

**République Algérienne Démocratique et Populaire**

**MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR**

**ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE**

**Université Mouloud MAMMARI de Tizi-Ouzou**

**Faculté des Lettres et des Sciences Humaines**

**Département de Français**

**MEMOIRE DE MAGISTERE**

**Ecole Doctorale**

**Spécialité : Français**

**Option : Sciences des Textes Littéraires**

**Présenté par :**

M<sup>lle</sup> AIT ALLAOUA Kahina

*Sujet*

*Le discours de la folie dans Moha le fou*

*Moha le sage de Tahar Ben Jelloun*

Devant le jury composé de :

Mme Afifa BERARHI ; Professeur ; Université d'Alger ; Présidente.

Mme Amina BEKKAT ; Professeur ; Université de Blida ; Rapporteur.

Mme Yamilé GHEBALOU ; Maitre de conférence ; Université d'Alger ; Examinatrice.

**Soutenu le : 27/04/2009**

## TABLE DES MATIERES

Remerciements .....	i
Dédicaces .....	ii
Introduction générale .....	6
<b>CHAPITRE I : FRAGMENTATION DU SUJET PARLANT</b> .....	<b>13</b>
I-1-Le discours fragmenté.....	13
I-1-1- L'écriture fragmentaire.....	14
I-1-2- La fragmentation dans le texte maghrébin.....	15
I-2-Les figures de la fragmentation dans l'œuvre.....	17
I-2-1-La pluralité des voix.....	18
a) Le narrateur.....	18
b) Dada et Aicha .....	19
c) L'enfant né adulte.....	22
I-2-2-L'éclatement des identités.....	23
a- Permutation et fluctuation des pronoms.....	24
b-Le dédoublement .....	28
I-3-La parole sans échos.....	31
I-3-1-L'impératif et le vocatif.....	32
I-3-2-Le soliloque.....	34
I-4-La voix de l'Autre.....	35
I-4-1-La voix du père.....	35
I-4-2-La voix des autres.....	36
<b>CHAPITRE II : FRAGMENTATION DE L'ENONCE</b> .....	<b>41</b>
II-1-Violation de la langue française .....	42
II-1-1-Le langage métaphorique .....	42
II-1-2-Intrusion de l'oralité .....	46
a- Les interférences linguistiques.....	48

b- Les proverbes .....	49
C -Moha et Djoha.....	51
II-1-3-La typographie discontinue.....	53
a- Les points de suspension et les blancs.....	53
b- L'italique.....	55
c-La ponctuation et les répétitions.....	57
II-2-La transcendance textuelle :.....	61
II-2-1-L'intertexte et l'intertextualité.....	62
a-L'intertexte d'origine arabe.....	63
b- L'intertexte d'origine occidentale.....	65
c- L'intertexte religieux.....	67
II-2-2-La violence verbale.....	69
a- Les procédés cacophémiques.....	70
b- Les procédés ironiques et satiriques.....	72
<b>CHAPITRE III : L'ECLATEMENT GÉNÉRIQUE :.....</b>	<b>80</b>
III-1-Fragments de poèmes.....	80
III-2-Eclatement du récit .....	82
III-2-1-La narration.....	84
a- L'histoire d'Ahmed R.....	85
b- L'histoire du patriarche.....	86
c- L'histoire de Moha.....	86
III-2-2-Les personnages.....	87
a- Errance entre rêve et réalité .....	88
b- Errance entre vie et mort .....	89
b- Le sot, le bouffon, le fripon.....	91
III-2-3-La temporalité.....	93
a- Les analepses.....	95

b- Les prolepses.....	<b>96</b>
III-2-4-L'espace.....	<b>98</b>
a- Diversité des lieux.....	<b>98</b>
b- Ouverture et clôture.....	<b>98</b>
III- 3-Le théâtre.....	<b>100</b>
III-3-1-Les signes de théâtralité .....	<b>102</b>
III-3-2- Le dialogue.....	<b>103</b>
a- La forme explicite.....	<b>103</b>
b-la forme implicite.....	<b>104</b>
Conclusion .....	<b>106</b>
Bibliographie .....	<b>112</b>

## ***Remerciements :***

*A Madame Bekkat Amina qui nous a fait l'honneur de bien vouloir diriger ce mémoire, nous exprimons notre respectueuse reconnaissance.*

*Au personnel de la bibliothèque du Département de Français qui nous ont facilité l'accès aux ouvrages, à Monsieur Grimm qui nous a toujours orienté, nous présentons nos vifs remerciements*

*A mes Maîtres éternels : Mr Ait Ali Hocine, Mr Ait Ahcène, et Mr Ouazzoug.*

*Mon entière gratitude.*

## *Dédicaces :*

*A La mémoire de mon père et mon oncle Mouloud.*

*A ma mère et mon oncle Salah, à toute ma famille*

*A mes amis (es) et camarades, je dis merci d'avoir cru en moi.*

## Introduction générale

Le Nerval échappé du romantisme pour certains, le Gracq oriental pour d'autres<sup>1</sup>, Tahar Ben Jelloun est de ces écrivains marocains dont la renommée dépasse les rives de la Méditerranée pour atteindre les seuils de l'universalité, aux côtés de Abdelkrim Khatibi, Abdelwhab Meddeb, Mohammed Khair Eddine, Driss Chraïbi, il apporta un sang neuf à une littérature collée dans ses débuts à certaines règles et valeurs artistiques et culturelles.

En prenant parti dans le mouvement régénérateur de la littérature maghrébine qu'a inauguré la revue *souffles* en 1966, une revue créée par Laâbi, et qui est en plus de sa vocation littéraire un espace de réflexions où se formulent les interrogations sur les choix politico culturels du Maroc et du monde arabe en général, Tahar Ben Jelloun exprime sa révolte politique par une révolte poétique.

De *Harrouda* la sorcière prostituée en 1973, au drame de l'immigré dans *La réclusion solitaire* en 1976, à *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* en 1987, qui s'insurgent contre la condition féminine et les traditions ancestrales au Maroc, cet enfant terrible de la littérature maghrébine n'arrête pas de choquer son lectorat par son audace et de charmer la critique par son talent novateur.

En effet depuis ses premiers écrits, ce psychiatre écrivain suscite l'intérêt des études universitaires, et des critiques littéraires. Plusieurs travaux et articles lui ont été consacrés : Charles Bonn dans ses recherches sur la littérature maghrébine, Marc Gontard dans ses travaux sur les écrivains marocains, Ridha Bourkhis dans son ouvrage *Tahar Ben Jelloun la poussière d'or ou la face masquée*,<sup>2</sup> Mansour M'Henni dans : *Tahar Ben Jelloun stratégies*

---

<sup>1</sup> Line Karroubi, *Tahar Ben Jelloun, le brouilleur de pistes*, le Matin 17 Novembre 1987, p. 22

<sup>2</sup> Ridha Bourkhis, *Tahar Ben Jelloun, la poussière d'or, la face masquée*, Paris, Editions L'Harmattan, 1993

*d'écritures*<sup>1</sup>, ne sont que quelques exemples de tous les travaux qui traitent de près ou de loin la production romanesque de Tahar Ben Jelloun

Dans toutes ces recherches on a noté un intérêt capital pour certaines œuvres comme *Harrouda*, *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* au détriment d'autres qui ont moins inspiré la critique littéraire, comme *Moha le fou*, *Moha le sage*, c'est l'une des raisons qui nous a poussée à choisir ce texte.

*Moha le fou*, *Moha le sage*, est un roman publié en 1978. Son originalité thématique et formelle s'annonce déjà à travers le titre : altérité et dualité entre deux états d'esprits incompatibles, deux extrémités injoignables qui pourtant semblent s'unir dans *Moha le* personnage principal.

La particularité de cette œuvre a suscité chez nous, une grande curiosité et un envoûtement sans mesure parce qu'elle touche à une question existentielle : les frontières entre la raison et la folie, une interrogation que tente de résoudre toutes les disciplines sans pour autant y parvenir car « la nature de la folie est en même temps son ultime sagesse, sa raison est de s'approcher si près de la raison, de lui être si consubstantielle qu'elles formeront à elles deux un texte indissociable »<sup>2</sup>.

La littérature comme les autres disciplines tente de donner une vision sur cet état d'âme troublant chez l'homme, en mettant en scène des héros atteints de démence, soit sous les traits de bouffons dans les tragédies de Shakespeare, de fripons ou de lurons dans les œuvres de Rabelais.

Dans ces œuvres : la folie n'est qu'un simulacre, un masque qui permet d'exhiber l'interdit social et de le critiquer, une morale qui se dégage pour mettre en accusation les mœurs et les vices de la société.

---

1 M'henni Mansour, *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écritures*, Paris, Editions L'Harmattan, 1995

2 Michael Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris.1978, p. 80

Les sources nous indiquent aussi que la littérature arabe abonde de ce personnage romanesque particulier du fou sage, qui est considéré comme l'avatar de Djoha, cette figure populaire connue pour ses farces et sa ruse. Abu El Karim de Nichapour a exposé dans un ouvrage intitulé *Ukalaa Majanin* les faits de 62 fous qui intriguent par leur comportement démesuré et leur incomparable sagesse.

C'est le cas de notre héros Moha que l'identité bicéphale fait osciller entre deux états: les errances solitaires, les chimères et les rêves édéniques, les excès audacieux en blasphèmes, et ces aveux malicieux dévoilant l'interdit social et révélant tout haut ce que les autres pensent tout bas sans oser le dire.

Sa grossièreté et son audace font de lui un être qu'on dénigre et qu'on craint ; le fou est « toujours quelqu'un que l'on marginalise ou que l'on exclut « on » désigne la société normée. Quand le fou (même littéraire) adopte un discours déviant, il transgresse l'intransgressible, un repère, il est considéré comme une mise en cause du pouvoir lui-même »<sup>1</sup>.

### **Problématique de recherche**

Notre interrogation portera justement sur ce discours que profère cet être dédoublé et contradictoire; sous quelle forme littéraire sera-t-il présenté? Et quelles seront les stratégies scripturales utilisées par Ben Jelloun pour faire émerger de la folie un discours de la sagesse? Comment Ben Jelloun a-t-il pu assumer en même temps le partage et l'unité?

Avec *Moha* la folie /sagesse devient un état littéraire; Tahar Ben Jelloun mettra en œuvre toutes les techniques de déviation, de détournement pour absorber la nature ambivalente du personnage. Désormais une écriture réaliste et « convenable » s'avère impuissante. L'acte poétique doit s'insurger contre toutes les conventions et les formes de

---

<sup>1</sup> Pierre Barberis, *Le prince et le marchand*, Edition Fayard 1980, p312-313

cloisonnement. Le mélange des genres libère le texte de tout cadre générique, les modalités d'énonciation double, la pluralité des voix anéantit l'unité du sujet parlant. La confusion entre le rêve et la réalité en plus du nomadisme spatio-temporel, pour finir avec cette matérialité bizarroïde du texte parsemée de points de suspensions entre les phrases, de blancs et d'italiques, tout cela contribue à cette impression d'étrangeté propre au sujet choisi par l'auteur.

A travers cette forme d'écriture, Tahar Ben Jelloun à l'instar des écrivains du nouveau roman, et du roman post moderne fait éclater la notion même de roman, qui devient un genre hybride protéiforme, pouvant accueillir et absorber d'autres genres littéraires suivant la conception de Bakhtine qui écrit que « le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésie, poèmes, saynètes) qu'extralittéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux). En principe n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'a pas été un jour ou l'autre incorporé par un auteur ou un autre »<sup>1</sup>

Cette hybridité fait de *Moha* une œuvre ouverte à plusieurs lectures. De ces études on retiendra la prédominance des approches thématiques et idéologiques, ce type de lecture met l'accent sur le contenu subversif des textes particulièrement, sa contestation politique au Maroc ou sa révolte contre la condition féminine et religieuse.

Certaines lectures se sont attachées au contenu en tentant de le saisir par le biais du culturel, de la psychanalyse ou de l'imaginaire.

Notre proposition est d'étudier le discours de la folie dans *Moha le fou, Moha le sage*. La linguistique textuelle pourrait à première vue être l'approche la plus pertinente, cependant à notre avis elle ne prend pas en considération les conditions psycho culturelles

---

<sup>1</sup> Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 11

dans lesquelles puise l'œuvre dans son ambivalence, sa subversion et son bouleversement des rituels de l'écriture.

Nous avons choisi d'opter pour la nouvelle critique née sur les traces du nouveau roman, car elle nous semble davantage appropriée pour aborder des écrits fondamentalement polyphoniques, ce terme Polyphonie est élaboré par Mikhaïl Bakhtine pour désigner les œuvres dont la structure sort de l'unité monologique habituelle « un discours où s'expriment une pluralité de voix »<sup>1</sup>.

Centrant notre intérêt sur les médiations formelles sans négliger le sens grâce auxquelles l'écrivain produit sa signification, notre approche méthodologique est donc celle des poéticiens, nous prendrons notre roman comme un tout : un phénomène pluri stylistique, pluri vocalique et pluridisciplinaire.

La poétique qui se veut la science de la littérature vise la description du fonctionnement du discours littéraire dans sa totalité en tant que création verbale<sup>2</sup> en étudiant les procédés d'écriture de ce fait nous allons aborder des concepts opératoires tels que la fragmentation et l'intertextualité.

Notre approche se trouve aux croisements d'autres sciences, comme la linguistique qui occupe une place privilégiée mais non exclusive dans ce genre d'étude, pour nous les études linguistiques concernant l'énonciation et le discours en général nous aideront du moment que notre texte obéit à une hétérogénéité et à une pluralité qui caractérisent la littérature moderne : aucune sécurisation, aucune quiétude et aucun respect des normes de la composition classique, *Moha* se dégage de tout mimétisme aveugle pour ouvrir les portes à toute les lectures possibles.

---

1 Jacques Moecheler, Anne Reboul, *Polyphonie et énonciation, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Editions Seuil, 1994, p. 324

<sup>2</sup> Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, article « poétique », Paris, 1995, p. 193

Cette rénovation dont se nourrit l'œuvre de Ben Jelloun, nous a encouragé à l'étudier dans cette optique moderne afin de contribuer à ce tournant dans les études sur la littérature maghrébine, ces dernières longtemps cloisonnées dans des approches ethnologiques, sociologiques qui étaient en quelque sorte un prétexte pour parler du référent maghrébin plus que des œuvres elles-mêmes.

Pour ce faire nous nous sommes basés sur un ensemble d'ouvrages théoriques : les travaux de Julia Kristéva, de Michael Bakhtine sur la polyphonie, le dialogisme et l'intertextualité, Oswald Ducrot, Emile Benveniste, sur le discours, Todorov et Genette sur le récit sans oublier les travaux sur l'oralité dans la littérature maghrébine d'expression française.

On ne manquera pas de citer certains travaux sur l'œuvre si restreints soient-ils en l'occurrence : Amina Azza Bekkat dans une thèse consacrée à la littérature africaine : une thèse de doctorat intitulée : *Regards sur la littérature d'Afrique*, éditions OPU en 2006 ;

Ouarda Himeur dans actes de la table ronde, tenue à l'ILE d'Alger en 1989 par l'équipe de recherche en analyse de discours et sémiologie où elle traite de l'oralité chez Kateb et Ben Jelloun.

Sans oublier la thèse de magistère de Guidoum Ratiba, intitulée « *le statut de la parole dans Moha le fou, Moha le sage de Tahar Ben Jelloun* ». Soutenue publiquement en 2001-2002 à l'université d'Alger, un travail qui analyse la face implicite de la parole dans l'œuvre en se basant essentiellement sur les travaux de Catherine Kerbrat - Orrechionnie et Oswald Ducrot.

En s'appuyant sur cet ensemble d'ouvrages et d'autres, et suivant notre conception du texte notre travail s'organisera comme suit :

Dans le premier et le deuxième chapitre, il sera question de la fragmentation. Cette dernière se manifeste d'abord à travers la pluralité des voix et la fluctuation des identités du sujet parlant, deux éléments qui seront le thème de notre premier chapitre.

Cette fragmentation se renforce aussi par l'insertion de fragments étrangers au texte, appartenant à des auteurs occidentaux, ou des extraits inspirés du Coran. On peut ajouter aussi la concrétisation de cette technique sur le plan typographique où les points de suspension, les blancs et les répétitions consolident la discontinuité textuelle.

La rupture dans le texte, s'associe aussi à des procédés tels que la dérision et la violence textuelle, ces deux éléments seront aussi traités dans ce chapitre.

Pour finir nous allons parler de cette transgénéricité, qui caractérise notre roman et qui fait qu'il est considéré comme un méta genre qui aménage toutes les espèces littéraires, nous nous limiterons aux trois grandes catégories que la critique classique distingue: la poésie, le roman en l'occurrence le récit et le théâtre, il s'agira donc de savoir comment ces genres se combinent dans *Moha le fou Moha le sage*.

# Chapitre I : Fragmentation du sujet parlant :

## I.1 Le discours fragmenté :

Notre recherche portera sur le discours, ce dernier est défini par Emile Benveniste comme « Toute énonciation supposant un locuteur s'adressant à un auditeur et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »<sup>1</sup>.

Locuteur, auditeur et influence, sont trois pôles constitutifs de l'acte énonciatif qui doivent être pris en considération dans le décodage de n'importe quel discours y compris le discours littéraire.

Cependant, le discours littéraire, présente quelques nuances par rapport au discours ordinaire : la communication est indirecte puisqu'elle se fait à travers l'écrit, l'auteur s'efface, ce qui fait que le message devient sujet à plusieurs spéculations de la part du lecteur, en outre la prédominance de la fonction poétique dans un texte littéraire fait qu'il transcende cette vocation de dire propre à tout discours pour l'associer au faire propre à tout récit.

Herald Weinrich<sup>2</sup> dira que le discours est du domaine du dire, il est conçu avant tout pour transmettre une information, un message, son but est de signifier.

Par contre le faire est une attitude opposée, il ne s'agit plus de signifier mais de construire, c'est là que réside la différence entre discours et texte esthétique, ce dernier est souvent un objet de construction opaque, allergique au profit communicatif visant une simple information, ce qui n'annule guère le fait d'avoir un sens.

---

1 Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Editions Seuil., Paris, 1978, p. 242

2 Cité par Marc Gontard, *Le moi étrange, Littérature marocaine de langue française*, Paris, Editions L'Harmattan, 1993, p. 91

Ce dernier résulte comme le dit Henri Meschonnic d'une mise en œuvre de stratégies formelles, narratives ou poétiques, c'est une forme sans sens, c'est pourquoi le pluriel et la polysémie sont des caractéristiques essentielles du discours littéraire<sup>1</sup>.

Tahar Ben Jelloun dans *Moha* oscille entre le dire et le faire, entre deux attitudes : raconter ou commenter, entre une folie de la forme et une sagesse du contenu grâce à l'écriture fragmentaire qui semble être une esthétique mimétique de ce discours doublement articulé de sagesse et de folie.

### **I.1.1 L'écriture fragmentaire :**

Pierre Garrigues dira à propos de la fragmentation « qu'elle est une technique d'écriture érigée en éthique pratiquant tous les genres, elle échappe à tout système et remet en cause toutes les certitudes de la littérature »<sup>2</sup>.

L'écriture fragmentaire que certaines sources font remonter à la tradition philosophique Nietzscheenne, et qui marquera quelques œuvres du XIX<sup>ème</sup> siècle atteindra son apogée au XX<sup>ème</sup> siècle avec l'avènement du post modernisme, ce dernier a été introduit en France par Jean François Lyotard.

Janet Paterson expliquera cette philosophie en « suivant la pensée du philosophe Jean François Lyotard, on peut affirmer qu'une pratique littéraire est « post moderne » lorsqu'elle remet en question, au niveau de la forme et du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie »<sup>3</sup>.

Cette définition montre que la fragmentation s'inscrit dans le courant post moderniste dans la mesure où elle s'inspire de son éthique. Elle réapparut comme une

---

<sup>1</sup> Cité par Marc Gontard, *Le moi étrange, littérature marocaine de langue française*, Paris, Editions L'Harmattan, 1993, p. 92

<sup>2</sup> Pierre Garrigues, *poétique du fragment*, Editions Klincksieck, 1995, p. 49

<sup>3</sup> Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman Québécois*, Ottawa, Presses universitaires du Québec, 1993, p.02

réponse à la ruine des illusions et des systèmes, après les horreurs de la deuxième guerre mondiale et la découverte des camps crématoires d'Auschwitz.

Après ces catastrophes, il est impossible d'écrire comme rien n'avait eu lieu, l'horreur avait ruiné le langage et l'homme avait perdu confiance en l'homme. Ainsi le miroir que promenaient les écrivains réalistes va éclater, car la vision totalisante et homogène du monde est une erreur.

Si cette éthique fragmentaire est liée à la période post moderne, Pierre Garrigues précise que Mallarmé est le premier à avoir construit une grammaire de la typographie et de la disposition utilisée jusqu'à aujourd'hui dans les œuvres littéraires.

Néanmoins au XX<sup>ème</sup> siècle, la fragmentation ne se limitera pas à la typographie, elle se concrétisera à travers la mise en œuvre de plusieurs procédés: multiplicité des voix, violence verbale, transgression générique, un entrecroisement qui confère aux textes une dimension plurielle.

Cette technique efface les limites entre le réel et l'imaginaire du roman réaliste, en errant entre présent, passé et futur, elle bouleverse l'ordre chronologique et la cohésion textuelle, engendrant des formes poétiques dont le paraître est un véritable chaos, Nathalie Sarraute dans *l'ère du soupçon* les décrit comme des « œuvres qui cherchent à se dégager de tout ce qui est imposé, conventionnel et mort, pour se tourner vers ce qui est libre, sincère et vivant »<sup>1</sup>.

### **I.1.2 La fragmentation dans le texte maghrébin :**

Le texte maghrébin d'expression française, au début a adopté les formes subversives de l'écriture fragmentaire pour des causes révolutionnaires, une forme de combat contre le colonisateur français. L'œuvre de Kateb Yacine *Nedjma* (1956) en est un véritable exemple,

---

<sup>1</sup> Sarraute Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Editions Gallimard, 1956, p. 182

car elle s'attaque au modèle cartésien du roman en opérant une subversion narrative qui rend compte de la destruction de l'être colonisé.

Dans la même époque d'autres œuvres comme : « *Le passé simple* » de Driss Chraïbi publiée en 1954 avait produit un véritable scandale par sa violence et son paroxysme même si elle n'était pas totalement vouée à la cause révolutionnaire.

Les indépendances ont mis en place des régimes autoritaires, qui ont confisqué la parole et les libertés individuelles dans la majorité des pays du Maghreb, Ce qui a fait que cette forme d'altérité est devenue caractéristique des œuvres de toute une génération : ainsi les écrivains maghrébins, et entre autres les Marocains, adoptent cette forme d'écriture vers les années soixante dix et s'inscrivent dans le post modernisme.

Cette nouvelle écriture apparaît le plus souvent hantée par une révolte et une violence ; transcendant ainsi le matériau ethnographique de départ lié aux mythes et à la terre ancestrale, l'intelligentsia maghrébine se trouve entraînée par le courant postmoderniste, et animée par une dynamique d'opposition aux régimes en place, enregistrant de nouveaux noms Fares et Boudjedra en Algérie, Khair Eddine et Ben Jelloun au Maroc, Meddeb en Tunisie pour ne citer que les plus importants.

Dans *Moha le fou Moha le sage*, Tahar Ben Jelloun tente de dire le mal être, la corruption du système politique, la marginalisation, le désarroi du peuple marocain après l'indépendance sans pour autant le dire, car la parole du fou est une vérité qui n'avance que masquée.

Pour cela, il fait de la fragmentation le support de cette parole polémique du fou sage, et ce sont les aspects de cette fragmentation que nous allons aborder dans les deux premiers chapitres de ce travail, au niveau du sujet parlant et de l'énoncé.

## I.2 Les figures de la fragmentation dans *Moha* :

Dans *Moha le fou, Moha le sage*, la parole occupe une place centrale, les personnages n'existent que grâce à leurs voix: dépourvus de toute réalité physique, leurs fonctions deviennent essentiellement verbales, Moha est une voix qui continue de raisonner même après la disparition de son corps, ce dernier nié, oublié, travesti car comme le déclare l'un des protagonistes dans *L'enfant de sable* « Dans la vie on devrait porter deux visages. Ou alors, ce qui serait le mieux, ne pas avoir de visage du tout [...] nous serions juste des voix [...] un peu comme les aveugles »<sup>1</sup>

Néanmoins cette voix n'est pas univoque ou égocentrique, certes Moha monologue avec lui-même mais rapporte en même temps les propos des autres personnages et leur laisse libre cours de s'exprimer, ainsi à côté de sa voix vibrent d'autres voix qui se fusionnent dans la sienne sans qu'il se les approprie ou qu'il confisque l'identité de leurs propriétaires. Cet enchâssement vocalique anéantit le sujet unique de l'énonciation et fait du texte une constellation d'énonciateurs, Moha devient ce que Ducrot appelle sujet parlant ; équivalent de narrateur ou personnage dans la terminologie Genettienne.

Le sujet parlant n'est que le producteur de l'énoncé, il fait référence à des propos qui ne sont pas les siens et qu'il mêle à son discours; par opposition au locuteur qui est le responsable de l'énoncé, Moha oscille entre ces deux positions « locuteur » quand il monologue et « sujet parlant » lorsqu'il rapporte les propos des autres personnages.

En occupant cette position, Moha confisque aussi au véritable narrateur sa fonction de régie. Ce dernier contrairement à la conception réaliste du récit se montre discret, et détrôné par Moha ; plus encore les voix des autres personnages s'alternent et surgissent sans

---

<sup>1</sup> Tahar Ben Jelloun, *L'enfant du sable*, Editions Seuil, 1985, p. 162

avertir, de ce fait elles compliquent la mission du narrateur qui devient de plus en plus impossible.

Dans ce chapitre, nous allons voir d'abord les figures de l'anéantissement du sujet unique de la parole à travers la pluralité des voix et par extension la fluctuation des identités du sujet parlant, il s'agira dans un premier temps de savoir qui parle dans le récit.

Ensuite nous tenterons de répondre à la question à qui ? Du moment que chaque sujet parlant s'adresse à une instance quel que soit le degré de sa présence.

### **I.2.1 la pluralité des voix :**

Dans *Moha le fou, Moha le sage* plusieurs voix émergent et se partagent la prise de parole, néanmoins ce partage n'est pas net, à la voix de Moha se mêlent celle de Dada l'esclave, Aicha la servante, la voix du Mahdi ou de l'enfant né adulte. La parole de ces personnages se transmet à travers celle de Moha qui devient leur délégué.

Par contre d'autres voix se montrent plus indépendantes et s'opposent à Moha, ce sont les trois voix de Mr Milliard le fils du patriarche, le directeur de la banque des indépendances, ou encore le Psychiatre. La présence de ces protagonistes de la parole fait de *Moha* une œuvre polyphonique.

#### **a) La voix du narrateur :**

Dans *Moha* le narrateur- auteur est présent absent, il ne se révèle que par moments, il est présent mais si tôt qu'il peut s'en dispenser, il disparaît au profit des autres personnages, qui lui confisquent son rôle, sa fonction de régie est mise en péril.

Le narrateur est hétérodiégétique, il n'apparaît pas comme un personnage caractérisé mais comme l'invisible énonciateur d'une parole discrète. Il nous décrit les actions, le cadre de la scène discursive et par moments, il commente les propos de Moha le personnage principal dont la parole prédomine dans tout le roman et dans sa structure même :

« Moha qui dormait dans son arbre fut réveillé par une violente secousse. Il se précipita et prit le chemin de la ville » p. 18

Cette voix réservée du narrateur, garde son anonymat ou se fond dans la collectivité :

« On l'appelle Moha, Moha la confusion. La sagesse et la dérision, suivi par les enfants, il court dans la ville comme un vent de sable .Moha est l'enfant qui n'est pas mort. Il n'aime pas les adultes.» p. 22

Cette discrétion se manifeste et se concrétise aussi par le caractère typographique minuscule, comme si on soufflait la parole discrètement afin de garder cette distance tracée dès le début du roman :

*« Ni Aicha la petite domestique arrachée à son village ni Dada, l'esclave noire achetée au début du siècle au Soudan, n'avaient droit à la parole dans la maison du patriarche, Muettes, Exclues.*

*Elles parlaient cependant : Aicha, la nuit, dans le bois, Dada le soir sur la terrasse de la maison.*

*C'est à Moha que parviendront leurs paroles .C'est encore lui qui les rapporte.» p. 39*

Cette fonction du narrateur est assurée quelquefois par Moha qui suit l'image du conteur populaire, tel qu'il se rencontre sur la place de Djemâa el Fna de Marrakech, où le public entoure ce personnage qui raconte plein d'histoires, ce qui marque une réintégration du récit dans une pratique spécifiquement marocaine, tout en mettant en évidence la fonction communicative de l'acte de raconter dans l'interaction conteur/public lorsque Moha s'assimile au narrateur pour présenter Dada, Aicha, ou l'Enfant né adulte.

#### **b) Les voix de Dada et d'Aicha :**

##### **Aicha :**

Tout au long du roman, Moha apparaît comme un corps verbal, une voix qui résonne indépendamment de toute entité concrète, cette voix est amplifiée par celle des autres personnages comme Dada, Aicha et l'Enfant né adulte. Ces derniers ont fait de Moha un porte parole à travers le système de délégation de la parole, en adoptant ce système toutes les voix sont canalisées dans celle de Moha ; et chaque discours en rapporte un autre, ce qui

permet selon Ducrot: « À quelqu'un de se faire le porte parole de quelqu'un d'autre ou d'employer dans le même discours, des je(s) qui renvoient tantôt au porte parole, tantôt à la personne dont il est porte parole »<sup>1</sup>

Moha se met dans la peau d'Aïcha, la petite domestique arrachée à son village vendue par son père pour venir servir dans la maison du patriarche, toute petite frêle et misérable.

« Elle avait des poux sur la tête et sentait la terre sèche. Ses yeux noir, très noir (...) un regard perdu, affolé qui ne sais plus où se poser. Aïcha ne s'était jamais vu dans un miroir ».  
p. 41

Elle était toujours mise à l'écart, on oubliait même de la nourrir, c'est à la nuit, aux étoiles qu'elle se confiait en s'interrogeant sur elle-même

« Qui suis-je ? qui est cette fille qui parle dans ce corps frêle et que le vent emporte comme une feuille d'automne » p. 43

L'usage de l'interrogation, la ponctuation et le présent nous indique qu'il s'agit de discours direct, ce qui nous rapproche plus de la réalité et ajoute un effet de vivacité à cette voix enterrée, Moha rapporte aussi les pensées d'Aïcha, son silence et son mutisme :

« Aïcha ne pouvait pas répondre, elle ne voulait pas répondre » p. 42

Ce qui ajoute aussi de l'ambiguïté, c'est que Moha rapporte les paroles d'Aïcha qui rapporta à son tour les propos de son grand père s'adressant au ciel :

« Je te renvoie cette calamité qui n'a pas été capable de garder sa part d'eau » p. 45

Ce grand père s'avéra être Moha qui donna tout un discours où il critiqua la société, la religion et le pouvoir, cette superposition de voix fait d'un discours l'écho d'un autre discours rapporté jusqu'à rendre ces voix indistinctes.

---

<sup>1</sup> Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Editions Minuit, Paris, 1984, p. 197

## **Dada :**

A côté d'Aicha, Dada, de son vrai nom Fatem Zohra : une négresse ramenée du Soudan, lors du pèlerinage du patriarche, souffre en silence. Abêtie, elle est réduite à un sac à plaisir que le patriarche dépose machinalement sur son sexe pour assouvir ses désirs pervers. Muette et soumise, victime de son maître libidineux, elle ne peut que se taire et se résigner à son sort car :

« A sa solitude se mêlait la servitude, la honte et l'humiliation. Cet homme avait tous les pouvoirs sur elle, la vie comme la mort, la vente comme l'achat, la répudiation comme tous les désirs innombrables. Dada devait se soumettre ou mourir »p. 55

Quelquefois, elle monte sur la terrasse de la maison pour raconter sa vie aux étoiles, et c'est à Moha que parviennent ses paroles telles qu'elles sont avec toutes ses interrogations et ses soucis :

« Mon maître m'aurait il oublié ? Je ne connaissais pas son nom. D'ailleurs je ne le connaîtrais jamais »p. 55

Pour oublier son malheur, elle se plonge dans ses souvenirs, et le passé glorieux de son grand père : le guérisseur qui a sauvé toutes les filles du village atteintes de démence. Cette âme niée et piétinée dont les pouvoirs érotiques affolent le patriarche accoucha d'une fille : Dhaouya, après cette naissance, elle deviendra la seconde épouse du patriarche ce qui augmentera son malheur, et attirera la fureur de la première épouse du Patriarche qui la battra et la privera de la nourriture. Lorsque son maître s'absentait, elle gémissait la nuit dans son coin pleurant son destin et sa misère en donnant libre cours à son lyrisme :

« Ma peau est une terre  
Mon corps est un chemin  
Sans destin  
Ma vie est une erreur »p. 61

En introduisant ces voix féminines dans le texte, Tahar Ben Jelloun donne la parole aux femmes, ainsi il défie la société, pour lui « 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 »<sup>1</sup>

**c) L'enfant né adulte :**

Moha nous rapporte aussi la voix des gamins du bidonville, entres autres celle de l'enfant né adulte qui attend de vivre un jour son enfance. Abandonné dans une boite de carton, lui aussi fils de la source : enfant naturel, vagabond et brigand, il travailla comme cireur de chaussure pour gagner sa vie. Moha le laissera raconter son quotidien, ses rêves, et ses aventures. Cet enfant est heureux d'être pauvre, il refuse la vie de riche, car il aime trop sa liberté :

« Enfants de riches, je n'aurais pas aimé. Je n'aurais rien vu. Rien connu. Je serais gras et poli, je serais triste et gâté. J'aurais passé ma vie à envier secrètement les gamins qui s'accrochent aux voitures américaines et qui n'ont de comptes à rendre à personne. » p. 77

Parfois, il s'adresse directement à lui-même, d'autres fois à un tu :

« Tu vois, l'idéal pour moi, c'est d'être aussi léger qu'un moineau » p. 77

Il rapporta à son tour les paroles des autres, comme celle du chef de religion :

« Le jeune patron de la religion m'a dit que le pays est en danger car des personne qui ne croient pas en dieu et qui sont payés par les étrangers vont tout diriger dans le pays » p.80

Ces propos sont rapportés au style indirect par l'enfant, en même temps que ses paroles sont rapportées par Moha dans un style direct. A travers ces discours rapportés soit au style direct ou indirect, on remarque une superposition de deux énoncés au moins, à chaque fois l'énoncé d'un locuteur est rapporté par un second et le second par un troisième, une stratégie adaptée par Ben Jelloun pour faire de son texte un véritable labyrinthe.

---

<sup>1</sup> Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Editions Denoël, 1973, p. 175

Ducrot dira à ce propos qu'en littérature, il y'a toujours une bi vocalité à l'intérieur du mot personnage, ainsi on trouve au moins deux unités du discours, celle de l'auteur et du héros, « là où dans le texte d'un autre intervient le discours direct, celui d'un personnage par exemple, nous trouvons à l'intérieur d'un seul contexte, deux centres d'unités du discours, l'énoncé de l'auteur et l'énoncé du héros »<sup>1</sup>

A cette pluralité de voix correspond aussi une pluralité d'identités, plus encore on pourrait dire qu'une même instance énonciative peut se dédoubler pour assumer plusieurs identités, un univers où toutes les identités éclatent.

### **I.2.2 Eclatement des identités :**

La superposition de voix dans *Moha* et leur surgissement soudain éloignent toute possibilité d'identifier celui qui parle du moment qu'il n'y a aucun indicateur typographique signalant ce changement de l'instance énonciative ou déterminant son identité. Ce brouillage se matérialise par cette permutation incessante de shifters ou de pronoms personnels, qui sont des points fixes localisant celui qui parle, dans le langage ordinaire ou normatif, car le langage comme locution « est une économie articulée par des instances que marquent les pronoms : lieux ponctuels, dans un procès, stase d'un flux, présence momentanée dans un langage normatif »<sup>2</sup>, « le langage normatif est tous les emplois dénotatifs du langage »<sup>3</sup>.

Dans la fiction, ces instances sont difficiles à localiser, les pronoms se multiplient au plus haut degré, ce qui fait que chaque pronom occupe plusieurs postes, un je renvoie à plusieurs je (s) qui peuvent renvoyer à des tu (s) par moment ou des il (s) dans d'autres. De ce fait chaque sujet d'énonciation occupe tous les postes subjectifs possibles en produisant toutes les situations discursives entre je/tu/il.

---

1 Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Edition Minit, Paris, 1984, p.159

2 Julia Kristeva, *La révolution poétique du langage*, Editions Seuil, 1974, p. 315

<sup>3</sup> ibid

Ainsi dans un roman moderne comme *Moha*, cette fonction est exploitée sans réserve, « je » qui renvoie à Moha dans un passage du texte, renvoie à Dada, dans un autre à Aicha juste après, à l'enfant martyrisé plus loin, bref à une multitude de personnages.

Dans certains passages du texte, ce « je » ne se contente pas d'être pluriel et indépendant, il efface même sa polarité avec « tu » pour le joindre et se confondre avec lui, le « je » de Moha désignera à la fois Moha qui décrit la torture et le jeune militant qu'on torture, de ce fait le je devient le double du tu, ainsi deux morphèmes différents renvoient à la même personne. Cette suspension de la fixité de l'instance énonciative d'un côté et cette dialectique avec l'autre d'un autre côté, d'après Kristèva dégagent l'écriture de toutes les règles et les conventions génériques et met à nu le fantasme.

Ainsi l'écriture moderne sera un lieu où les désirs refoulés s'exhibent, et les traumatismes se libèrent, à travers cette permutation et ces changements qui font osciller un je entre deux moments, un moment où il s'identifie à la loi sociale, où il se localise et se fixe et un moment où il rejette cette identification, c'est le cas de Moha qui oscille entre folie et sagesse.

#### **a) Permutation et fluctuation des pronoms :**

Je et Tu :

Dès le début du roman, le « je » s'efface pour laisser place au « tu », que fera entendre la voix d'un témoin d'écrivant une scène de torture que subit un personnage cette voix s'adresse à lui dans un discours direct :

« Ton corps. Déposé sur une table froide. Attaché .Immobile. Ouvert par des mains gantées. »p.13

Cette voix ne se contente pas de décrire l'état extérieur du personnage mais elle entre entièrement dans sa pensée pour être l'interprète discret de ses sensations :

« Tu t'es dit dans cette lucidité : « c'est ça la douleur ! » p. 15

Rien n'indique l'identité de « tu ». Plusieurs spéculations s'imposent : si cette voix est celle de Moha : le « tu » peut être un personnage du texte ou l'un des passants que Moha a l'habitude d'interpeller sur la place publique, ce qui est sûr c'est que l'usage des adjectifs possessifs « ton » et « ta », et cette intrusion dans l'intimité du personnage indiquent un rapprochement entre les deux instances : la voix qui rapporte et le personnage torturé.

Ce tu, s'il est ambigu dans les premières pages, désigne dans certains passages du roman un passant, un fonctionnaire de la banque comme cet énoncé situé au moment où Moha s'installe devant la banque :

«Toi aussi, toi le brun aux yeux clairs, tu es mon amour, tu es trop doux, réagis » p. 30

Une personne qui est à l'étranger demandant des nouvelles de son pays natal, et qui est désigné par toi :

« Toi qui est restée là bas-, que ne me donnes tu des nouvelles » p.

Comme il renvoie à l'auteur lui-même :

« Tu as le beau rôle, tu nous regardes et puis tu vas écrire tes bouquins » p. 97

L'emploi fréquent du mode d'énonciation avec *tu* dans tout le roman permet au véritable narrateur de s'effacer pour prendre une distance par rapport à ce qu'il dit pour ne pas assumer la responsabilité de ses propos, comme il indique une mise en accent sur le destinataire de la parole, une manière de garder contact avec l'auditoire.

Benveniste dans *problèmes de linguistique générale* précise qu'un tu ne peut exister en dehors d'un je : « la deuxième personne est nécessairement désignée par un je et ne peut être pensée hors d'une situation posée à partir du je et en même temps, le je énonce quelque

chose comme le prédicat d'un tu ».<sup>1</sup> Ce « je » ne tardera pas à apparaître et à affirmer son autonomie, sous forme d'interrogation

« Ai-je dit quelque chose ? »p. 16

Si le « tu » se multiplie, le je à son tour ne manque pas de le faire, il renvoie à Moha dans :

« Je n'ai plus de maison. Le béton m'a expulsé. Oh ! il ne faut pas exagérer! je dors n'importe où. Non ! Pas dans la banque. »p. 23

Il va se dédoubler pour désigner Aicha, ensuite Dada, Moché, L'enfant né adulte une véritable permutation, chose qu'on a signalé au début de ce chapitre, en précisant que ces « je(s) », ces « tu(s) » qui changent à chaque reprise de référent crée ce que Kristéva appelle une économie fictionnelle, chaque instance est dialectique et non statique, c'est ce qu'elle expliquera encore une fois dans son procès du sujet parlant :

« Le procès du sujet emporte son instance surplombant l'allocution, et introduit les effets de la dialectique : je, tu, il à l'intérieur de chacune de ces stases pronominales, c'est-à-dire en somme à l'intérieur de la possibilité même d'une instance .que, dans l'énoncé je s'oppose à tu ne laisse pas toujours intact je mais devient souvent le prétexte pour que dans je s'énonce la division qui le constitue »<sup>2</sup>

Justement ici, ce « je » se joue entre Moha et le militant, le jeune de 25ans Ahmed R, car le premier passage signale à la fois l'unité Moha/le militant et sa division, entre identification et séparation. Cette ambiguïté se manifeste aussi au niveau du récit d'Aicha où on est confronté à l'énoncé suivant :

« Je suis fou, comme je suis le seul à être fou je dois avoir raison »p. 30

---

1 Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Editions Gallimard, 1974, p. 242

2 Julia Kristéva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Editions Seuil, 1974, p. 316

On dira instinctivement qu'il s'agit de Moha, or cet énoncé reprend les paroles du grand père d'Aïcha, Moha serait-il son grand-père ? Rien dans l'œuvre ne confirme cette supposition et rien non plus ne le dément, Moha serait donc probablement le père spirituel d'Aïcha.

Cette confusion entre « je », et « tu », locuteur et interlocuteur dans l'histoire ou dans la diégèse, se manifeste aussi au niveau des destinataires qui se confondent à leurs tours : Moha s'adresse-t-il aux passants (personnages intradiégétiques participant à l'histoire) ou aux lecteurs qui ne participent pas à l'histoire et qui sont donc extradiégétiques ?

On a vu que « Je » et « tu » sont les pronoms qui reviennent le plus dans le discours de Moha et dont on ne peut identifier facilement le référent, qu'en est-il des autres pronoms ?

Il :

A ce je et tu s'ajoute le il dans ce dialogue intériorisé du je avec tu ou du je avec lui-même :

« De quoi t'accusent-ils ? de troubler l'ordre public, de porter atteinte à la sécurité de la cité » p. 17

Cette troisième personne qui caractérise le roman classique est peu employée dans *Moha*, elle apparaît dans quelques passages pour signaler un changement de focalisation, de l'extradiégétique propre au narrateur à l'intradiégétique propre aux personnages, quand ils prennent la parole au style direct.

Mais la plupart du temps la troisième personne sert à désigner un énonciateur pluriel et indéterminé, sans doute apparenté à une instance anonyme puisque le recours à la troisième personne ici résulte d'une volonté de ne pas nommer certaines instances notamment celles qui sont oppressives les bourreaux qui torturaient le militant :

« Ils veulent que la peur t'inonde [...], ils ont déposé sur ton ventre une dalle de marbre » p. 109

Cette instance oppressive dans certains énoncés n'est même pas désignée par ce « il », Tahar Ben Jelloun réduit sa présence à l'action, aux actes subis par le militant grâce au participe passé, un langage technique qui fait des bourreaux de véritables machines

« Ton corps déposé sur une table froide. Attaché. Immobile. Ouvert par des mains gantées. Des doigts métalliques ont fait des trous dans ta poitrine »p. 13

Cette stratégie d'élimination peut être une revanche, sur cette frustration et cette présence pesante engendrée par ces forces dans la réalité.

Par ailleurs, la mouvance perpétuelle des pronoms et leur dédoublement est une esthétique de la modernité, le je qui était bien déterminé devient avec la modernité autonome, illusoire, l'absence du sentiment d'identité prend la place de ce je bien présent.

Avec cette narration plurielle, la parole atteint une dimension conflictuelle, le sujet parlant cherche à fuir son identité, il se présente comme un sujet qui a perdu son unité en empruntant des formes diverses, je, tu, il et en changeant à chaque fois de voix, cette attitude témoigne d'un refus d'assumer ses propos et cette identité donnée par la société

Ce vacillement d'identité sera le propre de Moha qui se présente avec des duplicités incompatibles, contradictoires folie et sagesse, force et faiblesse, pouvoir et soumission, c'est ce que nous allons voir dans ce qui va suivre.

#### **b) Le dédoublement :**

Des paroles, des paroles, que des paroles, c'est ce que Moha cherche à investir, à posséder ; il change à chaque reprise d'identité pour embrasser celle qui lui procure plus de liberté, il passe d'un corps vers l'autre, d'un état d'âme vers un autre :

« J'habiterai ce soir le corps tendre de la mort... »p. 25

Moha est tantôt cette voix de détresse et d'impuissance et parfois cet être au pouvoir absolu et surnaturel, dont la force et la rigueur atteignent les seuils de la divinité :

« Que le ciel se déchire et que les étoiles viennent à mes pieds »p. 25

Plus encore le je de Moha s'affirme sous un aspect éclaté, multiforme, Moha ne cesse de se poser la question qui suis-je ? Issu du néant, sans nom, sans origines, depuis le début jusqu'à la fin du roman, il se cherche mais vainement, il n'est que les débris d'un être :

« Je n'ai pas de nom, je suis présumé, je suis de nul part »p. 165

Ce dédoublement, nous renvoie à l'image d'un moi divisé, un moi dont le présent est celui de l'incertitude entre ce qui est avéré et rejeté. Une forme d'oppositions binaires, de sorte que chaque discours porte en lui sa propre contradiction, ainsi l'écriture de la folie consiste à feindre la négation de la folie pour finalement la faire reconnaître.

La division du moi se manifeste par le dédoublement de l'énonciation qui renvoie à la nature contradictoire des signifiés qui le traversent. Ces multiplications engendrent un héros qui n'a rien à voir avec le héros de la narration romanesque classique, il est en « quête infinie de la connaissance de soi à partir d'une réalité hétérogène qui le subordonne »<sup>1</sup>

Sa quête se joue entre l'affirmation d'une identité et sa négation, il déclare être le fou et il nie juste après ce qu'il a déjà dit, il se construit une identité et la détruit une fois acquise :

« Comme je suis le seul à être fou, c'est que je dois avoir raison. »p. 45

Ces deux états qui s'excluent dans certains extraits s'assemblent et se superposent dans cette parole qui se déclare comme folle, en reconnaissant sa folie. Moha devient un être raisonnable, un fou qui s'est reconnu lui-même comme fou, cesse d'être un fou, car « Dire « je suis fou » est déjà logiquement une contradiction dans les termes : ou bien on est fou et alors ce qu'on dit (le thème) est un non sens, ou bien on énonce quelque chose de sensé et alors on est pas « fou », du moins au moment où l'on parle. »<sup>2</sup>

---

1 GeorgeLukaç, *théorie du roman*, 1963, p. 78

2 Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Editions Seuil, 1987, p.181

Ce rejet implicite de sa folie, par cette reconnaissance explicite d'être fou, est en quelque sorte preuve de lucidité et même de sagesse c'est ce que nous dit Flaubert à propos du roi Louis XI « Eh bien un fou est un homme sage et un sage un fou, car qu'est ce qu'un fou? Un fou est la plus belle invention de la sagesse »<sup>1</sup>

Cette accusation renverse encore une fois l'ordre des choses, et la folie prend le dessus : se dire être fou est preuve de lucidité et se dire être le seul à avoir raison est preuve de déraison, ainsi Moha est à mi chemin entre folie et sagesse, sans pour autant être schizophrène, car représenter la folie, c'est toujours se jouer la scène de la négation de sa propre folie.

Moha ne rejette pas uniquement son identité mais aussi cette société qui la lui attribue, il affirme en contre partie ses liens avec un autre monde, un monde parallèle à celui dans lequel il vit, c'est celui de la nature.

Pour exprimer son mal de vivre, son désarroi, son incapacité de s'intégrer dans cette société corrompue, il se réfugie dans cet espace pur que les mains de l'homme n'ont pas encore abîmé : le cheval, l'araignée, la vipère, l'hirondelle, l'oiseau, le chameau, les éléments naturels comme l'astre, l'arbre, la source, le sable, le soleil, la forêt, la terre... Il insiste même sur sa descendance et son appartenance à ce monde, il se déclare fils de la source, de la chamelle égarée ou bien de l'arbre centenaire.

Ce rejet de ce monde si bas atteint dans son paroxysme, un au-delà, c'est le monde des esprits :

« Je suis l'homme perdu, l'homme possédé par les djinns qu'on ose pas enfermer parce que j'ai des liens secrets avec les magiciens de l'Inde et des pays enfouis sous terre »p. 30

---

<sup>1</sup> Pierre Barberis, *Le prince et le marchand*, Editions Fayard, Paris 1980, p. 180

Cette relation le dote d'un savoir supérieur à celui de l'homme ordinaire, il sera ce visionnaire qui voit au-delà des frontières normales dont les visions portent une valeur de révélation, une connaissance au-dessus de notre science rationnelle qui se nourrit de récits mythiques et légendaires :

« J'entends la voix du Mahdi, il paraît qu'il va venir un matin sur un cheval blanc, il va surgir comme le prophète, un prophète armé et vengeur" p. 32

Ces prophéties et ces prémonitions, si elles apparaissent comme des visions malades, des délires d'un fou, recèlent une hostilité et un acharnement contre cette société qui exclut et marginalise :

«De ces baraques de zinc et de cette boue un homme se lèvera. Ce ne sera pas Mahdi .Mais quelqu'un de plus terrible, car lui, le retour des prophètes, il n'y croit guère. Cet homme, ce sera un enfant. Je ne serai pas là ce jour là pour calmer sa fureur. Vous serez seuls face à un enfant armé » p.32

Elles dissimulent aussi une mise en garde, un appel à la vigilance contre toute menace probable, témoignant d'un attachement et d'une adhésion qui se manifeste dans cette vocation de protecteur à l'égard de ses compatriotes :

« Car moi je ne dors pas, c'est à cause de vous, vous êtes inconscients »p. 36

Plus que cela, ce dévouement fait de Moha, ce bouc émissaire qui se sacrifie pour les autres, c'est ce qu'il montre aussi en se mettant à l'avant-garde comme porte parole de certains damnés et exclus, sa voix devient le lieu de rotation de la voix d'Aïcha l'esclave, de Dada la négresse, de l'enfant né adulte.

Si Moha parle, il doit s'adresser à quelqu'un, Ainsi à la question : qui parle? Succède inévitablement la question : à qui ?

### **I.3 Une parole sans échos :**

Le présupposé de toute communication, c'est l'accueil de l'interlocuteur. La parole, qu'elle soit proférée ou écrite, s'adresse à l'autre interpellé ou invoqué, ainsi chaque

énonciation nécessite un locuteur qui atteint un auditeur, donc une autre énonciation en retour. Cette présence de l'allocutaire est indispensable, du moment que le locuteur implante toujours une autre instance en face de lui, quel que soit le degré de sa présence ; donc le locuteur se sert de la langue pour influencer en quelque manière le comportement de l'allocutaire. Pour cela, il utilise l'interrogation qui suscite toujours une réponse, l'intimation qui implique un rapport immédiat grâce à l'emploi de l'impératif et du vocatif.

### **I.3.1 L'impératif et le Vocatif :**

L'impératif prend dans *Moha* beaucoup d'ampleur: « les morphèmes de l'impératif (...) demandent au récepteur qu'il ne se borne justement pas à décoder le texte, mais guidé par les injonctions du texte, il passe à l'action, c'est à dire qu'il change les données de la situation »<sup>1</sup>

Ainsi, contrairement au passé (temps du récit objectif) ou aux formes verbales neutres du discours, l'impératif implique une action du locuteur sur l'allocutaire, une mise en exergue de la fonction phatique grâce à « des messages qui servent essentiellement à établir, prolonger ou interrompre la communication, à vérifier, si le circuit fonctionne [...] à attirer l'attention de l'interlocuteur où à s'assurer qu'elle ne se relâche pas »<sup>2</sup>

Moha s'adresse à un tu, quelquefois à un vous sous forme d'invitation :

« Venez avec moi, suivez moi, dormez avec moi, écoutez la forêt, tout me parle, je ne fais que transmettre » p. 33

Ou :

« Toi par exemple si tu continues comme ça, tu auras une bosse dans le dos » p. 33

Sous un aspect vocatif et interrogatif :

« Ö femmes pourquoi, vous cultivent ils dans les ténèbres avec des sexes en bois ? » p. 19

---

<sup>1</sup>Herald Weinrich, *Le temps*, Paris, Editions Seuil, 1973, p. 342.

<sup>2</sup> Emile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*, Minuit, Paris 19, p217

Ces adresses marquent non seulement « une pause tellement importante dans la trame narrative. Qu'elle[s] en brise [nt] l'illusion référentielle »<sup>1</sup> mais « Elle[ s] creusent aussi[ ...] la distance entre ce qui se produit et celui qui lit, puisqu'elle[ s] confère [ nt] d'office au lecteur un rôle de voyeur »<sup>2</sup>

Ces appels fréquents, ces adresses directes, à l'interlocuteur, participent à ce refus d'une interprétation unique et totalisante puisqu'ils produisent des ruptures, des changements de rythmes, des interrogations qui brisent la linéarité de la lecture, une autre stratégie de brouillage propre à Ben Jelloun.

Si ces discours adressés à un « tu » ou à un « vous » marquent une rupture dans la linéarité du récit, ils sont sur le plan de la communication sans écho : Moha s'adresse à des instances muettes du moment qu'aucun échange ne s'effectue, désormais sa parole se présente comme un dialogue avec lui-même, une forme de monologue, néanmoins l'existence de cet autre soi à qui s'adresse Moha annule cette considération.

Ces extraits nous peignent Moha, qui se donne en spectacle dans la place publique interpellant les passants, les priant de l'écouter, et criant de toute force :

« Ah quel malheur, personne ne m'écoute, je ne vais quand même pas me mettre à nu pour me faire entendre » p. 19

Cette présence/ absence du destinataire est aussi la situation des autres personnages : niés, et effacés. Ainsi, la parole de Dada subit une totale indifférence de la part de son entourage :

« On ne comprenait rien, personne ne se donnait la peine de la comprendre » p. 55

Aicha est aussi victime de l'oubli, elle n'a aucune existence :

« Aicha n'existait pas » p. 42

---

1 Lucie Marie Magnan et Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman Québécois*, Editions Nuit Blanche, 1997, p. 51

2 Ibid, p.52

Cette absence de réponse et de réplique de la part de l'interlocuteur annule toute possibilité de dialogue. Cependant cette forme d'énonciation est loin d'être aussi un monologue puisqu'on note toujours une présence, même si elle est implicite : le sujet parlant n'est pas dans un espace clos et vide, il s'adresse à une instance imaginée ou internalisée. Cette forme intermédiaire entre dialogue et monologue est appelée par les linguistes: le soliloque

### **I.3.2 Le soliloque :**

Le soliloque est un discours où l'on s'adresse à des instances imaginées ou internalisées, une énonciation fréquente chez les enfants, elle est une préparation au langage social selon les psycholinguistes : une étape importante et salutaire dans le développement de la personnalité de l'enfant. Elle sert selon Vigostky « à orienter mentalement, à prendre conscience, à surmonter les difficultés et les obstacles, à réfléchir et à penser »<sup>1</sup>

Cependant cette situation, si elle peut se retrouver chez l'adulte, est considérée comme symptôme de dédoublement de personnalité, de schizophrénie. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine parle d'une dialogisation intérieure<sup>2</sup> du discours, une communication avec soi servant à extérioriser des processus sans être vraiment adressés à un interlocuteur, une nouvelle relation à soi entretiens solitaires avec soi même, sans témoins, sans droit de parole à un tiers quelqu'il soit car «L'homme solitaire cherche son soutien et sa justice suprême en lui-même et directement dans la sphère des idées : dans la philosophie »<sup>3</sup>

Ces énoncés peuvent être des remémorations : Dada évoquant son enfance, Aïcha parlant de son grand père, des prières, des litanies funèbres, tout procédé visant la libération pour ces damnés de la terre que la société ignore et opprime.

Ces discours intérieurs ont pour effet de souligner la solitude des personnages : s'ils soliloquent ainsi, c'est parce qu'ils n'ont personne à qui réellement parler : « quiconque a

---

1 Lev Vigostky, *Pensée et langage*, Paris 1985, p. 344

2 Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1987, p. 102-107

3 Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, p. 291

vécu solitaire sait à quel point le monologue est dans la nature. La parole intérieure démange. Haranguer l'espace est un exutoire. Parler haut et tout seul. Cela fait l'effet d'un dialogue avec le Dieu qu'on a en soi »<sup>1</sup>

Cette parole monologique et solitaire, renvoyée au silence dès le début du roman par ces forces oppressives et abstraites va à la fin affronter explicitement cette voix qui l'opprime, faisant de notre texte un univers conflictuel où l'idéologie des dominés s'oppose à celle des dominants. Ces deux partis sont représentés par Moha d'un côté et le père de Moha, Mr Milliard, le directeur de la banque, et le psychiatre d'un autre.

#### **I.4 Les voix de l'Autre :**

##### **I.4.1 La voix du père :**

Si Moha reprend les voix marginales de Dada, d'Aïcha et de l'enfant martyrisé pour les faire converger et les fusionner en une seule : la sienne qui sera leur porte-parole, il ne trouvera pas d'auditeur pour l'écouter car désormais sa voix est dominée par celle de l'Autre autoritaire et castrateur. Cette présence de l'Autre est d'abord dans l'image du père de *Moha*. Le psychosociologue Nourredine Toulbi déclare qu'« on a souvent écrit de la culture arabo islamique qu'elle était une culture du père ».<sup>2</sup>

Cependant, l'image du père est toujours celle du père terrible, brutal et libidineux, celle d'une personne qu'il faut craindre ; avec son autorité castratrice, le père dresse une muraille entre lui et ses enfants. Moha lui reproche d'être aussi sévère :

« Tu n'as jamais rien aimé, ni tes femmes, ni tes enfants, tu étais le maître, le patriarche, qui montait la jument et regardait ailleurs »p. 140

Le père de Moha lui répond du fond de sa tombe avec ce ton autoritaire connu dans la société arabo musulmane :

---

1 Victor Hugo, *L'homme qui rit*, Tome I, Editions Flammarion, 1982, p. 53

2 Cité par Jean Déjeux, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine*, Paris, Editions L'Harmattan, 1986, p. 95

« A présent tu es dans une cellule, fou parmi les pierres. Tu as oublié qu'il est dit dans le livre qu'à ton père tu dois respect et soumission : tu n'élèveras pas la voix et tu baisseras les yeux quand tu lui parles. C'est parce que je t'ai retiré ma bénédiction qu'aujourd'hui tu te trouves entre les murs, dans les ténèbres de la démence. » p. 146

Les fils ont appris à ignorer leur père, Moha se déclare fils de la chamelle égarée, L'enfant né adulte fils de la source, des identités mythiques qu'ils s'inventent pour faire de l'imaginaire une revanche sur la réalité insupportable, Moha tente même de se substituer à son père, il s'adresse au militant en l'appelant mon fils.

La tyrannie du père pèse aussi sur la mère :

« Tu n'as jamais nommée ma mère, pour toi elle n'avait pas de nom. » p. 141

Dans la société arabo -musulmane traditionnelle, le mari n'appelle pas son épouse par son prénom, il s'adresse à elle avec des expressions comme « Hé femme » ou « Hé fille d'autrui ». Ce qui est sûr c'est que « Ce n'est pas seulement le père qui est castrateur (dans tous les sens du mot), c'est la société tout entière qui émascule »<sup>1</sup>

C'est ainsi que Mr Milliard, le directeur de la banque, le psychiatre et le patriarche, sont aussi symboliquement cette voix sociale qui emprisonne à son tour les individus dans un réseau serré, celui de l'autorité encore une fois, créant ainsi une divergence dans les discours sociaux. Moha parle une langue différente de celle de l'autre, son véritable père ou celle de son père symbolique autrement dit la société, le régime, en bref l'Autre.

### **I.2.2 la voix des autres:**

La langue de Moha s'oppose à celle de l'Autre pour faire du roman un univers conflictuel où s'affrontent plusieurs discours sociaux « le roman c'est la diversité sociales de langages, parfois de langues et de voix individuelles »<sup>2</sup>

---

1 Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité et l'islam*, Paris, Editions Puf, 1975, p. 268

2 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1987, p. 88

De ce fait à côté du pluri vocalisme traité plus haut, se dégagera inévitablement un plurilinguisme. Ce dernier est intra lingual dans *Moha* du moment que les discours se diversifient à l'intérieur d'une même langue en fonction de la profession, du milieu auquel les personnages appartiennent et de leur courant idéologique : « Chaque énoncé est orienté vers un horizon social fait d'éléments sémantiques et évaluatifs, le nombre de ces horizons verbaux et idéologiques est élevé mais non illimités, et chaque énoncé relève nécessairement d'un ou plusieurs types de discours déterminés par un horizon »<sup>1</sup>

Cette diversité d'horizons recèle un conflit idéologique et éthique, qui dépassera la dimension psychologique que concrétise le dialogue de *Moha* avec lui-même, il est à l'image de la lutte des discours sociaux dont les protagonistes sont *Moha* et l'Autre.

Le père de *Moha* veut faire revenir son fils à la raison, celle de la société :

« Ö *Moha* !tu te veux justicier au nom de tout un peuple. Mais personne ne t'a élu, personne ne t'as mis sur cette voix de haine et de désolation .sois un citoyen simple, vis ta vie et ne soulève plus les vieilles pierres »p. 146

La voix du père est celle d'un conservateur, d'un conformiste qui a peur du changement, ainsi deux discours s'opposent, celui de la tradition, de la société patriarcale et celui de l'émancipation.

Une autre opposition s'instaure c'est celle du concret, de la civilisation, de la technique, de la science, du rationalisme propre aux riches et celle des abstractions, du rêve, de la nature vierge propre aux pauvres et aux démunis, celle de *Moha* et celle des riches. La langue de Mr Milliard, le fils du patriarche est celle de tout féodal, cherchant à s'enrichir, il suffirait de méditer sur le surnom qu'on lui a attribué pour savoir qu'il est de cette catégorie qui vénère l'argent ; il organisera même une fête pour célébrer ce chiffre énorme que sa fortune vient d'atteindre. .

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Editions Seuil, 1981, p. 89

La langue de Mr Milliard est celle des chiffres, qui vise à acquérir la puissance à partir de la science et de la technique, peu importe les gens qu'il écrasera ou soumettra dans cette marche vers le développement, l'essentiel est d'arriver à son objectif ; pour lui les mots, les sentiments ou la poésie ne sont qu'un opium pour fuir la réalité des choses, une forme de déraison. Il faut être sourd et n'écouter que la raison, cette dernière ne peut être que celle du progrès :

« Le pays n'a pas besoin de mots, surtout de poésie, il a besoin de progrès et de techniques nouvelles »p. 96

Mr Milliard ne croit guère à l'art, une conception que résumera Abdallâh Laroui : «aujourd'hui la civilisation est l'industrie, sa culture est la science, tandis que la culture des sociétés agraires est la littérature, la religion et la philosophie »<sup>1</sup>

Le directeur de la banque le rejoint dans cette conception, il critiquera la démocratie, et chantera le libéralisme, il s'opposera au socialisme qui prône l'égalité entre les classes sociales, une idée importée, à l'origine de tous les maux, parce qu'elle veut inverser l'ordre du monde :

« Le monde est divisé en parts inégales, il y'en a ceux qui sont désignés pour être mêler à la terre. et il y'en a ceux qui sont désignés à vivre dans l'abstrait et le luxe"..... »p. 123

Le jeune psychiatre aussi a décidé de suivre le régime, de vendre son âme au diable, de ne plus réfléchir, de fermer l'œil sur les injustices, de se taire, de ne pas se mêler :

« Remarquez : je sais tout ça et je ne dis rien. Je ferme les yeux, je laisse passer »p. 154

La langue que parle Mr Milliard, le directeur de la banque ou le psychiatre est celle de la civilisation, celle du concret et de la science, ils parlent un discours neutre, pseudo scientifique du moment qu'ils se considèrent comme détenteurs de la vérité. En représentant l'autre voix que ces discours refoulent et tendent à éclipser, Moha sera la voix de la nature,

---

<sup>1</sup> Abdelah Laroui, *L'idéologie arabe contemporaine*, Editions Maspéro, 1976, p. 27

de la pureté, il parlera des arbres, des animaux, des massacres, des enfants, de la pauvreté des gens des bidonvilles. Il entre en débat avec ces consciences insensibles pour réveiller en eux ce germe d'humanité qui sommeille en eux et pour défendre les intérêts des opprimés.

Ce bilinguisme se présente aussi sous forme dialectique suivant la structure du roman et la nature de son personnage principal *Moha le fou, Moha le sage*. Si Mr Milliard n'accepte aucun discours et n'obéit à d'autre loi que celle de la raison, il affirme son respect pour l'éthique traditionnelle, sa confiance dans les prières de sa mère :

« Je fais confiance à Dieu et à ma mère »p. 99

De là, la duplicité de son discours, cette duplicité s'applique aussi sur le discours du psychiatre qui déclarera :

« Moi aussi je suis sensible, écoute ce pays, quand j'y pense sérieusement me donne la migraine »p.154

De même pour le directeur de la banque qui sombre parfois dans le rêve pour fuir sa vie luxueuse et monotone, il avouera son malaise à la vue de Moha car ce dernier réveille en lui l'homme sensible qu'il essaye de refouler :

« A chaque fois que je te vois tu me trouble »p. 124

Plus encore il lui confiera ses peines :

« Je suis atteint de la grande maladie dont on ne parle pas »p. 124

En confrontant ces divers horizons idéologiques, Tahar Ben Jelloun détruit encore une fois l'univocité du discours et nous révèle cette autre part, ce double du langage, son implicite, autrement dit l'autre versant de la folie : la sagesse.

Pour finir ce chapitre on peut dire que par sa pluralité, sa subversion et son morcellement ainsi que son exubérance, l'écriture fragmentaire devient dans *Moha* la forme de cette parole particulière du fou sage.

Cette fragmentation s'est établie à travers la pluralité des voix qui habitent le roman faisant de lui un univers polyphonique: une constellation d'énonciateurs qui détruit l'unité du sujet parlant et crée un brouillage et une ambiguïté par rapport à l'identité de celui qui prend la parole, identité impossible à cerner à cause de la mouvance perpétuelle des pronoms personnels. On a vu que ces voix multiples s'unissent dans la voix de Moha, le personnage principal dans l'œuvre, qui devient le délégué de ces âmes tyrannisées.

Cependant cette voix qui bave, hurle, et dénonce au nom des autres, se trouve ignorée par son interlocuteur, ce qui la pousse à soliloquer pour exprimer son amertume et son désenchantement. Cet écho tant attendu va s'établir mais sous forme de conflit opposant un discours social bourgeois : celui de Mr Milliard, du directeur de la banque, du psychiatre, des autorités à celui de la plèbe démunie.

Ainsi, la parole du fou devient une méditation et une démonstration du langage en tant que quête de vérité.

## Chapitre II : Fragmentation de l'énoncé :

Dans *Moha le fou, Moha le sage*, Tahar Ben Jelloun détruit le langage ordinaire pour construire un nouveau langage, cette destruction considérée comme source première de sa poéticité, peut correspondre par son caractère transgressif, sa violation des règles sociales de bienséance à une forme de folie.

Cette transgression se manifeste à travers :

1-l'invention d'un langage original qui marque un écart par rapport à l'usage ordinaire à travers l'utilisation des métaphores.

2-La pénétration par effraction de mots et d'expressions étrangères à la langue française, tel que les emprunts et les interférences qui déroutent le lecteur non averti, et projettent le lecteur averti dans un autre univers culturel étranger à la langue française, c'est celui de la langue maternelle de l'écrivain.

A côté de ces transgressions phrastiques, on peut ajouter une violation de la structure générale du texte, en introduisant des fragments pris d'autres textes appartenant à d'autres écrivains, un procédé fréquent dans la littérature moderne que les spécialistes appellent : l'intertextualité.

L'usage de ce procédé dans notre roman, ne conduira pas seulement à un renouvellement et à une modernisation des formes poétiques mais une perturbation du récit. Cette dernière s'exprimera dans un premier temps sur le plan visuel, par le caractère avec lequel ces fragments sont écrits : l'italique, qui est différent de la typographie générale du texte.

Cet effet désorganise aussi la structure du texte dans la mesure où ces unités altèrent la cohésion textuelle du roman et son homogénéité. D'autres transgressions frappent sur le plan sémantique, c'est la violence du verbe qui se manifeste à travers l'érotisme et la

dérision, et puis par ce ton parodique et ironique qui témoigne en apparence du caractère grossier et bouffon de ce héros fou, mais qui au fond est une critique véhémement du pouvoir, de la société et des chefs de religion.

Ce sont ces éléments que l'on va essayer de développer dans ce chapitre afin de montrer ce côté subversif de l'œuvre dans sa dialectique et sa double dimension sagesse et folie.

## **II.1 Violation de la langue française :**

Dans l'usage normatif ou commun, le sujet parlant désigne des réalités extralinguistiques en agencant des signes en respectant les lois de la grammaire, et en opérant les choix nécessaires sur l'axe syntagmatique selon la norme générale de son milieu culturel.

Tahar Ben Jelloun, viole régulièrement ces critères et installe entre les signes un rapport original qui paraît bizarre. Cette bizarrerie est ordinaire dans le langage littéraire vu que ce dernier n'a pas de vocables qui lui sont propres, il est un langage insoumis, subversif, un coup de folie par rapport à la norme préétablie.

Le discours de Moha n'est pas limpide, il ne transmet pas un message clair, il marque donc un écart par rapport à la norme langagière. Il transgresse la langue créant son propre code, sa propre signification. Cette dernière se manifeste à travers cet assemblage de signes mystérieux et incongrus qui constituent un véritable langage métaphorique.

### **II.1.1 Un langage métaphorique :**

Ce langage inventé par Moha embrouille le lecteur dans la mesure où son locuteur ne paraphrase pas ce qu'il dit, il laisse au lecteur lui-même le soin de décoder son message et tout cela grâce aux tropes ou figures de styles qui font de son discours une singularité absolue.

La fréquence de l'utilisation des tropes a au moins une signification thématique capitale, c'est que le personnage qui parle exprime son souci de se libérer des contraintes de la logique habituelle et parfois même de la grammaire, dans *Moha*, il y'a abondance de l'emploi de cette reine des figures qu'est la métaphore.

La métaphore est une figure de rhétorique, cette dernière se différencie de la poétique comme art de bien parler. Connue depuis l'antiquité, la rhétorique est composée de plusieurs figures ou tropes, son objectif est de séduire et de persuader.

La métaphore est un trope, ce mot d'origine grecque « tropos », est le substantif du verbe « trépo » dont le sens est tourner, d'où cette valeur de détournement de sens qui caractérise la métaphore et qu'Aristote explique comme suit : « le terme appartient au vocabulaire technique de la rhétorique et désigne une figure de signalisation par laquelle un mot se trouve recevoir dans une phrase un sens différent de celui qu'il possède dans l'usage courant »<sup>1</sup>

Ce détournement fait que la métaphore réorganise le monde en bouleversant les catégories établies par le langage à travers le transfert sémantique qu'elle effectue, ainsi elle libère l'imagination et l'invention.

Le discours de *Moha* est par excellence métaphorique, le transport sémantique qu'exerce la métaphore est exploité d'emblée : « toutes les espèces de mots (verbes, adjectifs, participe, nom) peuvent être employés métaphoriquement à titre de figure ou de catachrèse. La métaphore peut être appliquée à travers les objets quiconque de la pensée, physiques, naturels, abstraits, moraux, métaphysiques. »<sup>2</sup>

---

1 CD Universalis, entrée Métaphore, 1996

2 CD Universalis, entrée Métaphore, 1996

Dans le discours de Moha, on ne manque pas de rapprochements implicites ou explicites entre toutes les catégories, Tahar Ben Jelloun exploite toutes ces possibilités  
Ainsi dans l'extrait :

« Je suis le ruisseau qui ne sait plus où est sa source  
Je suis la parole qui ne sais plus d'où elle vient »p. 130

Les deux signifiés sont présents : je qui renvoie à Moha. C'est le phore ou le comparé et « le ruisseau ou la parole » qui est le comparant, cette présence du phore et du thème fait qu'il s'agit d'une métaphore in présentia qui est une mise en rapport direct entre le comparant et le comparé au moyen d'un complément. Une équivalence est instituée, la totalité du sémantisme de x vient s'agglutiner à y.

Dans l'expression :

« La mort joue du piano »p. 128

Il y'a absence explicite du comparé, dont la présence est implicite du moment qu'il a été remplacé par l'une de ses caractéristiques qui est celle de jouer du piano, la mort ne peut jouer du piano c'est Moha l'être humain qui peut le faire, l'absence du comparant ou du comparé constitue une métaphore in absentia.

Cependant c'est la métaphore filée qui forme l'ossature du texte, elle s'organise en réseau, elle « est une série de métaphores reliées les une aux autres, par la syntaxe (elles font partie d'une même structure narrative ou descriptive) et par le sens ; chacune exprime un fait particulier d'un tout (chose ou concept) qui représente la première métaphore de la série »<sup>1</sup>

Dans l'expression :

« Livré au sable, il interroge la pierre, la muraille, l'enceinte »p. 11

---

1 Michael Rifaterre, *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, Editions Seuil 1978, p. 219

Sable, pierre, muraille et enceinte, sont des éléments qui peuvent s'apparenter par dérivation. Dans ce cas, on peut parler d'une métaphore acceptable. Cependant, le fait de les interroger donne à réfléchir sur la crédibilité de l'énoncé

On peut ajouter que dans des énoncés comme :

« Sur les syllabes de la lumière, j'ai posé mes mains » p. 143

Ou bien

« La mort a joué du piano »

La mort devient sujet de l'action dans un autre monde, une autre réalité. Les mains du poète se sont posées sur les syllabes de la lumière, la lumière devient une langue avec ses propres lettres et son propre alphabet, une dimension fantastique du langage du moment que le référent est une autre réalité dont les lois sont inconcevables, des signes explorant un au-delà du réel.

En parlant d'Aïcha, Moha dit qu'elle est :

« Une hirondelle qui retenait le printemps dans son petit corps »p. 162

Cette assimilation d'Aïcha à l'hirondelle qui retient le printemps rappelle le dicton, *une hirondelle ne fait pas le printemps*, mais on peut comprendre qu'Aïcha n'arrive pas à profiter de sa jeunesse ainsi elle retient le printemps au lieu de le ramener, désormais elle n'est qu'une domestique dans la maison du patriarcat.

Dans la phrase :

« Un astre s'est éteint ce matin, c'est un enfant »p. 11

L'enfant mort ressemble à un astre dans sa brillance et sa luminosité qui s'éteint soudainement, après avoir subi la torture et l'injustice.

A travers l'évocation de cette mort, Moha tente de dénoncer la torture et l'injustice au Maroc, tout en touchant la sensibilité du lectorat en le séduisant par ce langage métaphorique donc « il ne s'agit plus de l'existence d'un sens propre et d'un sens figuré pour un mot déterminé, il s'agit de stratégie de communication, au lieu de dire directement et franchement ce qu'il veut dire, le locuteur s'exprime indirectement et veut signifier plus ou autre chose que ce qu'il dit »<sup>1</sup>

Après ces transgressions intra linguales, Tahar Ben Jelloun recourt à d'autres procédés plus subversifs, pour faire du discours de Moha non pas seulement celui d'un fou commun, mais d'un fou par rapport à une société, la société Maghrébine, un cachet et une authenticité réalisés à travers l'intrusion d'éléments propre à la tradition orale, et l'emploi d'expressions et de mots propres à la culture Marocaine.

### **II.1.2 Intrusion de l'oralité :**

Ecrire dans une autre langue devient pour la plupart des écrivains maghrébins une obligation et non pas un choix. L'Histoire et la politique n'ont pas été tolérantes à l'égard de ces langues minoritaires qui sont le berbère et l'arabe dialectal. Ainsi l'arabe classique ou le français sont les deux seules issues pour ces écrivains afin d'exprimer leurs maux et d'affirmer leurs génie littéraire, même avec cette faible proportion d'alphabétisés au Maroc, Tahar Ben Jelloun s'excusera auprès de son peuple en disant :

« Que mon peuple me pardonne  
Toi qui ne sais pas lire  
Tiens mes livres  
Fais en un feu pour réchauffer tes solitudes  
Que chaque mot alimente ta braise  
Que chaque souffle dur dans  
Le ciel qui s'ouvre. »<sup>2</sup>

---

1 Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Editions Flammarion, Paris, 1963, p.109

2 Tahar Ben Jelloun, *Les amandiers*, Editions Denoël, 1973, p. 82

Ben Jelloun a choisi d'écrire en français, une langue empruntée dont les racines remontent à la colonisation. A ce propos il nous dira :

« Ceux qui me demandent d'écrire une langue arabe classique me demandent de me taire car ils savent pertinemment qu'écrivant dans une langue que je ne maîtrise pas je produirais des écrits médiocres, des textes indignes de la beauté de la langue arabe, par respect pour cette langue et aussi par respect pour le public arabophone, je refuse de m'improviser écrivain en arabe sous prétexte que c'est ma langue première (en fait ma langue maternelle est l'arabe dialectal). »<sup>1</sup>

Il faut noter aussi que l'usage de la langue française pour les écrivains Maghrébins a une fonction libératrice, elle est un lieu de dire le malaise de transgresser les tabous qu'on ne peut exprimer à travers la langue maternelle à ce propos Tahar Ben Jelloun nous dira aussi:

« C'est dans le roman d'expression française qu'on trouve le plus d'audace dans la contestation de l'ordre social et dans la transgression des tabous, surtout d'ordre sexuel. Le fait d'écrire en français incite les auteurs à aller plus loin dans la critique –l'arabe –la langue du Coran –se prête moins au jeu de la dénonciation. Mais la principale originalité de cette littérature se trouve dans son rapport à la langue française. Elle la transforme et l'enrichit tout en l'introduisant dans l'intimité de l'imaginaire Maghrébin, parfois le plus secret »<sup>2</sup>

Cependant, tous les écrits des auteurs maghrébins en langue française sont loin d'être une mimésis puisque la langue maternelle de ces écrivains est autre que le français :

« je ne suis un écrivain bilingue. Cependant je vis le bilinguisme à l'intérieur d'une seule langue : le français. J'écris un réel profondément arabe avec des signes étrangers. Dans mon entreprise de communication. Je ne néglige personne : je m'adresse aussi, bien aux citoyens de mon pays qu'aux citoyens d'autres cités. Je révèle ma différence, notre différence aux miens et je la tends aux autres »<sup>3</sup>

Afin d'éliminer cette distanciation linguistique qui s'impose, et d'affirmer en même temps sa différence, et faire de Moha un fou typiquement maghrébin, Tahar Ben Jelloun cherchera à écrire comme on parle, en introduisant des éléments de la tradition orale maghrébine, et parmi les manifestations les plus anciennes de l'oralité, nous trouvons le mythe, la légende, le conte, l'anecdote, et le proverbe.

---

1 Tahar Ben Jelloun, *Les droits de l'auteurs*, magazine littéraire, écrivains arabes aujourd'hui, n°251, Mars 1998, p.40

2 Tahar Ben Jelloun, *Défendre la diversité culturelle au Maghreb*, in journal of Maghrebi studies n° 1, 1993, p. 05

3 Tahar Ben Jelloun, *De la différence*. Revue de psychologie des peuples. Juin / Septembre 1973, p. 222

De notre coté nous essayerons de traiter deux figures de l'oralité récurrentes dans *Moha* il s'agit des interférences et des proverbes, deux procédés qui assurent d'une part un dépaysement de la langue française, et d'autre part une affirmation de la langue maternelle.

**a) les interférences linguistiques :**

*Moha le fou, Moha le sage* est marqué par l'usage massif de mots arabes, ces éléments étrangers à la langue française sont des interférences, on parle d'interférence « lorsqu'un sujet bilingue utilise dans une langue cible A, un trait phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique caractéristique de la langue B. »<sup>1</sup> De ces unités lexicales on peut citer: Djellaba, Hadj, Sourate, Mecque et d'autres qui appartiennent initialement à l'arabe dialectal.

Dans cette liste de mots certains phonèmes sont imprononçables en français comme dans : Moha, Mohammed, Ahmed ou cheikh puisque le [h] et le [x] sont des phonèmes étrangers au système phonétique de la langue française.

Ces mots relevés renvoient aussi à un univers sémantique étranger au français par rapport aux non connaisseurs de la langue arabe. Ces termes non expliqués constituent des obstacles à la communication du sens : un effet stylistique voulu pour déranger la fonction dénotative .Cela produit un effet du même ordre que l'archaïsme explicité par Rifaterre :

« La substitution de l'archaïsme à un synonyme contemporain crée un certain degré d'imprévisibilité dans le décodage de la phrase, d'où le contexte créateur d'effet .dans une classification stylistique, ce trait spécifique permettrait de grouper dans une même classe l'archaïsme, le néologisme, les emprunts des langues étrangères ou techniques »<sup>2</sup>

Ce genre d'écriture ne sert pas uniquement à la désorientation du lecteur occidental, mais elle l'initie au même temps à la découverte d'une autre dimension de l'art scriptural et d'une autre culture que la sienne.

---

1 Kannas Claude, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 252

2 Micheal Rifaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Edition Flammarion, 1971, p. 102

A ces unités linguistiques appartenant à la langue arabe par leurs graphies, articulations et sens, s'additionnent des expressions propres à la tradition orale même si elles obéissent au système syntaxique français, il s'agit bien des proverbes.

#### **b) Les proverbes :**

Le proverbe est un énoncé appartenant à la tradition orale, répété dans la société maghrébine, s'il représente cette voix de la sagesse populaire, de la doxa, son usage dans *Moha* est lié à cette volonté de dépaysement de la langue française d'un côté et d'une altération de sa structure morpho syntaxique d'un autre.

Les proverbes sont aussi des énoncés fortement rythmés et imagés, la structure rythmique du proverbe est souvent binaire, on y trouve l'opposition de deux propositions, la rime ou l'assonance vient parfois souligner l'opposition, cette structure est souvent renforcée par l'utilisation d'oppositions sur le plan lexical: la répétition des mots, la mise en présence syntagmatique de couples oppositionnels de mots donne à ces formulations une longue durée de fonctionnement.

Dans notre texte ces expressions dérangent la fonction dénotative et référentielle et créent des zones d'ombre où l'accent est plutôt porté sur l'inconnu que le connu ; à travers cette traduction littérale de proverbes, et de dictons pris de la tradition orale maghrébine la langue française sera déportée vers un réseau de rapports inédits car « toute la littérature Maghrébine d'expression française est un récit de traduction. Je ne dis pas qu'elle n'est qu'une traduction, je précise qu'il s'agit d'un récit qui parle en langues »<sup>1</sup>

De plus, le proverbe est entièrement ancré dans la culture, il est du domaine du sacré, sa traduction littérale lui fait perdre sa charge de vérité dans la communauté ainsi que sa structure fixe dont l'usage interdit le détournement ou l'altération.

---

1 A. Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Editions Danoel, 1983, p. 186

Dans *Moha*, des expressions comme :

« Qui t'a précédé d'une nuit a appris une de plus que toi »p. 101

Ou :

« Aucun chat ne quitte la maison où on fête un mariage »p. 151

Ou bien :

« Cherche le voisin avant la maison et le compagnon avant le chemin »p. 101

Se présentent à première vue comme obéissant à la structure et au rythme binaire qui distinguent les proverbes, cependant d'autres proverbes perdent leurs identités à cause de cette transposition qu'ils subissent lors de la traduction de l'oral à l'écrit, ils se mêlent aux énoncés et suivent leurs rythmes et leurs syntaxes, ce qui les rend difficilement identifiables.

De la sorte, au lieu d'être séparés du discours, ils s'intègrent et se perdent au cours de la parole :

« aussi haut que les yeux pourront s'élever, le ciel reste au dessus...le ciel est au dessus de la parole, la mienne, l'œil est au dessus de la main et la main du ciel est au dessus de la terre.. »p. 139

Le proverbe proprement dit est:

« Aussi haut que les yeux pourront s'élever, le ciel reste au dessus de la terre»p. 139

Sa structure n'est pas démarquée, la répétition des lexèmes ciel et yeux, montre cette transformation, les deux phrases qui forment le proverbe sont éloignées l'une de l'autre, elles sont séparées par d'autres énoncés.

Cependant, plus que toute autre parole les proverbes sont la voix de la communauté, des énoncés collectifs, ils font partie de ces « actes de discours qui tiennent ensemble l'oralité, la collectivité, le transpersonnel, continuant à travers et contre les idéologies littéraires à poser spécifiquement le problème de rapports entre langage et activité poétique

entre le sujet et le social ce que d'une certaine façon montrait sans dire l'opposition du savant au populaire »<sup>1</sup>

*Moha* est un roman polyphonique où le discours unique du patriarche, de Milliard, du directeur de la banque, le psychiatre s'oppose à celui de Moha qui parle en proverbes ce qui donne à ses propos un sens partagé, il est la voix de la communauté qui récuse l'univocité du sens, il est aussi cet énoncé sapientiel propre à l'élite, aux sages, une preuve d'érudition et du savoir vivre.

Ce savoir vivre et cette sagesse sont quelquefois le fruit de la ruse, de l'intelligence, des caractéristiques qui distinguent un personnage connu dans la littérature orale arabo musulmane et dont les traits s'apparentent à ceux de Moha, ce personnage n'est autre que Djoha.

### **c) Djoha et Moha :**

Djoha est un personnage de la culture populaire, bouffon et naïf, rusé et malin, il est connu dans toute la sphère socio culturelle musulmane et même turque. Même si on ne peut faire une description exacte de ce personnage, Jean Déjeux le définit comme un être qui « vivait selon l'instinct, il n'est pas asocial, il est anarchiste à sa manière, il est poète aussi puisqu'il subit le charme du milieu environnant. Il paraît se replier contre le principe de plaisir dans ses réactions de défense spontanées contre le père, contre la société qui le domine »<sup>2</sup>

Djoha et Moha s'unissent dans ce refus de toute convention, de tout ordre établi, tous deux subissent la cruauté de la loi du père, c'est cet aspect et cette caractéristique de Djoha que Moha incarne le plus, un homme du peuple démuné qui renvoie à la société et au

---

1 Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Tome 5, Paris, Editions Gallimard, 1978, pp158-159

2 Jean Déjeux, *Djoha, entre hier et aujourd'hui*, Editions Naaman, p16-17

pouvoir qui la gouverne, un être misérable mais révolté qui dénigre tout ce qui menace son existence.

Si Moha ironise parfois, il ne peut égaler Djoha dans son humour et son génie de la blague, la gravité de Moha prend le dessus sur son relâchement.

Certes, il est quelquefois ironique mais sa fonction ne se limite pas à rendre les autres ridicules et prouver qu'il est malin mais à dénoncer : il devient un intellectuel qui réveille les consciences. : « Djoha fait l'idiot parce qu'il est forcé d'agir ainsi et parce qu'il est sage de se faire passer comme tel »<sup>1</sup>

C'est la même chose pour Moha qui est sage en jouant le fou pour se protéger. Cette sagesse se manifeste aussi par ces sous-entendus utilisés par les deux personnages, ainsi ils montrent qu'ils sont deux figures de la sagesse populaire.

Ben Jelloun a créé un personnage unissant la tradition maghrébine et la culture européenne, en cela, il mélange les deux fonds culturels: Moha est semblable au bouffon ,au fripon ou au sot évoqués dans la littérature médiévale européenne et il est aussi en quelque sorte le descendant de Djoha personnage populaire maghrébin, cette attitude montre une volonté d'impliquer les deux lecteurs, l'occidental et le maghrébin, afin de les rapprocher et de créer un dialogue entre les deux rives à travers ces personnages mythiques partagés.

Cette intrusion de l'oralité dans l'œuvre et la technique fragmentaire adoptée par Ben Jelloun sont exprimées aussi par la typographie. Le rythme de la parole est concrétisé par la ponctuation, les vides et les points de suspension, ainsi que les répétitions, ce sont ces éléments qui vont être traités dans ce qui va suivre.

---

<sup>1</sup>Jean Déjeux, *Djoha, entre hier et aujourd'hui*, Editions Naaman, p. 24

### **II.1.3 La typographie discontinuë:**

L'écriture fragmentaire adoptée par Tahar Ben Jelloun donne au roman une mise en page singulière :

les pages sont quelquefois vierges, les paragraphes jamais achevés, jouant sur l'élargissement ou la réduction de la marge, ce qui n'est guère un indice d'une méconnaissance esthétique mais d'une recherche d'originalité et d'une volonté de déconstruction.

Grâce à ces procédés, Tahar Ben Jelloun perturbe mais libère en même temps, ce que nous explique Roland Barthes en disant que « toutes secousse imposée par un auteur aux normes typographiques d'un ouvrage, constitue un ébranlement essentiel »<sup>1</sup>

Cette fragmentation matérielle du texte concrétisée dans le désordre typographique est aussi liée à l'oralité, au mouvement de la parole, à son rythme, ses pauses, ses silences et sa vitesse.

#### **a) Les points de suspension et les blancs :**

L'occupation de l'espace matériel dans *Moha le fou, Moha le sage* présente une discontinuité inhabituelle grâce à cet usage exceptionnel des blancs ainsi l'interrogation :

« Tu as une cigarettes ? » p. 23

Est une phrase isolée qui se répète à deux reprises entre deux paragraphes, ces passages séparés sont quelquefois de genres différents, des fragments de poèmes indiquant par là un changement de ton, de focalisation et de discours puisqu'on passe du discours indirect pris en charge par le narrateur au discours direct des personnages. Ces blancs qui séparent les paragraphes font que les phrases soient parfois disposées de manière verticale par opposition à l'horizontale :

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Editions Seuil, Paris, 1964, p. 176

« Et toi  
La main  
ailleurs »p. 105

En semant les blancs entre les passages, Tahar Ben Jelloun va conquérir la spatialité du texte, importante non seulement par ce qui est écrit, mais aussi et surtout par ce qui n'est pas écrit, par ce vide on exprime aussi un silence voulu, ou peut être imposé ; On peut noter aussi que ce blanchissement de ce court espace qui est la marge « est le symbole d'un silence, d'une durée que ne saurait marquer aucun signe de ponctuation logique, mais qui est justifié par des valeurs psychologiques. »<sup>1</sup>.

Ce silence et ce vide, poussent le lecteur à lire le blanc qui fait partie intégrale du texte aussi bien que le noir, la typographie devient une véritable langue écrite. Ainsi les blancs des mots deviennent des signifiés même s'ils se passent du signifiant. Ces dispositions expriment des poussées, des reculs, des entames, des issues dérobées, ce qui n'est pas écrit en mots est complété par les blancs ainsi « ces nombreux « blancs » ou « vides » ou « néants » indiquent cette crête qu'évoque, par ailleurs, un sommeil lourd, sans rêve, sans sons ou à sons mutilés »<sup>2</sup>

La dimension spatiale qu'occupent les blancs varie : dans certains extraits, les blancs alternent uniquement les énoncés mais dans d'autres, ils occupent des pages entières créant un espace vierge, dans la plupart des cas ces blancs des pages coïncident avec l'intervention du narrateur, ses propos sont situés, entre, après ou avant ces blancs, ces pages sont même dépourvues de pagination, un vide qui nous pousse à dire que cette voix qui émerge est étrangère au texte, elle se construit à partir du silence, elle hésite, sa parole est suspecte, ce qui réduit sa fonction à une simple transition : une voix qui se fait entendre par intermittence.

---

<sup>1</sup> Gerald Prunelle, *Pour une description typographique du poème*, <http://www.liège.htm>, consulté le 25/04/2007.

<sup>2</sup> Julia Kristéva, *La révolution poétique du langage*, Paris, Editions Seuil, 1974, p. 224

Cette voix qui se construit sur le silence et le prolonge se fait le mieux entendre car il revient au lecteur de décrypter ces silences tirillés entre un désir de confession et une réticence à tout dire.

Ces blancs indiquent aussi un changement de voix dans les récits de paroles, dans l'histoire d'Aïcha : Moha rapporte les propos d'Aïcha mais d'autres voix se superposent et s'enchevêtrent : celle du narrateur d'un côté, d'Aïcha et de son grand père d'un autre. De ce fait dans l'absence de tirets, les blancs signalent un changement d'interlocuteur. Cette discontinuité visuelle est traduite également par le changement de typographie : du caractère roman à l'italique.

#### **b) L'italique :**

Dans *Moha* plusieurs passages sont mentionnés en italique, ce caractère qui s'oppose au caractère roman intégré dans l'œuvre, produit un effet de rupture par rapport à l'hégémonie typographique du roman dans un texte classique.

L'intrusion de l'italique ne se limite pas à cette fonction distinctive entre deux caractères opposés qui occupent l'espace de la page, et par l'occasion l'espace visuel du lecteur. Plus que cela, ce changement typographique a des soubassements sémantiques et idéologiques ainsi qu'une visée stratégique invitant à lire entre les lignes à la lumière de cette parole en italique.

L'intrusion de ce caractère peut être considéré comme une profanation de l'ordre scriptural normal, étant donné que « les formes typographiques sont une garantie de fond : l'impression normale atteste de la normalité du discours »<sup>1</sup>

Dans l'énoncé :

« Ils m'ont dit que l'innocence de l'enfance doit être préservée et qu'on doit empêcher *que l'athéisme des voyous ne vienne détruire l'âme du peuple.* »p. 80

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Editions Seuil, 1964, p.176

On remarque ce changement brusque de caractère, après la monotonie du roman, l'italique surgit pour dérouter l'écriture et par la même occasion signaler un changement de locuteur.

Les passages en roman sont les paroles de l'enfant né adulte, une parole qui a occupé plusieurs pages, un discours individuel, monologique qui va être interrompu par cette phrase en italique indiquant que ces propos sont étrangers au discours de l'enfant, ils appartiennent à une instance autre dont l'éthique s'oppose totalement à cette parole rapportée, ce que justifie ce changement de caractère, renfermant ainsi une opposition de points de vue.

L'italique exhibe l'éthique de cette nouvelle vague islamiste qui essaye de corrompre l'esprit des enfants, et de les instrumentaliser ce que met en exergue l'auteur à travers les mots de l'enfant né adulte.

Ces oppositions que concrétise l'italique sont aussi celles qui existent entre le pouvoir en place et le peuple. Le discours officiel autoritaire est mis en avance dans cet extrait :

« *Peuple !*

*Notre Religion est l'islam. Notre langue est l'arabe. Notre démocratie est le socialisme .Notre idéologie est dans nos traditions, dans notre patrimoine. Nous sommes décidés à barrer le chemin à toutes les formes d'obscurantisme : délire, folie, prétendue poésie nihiliste et dévastatrice. Nous sommes un état moderne. Les fous iront à l'asile. Les vagabonds en prison .Cet homme qui parlerait dans sa tombe n'existe pas. L'enquête est formelle Il n'y a pas plus de Moha que l'indien dans le cimetière. .Moha n'a jamais existé. Allez à vos occupations et oubliez ce cimetière ! »p.163*

Ce passage exhortatif en italique tresse l'entrecroisement de deux paroles sociales, l'une déniait et désintégrant l'autre, un discours majeur qui a le pouvoir de vie et de mort. : Celui des autorités qui ordonnent et dictent. L'autre discours mineur, écrasé, dont la parole est étouffée, est donné en roman ce qui accentue le contraste.

Les propos de l'Indien, de Red Jacket, des frères sioux, annulent cette fonction exclusivement oppositionnelle où l'italique se limite à une fonction d'authentification de propos, ou à être le support du discours autoritaire, dans cet extrait, ce sont les frères sioux, ce peuple victime d'ethnocide qui exprime son attachement à sa terre :

*« O Toi, terre sacrée d'où nous sommes sortis, Tu es humble tout en nourrissant toutes choses ; nous savons que Tu es sacrée, et que tous nous sommes parents avec Toi, Grand-mère et Mère- Terre féconde, pour Toi, il y'a une place dans ce calumet. O Mère, puisse ta nation s'avancer sur le sentier de la vie, face aux vents violents... »p. 136*

Plus encore, cette voix sort du silence et dénonce :

*«Demain une balle peut t'atteindre. Ce soir, ils peuvent t'arrêter. Aujourd'hui même, la société peut t'enchaîner. Ce n'est pas à toi de faire le choix. Le seul choix que tu as, c'est d'aimer, ou de ne pas aimer. »p.137*

Ces paroles sont le cri de toutes ces catégories opprimées, et ces peuples asservis et enchaînés par la peur qu'engendre le pouvoir tyrannique et la société conservatrice, Moha et l'indien appartiennent à la même race des opprimés tout comme le bon sauvage (ou le Huron de Voltaire), qui possède des qualités : il est noble, fier et sage, proche de la nature avec laquelle il entretient des liens mystérieux.<sup>1</sup>

### **c) La ponctuation et les répétitions :**

A l'intérieur de ces phrases écrites en italique ou en roman, la ponctuation annonce aussi une originalité et une disposition inhabituelle. L'utilisation des crochets [ ] et des tirets – entre les phrases est un procédé elliptique qui concentrent et abrègent les dires des personnages pour donner des définitions simples :

*« Un événement revenait sans cesse : les soldats français tirant sur la foule -juive et musulmane- qui manifestaient à l'entrée du port » p. 113*

Le syntagme « foule Juive et Musulmane » est mis entre crochets signalant la présence et l'amalgame de deux communautés que la politique essaye d'opposer mais que l'Histoire a réunies. L'évocation de cette communauté est faite aussi à travers l'intrusion de ce personnage appelé Moché : un fou juif, ami de Moha. Leur dialogue est une preuve de cette réalité incontournable, de ce lien indissociable entre les Arabes et les Juifs du Maroc, un lien qu'exaltera Moha en disant :

---

<sup>1</sup> Amina Azza Bekkat, *Regards sur la littérature d'Afrique*, Alger, Editions office des publications universitaires, 2006, p. 341

« Tu sais Moché, chaque juif qui quitte le pays, c'est un peu de moi-même qui s'en va. »p.116

A l'italique et aux blancs, on peut ajouter les points de suspensions qui parsèment le texte et rendent les énoncés incomplets :

« Un homme sans terre, un peuple sans paroles, des enfants sans avenir ...non, ce n'est pas possible de vivre expulsé de l'histoire ...alors que des hommes ont pris les armes ...des hommes sont morts ...d'autres se sont enrichis...tu vois, c'est curieux ...moi, j'ai cent quarante ans »p. 35

Ces énoncés qui se succèdent sans assurer pleinement leur fonction syntaxique donnent une vitesse que les points de suspension entrecouper, afin de marquer des arrêts et de déferler un air un peu asthmatique sur le texte, traduisant ainsi une difficulté d'expression et d'accouchement de la parole.

Par la même occasion, ces points de suspension signalent une disparition élocutoire et une invitation au lecteur pour devenir lui-même créateur, cette suspension invite le lecteur à continuer la liste des misères partagées « l'intonation suspensive accentue l'inachèvement et convie le destinataire à s'incliner dans la rêverie »<sup>1</sup>

Dans l'extrait :

« Je suis témoin de trop de chose pour me taire [...], je parle, je hurle, je chante, je fume [...]»p.36

Ces points de suspension signalent l'inachèvement, la difficulté de la pensée d'explorer l'intime, une écriture essoufflée au rythme entrecoupé traduisant une intensité pulsionnelle, comme si une sorte de trop à dire empêchait le personnage d'ordonner ses propos dans un discours construit. Il reviendra donc au lecteur de faire preuve de perspicacité afin de combler les silences gênés du narrateur, de compléter les points de suspension qui lézardent le discours afin de recouvrir les vérités et les drames qui se cachent entre les lignes.

---

1 Julia Kristéva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Editions Seuil, 1980, p. 235

## Les répétitions :

Si les points de suspension traduisent un vide qu'on doit combler, les répétitions fréquentes signalent une surcharge, un excès de voix, une logorrhée perpétuelle liée aux débordements de la parole du fou et son délire, ou à une influence de la tradition orale chez l'écrivain. Elles consistent à employer plusieurs fois les mêmes termes ou le même ton, soit par le simple ornement du discours, soit par une expression plus forte et plus générique de la passion. Ces répétitions se manifestent d'abord, au niveau lexical, des mots comme : folie ; parole ; mort sont récurrents dans tout le texte. On retiendra le mot folie.

Le monème folie avec tous ses dérivés hante notre œuvre, il apparaît dans toutes les pages, avec toutes les associations syntaxiques possibles. Cependant nous nous intéresserons à ses variantes sémantiques. Ce signifiant est récurrent dans l'œuvre mais sa signification diffère, d'un référent à un autre, d'un contexte linguistique à un autre, selon son sujet, ou son objet, c'est sa combinaison avec les autres catégories du discours qui décide du sens recouvert.

Si l'acception déclarée par le psychiatre, le directeur de la banque, le père de Moha, renvoie à la maladie mentale, à une parole dépourvue de raison :

«Troubles évident de la personnalité, perte d'identité »p. 150

Pour Moha, la folie devient à certains moments un objet d'amour, un refuge

« J'aime ma folie et je m'en vais vivre avec elle »p.30

De déjouement :

« Je suis fou, ils le croient tant mieux car si je n'étais pas fou ou considéré comme fou, il y'a longtemps qu'ils m'auraient enfermé »p. 135

De liberté :

« J'étais fou, alors je pouvait tout dire, quel programme »p. 135

Et de protection :

«Ma folie me tient à chaud dans ces ténèbres, elle déborde et tourne en sagesse »p

En plus de ce lexème, on peut relever d'autres isotopies syntaxiques :

« Vers les hommes naufragés je vais aller, vers le silence des pierre je vais me retirer, vers les sables je vais me tourner » p. 133

Elles se manifestent par la duplication qui constitue ce que le groupe Mu appelle un proto rythme <sup>1</sup>Dans *Moha* ces duplications ne sont pas isolées mais constituées en séries ce qui aboutit à des suites où se recrée une sorte d'équivalence syntaxique :

« J'entends la voix du Mahdi, il paraît qu'il va venir un matin sur un cheval fou, un cheval blanc. Il va surgir comme un prophète, un prophète armé et vengeur. Mahdi est une vieille légende pour vous faire attendre. Attendre toute une vie, attendre la mort »p. 36

L'autre système isotopique réside dans la structure anaphorique de l'écriture où la fréquence interactive varie de 3 à 6 :

« Ö femmes absentes, femmes emmurées, femmes envoyées au champs l'enfant au dos. Femmes du silence, ô femmes pourquoi vous cultivent ils dans les ténèbres avec des sexes en bois sans caresses, sans tendresse, méprisées par le temps et l'oubli. Ö femmes suivez mes pas suivez moi dans la folie de l'amour et de la vie »p. 46

Cette répétition du même signe est un procédé anaphorique qui relève de l'insistance, il ajoute un éclat et un effet de musicalité selon la rhétorique, mais instaure aussi une atmosphère carcérale où la raison se perd, Jacques Lacan considère la répétition comme l'un des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, pour lui la répétition n'est jamais identiques, elle sous tend une recherche d'un objet ou d'une chose impossible à atteindre, un processus fantasmagorique, obsessionnel.

Les répétitions inscrivent aussi quelque chose qui marque, un retour fréquent du refoulé, donnant à l'écriture, un début qui finit et se renouvelle dans sa finitude car « la

---

<sup>1</sup> *Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Editions Complexe, 1977, p.150

répétition est garantie de la vie, de la parole, elle est essence, plus on répète la parole, plus elle se dilate et s'épanouit, la prolifération qui la tue est celle qui la ressuscite »<sup>1</sup>

## II.2 La transcendance textuelle :

*Moha le fou, Moha le sage* apparaît comme un véritable carrefour où la parole de l'énonciateur est constamment habitée par d'autres et tissée de leur écho. Ces voix ne se limitent pas aux personnages mais aussi au texte lui-même : plusieurs énoncés provenant d'autres textes, soit appartenant à Ben Jelloun lui-même, soit à d'autres écrivains.

Cette caractéristique est propre à chaque œuvre littéraire, Bakhtine dira que seul Adam le père de l'humanité pouvait proférer un discours vierge, une comparaison qui insiste sur l'inter influence des œuvres romanesques. Désormais aucun texte ne naît du néant, de ce fait chaque texte doit être lu comme une oeuvre ouverte faisant appel à plusieurs textes.

Bakhtine affirme que c'est une esthétique propre au langage littéraire, et qui apparaît quand « le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui le mènent vers son objet, et il peut ne pas entrer en interaction vive et intense seul l'Adam, mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui »<sup>2</sup>.

Cette présence du discours d'autrui dans un texte littéraire est appelée par Gérard Genette transtextualité, elle désigne l'ensemble de relations qu'entretiennent les œuvres entre elles, il y distingue cinq types de relations<sup>3</sup> :

➤ La para textualité : titre, avertissement, préface, postes faces, notes...

➤ La méta textualité : les diverses formes de commentaires

---

1 Abdelatif Kilito, *L'auteur et ses doubles*, Collection Poétiques, Paris, 1985, p. 19

2 Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Présentation dialogique*, Collection Poétique, Éditions Seuil, Paris 1981, p. 98

<sup>3</sup> Site Internet Fabula, *Atelier de théorie littéraire : les relations transtextuelles selon Gérard Genette*, [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_relations\\_transtextuelles\\_selon\\_G%2E\\_Genette](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G%2E_Genette) .

➤ L'archi textualité : ce sont les désignations génériques (comédie, nouvelle....) qui ne sont pas nécessairement exprimées ;

➤ L'hyper textualité : les relations unissant un texte qui se greffe sur un texte antérieur, que ce soit par transformation ou par imitation.

Et l'intertextualité : qui suppose la co-présence entre au moins deux textes soit par (allusions, citations, plagiat) et c'est la relation la plus visible, elle sera traitée dans cette partie du travail.

## II. 2.1 Intertexte /intertextualité :

La notion d'intertextualité revient selon Maingueneau à Bakhtine, c'est lui qui l'introduit pour la première fois dans la théorie littéraire, il dira que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »<sup>1</sup>

Dans son ouvrage *Les termes clés de l'analyse du discours*, Maingueneau distingue entre intertexte et intertextualité, pour lui « l'intertexte est l'ensemble des fragments clés dans un corpus donné, tandis que l'intertextualité est le système de règles implicites qui sous tendent cet intertexte, le mode de citation qui est jugé légitime dans la formation discursive dont relève ce corpus »<sup>2</sup>

C'est à ces fragments clés qu'on va s'intéresser et plus précisément à cet ensemble de citations déclarées ou non déclarées que Ben Jelloun a introduites dans son texte, non pour une visée conflictuelle mais pour une volonté d'évasion, de migration vers un espace plus libre, ce n'est point « une rupture, mais un petit air de refuge ou d'évasion, comme une façon d'aller prendre l'air »<sup>3</sup>

---

1 CD Universalis, entrée : intertextualité, 1996

2 Dominique Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse littéraires*, Editions Seuil, Paris 1996, p. 52

3 Gérard Genette, *transtextualité*, in magazine littéraire, 1983, n°192, p. 140-141

### a) l'intertexte d'origine arabe :

*Moha le fou, Moha le sage*, s'ouvre sur la citation d'un poète irakien Badr Châker As Sayyab qui vient inaugurer cette panoplie de citations qui se répandent dans le texte, tout un poème extrait de l'un de ses recueils est posé à la première page de *Moha* :

« O muets, muets cimetières  
En vos tristes allées  
Je hurle, je crie, me lamente  
Et dans le silence j'attends  
Où se percutent des pas solitaires  
Comme si une bête de pierre rongerait la vie  
Point de vie du soir jusqu'au jour ! »p. 07

Ces vers sont cités en épigraphe que Genette définit : « comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'oeuvre ou de partie d'oeuvre, "En exergue" signifie littéralement hors d'oeuvre, ce qui est un peu trop dire: l'exergue est ici plutôt en bord d'oeuvre, Généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a"<sup>1</sup>.

Ce fragment de l'Irakien Badr Châker as-Sayyâb (1926-1964), traduit par André Miquel constitue l'épigraphe principale de *Moha*.

On remarque la mention du nom du poète, et celui du traducteur tandis que celui du recueil dont le poème est extrait n'est pas cité. Cette situation pousse le lecteur à être plus attentif du moment qu'il s'agit d'une traduction, une transposition d'une langue vers une autre, deux versions d'un même texte avec deux langues différentes.

Badr Châker as- Sayyâb est un poète, originaire du Djaykoûr (province irakienne), il fut l'un des grands poètes arabes contemporains et l'un des précurseurs dans le domaine de la versification libre dès la fin des années quarante. Son recueil le plus célèbre, est un long

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions Seuil, 1987, p. 134

chant tragique, d'où est tirée la citation ci-dessus, il fut écrit de 1952 à 1960 et s'intitule *Unchûdat al-Matâr, chant de la pluie*.

Ce poète persécuté par le régime Irakien, a fait l'expérience de la mort avant qu'elle frappe sa porte, à cause de son engagement et ses idées progressistes, sa destinée résume le tragique de l'intellectuel arabe ou celle de tant de poètes ou d'écrivains dans le monde, qui ont sacrifié leurs vie pour leurs convictions, cependant leurs trépas n'a fait qu'effacer le corps puisque leurs œuvres seront une seconde naissance qui puise de l'éternité ; à propos de ce poète Jacques Berque nous dira « Sayyâb dans la vie comme dans les textes, c'est le poète interrompu »<sup>1</sup>.

De ce fait, cet extrait placé comme épigraphe dans *Moha*, devient une forme d'hommage rendu à l'illustre poète novateur As-Sayyâb ainsi qu'à toutes les victimes de l'oppression. En contant la torture d'un militant coupable d'avoir parlé librement, des correspondances s'établissent entre la figure du poète et celle du militant car le motif du poète et de *Moha* est commun, c'est cette parole proférée dans le vide, ce cri sans écho lancé dans la place publique, d'une cellule de prison, ou d'un cimetière désert.

Une autre similitude thématique s'établit avec *Moha* en plus de cette description d'une souffrance, de cette évocation d'un assassinat, la parole est énoncée d'un lieu de mort elle s'émancipe par le dépassement du silence de la mort vers une parole liée à la vie :

« *Moha* poursuivait tranquillement sa parole qui parvenait aux gens dans les places publiques, les rues et jusque dans les mosquées »p. 159

Même programmation, mêmes scènes qui se déroulent dans *Moha* : le jeune Ahmed, le militant souffre, mais sa parole continue à vivre malgré la mort, cette mort qui est le silence, la censure et l'interdiction de parler.

---

<sup>1</sup> Jacques Berque, *Langages Arabes du présent*, Paris, Editions Gallimard, 1974, p.306

L'éloge de cette parole, qui défie la mort se dégage aussi de ces extraits de Bataille et de Nietzsche que Tahar Ben Jelloun introduit dans son texte.

### **b- Citations d'origine occidentales :**

Dans *Moha* plusieurs citations foisonnent : cette pratique d'écriture nous renvoie à l'œuvre de Borges, cet écrivain latino-américain qui a développé la théorie du livre comme citation, selon Marc Gontard a eu une grande influence sur les écrivains maghrébins comme Ben Jelloun.

On relève plusieurs fragments de textes appartenant principalement à Nietzsche et Bataille, sous forme de citations ou de passages isolés dans des pages entières ou mêlés à la texture de l'œuvre, ce qui crée une autre fragmentation de l'énoncé. Ainsi à la fin de la page 159, se trouve un fragment de Bataille en italique, dépourvu de source ou de référence isolé dans l'espace d'une page blanche :

« Tu me mènes vers la fin  
L'agonie a commencé  
Je n'ai plus rien à dire  
Je parle de chez les morts  
Et les morts sont muets. »

Cet extrait va nourrir toute la suite du roman qui apparaîtra sous forme d'un traité philosophique où la mort sera le thème de méditation par excellence.

La référence à Bataille, cet écrivain français du XX<sup>ème</sup> siècle peut être dû à la récurrence du thème de la mort dans ses œuvres à tel point que les critiques les ont qualifiées de « thanatographies »<sup>1</sup>.

---

1 Gilles Ernst, *Georges Bataille, Analyse du récit de mort*, Edition Puf 1993, p. 107

Bataille associe la mort à la parole, à l'érotisme, à la nécrophilie ; en cela sa réflexion sur l'art et la littérature est transgressive de toute norme établie, reflétant une volonté de dépassement et de dislocation et c'est ce qui se dégage aussi de notre œuvre.

Si Ben Jelloun commence avec Bataille, il terminera avec une citation de Nietzsche, une phrase finale où il déclare au nom de Moha :

« Je ne suis qu'un faiseur de mots  
Quelle importance ont donc les mots ?  
Et moi, quelle importance ai-je donc ? » p. 186

Une citation qui clôt le roman et qui résume l'identité de Moha, qui ne cesse de répéter tout au long du roman qu'il n'est qu'un homme riche de sa parole, juste un corps verbal qui s'interroge sur l'existence et sa valeur dans cet univers qui le repousse.

La marche de Moha nous rappelle celle de Zarathoustra, une figure empruntée à la philosophie orientale, dans sa quête existentielle de la vérité suprême. Ce grand réformateur de l'ancienne religion iranienne, connu parfois sous le nom de Zoroastre, sera le héros de *Ainsi parlait Zarathoustra* de l'écrivain allemand Friedrich Nietzsche

L'allusion à cette œuvre ressort d'abord par cette anaphore ou phrase :

« Ainsi parlait Moha » p. 50

Au lieu de « Ainsi parlait Zarathoustra. »

Zarathoustra annonce la mort de Dieu à l'humanité, et l'avènement de nouvelles valeurs sur les décombres du christianisme et de l'idéalisme, avec la naissance du Surhomme. Par cette nouvelle race, Nietzsche voulait inviter l'homme à se libérer des chaînes métaphysiques et morales afin de réaliser ses potentialités, un objectif cher à Moha qui n'arrêtait pas d'appeler son peuple à se libérer et à se délivrer de tout ce qui l'asservit.

La référence à Bataille et Nietzsche a pour raison cette pensée de rupture et de transgression, que ces deux auteurs ont cultivée dans leurs œuvres. Tous deux ont pris des distances par rapport au discours normatif, à l'image de Moha, notre héros qui se révolte contre toutes les coutumes désuètes, toute obligation rituelle et toute autorité castratrice.

### **c- L'intertexte religieux**

Le Coran est omniprésent dans *Moha*, soit par des extraits de versets disposés intégralement ou par allusion. Ces versets sont traduits en français, une première transgression du texte sacré, traité intouchable. Ainsi on retrouve à la page 163, la traduction d'un verset de la sourate des abeilles :

« Au nom de dieu, le très haut qui a dit dans le livre sacré :

Parcourez la terre et voyez ce que fut la fin de ceux qui crièrent au mensonge si, tu ambitionnes de diriger les incrédules (c'est inutile), car celui qu'Allah égare ne saurait être dirigé et n'a aucun auxiliaire »p. 163

Pire encore, ce discours religieux sur lequel se basent les représentations symboliques de la société va être discuté, il sera sujet de polémique et de mise en cause : un sacrilège aux yeux de la société, L'expression :

«La femme est un champ à cultiver... »p. 48

Est une allusion à la sourate des femmes :

« Les hommes ont autorité sur les femmes du fait qu'Allah a préféré certains d'entre vous à certains autres, et du fait que les [hommes] font certaines dépenses sur leurs biens [en faveur de leurs femmes]. »<sup>1</sup>

Cette présence du discours religieux n'est pas si neutre, car à l'allusion succède un commentaire :

---

<sup>1</sup> Coran, Sourate IV, verset 38, Traduction Régis Blachère. Paris, Edition. G-P Maisonneuve et Larose, 1980, p 110-111

« C'est vrai. C'est un champ à cultiver, mais un champ vivant, en droit d'exiger autre chose que la fêlure systématique et les semences brèves »p. 48

Ce qui est mis en cause, ce ne sont pas les versets mais l'interprétation qui en a été donnée.

Moha critique ces exégèses qui instrumentalisent la religion, il lance même des expressions polémiques où la mise en cause du discours social est confondue avec celle du Coran

« On dit que c'est écrit dans le livre. Non, ils font dire ce qu'ils veulent au livre »p. 47

« Les femmes seraient inférieures aux hommes c'est dit et entériné !non moi, je n'entérine rien, je regarde autour de moi avant. N'entérinons pas à la légère .ni sérieusement .les lois c'est une vieille histoire, je ne marche pas »P. 48

Rien n'est clair ici, s'agit il du discours coranique ou social ?

La subversion, se manifeste aussi par la transformation de la profession de foi, la *chahada*, cette phrase fondamentale du Coran :

« Il n'y a de divinité que Dieu et Mohammed est son prophète. »

Va être altérée, elle deviendra : « la vie est courte et Mohammed est son prophète »p.15

La partie la plus importante est absente, « il n'y a de divinité que dieu » va être remplacée par l'expression profane « la vie est courte ».

Même si le rythme est maintenu, le sens est perverti par la substitution de termes ce qui constitue une transgression impardnable de cette parole substantielle qui inaugure l'adhésion à la religion musulmane et qui doit être prononcée durant l'agonie.

La transgression s'accroît aussi avec la destruction du discours religieux dans ses symboles : le patriarche qui représente les tenants de la religion, la piété, n'est qu'un vieux libidineux qui utilise la religion pour garantir ses intérêts égoïstes et légitimer son pouvoir oppressif. Dans l'extrait suivant :

« Mains, oui des mains, non des doigts et le soleil...pénis énorme qui vous regarde, il vous surveille, mains... argent...couilles d'Antar...sexe, lèvres du sexe...vu...visage troué ce n'est pas le miens, c'est

le votre, c'est comme pour les dents du sexe...les dents du vagin ...le prophète m'excite, il me ... »p. 61

Le patriarche, mélange le sacré et le profane, son discours délirant après qu'il a bu le breuvage magique, associe les symboles vénérés de la religion : prophètes, mahdi, la Mecque, le mont Arafat à des blasphèmes, à des mots appartenant à un registre érotique. Ces genres de transgressions sont fréquents dans tout le texte, ce qui donne à celui-ci un ton violent, et c'est cette violence verbale qu'on va voir dans cette partie du travail.

### **II.3.2 la violence verbale :**

On a vu que le travail sur la syntaxe et sur la langue se manifeste à travers ce mouvement de rupture et de coupure qui caractérise la parole fragmentée. On va ajouter à ceci, la violence verbale qui est dans son essence un refus de conformisme, et d'habitudes acquises « le refus de respecter la loi du silence, en écrivant aussi sur ce qu'il ne faut pas dire »<sup>1</sup>. Dans *Moha*, la violence verbale est omniprésente à travers les thèmes de l'amour et de la mort : les images que ces thèmes véhiculent sont les meilleures expressions de cette violence. A ce propos Khatibi déclare que quand on était enfant « il nous est interdit de nous torcher le cul avec du papier écrit en arabe. On le fait aujourd'hui avec le papier de l'autre, avec le texte de l'autre, stade anal de la littérature maghrébine »<sup>2</sup>

Une réflexion brutale et provocatrice qui montre que « toute initiative pour transcrire l'imaginaire profond de son peuple dans une langue étrangère s'accompagne nécessairement d'une violation de tabous dans laquelle le coupable puise la sombre jouissance des plaisirs défendus »<sup>3</sup>. Cette transgression est un acte de libération de toutes les formes d'oppression, d'enchaînement et d'enfermement que ce soit par la tradition, la religion ou l'idéologie.

---

<sup>1</sup> *Ethiopiennes*, Revu négro-africaine de littérature et de philosophie, [www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id-article=1010](http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id-article=1010) art suite=2

<sup>2</sup>ibid

<sup>3</sup>3 ibidem

Dans *Moha*, Tahar Ben Jelloun a usé de plusieurs procédés pour exprimer cette violence, pour faire de l'écriture de la violence un moyen de subversion et de conscientisation, ce sont ces procédés que nous allons aborder dans cette partie de notre travail.

#### **a) Les procédés cacophémiques:**

Dans *Moha*, Tahar Ben Jelloun continue son œuvre de rupture en usant d'un langage scatologique, que traduit les gros mots, les insultes, les jurons et autres imprécations ; des mots qui s'inscrivent dans le registre de la grossièreté, de la malséance et de l'obscénité.

Des mots comme : « Anus, sexes, urine, masturbation, charogne, couille... » sont fréquents dans le texte, ils se définissent comme des bas mots, des mots crus et vulgaires en raison de leur évocation de l'intimité du corps, ou de la matière fécale, un vocabulaire dont l'audace ne connaît aucune limite.

En introduisant ces mots, l'écrivain provoque une explosion dans la norme, ces expressions représentent un écart et une exploration du domaine de l'excès et de l'outrance qui offense la pudeur et s'affranchit des codes de politesse et de bienséance surtout que le registre sexuel est plus abondant.

Cependant, l'usage de cette catégorie de mots dans notre texte, assume une double fonction : expressive du moment qu'ils sont la manifestation de la colère de Moha, une propriété purgatoire dont l'énonciation traduit une tension et un soulagement ; phatique ou conative puisqu'ils interpellent l'auditoire, le blesse, le choque, le provoque et le fait agir.

Ces deux fonctions inspirées de Jakobson (1963) ont été mises en évidence par Nancy Huston (1980) dans son *Dire et interdire* pour dégager une analyse de ces mots transgressifs. Moha s'acharne sur le patriarcat, en décrivant ses pratiques secrètes et vicieuses, en peignant des scènes crues, reflétant une brutalité et une violence sexuelle dépassant toutes

les bornes, Dada était le dada du patriarce, quand il s'enfermait avec elle, c'est pour la grande transgression :

« Mais il aime bien son cul. Il a toujours un petit miroir pour voir son anus entrain d'expulser les excréments »p. 49

« Il l'installait sur son sexe en érection comme on déposerait un objet de mécanique parfaite »p.54

Plus horrible encore

« Il l'obligeait à prier toute nue, au moment où elle se prosternait, il la prenait par derrière et lui demandait de continuer sa prière »p. 54

La violence qui se dégage de ces scènes, a pour but de créer un électro- choc, chez le lecteur en transgressant sans façon les règles de la bienséance et en violant sans vergogne les tabous sociaux et religieux.

En parlant du patriarce, Moha s'insurge aussi sur tous ces hommes qui considèrent leurs épouses comme des objets de plaisir, sans sentiments, sans affection ; ils réduisent l'acte sexuel à un coït banal, une réalité amère qui persiste dans la société maghrébine :

« Ô femmes, pourquoi vous cultivent ils avec des sexes en bois, sans caresse, sans tendresse ? »p.46

La négation de la sexualité féminine est souvent justifiée par l'hypocrisie religieuse qui réduit le corps à un objet, la femme à une pondeuse, la dépossédant de son être de femme et de sa dimension humaine.

La majorité des écrivains Maghrébins ont dénoncé cette morale, Boudjedra constate dans *la répudiation* que « les rapports qui régissent notre situation sont féodaux : les femmes n'ont qu'un seul droit : posséder et entretenir un organe sexuel »<sup>1</sup>

---

1 Rachid Boudjedra, *La répudiation*, Paris, Editions Donoel, 1969

La transgression dans *Moha*, atteint son summum pour occuper des pages entières p66, 68,69 où on assiste au délire du patriarche ensorcelé, proférant un flot d'injures et de gros mots, de blasphèmes aussi, qualifiés de *déchets de la parole* par son fils. Les paroles folles du patriarche, renferment toutes les laideurs possibles. Le patriarche par son discours réveille Moha, l'irrite et le met en colère car il a confisqué sa parole qui est devenue selon notre héros :

«Une parole détournée, falsifiée, une parole trahie »p. 70

Si les paroles de Moha sont une manière d'exprimer son animosité, elles sont en même temps un moyen pour provoquer et faire agir autrui :

« Mais vous ne m'écoutez pas !vous êtes absents, vous ne m'écoutez pas !vous avez enfoui votre tête dans la masse des billets de banque »p.37

« Venez avec moi suivez moi, dormez avec moi, écoutez la forêt tout me parle, je ne fait que transmettre »p. 33

Cette violence explicite, a d'autres armes favorites moins évidentes qui jouent sur l'implicite, c'est la dérision avec ses variantes : l'ironie et la satire.

### **b) Les procédés ironiques et satiriques:**

Tahar Ben Jelloun porte un regard critique sur le monde, la société et les autres. Son œuvre est un questionnement perpétuel dévoilant inquiétude et incertitude mais aussi elle signifie la rupture en associant d'autres procédés tels que la dérision ou l'humour, la violence du texte ou l'érotisation dans l'excès du langage.

La dérision fleurit dans *Moha*, cette arme des dominés est perceptible à travers les modes ironique ou satirique qui finissent par produire une vision tragique de la société qui vit dans un présent désorienté, vidé de toute substance.

Par ailleurs, la satire sociale, qui s'en prend à la superstition, à la condition féminine et à la corruption du pouvoir, par l'apport d'une pseudo modernité opposée aux valeurs

ancestrales, ne manque pas de prédominer pour devenir l'objectif principal des écrivains maghrébins.

Anne Marie Nisbet précise que :

« l'acte de création ou d'innovation de Tahar Ben Jelloun comme de certains auteurs maghrébins de langue française est de rendre la parole aux bases : la mère pilier social, Moulay Idriss, le saint fondateur, Abdelkrim le rebelle, enfin le peuple victime de la trahison donc source du problème. Il redonne ainsi la parole à l'être maghrébin dont le rêve a été chassé, l'imaginaire expulsé, le libre interdit et dont les soubassements plongent dans la grotte, celle, justement où le soir disparaît Harrouda. »<sup>1</sup>

### **L'ironie :**

*Moha* est un texte polémique où on reconnaît l'emploi d'un procédé spécifique, qui est l'ironie. Cette dernière crée un décalage entre le ton utilisé (ton comique) et le sujet visé. En cela, elle brouille les frontières entre ce que l'on dit et ce que l'on veut faire comprendre. Cette figure est aussi une arme efficace pour lutter contre tous les abus à travers : l'inversion des liens logiques, la juxtaposition de faits contradictoires, la description de situations radicalement contraires à la réalité étroitement liée à la folie.

L'ironie construit une parole satirique donnant en spectacle la réalité, nourrit par la démesure et l'excès propre à la folie, elle se permet de transgresser les tabous sans être révélatrice, de truquer la réalité et de reproduire le bon sens à travers le rire transgressif, c'est « une figure de style, forme d'expression consistant à dire, le contraire de ce que l'on pense ou à feindre d'approuver les opinions d'un adversaire pour mieux montrer l'ineptie ou la cruauté de ses thèses »<sup>2</sup>

---

1 Anne Marie Nisbet, *Représentation du personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980*, Université of South wals'australie), Sherbrooke, Naaman, 1982, p130-131

2 François Aguetaz, Stephan Audeguy et al, *Dictionnaire de littérature française*, Paris, Editions Hatier, Paris1998, p. 217

Cette attitude mentale exprimant d'une manière subtile et détournée une désapprobation s'apparente à tout le discours de Moha. Plusieurs passages dans l'oeuvre pour ne pas dire toute l'oeuvre adoptent ce ton à la fois masqué et révélateur.

Moha se moque des détenteurs du pouvoir, en ne prenant même pas la peine de les nommer :

« Un x personnage s'adresse à Moha en disant : « Tu as parlé de révolution .Tu n'as cessé d'injurier les honnêtes gens, qu'est ce que tu veux ? Dis le et ne te cache pas derrière les mots, tu veux notre mort .tu veux notre disparition totale ?le million de martyres ne te suffit pas ? »p. 73

Ce discours au ton interrogatif adressé à Moha par les autorités, apparaît à première vue propre à un nationaliste et à un patriote accusant Moha d'être traître et usurpateur : traître vis-à-vis de la nation et de son Histoire : la révolution et le million de martyres, vis-à-vis de ses supérieurs : ces « honnêtes gens » qui gouvernent avec dévouement et fidélité. Or, ce discours exagéré, ne fait que jouer sur les symboles de la nation pour toucher la sensibilité du peuple, un discours courant de tout pouvoir oppressif que Tahar Ben Jelloun rapporte à travers la voix de Moha.

Dans cet extrait, l'ironie glisse vers un sens polyphonique du moment que ce glissement:

« Revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et bien plus la tient pour absurde. Tout en étant donné comme la responsable de l'énonciation [...] d'une part la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique et en même temps, elle n'est pas mise à la charge de L. Puisque celui ci est responsable des seules paroles étant attribuées à un autre personnage »<sup>1</sup>

Moha prend ses distances à l'égard du point de vue absurde, Ducrot appelle énonciateur le personnage ridicule dont le point de vue est mis en scène à travers l'énonciation ironique et qui s'oppose au sujet parlant ou au locuteur.

---

1 Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Edition Hernani, Paris 1972, p. 211

Ainsi, il fait entendre dans sa parole le point de vue d'un énonciateur dont il se distancie par le caractère odieux de ses propos. Moha ridiculise ceux qu'il attaque en utilisant leurs propres arguments afin de les retourner contre eux. Plus loin, il use de l'innocence de l'enfant né adulte dont la fausse naïveté lui fait interpréter de manière erronée les idées qu'il attaque en feignant de ne pas les comprendre, une stratégie d'abaissement pour tromper, et montrer au même temps la mauvaise foi de ceux qui les profèrent :

« Or moi la politique, je ne sais pas ce que c'est, je vis- j'ai 12 ou 13 ans - je suis né présumé, je ne sais pas exactement d'ailleurs personne ne sait »p. 79

Il déclare ignorer ce que veut dire la politique, plus loin ; il devient le meilleur politicien qui soit, à travers sa réponse au jeune Imam qui lui explique le danger de certains mécréants manipulés par les étrangers et qui veulent mettre en prison les fidèles dont l'enfant est censé faire partie :

« Moi je ne l'ai pas cru. Je l'ai laissé parler. Ça lui fait plaisir de me montrer qu'il en sait des choses. Enfin, j'ai fait semblant. Moi je viens à la mosquée, ce n'est parce que je crois en Dieu et ses prophètes, Mais parce que je m'y sens bien et que j'aime beaucoup contempler, le plafond je n'ai pas osé le lui dire. Il faut être politique parfois »p. 80

Cette position vis-à-vis de la religion, se manifeste aussi par des énoncés où se mélange humour, sarcasme et cynisme:

« Moi je n'aime pas la prière; il faut tout le temps se laver » p. 81

Cette prolifération et cet épanouissement de l'ironie traduisent une certaine laïcité chez Ben Jelloun car L'ironie de l'écrivain selon Lukaç « est la mystique négative des époques sans dieu »<sup>1</sup>

---

1 George Lukaç, *Théorie du roman*, p. 86-87

La minorité et l'innocence de l'enfant deviennent des couvercles permettant à la vérité d'avancer toute nue, tout comme la folie de Moha qui les protège tous les deux de toute sanction.

« Moi aussi je cours, mais je m'arrête souvent. Heureusement d'ailleurs. Sinon qui surveillerait ce territoire !qui oserait dire la vérité ? Je suis fou. Ils le croient. Tant mieux car si je n'étais pas fou ou considéré comme fou .il y'a longtemps qu'ils m'auraient enfermés ou piétinés dans le marché. »p.134

Si l'ironie est une énonciation double et masquée par laquelle on démystifie le réel conjurant symboliquement les maux dévoilés, la satire est directe et sans détours, elle se superpose à l'ironie se munissant d'une audace et d'une violence démesurées.

#### **- la satire :**

La satire dans *Moha* prend la forme d'un pamphlet par son aspect direct et virulent. Ce dernier est défini par Yves Avril comme « tout écrit de circonstance attaquant plus ou moins violemment, unilatéralement un individu, une idée ou un système idéologique dont l'écrivain révèle, sous la pression urgente et libératrice, l'imposture »<sup>1</sup>

Ce genre de satire qui veut faire éclater une évidence repose sur une vision catastrophique de l'univers. Le pamphlet s'oppose à l'ironie. Cette dernière s'appuie sur une rhétorique du mépris et cherche à faire rire. Ce n'est nullement l'intention du pamphlet dont le ton est plus brusque :

« Tu as des paysans qui travaillent les terres, et tu les considère comme des mendiants, tu les paies à peine, tu les maintiens dans la misère et tu oublies que ce sont des hommes, tu trouves que c'est la fatalité : eux Dieu les a voulu pauvres et misérables esclaves entre tes mains : le ciel est toujours là pour justifier votre brutalité ancestrale » p.72

Ces propos lancés à la figure du patriarche sont adressés à tous ces riches qui exploitent les paysans et qui justifient leurs injustice par le ciel : Dieu a divisé le monde en deux parties :

---

<sup>1</sup> Yves Avril, *Le pamphlet*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/index.php>, consulté le 12septembre 2007

les dominants et les dominés, une condition éternelle de l'existence où certains sont destinés à se mêler à la terre, tandis que d'autres sont nés pour vivre dans le luxe.

Tahar Ben Jelloun, dénonce aussi les violences subies par les victimes du pouvoir colonisateur ainsi que les inégalités de son propre pays :

« L'indépendance elle a nationalisé le pays [...] la brutalité des Etats rivalise avec celle des individus » p.115

Il évoque avec amertume les conséquences de l'indépendance : féodalité des banques, exploitation des paysans du Maroc, corruption des fonctionnaires, et misère des bidonvilles.

Moha s'attaque aussi aux superstitions, avec ses prémonitions, il met en relief l'aspect burlesque de ces pratiques dégénérées, il s'en prend aux saints et aux croyances naïves du peuple : mort, enterré, les gens venaient sur sa tombe pour prier et pleurer leur mauvais sort, une tradition qui va jusqu'au culte dans les sociétés arabo-musulmanes :

« Je ne suis pas une pierre sacrée. Je ne suis pas un saint, ni un marabout, je ne suis qu'un homme, riche de sa folie, riche de sa parole » p. 162

Jacques Berque a montré que le problème majeur dans les sociétés arabes est celui du rapport avec les bases<sup>1</sup> et la femme en est une ; dans *Moha* elle est au centre de l'œuvre soit à travers les personnages féminins qu'on a déjà évoquées : Dada et Aicha, soit à travers le discours de Moha, cette femme dédaignée que l'homme ne cesse de mépriser avec son orgueil et sa puissance, s'adressant à son père Moha fait allusion à toute la communauté où le mal commande et où la femme est privée même de son nom :

« Tu n'as jamais nommé ma mère. Pour toi elle n'avait pas de nom. C'était la femme, la servante, la négresse... » p.141

Moha tente de rendre justice à la femme en évoquant ses sacrifices et son courage :

---

<sup>1</sup> Cité par Mansour M'henni, in *Tahar Ben Jelloun, stratégies d'écritures*, Paris, Editions L'Harmattan, 1995, p. 67

« Vous avez fait la guerre contre les Français. Vous étiez utiles et courageuses. Vous avez fait des opérations mémorables, quelques prénoms sont restés sur le front des nuages. Après la libération du pays, ils ont fermé les murs et verrouillé les portes. Même les terrasses vous sont à présent interdites. Zones extrêmement dangereuses pour la sécurité du morceau de bois. »  
p.47

Ces femmes qui ont pu combattre les Français et libérer leurs pays du joug colonial, n'ont pas pu se libérer de l'emprise masculine, celles qui ont ramenées le soleil se trouvent privées de celui-ci en étant enfermées entre quatre murs.

Moha est semblable à ces sauveurs dans les légendes venus interrompre le cours du malheur humain « un philosophe profondément épris de justice et de liberté : tout le récit raconte les mouvements du cœur de ce justicier, qui, tel l'œil de Caïn, s'active à éveiller la mauvaise conscience des nantis »<sup>1</sup>

Pour conclure ce chapitre on peut dire que la fragmentation de l'énoncé chez Tahar Ben Jelloun s'est démarquée par l'usage de plusieurs procédés tout en conservant le sens, de ces procédés on a noté l'usage de la métaphore car « cette figure du discours dit l'indicible, le désir qui ne s'avoue pas, la pulsion qui se refoule, le fantasme qui s'ignore. »  
2

La mise en forme particulière de *Moha* où la page devient un monde carnavalesque où les blancs, les points de suspension, l'italique, attestent une anomalie au même temps qu'une liberté, et une spontanéité suivant une parole vivante, non cadenassée par les rites scripturaux.

Cette libération a été accentuée pour faire exploser le langage avec une violence et une audace incomparables à travers l'ironie, et la satire, pour promulguer une écriture tant recherchée, une: « littérature de l'audace où l'écrivain puiserait dans sa mémoire immédiate,

---

1 Ouarda Himeur, *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, ILE D'Alger, Janvier 1989, p.41-55

2 Jean le Gailliot, *Psychanalyse et langage littéraire*, Paris, Editions Nathan, 1977, p.140

dans sa subjectivité rebelle, dans sa folie même voilée, dissimulée dans ses rêve les plus indécents »<sup>1</sup>.

Tahar Ben Jelloun a attiré notre attention aussi en faisant appel à notre troisième oreille, avec des mots et des proverbes traduits de l'arabe, des motifs et des personnages pris de la tradition orale. Cette association de la graphie française aux référents maghrébins instaure un dialogue entre deux cultures différentes, une ouverture qui s'élargit avec ces citations et ces fragments pris de plusieurs textes occidentaux notamment ceux de Nietzsche, et de Bataille.

---

<sup>1</sup> Cité par Jean Déjeux, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Kartharla, 1984, p. 226

## Chapitre III : Eclatement générique :

L'une des caractéristiques de l'œuvre de Ben Jelloun est de constituer un corpus hétérogène, en ce sens qu'elle livre une matière scripturale travaillée à la fois par la poésie, le récit et le théâtre. Ben Jelloun mélange les différents genres littéraires pour donner lieu à un texte baroque investi à la fois par le récit, la poésie et le théâtre.

Cette subversion des genres qui s'insurge contre toutes les formes de cloisonnement est l'essence même de *Moha le fou Moha le sage*, cette œuvre qui récuse la critique qui la conçoit comme un roman et qui « refuse ce [classement] dans ce qu'il a d'univoque, en ce qu'il exclut toutes ces dérives qui font la saveur de ses narrations échevelées »<sup>1</sup>

Ainsi *Moha* se présente comme une œuvre éclatée où la parole s'épanouit dans toutes les formes possibles se libérant de toute sécurisation générique, un mélange qui s'accompagne de transgression, rien n'est semblable, tout se libère du carcan d'un roman univoque au profit d'une œuvre où se mêlent poésie, théâtre et récit.

### III.1 Fragments de poèmes:

A la poéticité de la prose qui colore tout le roman, Tahar ben Jelloun ajoute des poèmes en intégralité, des vers et des passages versifiés qui occupent des pages entières.

La poésie qui est un langage de la mémoire et de l'histoire chez les Maghrébins, un divan de leur passé et de leur gloire, viendra dans *Moha* dépasser cette inscription dans le vécu collectif et l'espace identitaire.

Connu par sa forme versifiée, le plus souvent organisée selon des schémas et règles fixées, le poème se trouve dans *Moha* échappé à toute règle. Influencé par Baudelaire, Rimbaud, Nazim Hikmet et la poésie surréaliste, Tahar Ben Jelloun libère le verbe pour faire

---

<sup>1</sup> Line karoubi, *Tahar Ben Jelloun, le brouilleur de pistes*, Le matin du 17 novembre 1987, p. 22

émerger du réel une vision totalement transformée, par les jeux déroutants qu'elle opère sur le signe, la parole et le silence, le dit et le non dit.

Tahar Ben Jelloun combine la théorie surréaliste de laquelle s'inspire la poésie contemporaine avec l'esprit révolutionnaire que lui inspire l'auteur du recueil « *C'est un dur métier qu'est l'exil* »

Dans l'extrait:

« Sur les syllabes de la lumière  
J'ai posé mes mains  
C'était une cage destinée à un oiseau écartelé par le temps  
C'était une parole insatiable ....»p.143

Ou :

« Je suis le ruisseau qui ne sais plus où  
Est sa source  
Je suis la parole qui ne sait plus d'où  
Elle vient  
Je suis le rêve qui s'éteint avec la nuit..»p.144

Ces vers exaltent la théorie surréaliste de l'inspiration liée à l'inconscient et au rêve, les paroles abondent en flot, sans contrôle, suivant les sensations en cultivant l'image qui est une pure créature de l'esprit : poser ses mains sur les syllabes de la lumière, être un ruisseau, ou une parole, une série de rapprochement de réalités éloignées, afin d'exprimer ce dépaysement et cette perte d'identité que vit Moha.

« Ma peau est un chemin  
Mon corps un chemin  
Sans destin  
Ma vie est une erreur  
Ma main est une racine... »p. 61

Sans respect d'une métrique quelconque, ces vers expriment un désenchantement, une souffrance, le cri d'une âme qu'on traîne dans la boue, c'est Dada dépeignant les blessures

de son corps, après avoir été battue et privée de nourriture. Ses gémissements se présentent sans aucune ponctuation.

Dans cet extrait, le registre dans lequel puise l'imaginaire du poète est le corps qui devient le lieu de violence, violence subie avec les images d'un corps écartelé sanglant blessé, et malade. Un peu plus loin le ton change, et les vers prennent la forme de litanies funèbres, qui apparaissent comme une suite d'invocations et de supplications qui dégagent une certaine violence, cette parole du silence apprivoise un ton menaçant :

Rouge la terre irriguée de miel  
Un fleuve de miel t'emportera étouffé noyé  
Car le miel se transformera en boue  
Le ciel se penchera lourd de ses sauterelles  
Géantes  
Ce sera ton linceul  
Drainé par la forêt et le vent »p. 64

Cette violence, cette mélancolie et cette colère qui colorent l'ensemble des fragments poétiques introduits dans *Moha*, détachent la poésie de ses clichés qui font d'elle un langage de douceur et d'amour, Tahar Ben Jelloun suit en cela l'exemple de Baudelaire qui rétorquait que même la charogne pouvait elle aussi être un thème poétique. Comme ces fragments poétiques, la prose présente aussi une rupture par rapport à la norme, un démantèlement qu'on va essayer de montrer au niveau du récit.

### **III.2 Eclatement du récit :**

Le récit proprement dit est le signifiant, l'énoncé, le discours du texte narratif lui-même, chaque récit réel ou fictif, se compose de :

L'histoire qui est « le signifié du contenu narratif, même si le contenu se trouve d'une faible intensité événementielle »<sup>1</sup>

Quand à la narration, elle se distingue de l'histoire et du récit, en désignant l'acte narratif producteur, c'est la mise en forme du récit. Dans un récit fictif, la fiction désigne « l'univers mis en scène par le texte : l'histoire, les personnages, l'espace temps. Elle se construit au fil du texte et de sa lecture »<sup>2</sup>

*Moha le fou, Moha le sage* est un roman où le récit « se caractérise par l'absence d'un déroulement chronologique et la mouvance de l'écriture romanesque, il se construit à partir de l'une des figures typique de la société : le fou. Il est d'emblée placé sous le signe de la rupture avec ses normes »<sup>3</sup>

Cette rupture se manifeste sur tous les plans, de la narration au personnage au temps et à l'espace, *Moha* devient un univers où rien n'est saisissable. Un récit protéiforme, fortement influencé par la tradition orale et les nouvelles techniques d'écriture. Tahar Ben Jelloun rallie le discours maghrébin à la technique narrative du discours européen. Chez lui, il n'y a plus de limite, de cloison entre les genres.

En effet dans les sociétés maghrébines, le conteur populaire ne se soucie guère de suivre une linéarité, il passe d'une histoire à une autre, d'un personnage à un autre, d'un registre à un autre sans être asservi par l'intrigue. Nous allons essayer de montrer cette spécificité, et cette particularité de *Moha* sur les plans de la narration, du personnage, de l'espace et du temps, en s'appuyant sur quelques concepts de la narratologie.

---

1 Genette, *Figure III*, Paris, Editions Seuil, 1972, p. 72

2 Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Edition Dunod, Paris, 1997, p. 19

3 *Littérature marocaine d'expression française*, <http://folie.www.yahoo.fr>

### III.2.1 La narration

Dans *Moha*, l'histoire est disloquée par la narration, il existe plusieurs histoires dans ce roman et qui entretiennent diverses relations. *Moha* commence par l'histoire d'Ahmed R, un jeune homme capturé et torturé. Il raconte ses souvenirs et les étapes de sa torture jusqu'à sa mort. Son récit est entrecoupé par l'histoire d'Aïcha, ensuite celle du patriarche, puis celle de Dada. En racontant ces histoires, *Moha* n'arrête pas de faire le fou, d'exprimer ses pensées, ce qui fait qu'entre les énoncés, plusieurs histoires alternent et plusieurs intrigues avec, Ben Jelloun déconstruit puis construit à chaque fois une nouvelle histoire, une véritable mise en abyme.

La mise en abyme consiste à placer à l'intérieur du récit principal un récit qui reprend de façon plus ou moins fidèle des actions ou des thèmes du récit principal, Jean Ricardou parle à ce niveau de « révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient »<sup>1</sup>.

Ainsi ce procédé : « permet la reprise du récit, reprise qui signale le fonctionnement même du texte [et] mettant en relief les articulations principales du récit qu'elle habite [...] [elle] en devient soit le reflet exact, soit le miroir déformant »<sup>2</sup>,

Dans ce jeu déconstructif, on ne connaît pas de clôture et au cas où cette dernière existe, elle est immédiatement exposée comme une nouvelle ouverture d'un discours autre, les spécialistes désignent trois formes de mise en abyme ou de discordances :

Entre l'ordre de l'histoire (diégèse) et celui de la narration, dans ce cas on parle de mise en abyme prospective qui réfléchit avant terme l'histoire à venir ; une mise en abyme rétrospective qui réfléchit après coup l'histoire accomplie.

---

<sup>1</sup>Cité par Chloé Conant, *La mise en abyme*, université de Limoges, [http : //www.ditl.info/art\\_lect/art2005.php](http://www.ditl.info/art_lect/art2005.php)  
<sup>2</sup> Lucie Marie Magnon et Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Editions Nuit Blanches, 1997, p. 34

La mise en abyme rétro prospective qui réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et postérieurs à son point d'ancrage dans le récit, et c'est justement la discordance qui s'impose dans *Moha*, suivant les mouvements de la mémoire du personnage principal.

Ces événements non linéaires font que le récit est enchâssé, chaque histoire est contenue dans une autre et toutes contenues dans celle de *Moha*, ces histoires se combinent « Dans un ordre un –deux, elles se prêtent à une typologie formelle. Mais aussi elles entretiennent des liens d'entrelacement ou d'alternance dont l'ordre est –un deux un deux »<sup>1</sup>

De ce fait l'histoire de *Moha* englobe toutes les autres, une hiérarchisation des histoires s'effectue, des distorsions et des décalages brouillent le récit.

#### **a) L'histoire du jeune Ahmed R :**

Ahmed R est capturé pour délit d'opinion, il résiste à la torture en confiant ses souvenirs à *Moha* qui se met à les raconter. Déjà le récit d'Ahmed est fragmenté, il est discontinu, il ne présente pas de linéarité du moment qu'il est coupé par celui du patriarche, d'Aïcha et de Dada. Il s'agit de bribes de souvenirs qui refont surface dans la mémoire de *Moha* alors qu'il est occupé à raconter l'histoire des autres personnages et à exprimer par la même occasion ses états d'âme.

L'histoire d'Ahmed est une mimésis étant donné qu'elle raconte une réalité qui a existé au Maroc : la torture, son évocation est une dénonciation d'un sujet tabou dont on avait peur de parler.

---

1 O. Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique du langage, Edition Seuil, Paris, 1972

### **b) L'histoire du patriarche :**

Elle commence avec les préparatifs pour le retour du patriarche de la Mecque après son premier pèlerinage et se termine avec sa mort lors de son deuxième pèlerinage, elle contient aussi le récit de sa résurrection.

On remarque ici une itération du récit qui commence et se termine par le même événement, même s'il est entrecoupé de certains événements : l'arrivée de Dada avec le patriarche, et sa vie misérable dans cette nouvelle famille, l'ensorcellement du patriarche, sa folie et puis sa mort.

Par opposition au premier récit nous remarquons un certain respect de la chronologie même s'il n'y a aucun indice sur le temps ou la durée de ces événements. A travers l'histoire du patriarche, Tahar Ben Jelloun décrit le fonctionnement de la famille maghrébine qui obéit à un système patriarcal où le père commande, et impose ses règles. Cependant, ici, et contrairement à certaines œuvres maghrébines où la tyrannie du père fait révolter ses enfants, le fils du patriarche soutiendra son père et prendra même la relève après la mort de celui-ci.

### **c) L'histoire de Moha :**

Pour ce qui est de l'histoire de Moha on peut dire que la part discursive prédomine le récit, il s'agit plus d'un récit de parole que d'événements, ce qui rend difficile la reconstitution de l'histoire: Moha parle de sujet divers, il s'adresse aux personnages, il versifie, ce qui annule toute logique dans la successivité des événements.

Néanmoins on va essayer de reconstituer l'histoire :

Après sa rupture avec sa femme Nuage (qu'on va découvrir à la fin du roman), Moha va décider de voyager, sans destination, sans objectif, il erre dans les rues où il fait la rencontre de plusieurs personnages avec qui il discute : Mr Milliard, le directeur de la banque, le

psychiatre et Moché le fou juif son ancien ami. Considéré comme fou, il ne cesse de parler, rien ne l'arrête, il raconte l'histoire du patriarche, de Dada, d'Aïcha et de l'enfant né adulte.

Cette histoire paraît claire et cohérente. Cependant, l'organisation de ces événements dans l'œuvre est autre, les événements alternent et s'entrecroisent, sans aucune logique, sans aucune marque spatio-temporelle, les personnages surgissent soudainement, on passe d'une histoire à une autre sans avertir.

Ces distorsions sèment un doute sur l'identité des personnages notamment Moha qu'on n'arrive pas à reconnaître, serait-il le jeune Ahmed, ou le grand-père d'Aïcha ou bien l'enfant né adulte ou tout simplement un esprit errant qui cherche le salut ?

Ce qui est sûr c'est qu'il n'est que cet être de papier qu'on appelle personnage.

## **II.2.2 Le personnage :**

Toutes les actions dans un récit gravitent autour d'un personnage central, Moha est le personnage principal de l'œuvre. « Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent un sens, d'une certaine façon, toute histoire est histoire du personnage. »<sup>1</sup>

Moha est un personnage fuyant, mi-réel, mi-imaginaire, différent de celui du roman réaliste qu'Alain Robbe - Grillet nous décrit lorsqu'il parle du roman balzacien pour mieux le contester:

« Un personnage, tout le monde sait ce qu'il signifie. Ce n'est pas un quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible, nom de famille, il doit avoir des parents, il doit avoir une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens cela n'en vaudra pas mieux. Enfin, il doit posséder un caractère, un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui là[...]et grâce à ce caractère qu'il léguera, un jour son nom à un type humain qui attendrait dirait on la consécration de ce baptême »<sup>2</sup>

---

1 Yves Reuter, *l'analyse du récit*, Dunod, Paris, 1997, p. 27

2 Allain Robbe Grillet, *Pour un nouveau roman*, Edition Minuit, 1963, p. 27

Désormais, cette définition ne s'applique guère à Moha. Ce dernier se présente dépourvu de toute entité physique, sans origines, sans famille, il erre entre le rêve et la réalité, entre la vie et la mort.

Sa parole et son comportement, paraissent parfois lucides et dans d'autres moments ceux d'un fou délirant. Moha n'est pas soumis à l'intrigue comme les personnages ordinaires, il est servi par elle, il change constamment d'état d'âme et de rôle social : il est vagabond, moralisateur, poète, ce qui signifie son refus du statut initial par lequel il est socialement désigné et connu.

Moha renaît chaque fois avec une nouvelle identité, celle qui lui procure le plus de liberté, car son rôle est exclusivement verbal, il est un être de parole, parler pour lui c'est renaître, ainsi sa folie se révèle comme une stratégie discursive qui permet de franchir sans danger les frontières du silence et de l'interdit.

#### **a) Errance entre rêve et réalité :**

Moha vit dans deux mondes différents, celui de la réalité des événements et celui de l'imaginaire. Ces deux niveaux interfèrent et se fusionnent pour installer une atmosphère d'incertitude et d'ambiguïté, ce qui rend difficile de démêler ce qui est réel de ce qui est hallucinatoire. Jean Barthes parle de système de juxtaposition de mondes en décrivant cela par l'expression : « un pied dans l'imagination et l'autre dans la réalité objective<sup>1</sup> ».

Ce procédé augmente l'hybridité du discours, la narration passe d'un monde à l'autre sans prévenir le lecteur, c'est ce que montre cet énoncé :

« Pendant que la main gantée écartait tes mâchoires, l'autre versait le seau ... »p.15

Ainsi à cette scène réelle succède une scène de rêve :

« Ta main s'est posée sur l'épaule nue de la fille, vous avez marché le long des vagues.. »p.15

---

<sup>1</sup> Jean Barthes, *La littérature du renouvellement : la fiction post moderniste*, Poétiques 48, 1981, p. 396

Puis une autre réelle « tu as vomii.. »p.15

Ces va - vient entre rêve et réalité, entre vie et mort créent un brouillage référentiel et marquent un pas vers la folie. C'est ce que montre Todorov en disant que « les psychiatres posaient généralement que l'homme "normal dispose de plusieurs codes de référence, et attache chaque fait à l'un d'entre eux seulement. Les psychotiques au contraire ne seraient pas capables de distinguer ces différents cadres entre eux et confondraient le perçu et l'imaginaire »<sup>1</sup>

Cette confusion est amplifiée par ces expressions d'hésitations et interrogations :

« Je suis peut être mort »p.16

Et ces phrases interrogatives à valeur oratoire qui contiennent leurs réponses:

« Comment mourir quand on n'a jamais existé ? »p. 165

Cette confusion entre le perçu et l'imaginaire mène à un au-delà du référent, à un langage nouveau, insolite dont la poéticité est la première source.

### **b) Errance entre vie et mort :**

L'identité première de Moha est la mort, cette dernière prend une dimension importante, il s'agit bien d'une mort dans la vie, ce récit se présente comme une rupture, un démantèlement avec la norme.

Le préambule nous présente un homme mort suite à des tortures et son enterrement, pourtant c'est sa parole qui structurera tout le récit, sa voix habitera d'autres corps et d'autres mémoires, celle de l'enfant martyrisé, de Dada, d'Aïcha, il vit le temps à rebours et renaît chaque fois avec une nouvelle identité :

« Le jour va se lever, un enfant est entrain de naître »p.15

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, p. 121

La fréquence du signe «mort» selon Marc Gontard est symptôme d'angoisse fondamentale. L'évocation d'un personnage mort/vivant ou d'individus solitaires, blessés et désemparés cherchant leur salut dans la mort, en se réduisant à des apparences fantasmagoriques, habite toute l'œuvre de Ben Jelloun. C'est ce que fait remarquer Jean Déjeux en disant que : « dans les romans de Tahar Ben Jelloun, (c'était comme si), quelque chose avait été cassée à l'origine, brisée, amputée, comme s'il existait un traumatisme, lourd de conséquences »<sup>1</sup>

Dans *Moha* la figure de la mort est liée à celle de l'amour, dans une dialectique entre Eros et Thanatos. Le premier est l'incarnation des désirs positifs et le deuxième renvoie à l'ensemble des pulsions de mort, de la mélancolie et du pessimisme.

« L'enfant apprendra par le vent et les marabouts l'histoire de cet amour né de la mort »p.182

Thanatos et Eros sont des figures antithétiques comme la folie et la sagesse, des figures constantes, éternelles et obsessionnelles.

À la fin du roman *Moha* se décompose littéralement :

« Comme un ciel d'automne mon regard s'est penché sur la mort. De tout temps, il l'a frôlée, je le sais aujourd'hui. Mon corps se détache avec lenteur, ma peau jaunit, elle s'élargit, car pourrir est un long travail où on se laisse aller. »p.169

Le récit commence par la mort et se termine par la mort, du moment qu'elle constitue le point de départ et d'aboutissement, l'éternel retour pousse *Moha* à se poser la question :

« Comment mourir quand on n'a jamais existé »p.165

*Moha* n'arrive pas à mourir, le récit est raconté, post mortem par un narrateur qui n'arrêtait pas de revenir, la mort est envisagée non comme finitude mais comme revenance, cette impossibilité de mourir est à entendre comme une impossibilité de clore ou de mettre fin. *Moha* est mort, sa parole continue à vibrer, son cri dénonce, il est comme Orphée cette figure de la mythologie grecque dont l'art est lié à la mort.

---

<sup>1</sup> Jean Déjeux cité par Marc Gontard, *Violence du texte*, Editions Harmattan, Paris 198, p

Blanchot nous rappelle la signification d'Orphée : « Orphée ne signifie pas l'éternité et l'immutabilité de la sphère poétique mais au contraire [il] lie le poétique à une exigence de disparaître qui dépasse la mesure. Il est un appel à mourir plus profondément [...] par Orphée, il nous est rappelé que parler poétiquement et disparaître appartiennent à la profondeur d'un même mouvement, que celui qui chante doit se mettre tout entier en jeu et doit à la fin, périr »<sup>1</sup>

Orphée est symbole du pouvoir enchanteur, de la poésie et de la musique, du sacrifice tout à fait comme Moha dont les mots recréent le monde mais efface le corps. Il représente la descente aux enfers et le retour sur terre, la résurrection qui se fait ici par le verbe poétique.

### **c) Moha le bouffon, le sot, le fripon :**

Moha est aussi un personnage populaire, il est similaire à ces personnages qu'on trouve dans la littérature médiévale: le sot, le bouffon et le fripon, ces personnages connus depuis l'antiquité ne sont que des êtres de papier, ils n'existent que grâce à leurs rôles « hors de lui ils n'existent pas, ils ne sont solidaires d'aucune situation »<sup>2</sup>

Moha a plusieurs traits de ressemblance avec ces trois personnages: Avec sa raillerie et sa dérision, Moha ressemble au bouffon, ce personnage comique dont l'existence remonte à l'antiquité: Monos est le bouffon des dieux de l'olympes, sa profession était de faire rire les dieux et de les divertir, une tradition qui a persisté faisant de ce personnage un compagnon fidèle des rois et une figure liée à la cour, ce personnage contrairement à d'autres a le privilège de dire ce que les autres n'ont pas le droit d'exprimer grâce à son sens de l'humour .

La bouffonnerie de ce personnage hante Moha même si quelquefois, il est triste et affligé par le malheur des autres. Par moment Moha est comme le sot dans sa naïveté et sa

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Collection Idées, Editions Gallimard, 1968, p182-206

<sup>2</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Edition Seuil, 1972, p. 305

simplicité, il n'arrive pas à comprendre comment la vie marche. Le discours objectif et la réalité sont des concepts qu'il n'arrive pas à retenir même après maintes explications de la part de Mr Milliard, du directeur de la banque.

Enfin, il est semblable au fripon, ce dernier par opposition aux deux autres figures tient quelques fils qui le retient à la réalité, il est cynique, et dit ouvertement la vérité, un escroc puisqu'il peut faire passer la malhonnêteté pour honnêteté grâce à sa ruse et sa duperie, il rejette toute forme de solidarité sociale au profit de ses intérêts, Moha retient un peu de ces aspects propre au fripon, dans la mesure où il utilise la folie comme masque, il joue le fou pour dire ce qu'il veut sans être puni :

« Je suis fou. Ils le croient tant mieux, car si je n'étais pas fou ou considéré comme tel il y'a longtemps qu'ils m'auraient enfermé » p. 135

Ces personnages sont toujours masqués, leur existence a une signification figurée non littérale, leurs gestes, leurs paroles sont incompréhensibles littéralement car ils ne sont pas ce qu'ils paraissent : « L'influence transformatrice du bouffon du fripon et du sot s'exerce en deux directions : d'abord le statut de l'auteur en personne lui permet de porter un masque par rapport à la vie qu'il évoque et sa position vis-à-vis du public »<sup>1</sup>.

L'introduction du sot, du bouffon et du fripon dans le roman a existé depuis longtemps dans la littérature, Don quichotte, Gargantua, Candide, ces personnages rétablissent le lien entre la littérature écrite et la place publique, entre l'élite et le peuple, leur fonction ne se limite pas à un simple rôle qu'ils doivent accomplir, ils sont utilisés pour d'autres fins : engagement, combat, militantisme.

Michael Bakhtine a parlé des fonctions de ces personnages, pour lui ces trois figures ont joué un rôle important en aidant le romancier dans son travail, plutôt que de prendre part à la vie, ils l'observent et la mettent à nu. Ainsi ces masques viennent au secours du romancier

---

<sup>1</sup> Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Editions Gallimard, 1978, p. 306

pour dénoncer, et dévoiler la fausseté et la duplicité de notre existence « aux formes idéologiques et institutionnelles devenus hypocrites et mensongères on oppose les railleries du sot et l'allègre duperie du fripon »<sup>1</sup>

Moha est aussi un personnage du terroir, il appartient à l'inconscient populaire maghrébin, à l'image du sot, bouffon ou fripon, tous des baladins de la vie, ils rétablissent l'aspect public de la vie humaine.

### **II.2.3 La temporalité**

Nous avons envisagé d'étudier l'espace et le temps. Ces deux éléments considérés généralement comme cadre de l'intrigue dans un roman vont apparaître sous un aspect particulier dans notre roman. L'écriture fragmentaire propre à *Moha le fou*, *Moha le sage* bouleverse toute règle préétablie et transgresse toutes les limites prescrites, des caractéristiques qui font de notre travail une aventure et un défi contre notre héros qui nous avertit :

« Je défie toutes les forces d'arriver à me localiser dans un temps ou un espace »p. 166

Dans *Moha*, l'écriture est dotée d'une dynamique de remémoration et de prédication grâce à son système de retours en arrière ou d'anticipations. En ce qui concerne l'espace l'instabilité des personnages et leur transmigration à travers le temps créent un brouillage de repères et une difficulté de localisation.

Dans un premier temps, nous allons essayer d'aborder ces distorsions sur le plan temporel et son effet sur l'ordre narratif. Pour le lecteur de *Moha*, la grande difficulté réside dans le désordre extrême avec lequel Tahar Ben Jelloun semble conduire son récit, les lieux et les époques se confondent, les voix des personnages s'entremêlent au point que leurs discours apparaissent souvent incohérents et fragmentaires.

---

<sup>1</sup> Ibid, p. 308

Ce désordre touche aussi cette unité abstraite qu'on appelle: le temps, ce dernier qui adoptait dans la perspective réaliste l'ordre chronologique des événements se trouve ici insaisissable. Les personnages se livrent à leurs rêveries ou se remémorent leur passé selon l'itinéraire psychique du souvenir, à travers les monologues, une technique fréquente dans les romans modernes comme ceux de Faulkner.

Ainsi *Moha* devient un roman mnésique, son épaisseur véritable est la mémoire, le mouvement interne du récit ne prend pas le cours du temps objectif, il s'effectue du présent vers le passé, on tente dès lors d'actualiser ce dernier en effectuant des flash back ou des analepses selon la terminologie de Gérard Genette comme on se projette aussi dans l'avenir, grâce aux prolepses, dans certains passages.

Dans *Moha* le travail de la mémoire fait que la narration ne suit guère l'ordre chronologique, le retour au passé et au présent introduit une rupture dans l'ordre des événements. Cette question d'ordre temporel a été étudiée par Gérard Genette qui distingue entre temps de l'histoire ou la diégèse (diégèse=contenu narratif) et temps du récit (récit =discours ou texte narratif)

Etudier l'ordre temporel d'un récit :

« C'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments dans le discours à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même ou qu'on peut interférer de tel ou tel indice indirect »<sup>1</sup>

Dans la majorité des récits, l'ordre chronologique n'est pas respecté : soit le récit dit avant ce qui s'est passé après dans l'histoire, dans ce cas on parle d'anticipation ou de prolepses, soit on raconte après ce qui s'est passé avant et dans ce cas on parle d'analepses. En nous aidant des travaux de Gérard Genette nous essayerons d'aborder cet anachronisme dans notre roman.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, Figure III, Editions Seuil, Paris 1972, p. 78

### a) Les analepses :

Le concept d'analepse est défini par Genette comme « Toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve (...) »<sup>1</sup>. Cette évocation des événements passés fort éloignés est fréquente chez nos personnages : ainsi, Dada se souvient de son enfance et des circonstances de son achat par le patriarche.

Aicha évoque à son tour l'époque de son grand père, tandis que Moha et Moché se rappellent le temps de la colonisation, quand à l'Indien il donne un récit mythique sur la dépossession de son peuple. Cette réminiscence entraîne une perturbation dans l'ordre de la successivité des événements, elle tend également à peindre en un seul tableau un taux de souvenirs semblables, un phénomène que va nous décrire Genette comme suit :

« L'anachronisme des souvenirs (volontiers ou non, et leur caractère statique ont évidemment partie liée, en tout qu'ils procèdent l'un et l'autre du travail de la mémoire qui réduit les périodes (diachroniques) en époques (synchroniques) et les événements en tableau époques et tableaux qu'elle dispose dans un ordre qui n'est pas le leur mais le sien. L'actualité mémorielle du sujet intermédiaire est donc un facteur (je dirai volontiers,) un moyen d'émancipation du récit par rapport à la temporalité diégétique, sur les deux plans liés de l'anachronisme simple et de l'itération qui est un anachronisme plus complexe »<sup>2</sup>.

Pour Dada et Aicha ce retour vers l'enfance fait du passé un refuge, une nostalgie de la pureté, pour Moha et Moché ce retour révèle une volonté de délivrance, car le réel est contraignant, il faut lui échapper à tout prix.

L'Indien avec sa chronique ancestrale, Aicha en parlant de l'audace et du courage de son grand père et Dada en parlant des mystères qu'a réalisés son grand père aussi, marquent un retour à la terre originale, une obsession et une quête d'un passé capable de libérer le présent, l'évasion de la mémoire dans le passé est un motif d'espérance.

L'évocation du temps de la colonisation par Moha et Moché marque un retour vers ce temps idyllique, celui de la solidarité et de la fraternité d'autrefois, entre Juifs et

---

1 Ibid, p. 28

2 Gérard Genette, *Figure III*, Editions Seuil, Paris 1972, p. 179

Musulmans, une ère de la gloire et de la splendeur, un refuge de ce présent jugé peu clément. De ce fait ces tableaux peuvent se rapprocher des souvenirs personnels (Dada et Aïcha), ou à une mémoire collective, celle d'un peuple ou d'une ethnie (Moha et Moché en évoquant la colonisation ou l'Indien avec son récit mythique sur l'oppression qu'à subie son peuple. Ce retour vers le passé, représente également une volonté visant à changer le présent à partir du passé.

### **b) Les Prolepses :**

A cet anachronisme, on peut ajouter des prolepses qu'on rencontre moins fréquemment, ces dernières représentent une anticipation, procédé qui se manifeste dès le début du roman qui s'ouvre sur la mort du personnage principal Moha, ce qui classe notre œuvre dans la catégorie des récits prédictifs comme le fait remarquer Todorov :

« Les présages de la mort dans le roman renvoient à une catégorie du récit prédictif »<sup>1</sup>.

Cette prédication se concrétise à travers ces prolepses de grande portée qui feront peser sur le récit un certain poids destinal :

« Comme dans la tragédie, l'intérêt du lecteur se déplace. La fin misérable de l'histoire lui étant connue, ce n'est plus le désir simple de savoir la suite qui le meut, mais une curiosité plus complexe, et sans doute plus mélancolique : celle de connaître les rouages inflexibles d'une intrigue de prédestination ».<sup>2</sup>

On peut noter d'autres prolepses moins importantes, comme les propos de Dhaouya adressés à sa mère Dada :

« Dhaouya dira plus tard : Non, ce n'est pas de la sorcellerie, mais un acte politique, conscient et réfléchi, qui consiste à briser les chaînes réels, concrètes et atteindre la dignité »p. 62

« Non mère ! La magie ne résout rien .Tu réponds à la barbarie par une autre barbarie .Et puis tu te masques. Non ; face à la violence du maître qui t'a volé ta vie, il faut une violence encore plus grande .Ne lui réponds pas par l'esclavage. Enfin, comprends ta douleur était profonde... »p. 65

---

<sup>1</sup> Todorov cité par Genette, *Figure III*, Paris, Editions Seuil, 1972, p. 229

<sup>2</sup> Ibid p. 105

Une projection dans le futur annonce que Dahouya la fille de l'esclave, jusque là enfant, deviendra une personne consciente et instruite qui essayera de conscientiser sa mère.

On peut noter aussi, une présence du passé dans l'avenir :

« la présence de l'avenir dans le souvenir, la projection perpétuelle que les Arabes font de leur présent dans le passé et de leur passé dans le présent, le tout confluant dans le projet d'une façon que nous autres jugeons utopique au sens vulgaire du terme c'est-à-dire irréaliste »<sup>1</sup>

Moha annonce la venue, du Mahdi l'attendu, tel un prophète pour délivrer le pays des injustices : un retour à ce temps messianique où Dieu envoyait des messagers pour délivrer les peuples à la suite des grandes injustices, un retour qu'annonce Moha effectuant ainsi cette présence de l'avenir dans le souvenir.

Cet ancrage est considéré par les arabes un motif d'espérance dans un possible retour de ce passé glorieux qu'ils ont déjà vécu au moyen âge, à partir de cette logique historique et cette éthique religieuse qui montrent que les civilisations se passent le monopole de la prédominance du monde et de l'humanité en général, ainsi les Arabes doivent attendre leur tour pour prendre le monde en main. Cette conviction est considérée par les occidentaux et les laïques une naïveté, une l'utopie et de l'irréalisme. Ces distorsions temporelles s'ouvrent vers l'infini, Moha dira que l'âge et le temps n'ont pas d'importance, il déclare avoir dépassé les trois cents milles lunes, dans un autre passage les 140ans pour dire après qu'il avait :

« Assez de siècles en réserve pour assister à toutes les catastrophes »<sup>2</sup>p. 45

Moha devient cet être éternel, immortel, atemporel, qui a vécu le passé, qui vit le présent et qui a le pouvoir de vivre le futur, ainsi l'écriture fragmentaire met en scène l'épreuve du temps comme absence du temps, un devenir historique sans direction précise, une ouverture d'un possible jamais réalisé.

---

1 Jaques Berque, *Arabies*, Paris, Editions Stock, 1980, p. 273

### III.2.3 L'espace :

Nous venons de voir comment le temps est brouillé dans *Moha le Fou Moha le Sage*, c'est justement l'une des caractéristiques de la modernité : de complexifier les lignes temporelle, cette même complexité sera le propre de l'espace.

#### a) Diversité des lieux :

Le passage d'un lieu vers un autre dans *Moha* est constitutif de l'histoire : Tout au long du roman, Moha et ses personnages ont été sujets à des transmigrations à travers l'espace : Aicha et Dada ont quitté leurs pays pour rejoindre la famille du patriarche. Le patriarche part à la Mecque puis revient, ensuite repart. Moha, le personnage principal n'arrête pas de circuler d'un lieu à un autre, semblable au vent du sable, il court dans tous les coins de la ville suivie par les enfants :

«Je tisse les rues et habite les âmes nues, c'est mon métier. Je vais de rue en rue, je les joins par le fil de ma pensée »p. 23

Ces déplacements incessants font qu'il confonde tous les lieux, sa mémoire devient amnésique, il hésite et ne sait guère dans quel endroit il se trouve :

« Nous sommes à Tlemcen. Oui c'est ça, je reconnais, nous sommes à Salé. Tlemcen. Oui, c'est bien ce que je pensais. Sfax. Non je me trompe. Nous sommes dans un cimetière sans nom, sans pays. »p.151

Il se déplace entre divers lieux : la mer, la ville, la banque, la prison, l'hôpital psychiatrique, le cimetière, les bidonvilles, la mosquée. Tous ces lieux évoqués se ressemblent, ils sont tous sourds à la parole de Moha, à ses cris et obéissent à une dialectique d'ouverture et d'enfermement.

#### b) L'ouverture et la clôture

La ville désirée ou refusée, hostile ou familière est l'une des dimensions essentielles du roman moderne, depuis *Ulysse* de Joyce ou *Le paysan de Paris* d'Aragon. Toute

l'histoire de Moha se passe dans la ville. En observant la ville dans laquelle Moha se déplace, on remarque qu'elle est composée de lieux clos mais aussi de lieux ouverts du moment « qu'une clôture n'existe que par rapport à un extérieur, ou même à un envers, qu'elle récite et qui la fonde »<sup>1</sup>

Les villas des riches sont isolées par rapport à l'extérieur, entourées de murailles, dont les grandes portes se ferment, la maison du banquier est semblable aux forteresses du moyen âge, dont l'entrée et la sortie sont énigmatiques :

« La villa est entourée d'une muraille [...] quand le portail se ferme, on a l'impression d'avoir quitté le pays [...] pas loin de la maison du banquier, il y'avait une curiosité : une villa en forme de boule de cristal, une boule immense reliée par un canal vitré à une piscine chauffée. Les gamins l'appelaient « le cirque ». Ils ne savaient pas comment la prendre ni comment la découvrir. » p.126

La pièce où est mené Moha ou le militant présente le même aspect :

« Cellule nue. Une petite pièce. Fenêtre au plafond, la pierre était humide » p. 139

De même pour la banque qui est aussi un enclos à propos duquel le directeur dira :

« Je suis ici entouré de portes de cuir » p.126

Cette claustration a une importance symbolique elle exprime d'abord la sensation d'un espace limité, engendrant un sentiment d'incapacité d'en franchir les limites imposées par l'autre, elle est subie par Moha et ses semblables, puisqu'elle représente un enfermement de la parole, une censure et une oppression.

Par contre, pour les riches et les détenteurs du pouvoir, elle représente une protection, un isolement de la masse derrière le béton. Le personnage du militant ne perçoit des lieux où il se trouve que des murs dont il va rêver l'ouverture :

« Les murs sont froids. Tes doigts se sont agrippées à la moisissure au moment où tu voulais résister » p.14

---

<sup>1</sup> Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Paris, Editions Harmattan, 1989, p. 258

La ville rejette ses pauvres à sa périphérie, elle est menacée par la destruction et l'envahissement. Les baraques de zinc construites à partir des fragments et des restes de la ville avancent pour marcher sur la ville : c'est la prédication de Moha qui déclare :

«Je suis le bidonville qui avance, qui marche sur la ville propre.»p.

La distance sociale s'inscrit donc spatialement. La ville des riches a beau clôturé ses lieux pour se défendre contre l'extérieur, la menace gronde toujours, elle émane des enfants dont Moha est protecteur :

« La rumeur que j'entend est celle des gamins, nés de ma parole » p. 75

Si la ville paraît froide et étrangère, la mer, la forêt, la terre et les plages sont ce refuge, ce cosmos dans lequel s'épanouissent toutes les libertés, cet univers vers lequel aspire celui qui s'est égaré dans la cité hostile, ce ventre maternel accueillant et protecteur.

Ainsi cette confrontation de lieux, s'accompagne d'un d'affrontement entre un langage univoque, un discours officiel, qui n'admet pas de dialogue et un discours opprimé qui attend sa libération, l'organisation spatiale devient une métaphore de la parole.

### **III.3 Le théâtre :**

Si le récit est un art de la diégèse, le théâtre est une mimésis c'est « un art visant à représenter devant un public selon des conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant »<sup>1</sup>.

Parole et action sont deux éléments substantiels dans la présentation théâtrale, cependant la représentation des personnages comme agissant prime, il suffirait de voir le théâtre de l'absurde où le corps devient un être parlant, un langage à déchiffrer, cette primauté

---

<sup>1</sup> G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault, *L'univers du théâtre*, Paris, Editions Puf, 1995, p. 10

est légitime du moment que l'essence même du théâtre est le drame dont l'origine grecque est Drama qui veut dire action.

La représentation signifie l'action de jouer une fiction sur un théâtre, elle s'oppose à la narration qui est l'action de raconter, cela veut dire que dans le théâtre, l'histoire n'est pas racontée par un narrateur intradiégétique ou extradiégétique, mais elle est représentée directement sans intermédiaire. Ainsi le théâtre implique une communication immédiate avec les personnages mais il est aussi en relation avec le public, les personnages dialoguent entre eux mais le spectateur surprend leur échange, c'est -à lui qu'il est adressé.

Dans *Moha le fou, Moha le sage*, Tahar Ben Jelloun brouille les frontières entre théâtre et roman en plaçant le théâtre au cœur de ses préoccupations d'écrivain, en cela il suit son compagnon dans la revue *Souffle*, Khair Eddine qui déclare dans une communication intitulée *Historicité et Théâtralité dans le roman moderne* au nom de tous ses adhérents : « Si nous avons fait un parallèle entre le théâtre et le roman, c'est pour signifier que l'un ne va jamais sans l'autre et c'est pourquoi j'ai supprimé les frontières fictives entre les deux genres dans la plupart de mes livres, le texte romanesque glisse insensiblement vers le théâtre et vice versa. »<sup>1</sup>

En mélangeant roman et théâtre, Ben Jelloun ne range pas son texte dans une catégorie exclusive, il n'est ni tout à fait roman, ni tout à fait pièce de théâtre, il est en même temps les deux à la fois, laissant les deux genres s'interférer ce qui situe notre texte dans un non lieu générique. Ce qui est évident c'est que cette œuvre est constituée de plusieurs formes théâtrales ce qui suppose au moins sa théâtralité.

---

<sup>1</sup>Mohammed Khair Eddine, *Historicité et théâtralité dans le roman moderne*, El Bayan n°3852, du 02 Novembre au 12 Mars 1993, p. 6

### III.3.1 Les signes de théâtralité :

Dans un roman la théâtralité se mesure par l'existence de formes propres au théâtre comme : les tableaux, les scènes, les actes, les dialogues, les monologues et les didascalies. La forme de présence de ces éléments dans *Moha* n'est pas identiques aux conventions du théâtre classique car : « l'expression théâtrale est dépassée par les débordements de *Moha*, animée par son désir de fuite et de surprise permanent d'où cette absence d'actes, de scènes d'équilibre entre les séquences » <sup>1</sup>

Néanmoins, on peut affirmer que toute la quête de *Moha* est révélée par des paroles comme au théâtre, la transposition directe de ces dernières par les personnages fait que le narrateur ne prend que rarement la parole, une parole qui s'apparente aux didascalies théâtrales du moment qu'il nous présente et nous décrit les situations des personnages avant qu'ils prennent eux même la parole, même si le texte ne connaît pas un étalement comme dans la dramaturgie classique où on trouve une liste initiale de personnages ou des noms à l'intérieur des dialogues.

Ces échanges directs suppriment la distance narrative, ainsi le lecteur assiste en direct comme au théâtre à la conversation, d'où le coté vivant que prennent en général ces passages dialogués puisque les mots des personnages figurent tel qu'ils sont prononcés grâce au présent de l'énonciation utilisé. L'énonciation dans *Moha* se manifeste par le présent de l'énonciation : « alors que généralement le roman est du domaine de la mémoire, de l'avoir fait, et de ses traces dans le faire d'aujourd'hui, le théâtre s'installe dans le présent de l'énonciation, le présent de la parole entrain de se dire » <sup>2</sup>

---

1 Ouarda Himeur, *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, A.D.S.E.M, Institut de langues étrangères d'Alger, Janvier 1989, p. 48

2 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod 1997, p. 719

Dans quelques extraits on remarque que « l'histoire n'est pas rapportée comme dans le roman, elle se déroule devant nos yeux, il n'y a pas de narration, le récit est contenu dans les répliques des personnages »<sup>1</sup>

### **III.3.2 Le dialogue :**

Anne Ubersfeld précise que l'écriture théâtrale se compose de deux parties distinctes, mais indissociables : le dialogue et les didascalies (ou indications scéniques ou de régie) »<sup>2</sup>

Les didascalies, comme on vient de les voir connaissent dans notre texte un étalement et un traitement inconnu de la dramaturgie classique, du moment qu'il n'y a point de liste de personnages, de décors et même pas de noms à l'intérieur des dialogues, les instances qui parlent sont séparées par des tirets. Quand au dialogue, il est défini comme « l'émergence verbale d'une situation de parole comportant deux éléments affrontés »<sup>3</sup> cet affrontement se présente dans *Moha* sous deux formes : explicite et implicite<sup>4</sup>.

#### **a) La forme explicite :**

Cette forme se traduit par ces échanges conflictuels entre Moha et Mr Milliard, Moha et le psychiatre, Moha et le directeur de la banque, un véritable affrontement entre des personnages antithétiques qui confrontent leurs arguments et leurs convictions. «Ainsi, chaque dialogue emprisonne l'autre dans le discours qu'il vient de tenir, l'obligeant à répondre selon le contexte proposé .Tout dialogue est ainsi une lutte tactique entre deux manipulateurs de discours : chacun tente d'imposer ses propres présupposés (logiques et idéologiques) en forçant l'autre à se placer sur le terrain qu'il a choisi. »<sup>5</sup>

---

1 Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, p. 150

2 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Editions Sociales 1978, p. 21

3 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p.281

4 Ouarda Himeur, *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, A.D.S.E.M, Institut de langues étrangères d'Alger, Janvier 1989, p. 49

5 *Dictionnaire du théâtre*, 1997, p. 112

On parle ici de forme explicite parce que les protagonistes sont connus, et il y'a répliques de leurs part, même s'ils appartiennent à des champs idéologiques différents une forme ordinaire du dialogue théâtrale, c'est la forme implicite qui présente une ambiguïté par rapport aux conventions reconnues.

**b) La forme implicite :**

Dans cette forme de dialogue, l'interlocuteur est insensible aux provocations de Moha, il ne réagit pas, aucune réplique de sa part, ce qui instaure une distanciation et un éloignement, même si la présence de l'interlocuteur est marquée quelquefois par un « tu » :

« Tu vois comment ils courent pour amasser de l'argent ...ils sont déjà bossus »p. 30

Ou bien par un « ils » :

« Ils ont tout. L'argent et la brutalité. Ils n'ont pas honte [...].Le vendredi ils font la prière.»  
p.30

Une relation bâtie sur l'injure et la dérision entre Moha et son interlocuteur qui peut être le lecteur ou le public, un procédé hors du commun du moment qu'il annule cette complicité et cette fusion entre l'acteur et le public connu dans la communication théâtrale classique. Ce qui fait de notre texte encore une fois « une lutte pour la liberté contre les cristallisations [...] [et] les traditions mortes. »<sup>1</sup>

Quand au monologue, il récuse cette nature conflictuelle du dialogue, même si quelquefois, il tente de se déguiser en dialogue à travers ces interactions entre le moi et son ego, entre Moha et lui-même, cependant on ne peut le considérer comme un dialogue, ce n'est qu'un discours proféré pour rompre la solitude même si les interrogations, l'impératif, et les oppositions employées caractérisent la forme dialoguée.

---

1 J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, Paris, Editions Puf, 1965, p. 550

De ce qui précède on peut dire que le dialogue dans *Moha le fou*, *Moha le sage* est venu pour assumer une double fonction : d'abord pour brouiller les frontières génériques et créer une zone de turbulence, ensuite pour établir des échanges avec les lecteurs, à travers ces interjections témoignant d'une urgence de la parole, l'usage du dialogue permet à Ben Jelloun d'explorer les rapports avec l'autre puisqu'au théâtre on a la possibilité de parler directement au peuple et de voir ses réactions immédiates(...) quand tu les touche, tu vis une réaction profonde comme l'amour, c'est inexplicable, tu sens ton public et ton public te sent »<sup>1</sup>

A la fin de ce chapitre, il est possible de déduire que *Moha* apparaît comme une entreprise de déconstruction caractérisée du genre romanesque, le texte englobe des formes et des styles similaires à une composition générique raisonnée : narration et poésie, monologue et dialogue se tissent pour former un genre métis et hybride.

---

<sup>1</sup> Kateb Yacine, *Un homme, une œuvre, un pays*, entretien réalisé par Hadi Gafait, Alger, Laphome, 1996, p.28

## Conclusion Générale

Nous voici parvenus au terme du parcours que nous nous étions fixés. Notre projet était de détecter les procédés d'écriture qui ont permis à Ben Jelloun d'exprimer cette dialectique entre folie et sagesse, une duplicité qui définit notre personnage principal Moha.

En inscrivant notre étude dans la critique moderne, nous avons par extension relevé tous les procédés de la modernité investis dans *Moha le fou Moha le sage*, ces derniers ont été utilisés, pour parvenir au discours pathologique de la folie ou à un discours assez semblable, car à notre avis cette face insolite et originale du discours du fou, sa déviance par rapport aux normes, est semblable à la modernité en matière d'écriture, cette dernière tout comme ce genre de discours [...] ne peut se passer de créer elle-même sa propre esthétique, ses propres formes littéraires pour ne pas dire ses propres langages. Ce sont ces ancrages qui lui sont nécessaires pour échapper à l'uniformité ambiante. »<sup>1</sup>

De la sorte, Tahar Ben Jelloun a fait de son oeuvre une mosaïque hétérogène abolissant toutes les frontières : le chaos à la place de l'ordre, l'irréel au lieu du réel, la transcendance à la place de l'immanence, l'hétérogénéité à la place de l'homogénéité, suite à l'introduction des procédés de la fiction postmoderne et du nouveau roman.

Donc , l'exubérance de la folie s'est exprimée dans *Moha* à travers une écriture plurielle et fragmentaire qui combine : Intertextualité, dérision et ironie, mise en abyme, multiplicité des voix, appels aux narrataires, discontinuité typographique, violence verbale, appels à d'autres genres à d'autres récits : à des poèmes et des proverbes pris de la tradition orale, tout un mélange de formes et de styles similaire à une composition générique où narration, poésie, monologue et dialogues se tissent pour former un genre hybride et protéiforme

---

<sup>1</sup> Tahar Bekri, *La littérature Tunisienne et Maghrébine*, Harmattan, p. 19

En tenant compte des trois composantes générales du discours, nous avons essayé dans un premier temps d'aborder la problématique de l'énonciation, qui parle ? à qui ? et comment ? Trois interrogations que nous avons essayé de résoudre tout au long du premier chapitre, mais vainement, contrairement au récit traditionnel, on a vu que *Moha* recourt rarement à un narrateur omniscient, l'acte d'énonciation se caractérise par la pluralité des voix « ces voix sont scindées, dédoublées, fragmentées, refusent d'admettre une seule vision, subvertissant toute notion de domination et de vérité ». <sup>1</sup>

Nommé porte parole, Moha capte les paroles informulées, susurrées ou interdites de Dada la négresse, d'Aïcha la servante, de l'enfant né adulte et les rapporte aux foules béates face à la dictature sociale qui pour mieux cacher ses tares et ses failles, assujettit les consciences. Désormais la dissidence ne pouvait provenir que d'une instance marginale: la folie libératrice qui se moque des normes et des fausses conventions.

Cependant, les cris de Moha, ses plaintes et ses appels sont sans échos, aucun dialogue ne s'établit avec l'autre, une instance sourde et indifférente, les rares passages où le contact s'établit est une véritable confrontation, un affrontement et une lutte entre deux idéologies totalement opposées.

A ce brouillage et à cette perte qu'a engendrée l'énonciation plurielle dans *Moha*, on a ajouté certaines déformations sur le plan de l'énoncé, des anomalies qui n'étaient point dues à une méconnaissance esthétique de l'écriture mais à une véritable volonté de subversion. D'abord, le deuxième chapitre était consacré à ces formes transgressives qui se sont traduites par ce langage métaphorique qui marque un écart par rapport à l'usage habituel, reflétant ainsi cette originalité propre à la langue du fou sage.

Dans *Moha*, l'intrusion d'unités linguistiques étrangères à la langue française et de divers procédés propre à la tradition orale n'est pas un simple enracinement dans le terroir,

---

<sup>1</sup> Ibid, p. 33

mais un signe d'attachement à la mémoire populaire, et une tentative de libération de la culture, de la doxa, qui est la négation de toute parole non autorisée, la parole pour Moha est un outil qui relève du miracle, elle est l'outil de la résurrection.

Sur le plan littéraire, cette inscription de l'oralité dans l'œuvre permet de reconsidérer autrement la notion de littérature. En mettant l'accent sur l'oralité de son texte ainsi que sur tout ce qui pourrait être source d'hétérogénéité et de subversion, Tahar Ben Jelloun a voulu avant tout construire une littérature défiant toutes les lois du bien et du mal échappant ainsi au contrôle des normes et du savoir lire.

L'intertextualité est aussi un procédé qui agit au niveau de l'énoncé comme une contestation et une remise en question du récit premier. A travers l'introduction de fragments textuels étrangers au texte, Ben Jelloun brise la cohésion textuelle, ces fragments deviennent des figures de désordre, du discontinu, phénomènes de turbulence et d'instabilité mais qui instaurent au même temps un dialogue entre Moha et d'autres textes Arabes ou occidentaux.

La fragmentation du texte s'accroît avec cette violence qui se dégage du texte, soit par ces expressions crues et ces mots grossiers qui choquent le lecteur, par l'ironie et la satire qui sont des modalités d'énonciations doubles, dont la propriété est d'altérer la logique du discours qui dit quelque chose pour signifier autre chose, ainsi le lecteur se trouve brouillé, en étant entraîné dans un sens qui sera détrompé juste après, dévoilant de manière implicite l'interdit social et religieux.

L'écriture dans *Moha* est aussi un travail d'oubli, un geste de désintégration des genres et au même temps de désintégration du moi chose qui apparaît à travers la typographie discontinue du texte : l'usage des blancs traduit un silence, la suspension un inachèvement de la parole, la répétition une surcharge discursive.

Ces critères typographiques peuvent être interprétés comme l'expression de cette parole pulsionnelle et incontrôlée du fou ou bien par l'intrusion des procédés de la littérature orale, et qui font de *Moha* un roman qui rallie « la pratique du discours oral africain et l'efficacité de la technique narrative occidentale »<sup>1</sup>.

L'usage de ces procédés a engendré une transgression des codes littéraires canoniques ce qui a permis de subvertir l'impérialisme générique, *Moha* se présente comme un œuvre où tous les genres s'entremêlent, du roman, à la poésie au théâtre, l'œuvre fuit tout classement et devient un carrefour de rencontre et de rupture.

A côté de ces vers mis en intégralité, le rythme vertigineux, la syntaxe ponctuée, les anaphores et les répétitions donnent à la prose une poésie et une musicalité qui se perd dans le charme du verbe, cette poésie ne se distingue pas uniquement par sa forme novatrice mais aussi par sa visée critique et révolutionnaire.

La désintégration du récit se manifeste à son tour à travers la mise en abyme du récit l'enchevêtrement de plusieurs histoires ; celle du patriarche, de Dada, d'Aïcha et du militant dans une seule: celle de Moha.

Cet entrelacement de plusieurs histoires a engendré un désordre dans l'organisation des événements, une dynamique d'accumulation des micros récits reniant ainsi la logique narrative habituelle en se soumettant à un parasitage systématique.

Les autres unités du récit « personnage », « temps » et « espace » adoptent le même dérèglement, le personnage principal Moha est un être étrange : un fou et un sage, une duplicité que ne peut contenir une entité physique, car c'est le verbe qui a ce pouvoir d'assurer cette double identité, Moha se présente comme un corps verbal, semblable à ces

---

<sup>1</sup> Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Editions Armand Colin, 1981, p. 129

prédicateurs profanes, ces conteurs et acteurs turbulents qui sillonnent et errent dans toutes les régions dont la parole provocatrice charme et heurte à la fois.

Quant au temps et à l'espace, leur aspect éclaté a fait que la fable soit perturbée, à cause de cette reviviscence du passé qu'effectuent les personnages, cette projection dans le futur ou cet ancrage dans le présent, ces perturbations sont dues initialement à ce travail de la mémoire des personnages qui se livrent à des méditations intérieures.

Ce déplacement temporel s'est accompagné souvent d'un changement au niveau de l'espace : la diversité des lieux réels ou imaginaires, le déplacement soudain et la confusion des endroits fait de la dimension spatiale de *Moha* un véritable labyrinthe.

On peut déduire que l'usage de ces procédés artistiques a entraîné une sensation de vertige, il a permis de créer un trouble dans la convention narrative, et de donner le tournis au lecteur où à l'auditeur qui ne sait plus qui parle, ou qui raconte.

En plus de la poésie et du récit, le théâtre ne manque pas de s'agglutiner dans la structure textuelle, tout le texte requiert une forme d'énonciation théâtrale, à travers la prédominance des séquences discursives, soit par les monologues ou les dialogues même si ces derniers n'obéissent pas à la structure dramaturgique classique, ils donnent au texte une parenté avec le septième art.

Néanmoins, écrire ce n'est pas uniquement créer mais crier, s'engager, un geste de liberté et de libération, de ce fait Ben Jelloun a rompu cette conception de l'esprit déréglée de la folie, pour lui conférer un rôle positif, elle ne sera plus un mal dont il faut se guérir, ni le contraire de la raison mais ce qui au cœur même de la raison permet à la pensée humaine d'opérer la critique du monde des apparences et des fausses vérités.

Tahar Ben Jelloun place tous ses espoirs dans le fou, il est le héros, le sauveur, le prophète, le voyant qui accomplit des actes permettant de recouvrer l'harmonie universelle.

Prenant conscience de la mocherie de la vie humaine, Moha a choisi volontairement de porter la natte du fou, la folie est utilisée pour faire le procès impitoyable d'une société en ébullition avec ses crasses, ses maladies, ses corruptions et ses vices.

Ce qui nous pousse à dire au terme de cette étude, que le recours de Tahar Ben Jelloun à la figure du fou, n'est qu'une stratégie de remise en cause de l'ordre sociopolitique et religieux du Maroc des années 70, pendant une période où l'expression est totalement contrôlée, Ben Jelloun a jugé nécessaire de recourir à cette voix marginalisée pour atteindre ses objectifs.

Ainsi, cette parole folle, incongrue, déconstruite, devient un moyen de dénonciation de la torture, et des injustices car « Aujourd'hui, confiait Ben Jelloun à un de nos journalistes, il n'y a que les fous pour dire toute la vérité – dans la rue, pour clamer l'injustice, avoir la sagesse et la sérénité d'exprimer la haine de l'opresseur et pour se révolter contre les tortionnaires[...] Je ne parle pas de la maladie mais de cet espèce d'exubérance dans l'expression, cet espèce d'anarchisme et d'individualisme..... »<sup>1</sup>

En définitive, nous voudrions préciser une fois de plus que l'analyse à laquelle nous nous sommes livrés n'a pas la prétention d'être exhaustive, elle gagnera à être étendue à l'ensemble de la production romanesque d'autres écrivains Maghrébins et pourquoi pas occidentaux qui ont écrit sur la folie ou qui ont adopté la technique fragmentaire dans leurs œuvres.

---

<sup>1</sup> Arezki Mokrane, *Tahar Ben Jelloun, le fou, le poète, le sage*, in *Algérie actualité*, n°1160, du 7 au 13 janvier 1988, p. 31

# Bibliographie

## 1-Corpus d'étude :

- Ben Jelloun Tahar, *Les amandiers*, Editions Denoël, 1973
- Ben jelloun Tahar, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Editions Seuil, 1978
- Ben Jelloun Tahar, *L'enfant du sable*, Editions Seuil, 1985

## 2-Ouvrages de linguistique et d'analyse du discours :

- Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale, Tome 1*, Paris, Editions Gallimard, 1966.
- Ducrot Oswald, *Le dire et le dit*, Hernani, Paris, 1972.
- Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions Minuit, 1963
- Kerbrat- Orrechionni Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Edition Armand Colin, 1986.
- Maingueneau Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Editions Dunod, Paris, 1987.
- Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Editions Dunod, Paris, 1987.
- Maingueneau Dominique, *Les termes clés de l'analyse littéraire*, Paris, Seuil, 1996
- Vigostky Lev, *Pensés et langage*, Paris 1985.
- Weinrich Herald, *Le temps, le récit et le commentaire*, Paris, Editions Seuil, 1964
- Weinrich Herald, *Le temps*, Paris, Editions Seuil, 1973.

## 3-ouvrages de théories littéraires et philosophiques :

- Assoun Pierre Laurent, *Littérature et psychanalyse, Freud et la création littéraire*, Ellipses, Editions, Marketing, 1996.
- Bakhtine Mickaël, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Seuil, 1972.
- Barberis Pierre, *Le prince et le marchand*, Paris, Editions Fayard, 1980.
- Bartll Jean, *La littérature du renouvellement la fiction poste moderniste*, Poétiques 48, 1981.

- Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Editions Gallimard, 1978.
- Derrida Jacques, *L'écriture de la différence*, Editions Seuil, 1967.
- Duvignaud J, *Sociologie du théâtre*, Paris, Editions PUF, 1965.
- Feiman Shoslina, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Editions Gallimard, 1986.
- Fontanier Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Editions Flammarion, 1967.
- Foucault Michael, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Editions Gallimard, 1978.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Editions Seuil, 1972.
- Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Editions Seuil, 1987.
- Gille Ernest *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, Editions Puf, 1993.
- Herchberg Pierrot Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Editions Berlin, 1993.
- Kristéva Julia, *La révolution poétique du langage*, Paris, Editions Seuil, 1974.
- Kristéva Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Paris, Editions Seuil,
- Le Jeune Philippe, *Le je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- Lukacs Georges, *Théorie du roman*, 1963.
- Magnan Lucie Marie et Morin Christian, *Lectures du postmodernisme dans le roman Québécois*, Editions Nuit blanche, 1997.
- Mechionnic Henri, *Pour la poétique, Tome I*, Paris, Gallimard, 1978.
- Paterson Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les presses universitaires du Québec., 1993.
- Reuter Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Editions Dunod, 1997.
- Rifaterre Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Editions Flammarion, 1971.
- Rifaterre Micheal, *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, Paris, Seuil, 1978.
- Robbe Grillet, *Allait! Pour un nouveau roman*, Editions Minuit, 1963.
- Todorov Tzvéta, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Todorov Tzvéta, *les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

- Todorov Tzvéta, *Mickaïl Bakhtine, Présentation dialogique*, Paris, Seuil, 1981 Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, 1978.

#### **4-Ouvrages de littérature Maghrébine :**

- Bourkhis Ridha, *Tahar Ben Jelloim, la poussière d'or, la face masquée*, Paris, Editions L'Harmattan, 1993.
- Chevrier Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Editions Armand Colin, 1981.
- Déjeux Jean, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, préface de Mohammed Arkoun, Paris, l'Harmattan, 1986.
- Déjeux Jean, *La littérature maghrébine de langue française*, Editions Naaman, Québec, 1973.
- Déjeux Jean, *Djoha entre hier et aujourd'hui*, Editions Naaman, Québec, 1978.
- Gontard Marc, *Violence du texte*, Paris, Editions L'Harmattan, 1981.
- Gontard Marc, *Le moi étrange, littérature marocaine de langue française*, Paris, Editions L'Harmattan, 1993.
- Kateb Yacine, *Le cercle des représailles*, Paris, Editions Seuil, 1959.
- M'henni Mansour, *Tahar Ben Jelloun, stratégies d'écriture*, Paris, Editions l'Harmattan, 1995.
- Nisbet Anne Marie, *Représentation des personnages féminins dans le roman maghrébin de langue française des indépendances jusqu'à 1980*, University of South Wal's Australie, Sherbrooke, Naaman, 1982.

#### **5-Dictionnaires :**

- Aguitaz François et al, *Dictionnaire de littérature française*, Editions Hatier, Paris, 1998.
- Déjeux Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Editions Karthala, Paris, 1984.
- Ducrot Oswald, Todorov Tzvéta, *Dictionnaire encyclopédique du langage*, Editions Seuil, 1972.
- Kannas Claude, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.
- Moecheler Jacques, Reboul Anne *Polyphonie et énonciation, dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Editions Seuil, 1994.

- Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Dunod, 1997
- CD Encyclopédia Universalis, 1996

### **6-Autres références :**

- Berque Jacques, *Arables*, Paris, Stock, 1980.
- Boudjedra, Rachid, *La répudiation*, Paris, Editions Donoel, 1969.
- Bouhdiba Abdelwahab, *La sexualité et l'islam*, Paris, Editions Puf, 1975.
- Khatibi Abdelkrim, *Maghreb pluriel*, Paris, Donoel, 1986.
- Kilito Abdelatif, *L'auteur et ses doubles*, Paris, Collection Poétiques, 1985.
- Laroui Abdallah, *L'idéologie arabe contemporaine*, Paris, Editions Maspero, 1976.
- Le Gaillot Jean, *Psychanalyse et langage littéraire*, Paris, Editions Nathan, 1977, p.140.
- Nietzsche Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, France, Maxi livres, 1998.
- Blachère Régis, *le Coran( traduction)*, Editions G-P Maisonneuve et Larose, Paris, 1980.
- Radovani Bolfek Jasmina, *le Blanc et le noir de l'écriture, élément pour une analyse poétique de la perte chez Assia Djébar, Hélène Cixous et Maïssa Ztey.(M.A)*, Londres, 2004.
- Hugo Victor, *L'homme qui rit*, Tome I, Editions Flammarion, 1982

### **7-Articles :**

- Ben Jelloun Tahar, *De la différence*, Revue de psychologie des peuples, Juin/Septembre 1973, p. 40.
- Ben Jelloun Tahar, *Défendre la diversité culturelle au Maghreb*, in journal of Maghrebi studies n° 1, 1993,p.05.
- Ben Jelloun Tahar, *Les droits de l'auteur*, « écrivains arabes d'aujourd'hui » n°251, Le magazine littéraire, Mars 1998, p. 222.
- Bonn Charles, *Echanges et mutation des modèles littéraires en Europe et en Algérie,Tome 2*, Actes du colloque « paroles déplacées » tenus à l'école normale et supérieure des lettres et sciences humaines de Lyon DU 10 AU 13 Mars 2003,Paris, Harmattan,2004.
- Genette Gérard, *transtextualité*, in magazine littéraire, 1983, n°192, p. 140-141.

- Himeur Ouarda, *Kateb Yacine et la modernité textuelle*, ILE d'Alger, Janvier 1989, p. 42-p.55.
- Karoubi Line, *Tahar Ben Jelloun, le brouilleur de pistes*, Journal le Matin, du 17 novembre 1987, p. 22.
- Kateb Yacine, *Un homme, une œuvre, un pays*, entretien réalisé par Hadi Gafait, Alger, Laphome, 1996, p.28.
- Mokrane. Arezki, *Tahar Ben Jelloun , le fou, le poète , le sage ; in Algérie actualité n°1160*, du 07 au 13 Janvier 1988, p.31.
- Mohammed Khair Eddine, *Historicité et théâtralité dans le roman moderne*, El Bayane n°3852, du 02 Novembre au 12 Mars 1993, p. 06.

### **8- Références Internet :**

- Yves Avril, *Le pamphlet*, [http://fr.wikipedia.org/wiki/index.php.consulté le 12septembre2007](http://fr.wikipedia.org/wiki/index.php.consulté_le_12septembre2007)
- <http:Folie, www.yahoo.frlittératuremarocaine>
- <http:// www.alice.it/cafeletterario/interviste/ielloun.html/>
- Site Internet Fabula, *Atelier de théorie littéraire : les relations transtextuelles selon Gérard Genette*, [http://www.fabula.org/atelier.php? Les\\_relations\\_transtextuelles\\_selon\\_G%2E\\_Genette](http://www.fabula.org/atelier.php? Les_relations_transtextuelles_selon_G%2E_Genette) .
- *Ethiopiennes*, *Revue nègre-africaine de littérature et de philosophie*, [www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id-article= 1010 art suite=2](http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id-article= 1010 art suite=2)