

LES REPRESENTATIONS DE NAPLES DANS L'ECRITURE DE TAHAR BEN JELLOUN (1992-1999)

Magdalena Zdrada-Cok
Université de Silésie

Résumé : Le présent article est consacré aux représentations de la ville de Naples dans *L'Auberge des pauvres* et dans *Le Labyrinthe des sentiments*. Par son caractère contrasté, Naples, ville splendide et infernale à la fois, constitue un carrefour des inspirations et réflexions de l'auteur, multiples et parfois contradictoires.

Pour construire l'espace napolitain déchiré entre la violence et la spiritualité, Ben Jelloun, reste fidèle à l'esthétique d'Ernest Pignon-Ernest ; en même temps il recourt au symbolisme du labyrinthe, en s'inspirant de Jorge Louis Borges et surtout de James Joyce.

Dans le diptyque de 1999, le dédale incarne les pulsions souterraines et cruelles de la ville qui cache son Minotaure, mais il sert aussi de cadre à la quête de l'idéal poursuivie par les protagonistes. Et finalement, le motif du labyrinthe napolitain met en abyme le thème de l'écriture : les bifurcations des tunnels obscurs rendent compte des dilemmes de l'auteur confronté à ses projets et ses personnages et surtout cruellement déchiré entre l'idéal et la réalité.

Mots clés : Naples – marginalité – labyrinthe – autoréférentialité – littérature.

Abstract : The article is about various representations of Naples in « The poor tavern » and « The maze of feelings » T.Ben Jelloun. Naples, through its nature full of contradictions, being both spiritual and satanic, becomes the reflection of writer's inspirations and thoughts, that are in contrast. Ben Jelloun, just to create the Naples sphere, that is somewhere between violence and spirit, refers to artistic works of Ernest Pignon-Ernest. He goes further and uses the symbolic meaning of the maze, being inspired by representations of Jorge Louis Borges and James Joyce. In the diptych (1999) the maze symbolizes cruel underground desires of the town where its Minotaur is hidden. On the other hand, according to the antithesis logic, the same maze becomes a place of the characters' spiritual pilgrimage searching the Ideal. Finally, creating the idea of Naples maze, Ben Jelloun realizes the theme of writing : the forks of the dark tunnel not only make real the author's dilemmas but also contrast them with his own ideas and characters. However, they strongly emphasize the struggle between striving to perfection and the necessity to follow the reality (with all its dark sides).

Keywords : Naples – margin – labyrinth – self-reference – literature.

Dans les années quatre-vingt-dix, la production romanesque de Tahar Ben Jelloun est marquée par un intérêt grandissant pour l'Italie du Sud.

L'écrivain commence à s'intéresser à Naples en 1990, après que Pasquale Nonno, rédacteur en chef du quotidien italien *Il Mattino*, l'a invité à publier une série de nouvelles inspirées par la réalité sud-italienne dominée par la mafia. Les textes, parus initialement en feuilleton sous le titre commun *Dove lo stato non c'è* (Là où l'Etat n'existe pas), sont repris et augmentés deux ans plus tard dans *L'Ange aveugle*.

À l'origine de ce projet allant évidemment au-delà de l'activité journalistique il y avait en même temps des faits divers et la volonté de les dépasser, la recherche sur l'actualité brûlante caractéristique pour le reporter allant de pair avec la nécessité propre à l'écrivain de transcender le réel : « Il s'agissait de faire de la fiction avec les matériaux de la réalité et de reconnaître à la littérature une fonction primordiale : celle de 'cambricoler' le réel apparent » (Ben Jelloun, 1992 : 10).

D'une certaine manière, *L'Ange aveugle* marque donc un tournant : l'écrivain abandonne son Maroc natal ayant constitué le cadre de ses plus grands romans, tout comme il renonce à sa forme d'expression jusqu'alors privilégiée – le discours narratif imitant la parole du conteur populaire (celle-ci ne se maintenant partiellement que dans la nouvelle *Pietro le fou, Pietro le sage*). Et pourtant les différences ne semblent pas aller plus loin : sur le plan thématique il n'y a pas de rupture, le monde des nouvelles étant marqué par la violence et le manque des perspectives caractéristiques déjà pour l'étouffante réalité marocaine exposée dans les romans précédents.

D'ailleurs, dans *L'Ange aveugle*, certains éléments topiques créent les effets de symétries avec les motifs développés dans d'autres écrits : la ville de Naples présentée comme *Napolita – femme cruelle* semble jumelée à une autre ville–femme, Tanger dont le portrait anthropomorphe a déjà fait l'objet du premier roman de Ben Jelloun, *Harrouda* paru en 1973 et qui reviendra encore en 1997 dans *La Nuit de l'erreur* sous la forme de Zina-Tanger. De manière analogue, « Pietro le fou / le sage », fraternise pour ainsi dire avec Moha le fou / le sage, protagoniste du roman de 1978 : comme Moha qui criait les blessures de son pays sur la place Jemaâ el Fna à Marrakech, Pietro, qui bégaie, erre à travers les villes de l'Italie du Sud pour dénoncer tous les péchés de son pays : « la liste ét[ant] longue de tout ce qui ruine [s]a sagesse et enrichit [s]a folie » (Ben Jelloun, 1992 : 103).

Ces conteurs révoltés et marginaux constituent deux incarnations de la figure de « l'écrivain public » qui doit « parler avec le peuple et non parler pour... » (Ben Jelloun *apud* Nys-Mazure, 2004 : 22) en employant souvent le langage de la blessure : mutilé, avorté et déconstruit¹. Il est frappant que certaines nouvelles

¹ Cf. à ce sujet : Tahar Ben Jelloun (1983).

composant *L'Ange aveugle* annoncent déjà le roman *L'Auberges des pauvres* et le récit *Le Labyrinthe des sentiments*, consacrés entièrement à Naples. Elles le font d'abord par la peinture des milieux corrompus, patrie du Grand Absent (l'État avec ses structures pratiquement inexistantes), ensuite par la confrontation de la figure de l'écrivain avec le monde souterrain et tentaculaire de la mafia, et finalement par la poétique de la ville-femme, ville – monstre de la séduction, mangeuse d'homme et d'enfant, qui se réalise notamment à travers l'héroïne éponyme de *Napolita – femme cruelle* :

Et Napolita laisse faire. Non seulement elle ne dit rien, mais elle encourage le crime et en profite. Elle s'est acheté beaucoup de bijoux, des maisons, des palais, des bateaux, des îles, des hommes, des femmes ; elle règne sur des milliards en dollars ; ce n'est plus une femme qui veut tout posséder, mais un monstre qui veut tout avoir par n'importe quel moyen (Ben Jelloun, 1999 : 198).

Du point de vue thématique et stylistique, *L'Auberges des pauvres* et *Le Labyrinthe des sentiments*, publiés presque simultanément en 1999 (entre les mois de mars et d'octobre) peuvent se lire comme un diptyque. Dans les deux cas, l'histoire est racontée par le narrateur autodiégétique – l'écrivain marocain qui s'aventure dans le labyrinthe des rues napolitaines à la recherche de l'inspiration et de l'amour. Le fil conducteur de la découverte de la ville-femme par le littérateur permet d'introduire toute une variété de thèmes.

Ainsi, à travers les tableaux de Naples – domaine de la mafia, ville dangereuse et cruelle aux séductions multiples, Tahar Ben Jelloun reprend la problématique de la marginalité, de l'agressivité et de l'oppression développée notamment à travers la poétique de la ville de Tanger². Mais Naples devient également le chantier de l'écriture, le livre en gestation, le labyrinthe où bifurquent les pensées du romancier. Et finalement cette ville excessive et baroque – tendre et cruelle, sale et splendide, triviale et artistique – suggère à l'auteur un vaste réseau de liens intertextuels et interdisciplinaires.

Tout en rappelant que la parution de *L'Auberge des pauvres* précède de quelques mois la publication du *Labyrinthe des sentiments*, nous proposons quand même de procéder d'abord à l'analyse du récit qui – en tant qu'une forme moins complexe et plus concise – ne contient qu'en germe les thèmes largement développés et plus nuancés dans le roman. Ainsi, en adoptant cette optique – thématique et non chronologique – nous espérons mieux dégager le réseau des correspondances qui se tissent entre les deux écrits.

² Cf. à ce sujet : Nadia Kamal-Trense (1998).

Précisons que dans *Le labyrinthe des sentiments*, un poète marocain nommé Gharib Jaoui, relate l'histoire qui lui est arrivée pendant son bref séjour à Naples à l'invitation du Centre culturel français. Au cours de quelques jours qui précèdent sa soirée poétique consacrée aux femmes napolitaines, l'artiste sera fascinée par Wahida – une jeune Marocaine perdue dans le dédale de la ville. Wahida le séduit par sa jeunesse et sa pureté.

Or, elle est une prostituée marocaine amenée à Naples par un soi-disant « prince charmant d'Orient » (proxénète de la branche albanaise de la Camorra) qui l'a, en réalité, impliquée dans le réseau de la mafia. Figure de la féminité agressée, elle devient la nouvelle incarnation de *La femme qui pleure* de Picasso (Paris : 1936, huile sur toile, Musée national Picasso), transposée de l'Espagne ravagée par la guerre civile dans l'Italie du Sud corrompue des années quatre-vingt-dix (Ben Jelloun, 1999a : 25).

Dans l'imagination poétique de Gharib, Wahida se confond bientôt avec Naples et notamment avec la rue San Teresa degli Scalzi « [...] qui se moque du rimmel coulant ses joues » (Ben Jelloun, 1999 : 34). Plus tard, son corps endormi lui fera penser à l'espace anthropomorphisé et érotisé de Naples [qui] « n'a pas de rues ; elle n'a que des veines, larges, étroites, des rigoles par lesquelles passe le sang des hommes » (Ben Jelloun, 1999a : 99).

En tant que victime de la mafia, la jeune Marocaine incarne aux yeux de Gharib le caractère ambivalent et contrasté de Naples – ville qui adore la Vierge et lui dédie de nombreuses églises, tout en profitant de la prostitution. En effet, Wahida porte en elle tous les paradoxes de la nature baroque et excessive de Naples : « Il est des villes qui croisent des chemins, bifurquent et cherchent l'oubli dans les bras de la cruauté. Naples est de ces villes. Cruelle et belle. Magnifique et insupportable. Sale et splendide. Irrationnelle et brutale » (Ben Jelloun, 1999 : 89).

Pour Gharib, ému par sa fragilité, Wahida appartient aux deux Naples : la ville de l'art et des églises et celle de la Camorra, « la ville de tous les trafics et de tous les désordres » (Ben Jelloun, 1999a : 73). C'est pourquoi pour soustraire la jeune femme au monde ordurier et cruel, il décide de la soumettre à l'épreuve de la dématérialisation et de la sublimation : en effet, Gharib s'oblige à n'adresser à Wahida qu'un amour platonique et pur, comme si, en s'imposant un défi d'ordre mystique, il pouvait – pour la protéger – transformer cette femme au corps humilié en une *cosa mentale*³. Cette décision traduit peut-être sa volonté

³ Proust emploie ce terme, emprunté à da Vinci, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (Paris : Gallimard 1980, p. 92) pour désigner le caractère purement mental de la réalité. À nos yeux, l'amour éprouvé par Gharib pour Wahida s'approche de l'expérience solipside et artistique de Swann et de Marcel.

de racheter Wahida à Naples – « une des villes les plus érotiques du monde où tout est sexualisé, les gestes, les paroles, les objets, même l'intérieur des églises est érotique » (Ben Jelloun, 1999a : 88).

La volonté de libérer Wahida de sa chair va de pair avec le processus de son idéalisation : Gharib la transforme en une œuvre d'art. S'il met fin à leur histoire d'amour, s'il se détache de la femme réelle, matérielle, c'est pour la retrouver, désincarnée, sur les dessins d'Ernest Pignon-Ernest.

Il faut noter sur ce point que le statut de l'artiste Ernest Pignon-Ernest est très particulier dans *Le labyrinthe des sentiments*. D'abord ses dessins inspirés par Naples parsèment le récit, en enrichissant sa sémantique en tant qu'une mise en forme plastique de l'histoire. La texture du récit benjellounien va donc au-delà d'une simple expression linguistique et par sa technique du récit-collage s'apparente notamment à *Nadja* d'André Breton. Ernest Pignon-Ernest coproduit donc l'œuvre de Ben Jelloun d'autant plus que ses paroles sur Naples (et sur les dessins qui s'en inspirent) sont mises en exergue dans l'histoire.

Or, Ernest Pignon-Ernest marque sa présence au niveau de la diégèse, en tant que personnage secondaire : après la disparition de Wahida, il arrive à Naples, appelé par le narrateur en désespoir, pour l'aider à la retrouver. À vrai dire, il « évoque » la jeune fille comme un esprit en collant sur les murs de la ville ses portraits métaphorisés, inspirés par cinq photos prises d'elle par le narrateur. Cet épisode est d'ailleurs amorcé par un autre, plus irréel, fantasmé par le narrateur : sans la connaître, sans l'avoir vue, Ernest Pignon-Ernest portraiture Wahida tout en lui présageant un malheur (Cf. Ben Jelloun, 1999a : 104).

Si le rôle de l'artiste français est si important dans la dynamique du texte, c'est parce que sa manière de percevoir et d'expliquer Naples correspond à la vision de Tahar Ben Jelloun. En effet, séduit par le dualisme de la ville, le narrateur du *Labyrinthe des sentiments* se laisse guider par le cycle des dessins exécutés par Ernest Pignon-Ernest entre 1988-1995 sur les murs de Naples. Ces réalisations constituant *La peau des murs* jalonnent le parcours napolitain de Gharib : elles lui révèlent – avec la précision d'un guide – la nature baroque et déchaînée de Naples, ville des rencontres insolites où le pathétique et le monumentalisme de l'architecture côtoient la trivialité et la vulgarité du quotidien, où le réel s'imprègne des ombres du passé, où l'ambiance des toiles de Fra Angelico, Michel-Ange et surtout Caravage s'infiltré dans la poétique des coins des plus insalubres... (Pignon-Ernest, 2003/2007).

En suivant les traces de la présence de l'artiste plasticien, Gharib découvre l'essence de l'espace napolitain – son histoire, son potentiel suggestif et poétique ; il finit par se laisser séduire par Naples qui se projette sur Wahida devenue l'âme de la ville, son incarnation, sa sainte et sa martyre. C'est cette image esthétisée et de plus en plus irréaliste de Wahida, transformée en Madones d'Ernest Pignon-Ernest qui fascine le poète :

Je cherchais Wahida dans les desseins d'Ernest, pas dans la foule. J'étais persuadé qu'elle faisait parti d'une de ces mythologies qu'il affectionne. Une sainte. Voilà, nous allons faire de Wahida, petite fille des bidonvilles de Casablanca, jeune prostituée des nuits casablancaises, une sainte ! Elle ne viendrait d'aucune religion. Elle serait la sainte qui a trouvé refuge dans les ruelles de Naples, venue dans cette ville pour qu'Ernest la dessine et l'affiche sur les portails des églises, sur les murs noircis et rougis par le temps, des rues étroites où des vieilles femmes en noir attendent le retour du fils disparu (Ben Jelloun, 1999a : 108).

L'histoire de Wahida sera désormais assumée par les dessins de l'artiste niçois qui composent à eux seuls un schéma narratif latent. Ainsi, *La mort de la Vierge*, – « une madone éplorée » d'après la formule utilisée par le personnage d'Ernest Pignon-Ernest (Ben Jelloun, 1999a : 138) – exécutée à Spaccanapoli, via Biagio dei Librai, rend hommage à Wahida, tout en préfigurant son sacrifice à la ville. Le danger auquel la femme est livrée trouve sa représentation symbolique sous la forme du serpent qui accompagne la Madone exposée par Ernest Pignon-Ernest via ad Agnone (*Madone au serpent*). L'image de la violence dont la jeune Marocaine est victime se réalise symboliquement à travers une déformation vulgaire, faite par quelques adolescents en colère, du dessin de *La femme avec le feu entre les jambes*. Il s'agit en effet de un acte profanateur de Wahida – femme-poème et femme-objet d'art, d'autant plus symbolique qu'il a lieu à Salita della Grotta, près de la tombe de Virgile.

Profanée et martyrisée, Wahida est définitivement réhabilitée à la fin du récit qui baigne à la fois dans l'ambiance de la Semaine Sainte et de l'office funèbre musulman. Or, contrairement aux dessins précédents, l'ultime représentation de Wahida est imaginaire : Tahar Ben Jelloun la situe à Santa Sofia dei Bianchi où Ernest Pignon-Ernest avait collé en 1990 *Les âmes du purgatoire*. Ce choix n'a rien de fortuit, car l'idée du péché cède la place à l'image de la Rédemption de l'héroïne : « Wahida était dans les cieux, tel un ange essayant de sauver les hommes qui lui tendaient les bras » (Ben Jelloun, 1999a : 145).

Ce dénouement constitue un hommage rendu par le poète à Wahida et à toutes les femmes, victime de l'asservissement. Suivant cette interprétation, on peut considérer l'histoire des deux Marocains qui se sont rencontrés et puis perdus dans le dédale de Naples comme un plaidoyer en faveur des marginaux et un appel à la réintégration des exclus.

Pourtant, toute attirante qu'elle paraisse, cette lecture reste partielle, car l'histoire de l'idéalisation de l'héroïne possède un arrière-fond beaucoup plus pessimiste. En effet, la sublimation de Wahida (qui se passe contre sa volonté et aux dépens de sa vraie vie) permet surtout à Gharib de rompre avec le monde sordide et vulgaire pour fuir dans l'imaginaire. L'art plastique et la poésie lui

offrent un dérivatif et un refuge : il peut devenir « une ombre flottant entre la poésie et la peinture dans l'indécision vague » (Ben Jelloun, 1999a : 117).

Sans aucun doute, Gharib profite de sa relation avec Wahida : en la sacrifiant à son rêve, il l'utilise comme un tremplin pour s'élever au niveau de l'idéal ; il se libère de la hideuse réalité de la ville corrompue par la mafia, mais son expérience reste solitaire. Il a d'ailleurs la pleine conscience de plonger dans la non-existence solipsiste : « Je suis un homme trop sensible pour m'impliquer dans la vie des autres. [...] Je ne vis pas. Je plane au dessus des choses. C'est mon travers, ma hantise, mon mauvais génie » (Ben Jelloun, 1999a : 118).

C'est pourquoi, en récitant à Wahida *Le dormeur du val* de Rimbaud, au moment où elle désire entendre un poème d'amour, il lui donne déjà le témoignage de son inaccessibilité.

Le Labyrinthe des sentiments représente donc finalement l'amour manqué des deux solitaires dont les mondes ne communiquent pas. Cet échec est d'ailleurs en quelque sorte inscrit à leur programme, puisque Wahida veut dire « seule et unique » et Gharib provient du mot arabe ghorba qui renvoie à l'exil et à la solitude (cf. Ben Jelloun, 1999a : 25).

L'histoire des deux Marocains, écrite sur les murs de Naples par Ernest Pignon-Ernest, reste à la surface des choses : pour éviter le danger, le poète ne franchit pas le seuil du monde souterrain et clandestin. Même s'il a la conscience que Naples forme des « entrailles de l'Italie, ventre inaccoutumé du monde » (Ben Jelloun, 1999 : 11), il garde la prudence et ne se laisse pas entraîner dans les gouffres de la ville-monstre : « Cette histoire n'a pas lieu dans les bas-fonds ni dans les entrailles de cette ville mangeuse des cœurs solitaires, mais à la surface des choses et des pierres » (Ben Jelloun, 1999a : 14).

Or, Naples – ville des ténèbres, ville souterraine et clandestine – est explorée par le protagoniste de *l'Auberge des Pauvres*. Lui, contrairement à Gharib, ne recule pas devant le danger et entre dans le labyrinthe souterrain....

Il est frappant que l'intrigue de ce roman – toute désinvolte et rocambolesque qu'elle paraisse – se greffe sur les éléments constitutifs de l'intrigue du *Labyrinthe des sentiments*. Ainsi, nous y retrouvons un modeste intellectuel marocain – universitaire qui vise (et ce depuis longtemps) à devenir un romancier réputé. Le voilà à Naples où – en tant que lauréat d'un concours organisé par la municipalité – il devrait, au bout de son stage, présenter une œuvre célébrant la ville à l'approche du troisième millénaire. À ce projet littéraire officialisé par les institutions locales s'ajoute son rêve tout intime de vivre finalement la passion recherchée depuis longtemps. C'est à Naples donc qu'il espère se confronter doublement à l'Idéal : d'abord sur le plan littéraire et ensuite sur le plan sentimental, grâce à la rencontre avec la femme de ses rêves : une femme mystérieuse nommée Iza, avec qui, depuis un certain temps, sans l'avoir jamais vue, il échange une correspondance passionnée en échappant ainsi à son petit enfer

conjugal. Hélas, le chemin, qui devrait le conduire vers l'Idéal doublement conçu, dévie comme si le narrateur était tout de suite amené à changer de direction : en effet, au lieu de l'ascension, il effectue une sorte de descente aux enfers...

Avec le thème de l'entrée dans le monde souterrain, l'esthétique du roman subit une métamorphose spectaculaire : d'abord réaliste, le monde représenté subit une déformation onirique, cauchemardesque faisant penser à l'univers fellinien grotesque et surréaliste jusqu'à tourner parfois – comme le constate le protagoniste lui-même – au décor d'un mauvais film d'horreur (Ben Jelloun, 1999b : 47).

Précisons qu'appelé au téléphone tôt le matin par une voix « celle d'une femme probablement », le narrateur est prié de se présenter à *l'Albergo dei Poveri*. Il s'agit d'un immense édifice partiellement dévasté, oublié des touristes et entouré d'un haut mur qui cache sa misère. Cet « asile royal de tout le royaume des pauvres » (Ben Jelloun, 1999b : 36), érigé sur la commande de Charles III Bourbon, à partir de 1751, devait effectivement servir de refuge à tous les marginaux de la région. Le héros s'aventure dans ce lieu insolite, symbole de toutes les misères du monde et y découvre d'abord un hangar abandonné, puis « une ouverture, on dirait l'entrée d'un tunnel » et finalement un corridor au plafond très haut. Il franchit le seuil d'un vrai dédale, d'autant plus qu'un personnage surréaliste, inconsistant comme une fantasmagorie est là pour lui transmettre le message : « Il n'y a pas de sortie. C'est une voix sans issue » (Ben Jelloun, 1999b : 38).

Le labyrinthe souterrain le conduit finalement auprès de l'incarnation napolitaine de Minotaure – une vieille femme folle et d'une laideur vomitive qui, même en se présentant, semble souligner sa « provenance » mythique : « Naples a séduit tant et tant de personnages. Ils sont tous morts et moi je suis toujours là » (Ben Jelloun, 1999b : 42).

Cette figure scatologique, obscène et vulgaire, mais aussi – paradoxalement – touchante et non dépourvue d'une certaine grandeur, qui mène une existence insolite parmi des rats, crânes, meubles délabrés, ordures et saletés, personnifiée à elle seule les marges de Naples : l'espace de la violence avec toutes ses victimes. Elle étale devant l'écrivain le vaste tableaux des malheurs possibles, en faisant la revue des actes de perversion, de haine, de racisme, d'antisémitisme, comme si elle voulait exhiber à ses yeux l'une après l'autre ses propres cicatrices, d'autant plus qu'elle a l'impression de s'être déjà confondue avec l'espace ordurier de la ville : « [...] les égouts de la ville passent par mes veines, je suis ces rigoles d'eau sale et de déchets, je me libère de tout ce qui pue, je me lave de l'intérieur, lucide, humaine, trop humaine » (Ben Jelloun, 1999b : 117).

À travers le récit-fantôme intitulé *Histoire (véridique) d'Ana Maria Arabella*, la Vieille offre au narrateur le spectacle des horreurs greffées sur son corps sali, humilié et meurtri, par la mafia et surtout par l'un de ses chefs (son propre

mari!), nommé Pipo « un malade pervers, un raciste, qui avait besoin de souiller et de piétiner une juive à domicile » (Ben Jelloun, 1999b : 164).

La Vieille – figure dualiste – horrible et émouvante appartient ainsi à une mythologie fantasmagorique de Naples. Minotaure contemporain qui pleure et qui se déchaîne, elle incarne la marginalité, la dégradation et la souffrance. Mais, à travers ce personnage, Ben Jelloun évoque également le mythe dantesque de l'Enfer : la Vieille possède en effet une barque – pareille peut-être à celle qui a amené Dante et Virgile au bord de l'Enfer sur le tableau de Eugène Delacroix (1822 : huile sur toile, Musée du Louvre) – qui contient les cartons – inventaires de tous les péchés, rangés comme les neuf cercles concentriques de l'Enfer dans la *Divine comédie* (Cf. Ben Jelloun, 1999b : 52).

Notons à ce propos que l'enfer napolitain doit beaucoup aux représentations modernes de la souffrance : le narrateur est par exemple invité par la Vieille (qui décide de se divertir un peu) à s'asseoir sur une chaise électrique pour « recevoir une décharge électrique sur les fesses » (Ben Jelloun, 1999b : 75)! Par la présentation grotesque et parodique de cet épisode, Ben Jelloun se réfère à la « mythologie de la délinquance » issue de la culture populaire (et notamment des films sur la mafia qui remâchent à volonté ce motif). Mais le ton n'a rien de burlesque au moment où la Vieille évoque les circonstances de son arrivée à l'Auberge, puisque le lecteur s'y trouve violemment confronté à la réalité des camps de concentration :

Il m'indiqua la salle où tout le monde se lavait. Je découvrit un spectacle dégradant et insoutenable. La déchéance humaine était là, représentée par des physiques en décrépitude, tenant à peine debout, tremblants, humiliés d'être lavés au jet d'eau comme dans une prison ou un camp de concentration. Je compris que l'Auberge des Pauvres était en fait l'Asile des Déchets. Nous étions des morceaux de vie sans force et surtout sans dignité (Tahar Ben Jelloun, 1999b : 67).

Cette référence est d'autant plus suggestive que l'héroïne souligne à plusieurs reprises ses origines juives et évoque même la mort de ses parents en déportation, suite à la rafle des juifs étrangers venus au Sud de la France pour se réfugier dans ce qu'on a appelé la « zone libre » (Cf. Ben Jelloun, 1999b : 68).

Figure issue de la mythologie, mais en même temps incarnant les cauchemars du XX^e siècle, la Vieille se présente également comme « un livre sur Naples », en précisant notamment : « Je ne suis pas un livre facile à lire. Je veux bien te guider, mais pas tout te mâcher. Un livre ! Oh ! disons une légende qui tombe en ruine ! » (Ben Jelloun, 1999b : 41).

Elle le rappelle au narrateur avec une fréquence presque obsessionnelle : « Je te l'ai dit, je te le répète : je suis un sac plein d'histoire, je suis un dépôt de toutes

les histoires qui arrivent à Naples [...] » (Ben Jelloun, 1999b : 47). Ses paroles itératives font penser à un refrain incantatoire qui cadence le discours du narrateur. Il est donc hors de doute que la sémantique de la trame des rencontres avec la Vieille est surtout métatextuelle : elle met en abyme le thème de l'écriture du roman et rend compte de la confrontation de l'écrivain – difficile sinon cauchemardesque – avec son projet littéraire. Le dédale de *L'Auberge des Pauvres* renvoie donc surtout au labyrinthe de la pensée de l'écrivain, ses aventures étant d'ordre surtout mental, borgésien : « Il y avait plusieurs entrées et sorties au sous-sol. Les sentiers souterrains bifurquaient dans ma tête » (Ben Jelloun, 1999b : 73).

Il en résulte que la Vieille, qui étale devant les yeux de l'auteur les cartons ficelés remplis d'histoire des autres, symbolise les possibilités et les choix de l'écrivain dont les pensées – pareilles aux sentiers du jardin de Borges – bifurquent. Les biographies insolites qu'elle évoque, celle de Momo – immigré africain musulman et marginal, celle des Gitans – musiciens et voleurs, celle de Lorenzo – coiffeur homosexuel et même celle d'Illaria, chanteuse fasciste obsédée par la haine des Noirs et des Arabes et plusieurs autres encore sont autant de thèmes difficiles, autant de potentialités de sujet qui bousculent la conscience du romancier. Conformément à cette logique relevant de la métalepse, la forme décousue et chaotique du récit qui contient les structures d'emboîtement (avec notamment deux variantes de l'histoire extravagante de la Vieille) rend compte du statut de l'auteur en quête de ses personnages et trames.

En descendant dans le labyrinthe souterrain à la recherche du livre, le narrateur plonge dans le monde du cauchemar et, décidé à se confronter à ses propres Enfers intérieurs, se laisse guider par une figure fantasmagorique de Cerbère, qui s'incarne dans un clochard entouré de ses chiens, « en train d'écrire sur un grand cahier » (Ben Jelloun, 1999b : 36). Là, il y a la Vieille qui l'attend pour l'inviter à décrire une histoire infernale : « [...] j'ai pour toi un cahier [...] prends-le, tu dois le remplir, ce sera ton cahier, tu me le rendras rempli d'histoire [...] j'en ferai un livre que je classerai dans la bibliothèque, pas celle des rats, mais celle des pauvres ». (Ben Jelloun, 1999b : 52).

Tout porte donc à croire que le romancier – narrateur de *L'Auberge des Pauvres* constitue le double de Tahar Ben Jelloun : en effet, il partage avec l'auteur la même vision de la création. Car tous les romans benjellouniens, depuis *Harrouda* jusqu'à *L'Auberge des Pauvres*, s'intéressent à la réalité bouleversante, et arrivent à en découvrir la violence qui s'avère pourtant indicible. C'est pourquoi, pour la dire, le romancier ne peut recourir qu'au fantasme, à l'onirisme cauchemardesque allant de pair avec la libération, la déconstruction et météxualisation de la forme d'expression.

Comme l'a observé Iza, femme peintre, alter ego du protagoniste et en même temps son amour idéalisé : « La fuite dans un monde intérieur, dans un

univers de liberté et de création. [...] Mais quand les mots et les dessins ne suffisent plus, on prend la fuite dans le délire, dans le tunnel du macabre, dans les hallucinations » (Ben Jelloun, 1999b : 272).

La présentation de l'enfer napolitain conduit donc logiquement à la problématique de l'engagement de l'écrivain, qui – dans le cas de Tahar Ben Jelloun – passe paradoxalement par une sorte de désengagement : le romancier conteste d'abord la réalité insupportable et fuit dans le monde fantasmagorique et textuel. Et pourtant « Bidoun » (le narrateur s'invente lui-même ce surnom) fait un grand pas en avant par rapport au cheminement de Gharib – protagoniste de *Labyrinthe des sentiments*, même si sa situation initiale est identique. Car avant de parcourir le dédale vertigineux de Naples, tout comme Gharib – il se réfugie dans le monde idéal : ne supportant plus la médiocrité de sa vie à Marrakech, il fuit dans une histoire fictive et trouve sa place auprès d'une image de femme : « J'ai cru que j'aimais Iza qui représentait pour moi l'idée de l'amour, l'image parfaite de la relation amoureuse » (Ben Jelloun, 1999b : 238).

Cette liaison qui ne s'appuie que sur l'échange des lettres, des poèmes et des dessins prend le relais de la vraie vie. Elle permet aux deux êtres de cultiver leurs solitudes respectives et leur délire. Iza écrit à ce propos :

À la limite, on peut dire que ni vous, ni moi n'existons. Nous sommes des inventions de la solitude, des spectres de l'ennui, des fantômes du bonheur, des images sur des images sur un écran tout blanc où tout se confond, où les événements sont à deviner, où les êtres sont de poussière (Ben Jelloun, 1999b : 135).

Mais contrairement à ses attentes, le séjour à Naples qui devait lui révéler l'Idéal, met le héros face à la réalité la plus hideuse : la descente aux enfers guérit « Bidoun » de son idéalisme. En résultat, le héros sort de sa coquille protectrice et arrive même à vivre réellement une histoire d'amour avec Ava. Cette femme arrive en effet à le soustraire au monde illusoire pour le replacer dans le réel : « À force d'écrire cette histoire, j'avais oublié de la vivre. Je l'avais installée dans une maison pleine de mots, de phrases, d'images et de chants. [...] En rencontrant Ava, je venais juste de sortir d'une forêt de mots et d'images où je me barricadais » (Ben Jelloun, 1999b : 255-6).

Grâce à ses expériences insolites, revenu au Maroc, le protagoniste trouve assez de force pour affronter la réalité et arrive à faire le triste bilan des changements qui se sont opérés en son absence parallèlement dans sa vie familiale (il se trouve répudié et spolié par son épouse) et dans le fonctionnement du pays (il découvre la montée des fanatismes, le marasme économique et la mendicité propagée). Il décide alors de parler ouvertement des maux qui rongent son pays, avec la sincérité frôlant le sarcasme, sans la moindre volonté d'atténuer le

sens de ses mots, sans fuir dans le fantasme. C'est que « Bidoun » a enfin rompu avec l'illusion, tout comme il a découvert qu'Iza, incarnation de l'Idée et sublimation de la vie, était en réalité une femme souffrante et immobilisée sur le fauteuil roulant.

Initié au monde de la souffrance, suite à sa traversée du tunnel noir de l'Auberge des Pauvres, le romancier pourra finalement réaliser son projet littéraire annoncé brièvement dans l'excipit du roman : « Envie d'écrire ». Comme l'explique Tahar Ben Jelloun : « A la fin du roman, c'est un homme libre et vivant. Il est débarrassé de sa femme, de son métier de fonctionnaire et a suffisamment vécu pour devenir un véritable écrivain » (*Lire*, 1999).

La lecture croisée des deux écrits de 1999 permet de voir qu'en tournant autour du même thème et du même type de personnage et en se déroulant dans le même cadre napolitain, ils constituent deux revers de la même réalité. *Le Labyrinthe des sentiments* et *L'Auberge des pauvres* entretiennent en effet une relation spéculaire. Pourtant le jeu de miroirs ne se limite pas seulement à la correspondance entre les deux textes : il organise aussi leurs sémantiques internes.

D'abord, dans *L'Auberge des Pauvres*, l'écrivain est confronté à son double, Gino – « pensionnaire » de l'hôtel de la Vieille. Ce pianiste paranoïaque flotte entre la diégèse et la métadiégèse du roman en tant que l'ami mais peut-être aussi le personnage projeté par le protagoniste qui avoue : « Parfois j'invente un personnage, je le nomme et je le laisse vivre à ma place » (Ben Jelloun, 1999b : 124). Gino est l'alter ego de « Bidoun » et le fruit de sa conscience dédoublée, parce qu'il représente ce que le protagoniste aurait pu devenir s'il n'était pas sorti de l'univers du rêve.

En même temps, Gino qui sacrifie sa vie réelle au fantasme et se construit un monde parallèle et paranoïaque auprès d'Idé (c'est-à-dire l'Idée) nous renvoie directement au poète idéaliste, Gharib, d'autant plus que nous lisons la phrase qui nous transporte directement dans la diégèse du *Labyrinthe des sentiments* : « Il errait dans Naples à la recherche d'Idé. Comme tous les possédés, il la voyait partout : sur des affiches, dans des films, dans la rue, dans ses rêves » (Ben Jelloun, 1999b : 110).

De plus, grâce à son dédoublement, « une schizophrénie réussie puisqu'elle ne déclenche pas de maladie » (*Lire*, 1999), « Bidoun » peut se confronter avec Gharib, incarné dans Gino et vivant dans l'espace intertextuel : « Gino était lui-même une fable, un conte à verser dans un autre conte et ainsi de suite à l'infini » (Ben Jelloun, 1999b : 230).

Il est frappant que dans le diptyque de 1999, tous les personnages féminins subissent la même loi de dédoublement et de multiplication à l'infini : en effet, chaque figure féminine fonctionne comme l'ombre d'une autre. Ava matérialise le rêve du héros sur Iza. À son tour, celle-ci, femme qui acquiert le statut de réel à la fin du roman, se superpose à Idé (qui continue à incarner l'idée, la

transcendance et le rêve), au point de former dans l'esprit du narrateur une seule femme nommée Izaïdé (elle-même étant la sœur jumelle de Wahida, héroïne double flottant entre le réel et l'idéal).

De manière analogue, après la séparation, Fattouma, épouse plate et insupportable du narrateur, se transforme dans l'imagination de celui-ci en Ouarda (fleur) et devient la destinataire de ses lettres passionnées. Elle prend ainsi le relais d'Iza que le narrateur n'ose toujours pas rencontrer de peur que ne se brise leur illusion si consciencieusement créée. Toutes ces figures, incarnations des idées platoniciennes (et parfois les revers de celles-ci), jalonnent le chemin qui devrait amener le narrateur vers l'Idéal. Elles semblent illustrer l'idée de l'éternel retour. En même temps, elles constituent le contrepoids à la figure scatologique, cruellement terrestre sinon infernale de la Vieille – reine de la caverne platonicienne.

Le cycle napolitain s'inspire donc de l'idéalisme platonicien, tout en le contestant. Car si *Le Labyrinthe des sentiments* est l'histoire d'une fuite dans le rêve à la recherche du beau, dans *L'Auberge des pauvres*, au contraire, le rêve vire au cauchemar pour aboutir au réveil du protagoniste, capable finalement d'affronter le réel.

Dans ses écrits des années quatre-vingt-dix, Tahar Ben Jelloun – écrivain issu de la périphérie du monde francophone⁴ continue à exprimer la pensée périphérique. D'abord, il présente une région pratiquement oubliée par le Centre (et notamment ses structures étatiques). Ensuite, fidèle aux figures qui l'accompagnent depuis ses débuts littéraires (faibles et opprimés, victimes de toute sorte de violences), il tient à redonner la dignité à ceux qui ont rejoint les marges. Dans ce but, il continue à pratiquer l'esthétique de la transgression et réalise la poétique de la violence et du sordide qui se positionne en opposition à la doxa. Et finalement, sa vision non conformiste du Maroc reste périphérique dans la mesure où elle n'est représentative que pour la minorité de ses compatriotes et va souvent à contre-courant des tendances politiques dominantes.

Pourtant, si par ses choix thématiques (et par conséquent esthétiques), Ben Jelloun porte-parole des marginaux, reste attaché aux périphéries des sociétés modernes, ses écrits des années quatre-vingt-dix, par leur poétique aujourd'hui universalisée, s'inscrivent au cœur même des tendances littéraires actuelles. En effet, le cycle de Naples, tout en continuant à parler – dans l'esprit d'analogie – du Maroc contemporain, abandonne pourtant la « marocanité » caractéristique pour les romans antérieurs : il cesse de se référer à la tradition populaire et orale du conte arabe.

⁴ Le Maroc se situe à la périphérie de la francophonie dans la mesure où le français y fonctionne comme une langue secondaire parlée par une majorité faible de la population.

Ayant renoncé au personnage du conteur parlant sur le marché public (figure centrale notamment dans *Moha le fou*, *Moha le sage*, *L'Enfant de sable*, *La nuit sacrée*, *La Nuit de l'Erreur*, et la liste n'est pas exhaustive), Ben Jelloun recourt au modèle du « roman occidental », tout en avouant ce genre assez peu rencontré dans la littérature arabe du fait que celle-ci ne reconnaît pas l'individu. Et puisque pour l'auteur, « écrire un roman, c'est mettre en scène l'individu » (*Lire*, 1999), il s'agit dans le diptyque napolitain de la triple confrontation de l'artiste avec lui-même par le biais de l'amour, de la réalité et surtout de l'écriture.

Il n'est donc pas surprenant que *Le labyrinthe des sentiments* s'apparente à *Nadja* d'André Breton, roman surréaliste qui s'ouvre sur l'interrogation identitaire « Qui suis-je » (Breton, 1964 : 9). Ce qui rapproche les deux textes – par-delà la technique déjà mentionnée du collage – c'est l'histoire assumée à la première personne et qui prend pour cadre une ville représentée dans sa topographie la plus exacte, les noms de lieux étant évoqués avec la précision digne d'un documentaliste.

En plus, il s'opère dans les deux textes la fusion de la femme et de la ville : Wahida, incarnation de Naples renvoie à la figure de Nadja, l'âme errante du Paris insolite et surréaliste, d'autant plus que les deux héroïnes appartiennent au monde marginal. Même la nature de leurs relations avec les narrateurs paraît identique : en leur révélant les dimensions jusqu'alors ignorées de la réalité, Nadja et Wahida inspirent les artistes qui décident pourtant de ne pas franchir le seuil des fascinations purement intellectuelles et esthétiques. Il s'en ensuit la déchéance physique et morale des femmes allant de pair avec le remords des hommes conscients d'avoir sacrifié les femmes à leur propre quête individuelle de l'art et du rêve.

Dans *L'Auberge des Pauvres*, les inspirations de Ben Jelloun s'avèrent plus complexes. À la fois baroque, surréaliste et fantastique, ce roman, qui relève des pratiques autoréférentielles et intertextuelles, participe au débat post-moderne sur la littérature. En construisant son dédale littéraire et en y introduisant une nouvelle incarnation de Minotaure, Ben Jelloun continue à s'inspirer des nouvelles de Borges (ayant déjà constitué l'hypotexte de *L'Enfant de sable*). Mais par l'écriture de son roman dense, labyrinthique et dantesque, l'auteur rend surtout hommage à James Joyce : *Ulysse* évoqué au début et à la fin du parcours du protagoniste, fonctionne comme le modèle inaccessible dans la mesure où il est « [...] inutile [...] impossible à soustraire de la littérature et [...] profondément ancré dans son être, en l'occurrence littéraire » (*Lire*, 1999). D'après Ben Jelloun, *Ulysse* s'approche de l'idéal puisqu'il se situe aux antipodes des romans sociologiques, psychologiques ou politiques (*ibidem*).

Sur ce point, nous entrons au cœur de la tension dialectique qui constitue le ressort de l'écriture benjellounienne ; nous touchons au conflit qui dynamise la pensée de l'écrivain, puisqu'il se manifeste dans la structure des romans et se

projette en même temps sur les personnages de Gharib et de Bidoun. Car, tout semble se passer comme si l'écriture de Tahar Ben Jelloun était partagée entre deux aspirations contradictoires : d'un côté l'auteur rêve du livre intertextuel, libéré des ancrages réels, et en ce sens pareil au *Manuscrit trouvé à Saragosse* : livre – fantôme que tout le monde recherche et qui sous sa forme totale n'existe peut-être que dans l'imagination de son créateur (Ben Jelloun, 1999a : 256) ; mais de l'autre côté, l'écrivain marocain reste partisan de la littérature engagée moralement et solidement ancrée dans la société civile⁵.

C'est ce mariage des oppositions qui permet aux lecteurs de retrouver plusieurs dimensions de l'écriture de Tahar Ben Jelloun. C'est cette difficile coexistence des contraires qui renforce et authentifie la parole de l'auteur, tout en lui assurant une position du premier plan dans l'espace littéraire francophone.

Références bibliographiques :

- BEN JELLOUN, Tahar (1973). *Harrouda*. Paris : Denoël.
BEN JELLOUN, Tahar (1979). *Moha le fou, Moha le sage*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1983). *L'écrivain public*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1985). *L'Enfant de sable*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1987). *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1992). *L'Ange aveugle*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1997). *La Nuit de l'erreur*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1999a). *L'Auberge des pauvres*. Paris : Seuil.
BEN JELLOUN, Tahar (1999b). *Le Labyrinthe des sentiments*. Paris : Stock.
BEN JELLOUN, Tahar (1999c). «Entretien par Catherine Agrand», *Lire*, mars. Paris : Stock.
BORGES, Jorge Louis (1974). *Fictions*. Paris : Gallimard.
BRETON, André (1964). *Nadja*. Paris : Gallimard.
JOYCE, James (1990). *Ulysse*. Paris : Gallimard.
KAMAL-TRENSE, Nadia (1998). *Tahar Ben Jelloun. L'écrivain des villes*. Paris : L'Harmattan.
NYS-MAZURE, Colette (2004). *Tahar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public*. Tour-nai : La Renaissance du livre.
PIGNON-ERNEST, Ernest (2003). *Ernest Pignon-Ernest*. Paris : Editions Hercher.
PROUST, Marcel (1980). *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. Paris : Gallimard.

⁵ Citons l'idée de l'auteur : « Je suis un homme engagé, moralement engagé. [...] Les écrivains devraient mettre plus souvent les pieds dans la société civile » (*Lire*, 1999c).