

Le corps en cris et écrits dans *L'Enfant de Sable* de Tahar Benjelloun

Kahina Bouanane
Doctorante, Université d'Oran



Synergies Algérie n° 4 - 2009 pp. 303-310

Résumé : Dans le roman de Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, la narration éclate dans une surenchère de conteurs et dans une rivalité de voix. Dans ce texte, le corps est conjugué à tous les temps, celui de la torture, de la violence et notamment celui de la honte ; une manière de ne plus se réconcilier avec cette enveloppe qui porte tout individu de l'intérieur puis l'emporte vers l'extérieur.

Mots-clés : Corps, littérature, cris, écriture, oralité.

Abstract: In Tahar Ben Jelloun's Novel, *L'Enfant de Sable* (*The Sand Child*), the story breaks in an escalation of storytellers and a rivalry of voices. In this text, the body is conjugated in all tenses, with torture, violence and especially with shame, way not to reconcile with the envelope that covers everyone from the outside and then takes it to the outside.

Keywords: Body, literature, screaming, writing, orality.

المخلص: في رواية الطاهر بن جلون ، *الطفل الرملي* ، ينفجر السرد مع تكاثر في الرواة وتتافس في الأصوات. في هذا النص، يصرف الجسد إلى زمن التعذيب، والعنف، وخصوصا العار، وذلك وسيلة لعدم التصالح مع هذه القشرة التي تشمل الجميع من الداخل، ثم تدفعه إلى الخارج.

الكلمات المفتاحية: الجسد، الأدب، الصراخ، الكتابة، الشفوية.

Le corps est une thématique majeure dans la création littéraire. Celle-ci touche à divers usages de l'expression écrite. Chacun vit enfermé dans son corps avec le désir de pouvoir le dépasser et aussi de s'en échapper. Les possibilités sont nombreuses. Chacun veut défier son corps dans un corps à corps le plus souvent duel. Qu'il s'agisse de l'expression corporelle, de la plus simple à la plus élaborée, de la mimique à la chorégraphie, du cri arraché associé à la douleur physique, de la difficulté à dire à la possibilité de rêver, de grimacer le langage en se grimant soi-même, en grimant son corps : corps et écriture se conjuguent, corps et cris se mêlent pour s'exprimer dans un corps et dans un écrit.

Dans son ouvrage *Sur le corps romanesque*¹, Roger Kempf affirme que « [...] livres et corps, tout est texte d'égale dignité. Tout parle ou se parle, s'écrit, se lit [...] », plaçant le corps comme thématique littéraire, mais également comme objet et sujet d'écriture tout à la fois.

En effet, si le corps peut engendrer un type de discours dans un produit textuel lorsqu'on parle de lui, il s'avère aussi en être le producteur puisqu'il se dit. Cette double appartenance à l'ordre de l'objet et du sujet qui n'est pas sans rappeler les hypothèses merleau-pontyennes présuppose une représentation variée et abondante du corps romanesque, d'où d'ailleurs la pertinence de questionner les divers symboles de la chair dans la littérature.

En fait, il s'agit d'interroger le corps et ses représentations, qu'en est-il de la *corporéité* dans les œuvres dites romanesques ? Comment celui-ci parvient-il à se faire une place au sein du texte romanesque ?

En effet, la parole, le discours littéraire, donc artistique, rétablit le socle d'un raisonnement iconographique, une épistémologie de la *corporéité*. C'est dire, en fait, que la littérature peut être capable de dévoiler des masses cognitives sur le corps qui, sans sa contribution, subsisteraient, demeureraient occultées.

Nombreux corps-écrits et en cris ont parcouru l'histoire littéraire. Un des textes romanesques les plus éloquentes à ce sujet est *L'enfant de sable*² de Tahar Ben Jelloun.

La thématique principale de ce roman est le corps ; d'une part, il est violenté, « coupé », et, parce que refusé, on exerce sur lui une violence sourde et, d'autre part, il est travesti et déguisé et à jamais meurtri. D'où la part de la coupure au sens mythique.

La coupure, comme procédé de création des personnages romanesques, n'est pas une création qui semble avoir pris place seulement au cours du XX^{ème} siècle. Elle a, avant de devenir active dans les œuvres des romanciers, une source et une mutation.

D'où vient la coupure ? La première coupure apparaît avec le mythe d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon : c'est la « coupure originelle »³. Platon semble expliquer qu'il y avait d'abord trois sortes d'être doubles : l'homme-homme, la femme-femme et l'homme-femme, puis qu'ils furent coupés en deux. Le concept de l'homme double se développe donc à partir du mythe de Platon.

En fait, comme procédé de création des personnages romanesques, la coupure, devient opérationnelle sous la plume des romanciers, avec une provenance et une mutation. D'où le changement social.

Nous nous permettons d'invoquer l'instauration de la coupure comme cette figure qui apparaît avec le mythe d'Aristophane⁴ dans le *Banquet*⁵ de Platon ; il s'agit bien évidemment de la « coupure originelle »⁶ :

« alors (...) il (Zeus) coupa les hommes en deux,
comme on coupe les cornes pour les mettre en conserve,
ou comme on coupe les œufs avec un crin »⁷.

Apparut donc le temps des conflits avec la possibilité du passage d'un contraire à l'autre. Et, avec la nostalgie de restituer ce qui a été détruit, c'est-à-dire l'harmonie. Nous persistons donc dans une atmosphère conflictuelle. Il s'agit de la quête de la deuxième moitié perdue. Par ailleurs, du point de vue épistémologique, la perte de l'androgynie est le début de la civilisation occidentale marquée par le binarisme. Nous empruntons la voix de Mircea Eliade, qui explique que « l'androgynie constitue un archétype universellement répandu »⁸. Selon Eliade, l'androgynie est une figure universelle, et une donnée culturelle par laquelle l'être humain tente de se décrypter lui-même. Le mythe de l'androgynie témoigne de cet esprit commun qui existe entre tous les hommes.

Nous allons donc voir le thème de l'androgynie et de la coupure installés dans un contexte et une œuvre romanesque maghrébins. En fait, il n'est pas question de faire la plaidoirie, ni le procès du corps ; ceci dit, celui-ci est pris et épris d'une manière singulière, une vision, une représentation propre à l'imaginaire maghrébin. Une représentation propre à l'imaginaire marocain, en ce sens que le corps de la protagoniste « Zahra » est d'emblée construit et dont le sort et la destinée sont d'ores et déjà déterminés par des sujets à part entière.

Dans *L'enfant de sable*, l'espace de la narration est l'espace même de la place publique. Espace rond que la tradition nomme « Halqua »⁹ : espace circulaire culturel qui est créé spontanément dans des souks de ces places publiques. Dans cette Halqua trônent des conteurs qui par la parole et le geste, attirent la foule et suscitent des rêves souvent relatant des histoires réelles. L'itinéraire de « la » protagoniste est semé d'embûche car le père a transformé le corps de son enfant en un autre, l'histoire est racontée comme dans la tradition orale dans une place publique : celle de Jamâa-El-Fnâ de Marrakech.

Dans le roman de Tahar Ben Jelloun, la narration éclate dans une surenchère de conteurs et dans une rivalité de voix qui s'installent dans cette place pour rendre public le secret dont sont détenteurs ces « gouals ». Ces récitants tentent d'émerveiller la foule par l'histoire insolite du corps d'Ahmed-Zahra et de la transmettre par la médiation de leurs propres corps. Dans ce texte, le corps est conjugué à tous les temps celui de la torture, de la violence et notamment celui de la honte ; une manière de ne plus se réconcilier avec cette enveloppe qui porte tout individu de l'extérieur puis l'emporte vers l'extérieur.

Le corps perdu d'Ahmed - Zahra représente la discrimination de la femme d'une part, puis le lieu de la négativité du corps féminin d'autre part. Le corps de cette protagoniste crie et est écrit de toute ses forces mais en vain, celui-ci se retrouve sous la gouverne de la société patriarcale où toutes les lois sont modifiables et où tout les simulacres les plus horribles les uns que les autres sont bénis au nom d'une certaine idée, parfois une justice dite patriarcale.

L'enfant de sable, est le récit troublant et énigmatique d'un personnage Ahmed-Zohra, homme et femme à la fois. Son androgynie voulue par son père en mal d'héritier est présentée à tous les niveaux de la signification. Elle est la matrice de la narration.

Hadj Ahmed, le père de l'héroïne, est las d'attendre la naissance d'un fils ardemment désiré et violemment souhaité après sept filles. Il entreprend donc de forcer le destin et décrète que la huitième naissance sera une grandiose fête, puisque sa femme deviendra une vraie mère qui aura accouché d'un garçon. Il a tout arrangé jusqu'à la vieille sage-femme, Lella Radhia, qui accepte contre monnaie courante de jouer le jeu : annoncer la naissance d'un mâle au foyer de Hadj Ahmed, « même si le nouveau-né est une fille, il s'appellera Ahmed »¹⁰.

Ce qui devait arriver arriva, en ce jeudi historique, Lella Radhia ouvre la porte de la pièce où l'épouse avait enfanté d'une fille et poussera des youyous stridents de joie, annonçant ainsi la naissance d'un mâle. Le compte à rebours d'une histoire cauchemardesque est ainsi déclenché, et la naissance d'Ahmed, la fille-garçon est fêtée, car le père, qui a bien vu une fille, restera dans son aveuglement et croyant et simulant fermement que c'est un garçon.

La maison de Hadj Ahmed respire enfin le bonheur, la famille est en fête, l'homme voit son honneur recouvré et la mère est une femme comblée et est enfin reconnue comme une vraie mère. Même l'épreuve de la circoncision a eu lieu sans problème et le barbier-circonciseur croira avoir coupé le prépuce du garçon, alors qu'en réalité c'est l'index du père qui payera les frais, le sang versé provenant de son doigt.

L'enfant est pris en main par le père, et évoluera comme les autres garçons de son âge. Avec l'adolescence, il prendra conscience de son état, les menstrues étant là pour lui rappeler qu'elle n'est pas le garçon qu'on voulait qu'elle soit ! Déjà la femme en lui perce la carapace d'artifice et réclame son droit à la vie, le sang sur le tissu représentant la trahison de l'ordre.

Voulant aller jusqu'au bout, Ahmed-Zahra a une prise de conscience, et réclame à son père le droit d'avoir une épouse : ce sera Fatima, la cousine boiteuse et épileptique, fille de l'oncle qui scrutait l'héritage avant la naissance de l'« héritier ». Ahmed-Zahra ne tardera pas à être veuf(ve) et après la mort de son père, il deviendra encore plus amer. Ne pouvant contenir d'avantage son anéantissement il quittera la maison paternelle, un lieu qui lui rappelle la négation de sa féminité.

Plusieurs versions sont avancées par des conteurs qui tous prétendent avoir été les témoins de l'histoire. Cependant, chaque conteur qui se disait investi dans l'histoire est évacué par d'autres qui prétendent également être les héritiers du livre où l'histoire est consignée, la narration éclate dans une surenchère de conteurs et de voix en rivalité. Quel que soit le narrateur, le devenir de l'homme-femme débouche toujours sur un parcours chaotique. Le drame devient d'autant plus intense qu'Ahmed semble redécouvrir son corps qui parle contre le masque et met le simulacre en procès. Là est donc le travestissement qui prend le nom d'androgynie.

Les conteurs tissent leurs récits sur une toile dont le contour rappelle la figure de l'androgynie. Celle-ci est définie comme le mythe de l'origine. A l'origine, l'homme et la femme n'en faisaient qu'un, ils étaient considérés comme un être rond, parfait qui se confondait avec le cosmos ; Il y avait une harmonie

originelle et avec l'introduction de l'histoire et du temps linéaire et irréversible l'androgynie s'est perdue, c'est la coupure : « un » éclate en « deux », c'est l'ère de la différenciation et le début de la discrimination.

Dans *L'enfant de sable*, l'androgynie est représentée par le personnage central Ahmed-Zahra. Seulement aucune harmonie n'existe dans cet être, en ce sens que ce sont les parents et la sage-femme qui sont à l'origine de ce travestissement, et ils ne sont pas dupes du sexe de cet enfant totalement fabriqué et monté comme un château de sable, d'où le titre fort révélateur. La véritable androgynie génératrice d'harmonie doit être le fait de l'individu et non pas du tiers. Et, dans le cas de cet *enfant de sable*, il y a bien séparation et discrimination du masculin et du féminin.

Le simulacre fonctionne comme une réalité. Nous sommes en plein ménippée ou carnaval antique où le bouffon est le roi et où tout le monde le croit et joue le jeu. Seulement, il y eut bien certains moments où l'androgynie signifiait pour le père harmonie et bonheur même si cette dernière demeurait éphémère. Quelques jours avant la naissance d'Ahmed-Zahra, le père fit un rêve dans lequel il vit la mort et le passage suivant est des plus significatifs :

« Elle avait le visage gracieux d'un adolescent.
Elle se pencha sur lui et lui donna un baiser sur le front.
L'adolescent était d'une beauté troublante, son visage changeait,
il était tantôt celui de ce jeune homme qui venait d'apparaître,
tantôt celui d'une jeune femme légère et évanescence.
Il ne savait plus qui l'embrassait, mais avait pour seule
certitude que la mort se penchait sur lui malgré
le déguisement de la jeunesse et de la vie qu'elle affichait »¹¹

Cependant, l'androgynie rêvée n'était que le masque de la mort. Et le père décida d'oublier l'idée de la mort et de ne retenir que l'image de l'adolescent.

Donc *L'enfant de sable* est une illustration de ce point de vue, le récit en dépit de ses multiples enchevêtrements, est en fait centré sur le protagoniste Ahmed, de sexe féminin transformé de fille en garçon par la violence de l'autorité patriarcale. C'est ainsi, que la figure d'androgynie est présente dans ce roman comme un être double possédant les attributs de deux sexes. Cependant, ces attributs ne sont jamais présentés comme complémentaires, mais selon les moments de la narration, la balance penche vers le masculin ou vers le féminin ! Androgynie conflictuelle, et en aucun cas harmonieuse. Dans *L'enfant de sable*, l'androgynie est niée parce qu'elle est le fait de l'autre d'où le travestissement qui est considéré en premier lieu comme étant :

« Un être du lointain »¹²

On a l'impression que cet être vient de l'irréel, qu'il appartient à une autre vie, à un autre monde dit « lointain ». Aussi, ce travestissement est également vu comme :

« Un visage de l'erreur »¹³

C'est à dire que ce visage dégage une fausse impression, celle du doute, un visage de caméléon qui ne relève que du leurre.

Dès lors où il est question d'androgynie dans l'espace maghrébin, celle-ci se transforme en occasion de conflit et de trouble. C'est pourquoi il est pertinent de délimiter le champ verbal qui construit le personnage androgyne Ahmed-Zahra. Il va sans dire que les deux aspects s'articulent différemment dans le roman. Quant il s'agit de Zahra, le système de la parole articulée reste quelque peu pauvre, voire inexistant, dans la mesure où il est sous entendu par le langage du silence. Il est supplanté par la gestualité que constitue le langage du corps. Et lorsqu'il s'agit d'Ahmed, une autre parole s'impose, elle est en fait la même que celle de Zahra, mais articulée en un langage normé et institutionnalisé. Ce travestissement est aussi considéré comme un :

« Double de l'ombre »¹⁴

En fait, l'ombre même a deux profils, l'un nous poursuit et l'autre apparaît dans la lumière tout comme cette dualité qui s'impose en cet être double. Ce travestissement apporte une joie momentanée, elle est éphémère et ne lui apporte pas le bonheur.

Ben Jelloun met en scène un être exclu de la parole, un(e) homme-femme livré(e) à l'errance, ce même personnage est refoulé dans le silence, ensuite dans l'indifférence. Il n'a comme expression, qu'un langage d'interdit qui est en relation directe avec le corps de la sexualité, d'où l'émergence d'un langage érotique violent.

En fait, l'objet de ce roman est de faire crier et écrire un corps bafoué par la répression sociale, un corps réfugié dans le silence, dans une société patriarcale où les hommes ont tous les droits y compris celui de bouleverser et de broyer le corps de l'intérieur. Une grande partie de la variation est articulée sur les fantasmes de l'héroïne, il s'agit d'évoquer le corps interdit à travers une gestuelle puis une prise de parole. C'est le duel homme/femme qui tient la première place dans le roman, être double dans une complicité impossible de ses fantasmes, mais qui essaie de faire valoir son corps-objet occulté par le discours officiel. Le passage suivant de l'œuvre romanesque est en ce sens significatif :

« Suis-je un être ou une image, un corps
ou une autorité, une pierre dans un jardin
fané ou un arbre rigide »¹⁵

Dans un autre passage, aussi, le corps prend la parole et s'écrie :

« Dans les bras endoloris de mon corps, je me tiens,
je descends au plus profond, comme pour m'évader.
Je sursaute au cri de la jument envoyé par l'absent.
Mon corps lentement s'ouvre à mon désir,
je le prends par la main, il résiste, la jument cavale.
Je m'endors, enlacé par mes bras »¹⁶.

Il est pertinent d'accroître les passages exprimant la position de ce corps :

« Vous vous acharnez sur une absence
ou à la limite une erreur. Je suis
l'un et l'autre peut être »¹⁷.

Dès lors le corps se libère à travers le verbe comme pour mieux marquer sa douleur et hurler ses entraves. Par moment même, tout se passe dans l'imaginaire de Zahra. La profusion de ces passages met l'accent sur ce corps absent-présent, pris dans son propre désarroi, qui se manifeste à travers une dénonciation de la parole et l'identité d'un être exclu, au profil insolite.

Ce même processus se poursuit, quand Zahra interpelle son corps tantôt vidé, perdu, tantôt encombrant, car l'auteur nous parle du corps de l'héroïne, un corps dit-il qui « subit des métamorphoses en accueillant de nouveaux instincts ». Dans ce passage, nous avons la sensation que Zahra découvre son corps pour la première fois et en tant que femme, elle commence à apprécier ses nouveaux instincts innés propres à la femme.

Dans une autre dimension, Zahra aurait pu se servir de son corps pour connaître la réalité cachée derrière les conventions et les coutumes. La morale n'est-elle pas une des ces coutumes qui empêche le contact de notre être avec « l'Être » ?

C'est à partir de ce corps en tant qu'élément identitaire dans la tradition maghrébine que s'effectue le regard du moi par rapport à la perception du monde social. En ce sens l'espace corporel de cette héroïne se situe entre son moi individuel et le moi collectif qui constitue l'élément pertinent de l'identité originelle et son rapport social traditionnel.

Ainsi, donc Zahra donne plus au moins la parole à son corps qui, lui, se manifeste et s'exprime par le désir, comme ceci semble être le cas dans le passage suivant :

« Je suis las et lasse de porter mon corps, ses insinuations
sans pouvoir ni les repousser, ni les faire miennes
avec un désir que je ne peux nommer »¹⁸

« Un corps en mutation ou dirai-je est de retour
vers l'origine, vers le droit de la nature »¹⁹

« J'ai perdu la langue de mon corps »²⁰

Tous ces passages, nous conduisent vers cette forme de silence qui se traduit par une gestualité du corps, une gestualité plutôt furtive... et murmurée.

Étrange destin que celui de cette huitième fille née d'un père prêt à tout pour échapper à ce malheur, à cette honte! Ainsi il achètera le silence de la sage-femme et fera passer l'enfant pour un garçon : Ahmed!
Ahmed recevra une éducation intellectuelle et spirituelle, héritera de son père, épousera sa cousine...mais ne pourra échapper à la folie de cette situation. Est-il homme, est-il femme ? Son corps semble cependant avoir suivi le projet du père, puisque sa voix est grave, puisque sa barbe pousse!

Tahar Ben Jelloun soulève le problème du destin des filles prisonnières des mentalités figées et donc des corps prisonniers et bafoués. D'où le(s) cris et écrit (s)....du corps.

Notes

¹ Roger Kempf . *Sur le corps romanesque*, Paris : Seuil, 1968.

² Tahar Ben Jelloun, Paris : Seuil, 1985.

³ Luc Brisson, « Platon : la coupure originelle », dans *Magazine littéraire*, Juillet-août 1992, n° 301, p. 20. « Alors (...) il (Zeus) coupa les hommes en deux, comme on coupe les cornes pour les mettre en conserve, ou comme on coupe les œufs avec un crin » ; Platon, *Le Banquet*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 48.

⁴ C'est un espace vaste dans le quel un « bon » orateur narre des histoires insolites et attire du monde autour de lui afin qu'il ramasse le plus d'argent.

⁵ Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, Seuil, Paris, 1985, p.16.

⁶ Le grand auteur comique de l'antiquité. Le mythe d'Aristophane proposé au cours du Banquet a deux significations assez différentes selon que l'accent principal est mis sur l'unité primitive des êtres singuliers qui seraient les ancêtres des humains, ou bien sur la division brutale imposée par les dieux à ces sortes de monstres forts et imbus de leur force, qui les menaçaient. Pour châtier leur arrogance et pour les affaiblir, Zeus décida de couper les hommes doubles en deux, puis inventa, pour la perpétuation de l'espace, la procréation par accouplement des mâles et des femelles. Depuis lors, et ainsi s'explique l'amour, chacun vit dans la quête de la moitié perdue. Chaque homme, chaque femme, selon sa situation originelle, cherche confusément l'homme ou la femme qui lui correspond, et lui rendra, par-delà le bonheur des retrouvailles, l'unité et la plénitude d'antan. La première coupure se trouve donc dans le mythe d'Aristophane.

⁷ Paris, GF- Flammarion, 1964.

⁸ Luc Brisson, Platon, « La coupure originelle », dans *Magazine littéraire*, Juillet-août 1992, N° 301, p. 20.

⁹ Platon, *Le Banquet*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 48.

¹⁰ Mircea Eliade, *Mythe, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1967, p. 246.

¹¹ Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable*, Seuil, Paris, 1985. p. 20.

¹² Idem, p. 25.

¹³ p. 25.

¹⁴ p. 29.

¹⁵ p. 50.

¹⁶ p. 54.

¹⁷ p. 59.

¹⁸ Ibid., p. 80.

¹⁹ Idem, p. 90.

²⁰ Idem, p. 96.

Bibliographie

Ben Jelloun, Tahar. *L'Enfant de Sable*. Paris : Seuil, 1985.

Kempf, Roger. *Sur le corps romanesque*. Paris : Seuil, 1968.

Luc Brisson, « Platon : la coupure originelle », dans *Magazine littéraire*, Juillet-août 1992, n° 301.

Mircea, Eliade. *Mythe, rêves et mystères*. Paris, Gallimard, 1967.

Platon. *Le Banquet*. Paris, GF-Flammarion, 1964.