier des prophètes, notre maître Mohammed, sur sa famille et sur ses compagnons. Au nom de Dieu le Très-Haut. Louanges à Dieu qui fait que le plaisir immense pour l'homme réside en l'intériorité chaude de la femme. » (p.61)

Ces différents éléments de la tonalité populaire montrent que l'écriture de *La nuit sacrée* doit énormément à l'oraliture maghrébine. Cependant, l'écriture n'occulte pas la présence d'un autre genre oral particulier, la poésie¹⁹ et un genre non oral, l'épistolaire.

III.1.2. De la présence de la poésie et de l'épistolaire

¹⁸ Rabat Belamri, *Proverbes et dictons algériens*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.8.

¹⁹ On a consacré à la poésie une séquence particulière, parce que, bien qu'étant d'essence orale, elle est devenue aujourd'hui un genre littéraire majeur particulier au même titre que le roman et le théâtre.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

L'hybridité du roman de Tahar ben Jelloun est renforcée par la présence intempestive de poèmes et de lettres. En effet, plusieurs pages font figurer tantôt des poèmes narratifs tantôt des poèmes constitués²⁰. S'agissant des poèmes constitués, on dénombre cinq aux pages 41, 72, 149, 160, 173. On a par exemple l'extrait du poème d'Abû-l-Alâ al-Ma'arri dit par le Cheikh lors de l'enlèvement de Zahra :

Nous sommes les enfants, les hôtes de la terre.
Nous sommes faits de terre et nous lui reviendrons.
Pour nous, terrestres, le bonheur ne dure guère,
mais des nuits de bonheur effacent l'affliction. (p.41)

Le récit ben jellounien apparaît au niveau de certaines séquences comme un long poème narratif, voire un roman poétique. En effet, la poésie narrative qui confère un ton oral au roman concerne plusieurs pans de l'œuvre. En témoigne cet extrait du discours du Cheikh adressé à Zahra, après sa capture :

« Ô soleil sur lune, ô lune des lunes, étoile pleine de nuit et de lumière, ce burnous brodé de fils d'or est ta demeure, le toit de ta maison, la laine qui tisse tes rêves, la couverture épaisse des longues nuits d'hiver quand je serai absent... Mais je ne te laisserai jamais, j'ai trop longtemps attendu pour te laisser, ne serait-ce qu'une nuit. » (p.39)

A la lecture du discours, l'on est frappé par sa tonalité poétique marquée par la présence de nombreuses images propres au poème : la métaphore in absentia (« soleil sur lune, lune des lunes » = Zahra. Les lexèmes valorisants, « soleil », « étoile » et « lune » désignent sa beauté éclatante, qui surpasse toutes les autres beautés.) La métaphore in praesentia (« ce burnous brodé est ta demeure ». Le burnous est un habit typiquement maghrébin, mais, ici, il sert à désigner le tissu qui recouvre la maison de la princesse Zahra. L'apostrophe (« ô soleil sur lune ô lune des lunes... ». C'est une invocation de cette belle créature qu'est Zahra.) La personnification (« la laine » est un objet inanimé, mais il est personnifié comme un tisserand faiseur de tissus), etc. Et des exemples de ce type de propos sont légions dans le roman, et confirme la teneur poétique de *La nuit sacrée*.

²⁰ On entend par poèmes constitués, des poèmes qui sont disposés selon les règles de la versification, et par poèmes narratifs, les séquences du texte narratif écrites en des tournures poétiques (nombreuses images) ; il s'agit de textes narratifs qui s'apparentent aux poèmes à vers libres.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

En ce qui concerne ce qu'on appelle l'épistolaire, il se traduit par la présence de plusieurs lettres dans le récit – même si l'œuvre n'est pas un roman par lettres au sens plein du terme. En effet, l'œuvre est parsemée de lettres plus ou moins longues écrites par les personnages ; un chapitre entier est même intitulé « La lettre ». On en dénombre 4 de longueurs variées : la première lettre écrite par le Consul à Zahra fait trois pages (pp.147-149) alors que la seconde fait moins d'une page (p.173). Quant à Zahra, sa réponse à la première lettre du Consul couvre deux pages (pp.152-153) et la seconde moins d'une page (p.160).

Par ailleurs, la narratrice, Zahra, souligne aussi qu'elle écrivait des lettres pour les autres femmes incarcérées : « L'enfermement ne m'oppressait pas. Je me sentais disponible. Les femmes venaient me voir, m'apportaient des lettres à leur écrire, toujours pour les autres. » (p.173)

Au demeurant, le roman de Ben Jelloun est une mosaïque générique. Un autre trait de l'hybridité de l'œuvre est perçu dans le métissage linguistique.

III.2. De l'hybridité linguistique ou l'écriture déterritorialisée

La mixité linguistique est un des principes hybridants de l'écriture du renouvellement. En tant que telle, elle fait intervenir une technique, une « alternance codique »²¹, qui fait de la langue française, une langue déterritorialisée. Ce dispositif d'écriture s'opère dans l'œuvre par la présence de lexèmes du terroir dans la syntaxe française.

Cet aspect est perceptible à travers la présence de mots et d'expressions exprimant des réalités du terroir maghrébin et/ou arabe dans l'écriture. S'agissant des lexèmes, leur convocation se fait par leur insertion dans la phrase sans aucune explication ou orientation infra paginale. Cette technique fonctionne comme si le lexème incorporé dans la syntaxe est un lexème français. Par exemple, dans les phrases suivantes : « J'étais dans ma cellule : mon saroual plein de sang. » (p.160) et « Je portais une djellaba d'homme » (p.187), les mots « saroual » et « djellaba » qui ne sont pas des mots français, mais ceux maghrébins ne sont mis ni en italique pour indiquer qu'ils sont des mots étrangers ni mis entre griffes ou traduits.

²¹ John GUMPERZ définit l'alternance codique 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 (cf. John GUMPERZ, *Sociolinguistique interactionnelle*, Paris, L'Harmattan, 1989, p.57).



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

Ce procédé d'emploi des mots du terroir est fréquent dans le roman. Si cela peut être perçu comme une sorte de « descente orphique »²², voire une volonté de francisation des mots arabes/berbères, « l'expression française maghrébine de l'arabité »²³, il convient de souligner aussi que cela est symptomatique des difficultés qu'éprouvent souvent les écrivains pour exprimer « une réalité d'un pays arabe linguistiquement et musulman (...) au travers de la langue française parce que, quelque fois, il n'y pas de correspondances. Les mots n'existent pas parce que les pratiques n'existent pas.»²⁴

En ce qui concerne les expressions du terroir, on note que l'auteur tente de traduire une communauté maghrébine en cherchant à représenter les coutumes, les traditions et les valeurs de son peuple en exprimant leurs dires. En fait, il laisse couler plusieurs expressions courantes dans le dialecte maghrébin qu'il essaie tant bien que mal de traduire dans l'écriture en langue française : « Je voudrais partir propre, lavé de cette honte que j'ai portée en moi durant une bonne partie de ma vie... » (p.25), « Son heure, comme on dit, était arrivée.» (p.30), « L'entrée du hammam n'est pas comme sa sortie !» (p.52)

Un lecteur arabophone peut comprendre facilement que ces énoncés sont des traductions littérales de proverbes maghrébins. Il s'agit ici de véritables transpositions de l'oral à l'écrit.

Le roman révèle aussi la présence à profusion du langage familier et du langage érotique, dont on ne s'intéressera qu'aux aspects les plus pertinents et récurrents. En effet, le texte est parcouru par de nombreuses phrases averbales pour un besoin d'économie et d'expressivité : « Un café à la cannelle, bien chaud, et une galette de maïs, mère Fadila, comme d'habitude. »(p.12), et du déictique « ça », propre aux tournures orales : « Oui, mais ça te gratte, c'est comme un ver qui se promène sous les pas, et on n'arrive pas à se gratter une bonne fois pour toutes, ça gratte. » (p .130), etc. Par ailleurs, le texte romanesque est truffé de nombreux mots du vocabulaire érotique : « seins » (pp.56, 113,126), « les couilles » (p.76), « la verge » (p.76), « vagin avec des dents » (p.77), « sperme »(p.76), « sexe

²² Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.23.

²³ Noureddine BOUSFIHA, « Les écrivains maghrébins de langue française entre la marginalité littéraire et l'identité nouvelle » in *Nouvelles du sud, écrivains marocains*, n°11, mai-juin-juillet 1989, pp .104-105.

²⁴ Rachid MIMOUNI, « Le français sans peine » in Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p.115.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

féminin »(p.77), « sexe en érection »(p.90), « fesses équilibrées » (p.126),« clitoris » (p.159), « lèvres de mon vagin » (p.159), etc.

Ainsi qu'on peut le voir, la langue française est prise dans une mixité qui la rend, pour la circonstance, plus riche dans le cadre de l'interculturalité. La pratique de l'écriture du renouvellement apparaît encore dans la présence de l'intertextualité dans *La nuit sacrée*.

IV. L'intertextualité

Dans son ouvrage *Palimpseste, la littérature au second degré*, Gérard GENETTE écrit qu' « Il n'est pas d'œuvres littéraires, qui à quelque degré et selon les lectures, n'en évoquent quelque autre, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. »²⁵ Cela signifie que l'intertextualité est inhérente à l'œuvre littéraire. *La nuit sacrée* ne déroge pas à la règle. En effet, le récit se trame sur des discours littéraires antérieurs plus ou moins explicitement convoqués sous la forme de références des intertextes. Les plus significatives de ces références se rapportent à des citations religieuses, notamment coraniques. A la page 79 de l'œuvre par exemple, on trouve la reprise du verset 2 de la sourate « Les impies » par le Consul : « Ils se font un voile de leurs serments. Ils écartent les hommes des voies du salut. Leurs actions sont marquées au coin de l'iniquité. » Il y a aussi la citation du préambule à toute sourate du Coran : « Au nom de Dieu le Clément et le Miséricordieux. »²⁶ (p.59)

Le texte foisonne aussi d'extrait d'œuvres littéraires. Pêle-mêle, on peut énumérer Ulysse cité par un personnage : « ...je ne vais tout de même pas coller ici toute la nuit comme une patelle. Ce temps-là est abrutissant. Il ne doit être loin de neuf heures d'après la lumière. » (p.98) Des titres d'œuvres et des noms d'écrivains connus sont convoqués pour le besoin de l'écriture : « Les Jours de Taha Hussein » (p.98), « La comédie humaine de Balzac » (p.98) et « Les Mille et Une Nuits ». (p.98)

Dans le cours du récit se retrouvent de nombreuses allusions aux textes sacrés et à certains titres d'œuvres antérieures de Tahar Ben Jelloun. S'agissant des textes sacrés, on peut citer ces propos du Cheikh à Zahra qui rappellent étrangement l'histoire de la femme de Lot

²⁵ Gérard genette, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.16.

²⁶ En arabe, b-ismi-llâh-rahman al-rahim est une invocation qui se lit en tête de toutes les sourates du Coran, la sourate IX seule exceptée.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

dans la *Bible*²⁷ : « Certes tu ne seras pas maudite comme dans la légende, tu ne te transformeras pas en statue de sel ou sable. Mais tu pourrais faire le malheur. » (p.47)

Quant aux titres des œuvres, certains propos de la narratrice-conteuse-primaire rappellent des ouvrages antérieurs de Tahar Ben Jelloun : « ...mon histoire, celle qui fit de moi un enfant de sable. » (p.172) et « Le jour, j'étais accaparée par mon travail d'écrivain public. » (p.174). Le groupe de mots « enfant de sable » rappelle le titre de son roman *Un enfant de sable*²⁸, dont *La nuit sacrée* est le second volet. Le groupe « écrivain public » fait allusion au titre de son roman *L'Écrivain public*²⁹.

En définitive, en orfèvre de l'écriture, par la pratique intertextuelle, Tahar Ben Jelloun modèle son écriture romanesque et la rend plus recherchée. Un autre principe du renouvellement est la pratique de l'esthétique du carnavalesque.

V. Présence de l'écriture carnavalesque dans le roman

Lorsqu'on suit l'évolution de la diégèse de *La nuit sacrée*, on est frappé par certaines scènes qui s'apparentent à la carnavalisation littéraire théorisée par Bakhtine dans ses monographies³⁰. Il s'agit notamment du principe du couronnement-découronnement et du principe de l'ambivalence du vrai-faux carnaval.

En ce qui concerne le principe du couronnement-découronnement, Bakhtine souligne que « l'intronisation contient déjà l'idée de la détronisation future : elle est ambivalente dès le départ. On intronise le contraire d'un vrai roi, un esclave ou un bouffon, et ce fait éclaire en quelque sorte le monde à l'envers carnavalesque, en donne la clef. »³¹ Ce principe, caractéristique de la théorie de la carnavalisation littéraire, peut se rapporter à l'histoire de la narratrice-conteuse telle que racontée, elle-même, dans le roman. En effet, sa vie fut

²⁷ Dans *La Bible*, la femme de Lot fut transformée en statue de sel pour avoir osé regarder en arrière, lorsque Dieu détruisait les deux villes maudites, Sodome et Gomorrhe, à cause de leurs nombreux péchés. « Après les avoir fait sortir, l'un d'eux (anges) dit : sauve-toi, pour ta vie ; ne regarde pas derrière toi, et ne t'arrête pas dans toute la plaine ; sauve-toi vers la montagne, de peur que tu ne périsses. [...]. Alors l'Éternel fit pleuvoir du ciel sur Sodome et Gomorrhe du soufre et du feu, par l'Éternel. [...]. La femme de Lot regarda en arrière, et elle devint une statue de sel. » (Genèse 19, versets 17-19, version Louis Segond.)

²⁸ Cette dilogie comprend : *Un enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

²⁹ Tahar Ben Jelloun, *L'Écrivain public*, Paris, Seuil, 1983.

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 / *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, etc.

³¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op.cit, pp.182-183.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

caractérisée par les honneurs puisque, pendant longtemps, son père fit croire à toute la famille qu'elle était de sexe mâle. Cela lui fit valoir tous les honneurs de seul garçon de la famille (couronnement). Cependant, à la mort des parents, ses sœurs découvrent le subterfuge et se vengent en lui sectionnant le clitoris, en cousant le sexe sans anesthésie, et la bannissent du coup des membres de la famille (découronnement). L'intronisation- détronisation, relatée par sa sœur aînée, est rapportée par la victime elle-même :

Nous sommes venues, cinq doigts d'une main, mettre fin à un une situation d'usurpation et de vol. Tu n'as jamais été notre frère et tu ne seras jamais notre sœur. Nous t'avons exclue de la famille en présence d'hommes de religion et de témoins de bonne foi et de haute vertu. A présent, écoute-moi : tu nous as fait croire que tu étais une statue, un monument donnant la lumière, ramenant l'honneur et la fierté dans la maison, alors que tu n'étais qu'un trou identique au mien, à celui de tes six autres ex-sœurs. Mais ton trou, tu l'avais bouché avec de la cire et tu nous as trompées, humiliées ; comme le père, tu ne te gênais pas pour nous mépriser ; tu passais, hautaine et arrogante. [...]. A présent, tu dois rentrer dans l'ordre. Tu ne t'en sortiras pas. Tu paieras. Pas de pitié. Pas de répit. [...]. On va te débarrasser de ce sexe que tu as caché. La vie sera plus simple. Plus de plaisir. Tu deviendras une chose, un légume qui bavera jusqu'à la mort. [...]. L'aînée me mit un chiffon mouillé dans la bouche. Elle posa sa main gantée sur mon bas-ventre, écrasa de ses doigts les lèvres de mon vagin jusqu'à faire bien sortir ce qu'elle appelait « le petit chose », l'aspergea d'un produit, sortit d'une boîte métallique une lame rasoir qu'elle trempa dans l'alcool et me coupa le clitoris. En hurlant intérieurement, je m'évanouis. Des douleurs atroces me réveillèrent au milieu de la nuit. [...]. Mon sexe était cousu. Je tapai à la porte pour appeler du secours. Personne ne vint. » (pp. 158-160)

Ce long extrait permet de saisir donc les deux étapes de l'in-détronisation du roi carnaval. Ici, Zahra symbolise la reine qui à tous les honneurs dus à son rang, parce qu'elle est supposée être un garçon. Les unités de sens suivantes sous-tendent cette adulation : « lumière de la maison », « honneur », « fierté ». Cependant, la supercherie est dévoilée, et la reine est rejetée par ses parents. C'est la chute, la détronisation.

Par ailleurs, l'extrait révèle aussi l'autre principe propre au carnaval : le vrai- faux carnavalesque qui s'inscrit dans la logique renversante, l'envers de la réalité. Aux dires de Bakhtine, l'envers se fonde sur le fait que : « Le carnavalesque (...) se situe en dehors des



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

ornières habituelles. C'est en quelque sorte une vie à l'envers, un monde à l'envers. »³² Si on applique cette règle à la vie de Zahra (elle se fait passer pour un garçon avec la complicité de père alors qu'elle est une fille), on se situe dans l'ambivalence du vrai- faux carnavalesque : être ce qu'on n'est pas. Il s'agit en somme de la manifestation de l'envers du vrai.

Conclusion

L'analyse a révélé certains aspects de l'écriture de *La nuit sacrée* de l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun. On a pu remarquer, notamment son caractère pluridimensionnel. Jelloun, pour ainsi dire, évite une fossilisation de l'esthétique qui semblait tenir le roman marocain captif. La démarcation formelle, par le jeu d'écriture, fait de l'œuvre un exemple de renouvellement de l'écriture romanesque, de l'expression d'une sensibilité nouvelle dans l'espace littéraire maghrébin, plus précisément au Maroc. A travers cette diversité esthétique, l'écriture de *La nuit sacrée* se lit « comme une pratique littéraire menant à un renouvellement de la matière et du mot. »³³, et ouvre le lecteur sur la richesse créatrice de Tahar Ben Jelloun.

Au demeurant, le roman de Jelloun est une œuvre majeure de la nouvelle écriture maghrébine de langue française de part son innovation des modes narratifs fondée sur la distorsion et la polyphonie d'une part, le recours au langage oral, à l'hybridité textuelle et au carnavalesque d'autre part. Cette œuvre s'inscrit donc dans ce que l'on pourrait appeler, « les nouvelles écritures maghrébines ».

Bibliographie

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970.

Barth, John, « La littérature du renouvellement : la fiction postmoderniste » in *Poétique*, n°8, 1981, pp.400-410.

Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp.7-57.

Bekri Tahar, « Islam, tradition et modernité dans la littérature maghrébine de langue

³² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, pp.182-183.

³³ Yzabelle Martineau, *Le fait littéraire : plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota Bene, 2002, p.17.



Revue Baobab: Numéro 8

Premier semestre 2011

- française » in *Notre Librairie*, n°95, octobre-décembre 1988, pp.41-46.
- Belamri, Rabat, *Proverbes et dictons algériens*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- Bousfiha, Noureddine, « Les écrivains maghrébins de langue française entre la marginalité littéraire et l'identité nouvelle » in *Nouvelle du sud, écrivains marocains*, n°11, mai-juin-juillet 1989, pp.104-125.
- Chamoiseau, Patrick et.al, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1976.
- Genette, Gérard, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Gumperz, John, *Sociolinguistique interactionnelle*, Paris, L'Harmattan, 1989.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1963.
- Jelloun, Tahar Ben, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.
- Kristeva, Julia, *Le langage cet inconnu, initiation à la linguistique* : Paris, Seuil, 1981.
- La Sainte Bible*, version Louis Segond, Deerfield, Floride(U.S.A), 1991.
- Martineau, Yzabelle, *Le fait littéraire : plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota Bene, 2002.
- Mimouni, Rachid, « Le français sans peine » in GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, pp.112-117.
- N'Da, Pierre, *L'écriture romanesque de Maurice BANDAMAN ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Paterson, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presse de l'Université d'Ottawa, 1993.
- Todorov, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2.Poétique*, Paris, Seuil, 1968.