

## SENS ET CONNOTATION DANS L'ENONCIATION LITTERAIRE DE TAHAR BEN JELLOUN: UNE ANALYSE LINGUISTIQUE

### (MEANING AND CONNOTATION IN TAHAR BEN JELLOUN'S LITERARY STATEMENT: A LINGUISTIC ANALYSIS)

Michele BEVILACQUA

Université de Salerne, Département d'Études Humanistes

**Abstract:** *Our study analyses the discursive representation of death in two works from the 1970s by the Francophone Moroccan writer Tahar Ben Jelloun, namely the novel “Moha le fou, Moha le sage” and the collection of poems “Les amandiers sont morts de leurs blessures”. In particular, we are studying the connotative marks associated with statements about this subject and their enunciative function in the author's writing. We have found that Ben Jelloun often attributes a not always negative meaning to the end of earthly life in his discourses, providing a perspective of meaning that differs from the simple lexicographical definition. In this respect, our research objective is an attempt to answer the following question: to what extent does the writer wish to represent the different aspects of death in his works?*

Keywords: *Tahar Ben Jelloun; death; madness; disruption of meaning; connotation;*

## Introduction

Définie dans le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi) comme « cessation de la vie<sup>1</sup> », la mort est l'un des sujets qui caractérisent la production littéraire des années 1970 de l'écrivain marocain Tahar Ben Jelloun. En particulier, le sujet est présent dans le roman « Moha le fou, Moha le sage » et l'ensemble de poèmes « Les amandiers sont morts de leurs blessures », où l'on peut remarquer des connotations différentes par rapport à la simple définition lexicographique. De fait, l'énonciateur semble présenter une approche discursive et culturelle du monde basée sur la pensée arabe nord-africaine, grâce à l'association d'idées, d'images, de symboles et de mythes traditionnels de l'histoire maghrébine. À cet égard, Virginia Boza Araya (2013, 175) dit que « lire Ben Jelloun, c'est plonger dans le cœur même de la société arabo-musulmane et de la culture maghrébine en particulier ».

Pour ce qui est de la langue du roman<sup>2</sup>, l'auteur instaure l'étrangeté et la confusion dans le but de déstabiliser et désorienter la norme sociale. « Moha le fou, Moha le sage » permet de dépister les contraintes de l'énonciation

---

<sup>1</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/mort>, consulté le 3 mai 2024.

<sup>2</sup> Pour ce qui concerne la langue d'écriture de Tahar Ben Jelloun on renvoie à : Diglio, 2018.

littéraire<sup>3</sup> et de rendre manifeste l'ambiguïté des discours ambivalents, d'où le nom auquel le personnage est lié. En effet, la folie et la sagesse sont deux notions qui fonctionnent dans l'écriture de Ben Jelloun comme des invariants structuraux et non plus comme des thèmes, car pour lui le discours du fou ne prend sa véritable expression que dans le discours de la sagesse.

La mort est présentée dans le récit comme une rupture, un démantèlement de la norme linguistique. De même, dans le recueil « Les amandiers sont morts de leurs blessures » on trouve des poèmes sur la mort de sa grand-mère, la question palestinienne ou l'immigration nord-africaine en France. Agglomérat de récits, aux formats variés, qui soufflent entre leurs vers les plaintes à l'honneur du peuple de la Palestine, cette ode aux amandiers, aux chameaux et à l'imaginaire du monde arabo-musulman énonce presque de manière sacrée la vie des déserts.

À partir de ces considérations, notre contribution analyse la représentation discursive des bouleversements de sens de la mort et d'autres sujets qui y sont liés, dans les œuvres prises en considération, afin d'enquêter comment sa connotation, définie par Alain Polguère (2008 : p. 129) comme « contenu informationnel associé à une lexie qui, contrairement au sens, n'est pas nécessairement exprimé quand cette lexie est utilisée », a été construite.

### **Bouleversements de sens dans l'écriture benjellounienne : une étude des cas**

Dans les sciences du langage, la connotation d'un signe est constituée des valeurs sémantiques secondes qui viennent s'ajouter au sens dénotatif (Lehmann, Berthet, 2014). Elle recouvre différents faits, tels que registres de langue, contenus affectifs propres à un individu ou à un groupe d'individus, représentations culturelles liées aux contextes d'utilisation de l'unité lexicale ou en rapport avec les référents.

Comme l'indique Catherine Kerbrat-Orecchioni (1977), ce qui est du statut spécial des valeurs sémantiques de la connotation tient à leur nature et/ou à leur modalité d'affirmation. En effet :

- leur nature est spécifique parce que « les informations qu'elles fournissent portent sur autre chose que le référent du discours » (Orecchioni, 1977, p. 18) et qu'elles renseignent sur le locuteur, la situation de communication, le genre de discours, etc. ;

- leur modalité d'affirmation est spécifique, puisque la connotation exploite la totalité du matériel linguistique (Orecchioni, 1977).

Ainsi, dans l'analyse linguistique, le sens d'un énoncé ne saurait être dissocié des conditions de son énonciation. Tandis que le premier renvoie à la

---

<sup>3</sup> Cf. Maingueneau, 2020.

signification lexicale et grammaticale des unités linguistiques en contexte, le second met en lumière l'inscription du sujet parlant dans l'acte de parole (Baylon, Mignot 2010). Cette interaction entre énoncé et énonciation donne accès également à la connotation, entendue ainsi comme l'ensemble des significations subjectives et contextuelles qui s'ajoutent au sens dénotatif (Casadei 2015). En effet, le choix des lexèmes ou encore la situation d'énonciation participent à la construction d'effets de sens implicites, mobilisant les savoirs partagés et les intentions du locuteur (Gauvry 2013). De cette façon, la connotation apparaît comme un point d'articulation entre la dimension stable du langage et son actualisation dynamique dans le discours.

Or, toute la lisibilité du roman « Moha le fou, Moha le sage<sup>4</sup> » de Tahar Ben Jelloun, publié en 1978, tourne autour du langage et de la connotation de la folie et du sacré, car son action a lieu dans un discours symbolique. Deux grandes idées gouvernent principalement son contenu : la figure du fou et la notion du sacré, deux concepts récurrents dans l'écriture africaine (UTUDJIAN 1980). En effet, le fou y est défini comme « anormal », un individu en dehors de la norme qui fonde la raison sociale.

Le récit est caractérisé par l'absence d'un déroulement chronologique et la mouvance de l'écriture romanesque se construit à partir de la figure du fou. Celui-ci véhicule un nouveau sens de la folie dotée d'une certaine sagesse. Moha, le fou et le sage, parcourt librement la ville et attire les enfants livrés à eux-mêmes et séduits par l'euphorie de sa parole, laquelle n'obéit pas à un langage codé, d'où l'appellation « Moha le fou ».

Le protagoniste du roman a le pouvoir de pénétrer dans l'intimité de ceux qui ne le reconnaissent pas. De ce fait, par exemple, il fait parler le personnage de M. Milliard, qui se confie à lui dans des moments de faiblesse. Sa folie si sage provoque également le banquier prisonnier de sa propre folie financière. Et avec le psychiatre, Moha met en procès un discours rigide par son enfermement dans les limites de l'humain : il se présente sous les signes de confusion et d'ambiguïté en affirmant « Je suis une ambiguïté et une confusion étonnée, voilà ce que je suis<sup>5</sup> ».

Cependant, l'auteur transmet non seulement les phénomènes sociaux du Maroc, reflétés par les cris de souffrances des gens malheureux, mais explique aussi ses visions du monde (Diglio, 2014). Il se positionne en première personne avec le pronom « je », comme personnage principal et narrateur omniscient, ce qui lui permet donc de pénétrer dans la pensée des autres personnages<sup>6</sup> (Ducrot, 1985). Moha, en tant que porte-parole de la lutte

---

<sup>4</sup> Ben Jelloun, 1978. Dorénavant on citera le roman avec MFMS suivi du numéro des pages.

<sup>5</sup> MFMS, p. 153.

<sup>6</sup> Oswald Ducrot souligne qu'en littérature, il y a toujours une bivocalité 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,

contre l'injustice dans son pays, exploite avec vigilance la force de ses mots, mais sa mort causée par l'autorité montre que ses paroles n'ont plus de force, car elles ne sont pas libres (Permana, 2017). À ce propos, Kahina Bouanane (2005) indique que « le texte de Ben Jelloun est un nœud de relations à déchiffrer : des voix venant de partout, de morts et de vivants, conduisent le récit. Toutes ces voix convergent en une seule, celle de Moha ». De plus, Mansour M'henni (2002 : 114) ajoute que :

[...] me semble-t-il, que selon T. Ben Jelloun, même quand l'écrivain est autobiographe, il reste bien un écrivain public en ce sens qu'il est le lieu où se disputent la parole tous ceux que l'on croirait aphasiques ou réduits au silence, car la Voix-texte est à la fois sa propre voix et celle des autres : 'La voix de l'homme mourant s'était introduite en moi jusqu'à se verser dans la mienne et devenir ma propre voix' (NS. 163)

C'est pour cette raison qu'on peut remarquer que la « liberté de la parole », traitée comme une déficience de la culture marocaine, est l'un des thèmes principaux du roman, car sa présence est vraiment primordiale surtout pour le personnage principal, afin d'attribuer les messages des humbles gens au monde entier.

Toutefois, Bouanane (2012, p. 56) souligne que « si la présence du fou persiste autant dans la production littéraire, c'est qu'elle doit contenir une profonde vérité. Cette vérité expliquerait le fou comme le 'littérateur' et la folie serait 'le désordre du langage'. Chacun d'eux tient à résoudre la contradiction qui affecte tout utilisateur de la langue ». À cet égard, Ben Jelloun soutient que « toute société a besoin de folie [...] elle continue d'étendre ses pouvoirs d'inquiétude sur toute certitude<sup>7</sup> » (Jaccard, 2015, p. 25), car pour lui, le fou est véritablement « l' élu de Dieu et de la vérité » (Jaccard, 2015, p. 25).

L'identité de Moha institue une ambiguïté et une confusion dans le sens où il n'a aucune caractéristique personnelle ni sociale. Cette confusion et cette ambiguïté sont nommées lorsque le narrateur présente Moha sous un aspect peu habituel : « On l'appelle Moha. Moha la confusion [...] la sagesse et la dérision, il court dans la ville comme un vent de sable. Moha est l'enfant qui n'est pas mort<sup>8</sup> ».

La présence de Moha dans le texte est une présence seulement discursive, c'est-à-dire qu'il n'a ni âge, ni physique particulier, ni famille,

---

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 » (p. 159).

<sup>7</sup> Ben Jelloun cité par Roland Jaccard.

<sup>8</sup> MFMS, p. 22.

donc pas de vie sociale, pas de fonction non plus. Moha représente ce que Oswald Ducrot appelle « sujet parlant » (Ducrot, 1985, p. 195 ; Perrin, 2004). De fait, Ducrot distingue le sujet parlant, producteur empirique de l'énoncé (équivalent de l'auteur) et le locuteur, instance qui prend la responsabilité de l'acte de langage (équivalent du narrateur). De plus, Moha ne semble avoir aucune suite dans les idées, d'où ses passages d'un discours à un autre. Aucune précision n'est donnée car, en tentant de présenter ses origines identitaires, il se fait passer pour le « fils de la lune. Des fois je ne suis qu'une étoile. Je circule dans le ciel limpide et noir<sup>9</sup> ». Ensuite il se présente comme étant le « fils d'Aïcha et de la révolution, fils de la chamelle égarée dans le désert, descendant de l'araignée noire vénéneuse [...] fils de la pierre et de la terre glaise, moi le fou, moi le pauvre, [...] moi le sage, l'homme perdu<sup>10</sup> ». Il décline une autre origine lorsqu'il se décrit tels que le fils de la « [...] source. Je sais quelle est ma mère, ma propre mère. Mon père doit être un cheval<sup>11</sup> ». De même, en évoquant son âge, il crée un espace discursif confus : « Moi j'ai cent quarante ans<sup>12</sup> ». Par la suite, quelques pages plus loin, il annonce un autre âge : « Trois siècles [...] Alors cela dépend de chaque lune son nom, à chaque tempête un souvenir<sup>13</sup> ».

Moha n'a donc ni une identité ni un âge précis, ni une vie, ni une fonction établies. En plus, il n'authentifie aucune appartenance généalogique définie. Son identité n'est pas stable : « Je n'ai pas de nom. Je suis présumé. Je suis de nulle part. D'une colline. D'une plaine [...] c'est vrai, je n'ai pas de papiers d'identité [...] et comment en avoir ? [...] Ni date, ni lieu de naissance [...] J'ai trois cent cinquante-deux noms, un nom par lune. Ma date est inscrite dans le ciel. Allez lire dans le labyrinthe<sup>14</sup> ». Ainsi, aucune description physique n'en est donnée et tout ce qu'on en retient, c'est l'installation volontaire de l'ambiguïté. On ne le connaît qu'à travers ses discours : il n'agit pas, si ce n'est que par sa prise de parole. Une parole désordonnée qui pourrait le plus souvent désorienter, avec un discours irrationnel et incohérent, qui dépasse souvent les limites de la compréhension humaine.

Cependant, la folie de Moha se présente en tant qu'enchantement verbal : « Ma folie déborde. Elle crève la terre et sort comme l'herbe sauvage partout entre les pierres, dans le sable, sur l'asphalte. Ma folie me tient chaud dans ces ténèbres, oui elle déborde et tourne en sagesse, spirale jusqu'au ciel [...]. Ma folie est plus libre. Ma parole plus folle<sup>15</sup> ». À ce propos, on peut

---

<sup>9</sup> MFMS, p. 24.

<sup>10</sup> MFMS, p. 32.

<sup>11</sup> MFMS, p. 78.

<sup>12</sup> MFMS, p. 35.

<sup>13</sup> MFMS, p. 149.

<sup>14</sup> MFMS, pp. 165-166.

<sup>15</sup> MFMS, pp. 162-163.

constater que sa folie est au service de l'errance discursive, car elle est un moyen qui donne libre cours à l'énonciation de son imagination, un imaginaire qui va au-delà des limites imposées par les conventions de la pensée trop liée à la raison. Autrement dit, Moha se déplace au rythme de son délire discursif, un délire qui, paradoxalement, est « [...] une transparence qui dérange<sup>16</sup> ».

La sagesse de « Moha » esquisse la quête de la vérité originelle car, comme le roman le souligne, « qui oserait dire la vérité<sup>17</sup> ? ». L'écrivain marocain met à l'œuvre un sage solitaire qui tente d'éveiller l'humanité de son profond sommeil. Le héros du roman a le rôle de prophète et ne manque pas d'insister sur sa qualité de messenger, car il rapporte ce que les saints ou l'arbre ont bien voulu lui confier (Bouanane, 2012). En effet, Moha dit que tout lui parle : « Je ne fais que transmettre, je ne suis qu'un messenger<sup>18</sup> ».

Or, on constate davantage la culture de Moha, car il joue le rôle d'un visionnaire qui exploite le Coran pour annoncer ce qui peut fortement s'assimiler à un discours apocalyptique : « La mort viendra comme le vent léger du matin [...] Elle viendra avec le bruit et les larmes [...] Elle viendra en riant comme d'habitude, alors l'argent, les millions [...] Vous essaieriez de tout avaler ; mais vous n'aurez pas le temps<sup>19</sup> ». De plus, la sagesse de Moha n'est que le revers de sa folie (Bouanane, 2012). Les deux figures, la sagesse et la folie, sont le reflet de la réalité, car elles ne forment qu'une seule et même réalité, en donnant une connotation ambiguë.

Ces discours inventés par Moha embrouillent les allocutaires dans la mesure où il ne s'explique pas ce qu'il dit, il laisse au lecteur lui-même le soin de décoder le message qu'il exprime souvent à travers des figures de style. La fréquence de l'emploi des tropes dans ses discours a une signification thématique capitale, à savoir que le personnage qui parle exprime son souci de se libérer des contraintes de la logique habituelle et parfois même des limites de la morphosyntaxe (Fontanier, 2009).

Dans le roman il y a, par exemple, notamment une abondance de figures comme la métaphore ; de fait, le discours de Moha sur la mort est par excellence métaphorique, et le transport sémantique qu'exerce la métaphore est exploité d'emblée. Par exemple, on peut citer l'expression « La mort joue du piano<sup>20</sup> », où il y a une 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 (Gardes Tamine, 2003). Il y a également l'énonciation de la violence politique exercée par la police : c'est le cas de l'enfant dont parle Moha au début de son discours. Celle-ci est connotée par

---

<sup>16</sup> MFMS, p. 166.

<sup>17</sup> MFMS, p. 134.

<sup>18</sup> MFMS, p. 34.

<sup>19</sup> MFMS, p. 33.

<sup>20</sup> MFMS, p. 128.

un langage poétique, des métaphores qui rendent l'image de la torture encore plus brutale : « Des doigts métalliques ont fait des trous dans ta poitrine, le sang est la rosée de l'innocence<sup>21</sup> ».

De plus, dans la phrase « Un astre s'est éteint ce matin, c'est un enfant<sup>22</sup> », 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. En effet, à travers l'évocation de cette mort, Moha tente de dénoncer la torture et l'injustice au Maroc, tout en touchant la sensibilité du lecteur en le séduisant par ce langage métaphorique dont, comme l'estime Pierre Fontanier (2009, p. 109), « 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 ».

Pourtant, Moha 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. Moha vit dans deux mondes différents, celui de la réalité des événements et celui de l'imaginaire. Ces deux niveaux interviennent et fusionnent pour installer une atmosphère d'incertitude et d'ambiguïté, ce qui rend difficile de démêler dans ses discours ce qui est réel de ce qui est hallucinatoire. Cette confusion énonciative est amplifiée par des expressions d'hésitation, comme « Je suis peut-être mort<sup>23</sup> », ou des phrases interrogatives à valeur oratoire qui contiennent leurs réponses : « Comment mourir quand on n'a jamais existé<sup>24</sup> ? ». Cette confusion entre le perçu et l'imaginaire mène à un au-delà du référent.

L'identité première de Moha est la mort, puisque ce sujet prend une dimension importante dans l'œuvre, avec une connotation différente de la simple fin de vie. Il s'agit bien d'une mort dans la vie, d'une rupture, à savoir d'un démantèlement de la norme sociale.

Alain Rabatel et Marie-Laure Florea (2011, p. 21) expliquent qu'il y a une « thèse » selon laquelle le discours sur la mort serait irreprésentable, indicible, et ne doit son ineffabilité qu'au fait que la mort est un défi inconnaissable, générateur d'angoisses ou de tabous. Louis-Vincent Thomas (2000, 60, p. 221) évoque diverses formes d'indicibilité. De fait, il indique ainsi des procédés lexicaux d'euphémisation, de tabouisation, de silence, ou encore les périphrases, circonlocutions. Celles-ci peuvent adopter un registre soit symbolique (« il s'est éteint »), soit vulgaire (« il est/a crevé »), confirmant « le rôle évident des formules argotiques à fonction de catharsis » (Thomas, 1991 : p. 805). De plus, il souligne que si le lexème « vivre » compte en

---

<sup>21</sup> MFMS, p. 13.

<sup>22</sup> MFMS, p. 11.

<sup>23</sup> MFMS, p. 16.

<sup>24</sup> MFMS, p. 165.

français trois ou quatre synonymes, le lexème « mourir » en compte plus de trente, sans compter les périphrases (Thomas, 1991 : p. 838).

Le préambule du récit de Ben Jelloun présente un homme mort à la suite de tortures et son enterrement, mais sa parole structure tout le récit : « c'est sa parole qu'on entendra. Seul Moha saura la capter et la transmettre aux autres<sup>25</sup> ». En effet, la voix de Moha habitera d'autres corps et d'autres mémoires, celle de l'enfant martyrisé, de Dada et d'Aïcha. Il vit le temps à rebours et renaît chaque fois avec une nouvelle identité : « Le jour va se lever, un enfant est en train de naître<sup>26</sup> ».

L'évocation d'un personnage mort/vivant ou d'individus solitaires, blessés et désemparés, cherchant leur salut dans la mort ou en se réduisant à des apparences fantasmagoriques, est présente souvent dans le discours littéraire de Ben Jelloun. C'est ce qui fait remarquer à Jean Déjeux 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 » (Gontard, 2004 : p. 198). Dans le texte, le discours sur la mort est lié même à celui de l'amour : « Il apprendra par les vents et les marabouts l'histoire de cet amour né de la mort<sup>27</sup> », avec un registre à connotation apparemment positive. Férida Lakhdar Barka (2002) souligne que l'intrusion du vocabulaire de la mort dans le langage quotidien a engendré une richesse conséquente de la langue, une richesse créée par une polysémie acquise du signifiant.

De plus, vers la fin du roman, Moha se décompose littéralement, montrant que son corps se dirige vers la mort : « 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, un long chemin où on se laisse aller<sup>28</sup> [...] ». Ici, la mort est assimilée à la fin des souffrances endurées dans une vie et devient synonyme de repos et de soulagement.

Ainsi, l'énonciation de ce discours littéraire commence par la mort et se termine par la mort (« Seule la mort est de la plus belle des continuités. Une trace à l'infini<sup>29</sup> »), du moment qu'elle constitue le point de départ et d'aboutissement, l'éternel retour qui pousse Moha à se poser la question : « D'ailleurs je ne suis pas mort. Comment mourir quand on n'a jamais existé ?<sup>30</sup> ».

---

<sup>25</sup> MFMS, p. 9.

<sup>26</sup> MFMS, p. 15.

<sup>27</sup> MFMS, p. 182.

<sup>28</sup> MFMS, p. 169.

<sup>29</sup> MFMS, p. 186.

<sup>30</sup> MFMS, p. 165.

En ce qui concerne l'autre ouvrage analysé, « Les amandiers sont morts de leurs blessures<sup>31</sup> », qui a reçu le Prix de l'amitié franco-arabe l'année de sa parution, 1976, il regroupe trois recueils de poèmes différents, *Le discours du chameau*, *Cicatrices du soleil* et le titre éponyme (chronologiquement écrit le dernier, même si l'ordre en est inversé), écrits dans la première moitié des années 1970.

Ce recueil s'ouvre sur la lettre reçue par un exilé qui pourrait être l'auteur/énonciateur. Il s'agit d'une lettre de son pays natal lui annonçant la mort de sa grand-mère, vieille femme dont « chaque ride était une tendresse<sup>32</sup> » et qui, ne sachant écrire, « avait dessiné<sup>33</sup> » sur son linceul « des roses et des étoiles<sup>34</sup> ». Un document, touchant de simplicité, rempli d'un langage d'une profonde sérénité, témoignant d'une époque où l'on pouvait vieillir paisiblement, entouré des siens au pays de ses racines et où l'on pouvait se préparer à une mort « heureuse<sup>35</sup> », venue « de l'azur et non des cendres<sup>36</sup> », en attribuant à la mort une connotation très positive. À cet égard l'exilé ajoute : « Sa lumière, sa clarté, sa beauté méritent le bonheur de mourir<sup>37</sup> ». Ainsi, il provoque un bouleversement discursif, en liant le bien-être à ce qui cesse de vivre. Ce premier texte, intitulé *Mourir comme elle*, contraste fortement avec la nostalgie souvent douloureuse et la révolte parfois violente qui imprègnent bon nombre des poèmes qui suivent. Bien qu'on lui dise que la poésie ne peut rien, Ben Jelloun prête voix à ceux qui sont privés d'identité et de mémoire : Palestiniens arrachés à leurs racines, « blessés dans leur terre, humiliés dans leurs arbres<sup>38</sup> » ; émigrés habillés de gris, corps invisibles venus laver les trottoirs de l'indifférence ; femmes abandonnées à leur solitude, dépossédées de leur féminité, perdues dans l'image que l'homme a bien voulu fabriquer pour elles ; enfants miséreux, qui ne peuvent jouer à d'autres enfants, ramassant des mégots, s'accrochant au pan d'une veste étrangère<sup>39</sup>. Il n'écrit pas pour eux, mais en et avec eux, en donnant aussi la parole à la terre « meurtrie<sup>40</sup> » : une Arabie « fascinée par l'éphémère occidental<sup>41</sup> », dont le désert « n'est plus digne de la légende<sup>42</sup> ». Les villes maquillées ont donné

---

<sup>31</sup> Ben Jelloun, 1976. Dorénavant on citera les poèmes avec LASMDLB suivi du numéro des pages.

<sup>32</sup> LASMDLB, p. 11.

<sup>33</sup> LASMDLB, p. 12.

<sup>34</sup> LASMDLB, p. 12.

<sup>35</sup> LASMDLB, p. 12.

<sup>36</sup> LASMDLB, p. 12.

<sup>37</sup> LASMDLB, p. 12.

<sup>38</sup> LASMDLB, p. 14.

<sup>39</sup> Voir LASMDLB.

<sup>40</sup> LASMDLB, p. 14.

<sup>41</sup> LASMDLB, p. 19.

<sup>42</sup> LASMDLB, p. 18.

leur âme aux touristes venus leur arracher un peu de leur soleil, des villes répudiées aux murailles exportées. Parmi les différents énoncés sur la mort, on retrouve différentes marques de connotation du sens :

- « Elle crache une pluie incendiaire sur le pays qui avance pendant que des crapauds avalent des fœtus entre les doigts de la mort<sup>43</sup> »
- « La mort plus d'une fois retournée dans un sanglot de silence à l'aube<sup>44</sup> »
- « la mort valse dans une robe légère toujours à l'aube de forêt en cellule<sup>45</sup> »

Toutefois, contrairement à ce que pourrait laisser penser également le verbe « mourir » dans le titre du recueil, la mémoire, malgré ses blessures, n'est pas morte pour Ben Jelloun. Dans l'un des poèmes, il énonce clairement son point de vue sur la question, qui est marqué par l'espoir : « un petit vent a emporté les racines de l'arbre. Le ciel s'est baissé pour les ramasser. Je crois même qu'elles habitent un petit nuage têtue qui ne nous quitte plus depuis que nous sommes sans toit, sans patrie<sup>46</sup> ».

### **Remarques pour conclure**

Tahar Ben Jelloun exprime les limites de l'humanité à travers les sujets de la folie et de la mort, en prenant en charge des valeurs socialement et culturellement puissantes.

Dans le roman « Moha le fou, Moha le sage », le discours de la folie du protagoniste émane de la réalité socio-culturelle de l'Afrique du Nord. Moha utilise un discours non balisé par des canons sensés (Bouanane, 2012). De ce fait, il exprime verbalement le fonctionnement de la pensée fondée sur l'expérience. Cela ressemble à la définition de la sagesse<sup>47</sup>. Ainsi, le discours

---

<sup>43</sup> LASMDLB, p. 21.

<sup>44</sup> LASMDLB, p. 22.

<sup>45</sup> LASMDLB, p. 24.

<sup>46</sup> LASMDLB, p. 13.

<sup>47</sup> Cf. <https://www.cnrtl.fr/definition/sagesse>, consulté le 12 février 2023.

« fou » de Moha sur la mort n'est que sa sagesse, qui bouleverse sa connotation. Les deux figures, la folie et la sagesse, sont le reflet d'une seule et même réalité. Donc, la folie de Moha est normative dans le sens où sa coulée verbale émane de sa mentalité maghrébine. On saisit alors qu'il ne s'agit d'aucune séparation entre ces deux figures. Elles forment la même unité : folie et sagesse sont synonymes et non plus antonymes, car le discours de la folie ne prend sa véritable connotation qu'en comparaison avec le discours de la sagesse. En outre, quant au sacré, il est vécu en tant qu'expression d'une pensée logique autre qui va au-delà des limites de la pensée humaine. Pourtant, la langue de la folie, sa déviance par rapport aux normes, est semblable à la modernité en matière d'écriture (M'henni, 2000), puisque cette dernière ne peut se passer de créer elle-même sa propre esthétique et ses propres langages. Ce sont ces ancrages qui sont nécessaires à la folie pour échapper à l'uniformité discursive. Autrement dit, Ben Jelloun a fait de son roman une mosaïque linguistique hétérogène abolissant toutes les frontières des discours : 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. Un mélange de formes et de styles similaire à une composition générique où narration, poésie, monologue et dialogues se tissent pour former un genre énonciatif hybride et protéiforme.

Les cris du protagoniste, ses plaintes et ses appels restent sans échos, car aucun dialogue ne s'établit avec l'autre, avec une instance sourde et indifférente. Les rares passages où le contact s'établit sont une véritable confrontation, un affrontement et une lutte entre deux idéologies culturelles totalement opposées. Moha est un énonciateur doté de folie et de sagesse, une duplicité qui ne peut s'incarner dans une entité physique, car c'est la parole qui a le pouvoir d'assurer cette double identité. Il se présente comme un corps verbal, semblable aux prédicateurs profanes, aux conteurs et aux acteurs turbulents dont le discours provocateur, concernant la mort aussi, charme et heurte à la fois (Mehadji, 2007). Effectivement, l'écrivain, grâce à la prise en charge de l'énonciation par Moha, assimile et produit la parole populaire afin de la mettre au service du fond et de la forme de son projet d'écriture.

En revanche, dans les poèmes de « Les amandiers sont morts de leurs blessures » le discours sur la mort prend progressivement différentes connotations, passant d'un état de grâce à l'expression de la limite de la vie terrestre. Censé donner lieu aux limites de l'être humain, le recours de Ben Jelloun à cette figure peut être lu comme une stratégie discursive de remise en cause de l'ordre sociopolitique et religieux du Maroc des années 1970.

Toutefois, grâce à un langage connotatif, Ben Jelloun énonce un univers où l'Islam représente le cœur même de l'identité. L'opposition entre deux mondes est connotée par le contraste entre la société traditionnelle et une

société avec des valeurs modernes dans laquelle des personnages ayant connu d'autres valeurs n'ont plus leur place.

## Références bibliographiques

### Corpus

- BEN JELLOUN, T. (1976). *Les amandiers sont morts de leurs blessures*. Paris : Maspero/La Découverte.
- BEN JELLOUN, T. (1978). *Moha le fou, Moha le sage*. Paris : Éditions du Seuil.

### Études

- BAYLON, C., MIGNOT, X. (2010). *Initiation à la sémantique du langage*. Paris : Armand Colin.
- BOUANANE, K. (2005). « Folie et Sacré : deux manifestations du surréalisme dans les textes africains ». *Insaniyat / إنسانيات* [En ligne], 29-30, mis en ligne le 20 août 2012.
- BOUANANE, K. (2012). « L'esthétique de la folie au sens 'sur-réaliste' et sa dynamique dans l'espace de l'écriture ». *Topique*, vol. 119, no. 2, p. 53-69.
- BOZA ARAYA, V. (2013). « La société arabe connotée dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun ». *Revista de Lenguas Modernas*, n° 18, p. 175-185
- CASADEI, F. (2015). *Lessico e semantica*. Roma : Carocci.
- DIGLIO, C. (2014). « La figure féminine dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun entre tradition et modernité », in A. Rey, J. Pruvost, P. Brunel & P. Desan (éds.), *De l'ordre et de l'aventure. Langue, littérature, francophonie* (p. 417-430). Paris : Hermann,
- DIGLIO, C. (2018). « Tahar Ben Jelloun et la langue française », in C. Diglio, A. Napolitano & F. Perilli (éds.), *Identité, Diversité et Langue, entre ponts et murs/Identity, Language and Diversity, between walls and bridges* (p. 143-155) Napoli : Loffredo.
- DUCROT, O. (1985). *Le Dire et le dit*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- FONTANIER P. (2009). *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- GARDES TAMINE, J. (2003). « Métaphore, analogie et syntaxe », in K. Duvignau, O. Gasquet & B. Gaume (eds), *Regards croisés sur l'analogie* (p. 843-853), RSTI, 17/5-6. Paris : Hermès Science.

- GAUVRY, C. (2013). « L'interprétation du sens des énoncés. Une lecture contextualiste ». *Methodos* [En ligne], 13 | 2013, mis en ligne le 06 mars 2013. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/3127>.
- GONTARD, M. (2004). *Violence du texte. La littérature marocaine d'expression française*. Paris : L'Harmattan.
- JACCARD, R. (2015). *La folie, Que sais-je ?*. Paris : PUF.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1977). *La Connotation*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- LAKHDAR BARKA, F. (2002). « Dire la vie avec les mots de la mort : un trait du discours féminin ». *Insaniyat*, 17-18, p. 37-61.
- LEHMANN, A. & MARTIN-BERTHET, F. (2014). *Lexicologie. Sémantique, morphologie, lexicographie*. Paris : Armand Colin.
- MAINGUENEAU, D. (2020). *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris : Armand Colin.
- M'HENNI, M. (2002). *De la transmutation littéraire au Maghreb*. Tunis : L'Or du Temps.
- M'HENNI, M. (sous la direction de) (2000). *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*. Paris : L'Harmattan.
- MEHADJI, R. (2007). « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie ». *L'Année du Maghreb*, II | 2007, p. 435-444.
- PERMANA, T. I. (2017). « Étude comparative et interculturelle des deux œuvres littéraires francophones ». *Francisola, revue indonésienne de la langue et de la littérature françaises*, p. 33-46.
- PERRIN, L. (2004). « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage ». *Questions de communication*, 6, p. 265-282.
- POLGUERE, A. (2008). *Lexicologie et sémantique lexicale. Notions fondamentales*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- RABATEL, A. & FLOREA, M.-L. (2011). « Re-présentations de la mort dans les médias d'information ». *Questions de communication* [En ligne], 19. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/401> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.401.
- UTUDJIAN, É. (1980). « Le thème de la folie dans la littérature africaine contemporaine (1960-1975) ». *Présence Africaine*, 115, nouvelle série, p. 118-147.