

2000

«Le blanc poétique ou le blanc de la mémoire dans Harrouda de Tahar Ben Jelloun»

Jamal EL QASRI
Chercheur

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Arabic Language and Literature Commons](#), [Comparative Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Recommended Citation

EL QASRI, Jamal (2000) "«Le blanc poétique ou le blanc de la mémoire dans Harrouda de Tahar Ben Jelloun»," *Dirassat*. Vol. 10 , Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol10/iss10/11>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in *Dirassat* by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aar.edu.jo, marah@aar.edu.jo, u.murad@aar.edu.jo.

«Le blanc poétique ou le blanc de la mémoire dans Harrouda de Tahar Ben Jelloun»

Cover Page Footnote

(J) T. Ben Jelloun, Harrouda, Denoel, Paris, 1973. (2) La violence du texte, l' Harmattan, Paris, 1981, p. 67.

«Le blanc poétique ou le blanc de la mémoire dans Harrouda de Tahar Ben Jelloun»

Jamal EL QASRI
Chercheur

Il y a une ambiguïté fondamentale à définir la nature discursive de **Harrouda**, premier texte «romanesque» de Tahar Ben Jelloun, paru en 1973⁽¹⁾. L'éditeur Denoël, au risque de brouiller l'horizon d'attente de son lectorat, met au dos du livre le mot composé «roman-poème» ; comme si l'attestation «roman» inscrite en caractères gras sur l'avertissement de la couverture ne suffit pas. Ben Jelloun, à la table des matières, se contente d'un mot, problématique : «itinéraire». Marc Gontard, fin connaisseur de la littérature maghrébine, renchérit sur le mot, parle d'«itinéraire sémio-Lyrique»⁽²⁾ ; mais plus enclin à dégager le système sémiologique du texte, il se garde de nous montrer en quoi consiste ce lyrisme. Manifestement, **Harrouda** semble mettre à l'épreuve la validité des taxinomies en cours. De ce brouillage terminologique, le texte jellounien pose le problème de l'historicité de son écriture, de ses rapports au genre et de l'activité d'un sujet qui en renouvelle les formes.

Il est vrai que **Harrouda** paraît un texte inclassable, mêlant inextricablement des genres ou des modes de discours reconnus par notre tradition scolaire comme étant inconciliable. Autobiographie et fiction, vers et prose, essai et fabulation, le tout y est intégré de façon à embrouiller les différences. Le tout y est dilué dans une écriture poétique qui, pour reprendre

(1) T. Ben Jelloun, *Harrouda*, Denoël, Paris, 1973.

(2) *La violence du texte*, l'Harmattan, Paris, 1981, p. 67.

une expression d'Henri Meschonnic, travaille l'œuvre «des petites aux grandes unités»⁽³⁾ et qui en constitue le principe unificateur. Or, jusqu'à présent les études consacrées à **Harrouda**, voire à d'autres romans de l'auteur, semblent ne pas accorder à cet aspect de son écriture la juste attention⁽⁴⁾.

Nous posons comme postulat de recherche la saturation du texte jellounien par le poétique. Toutefois, pour une raison démonstrative plutôt que théorique, nous avons tenu, dans cet article sur **Harrouda**, à montrer le travail du poétique dans ce qu'il a de plus saillant, mais aussi de plus furtif aux yeux du lecteur peu méticuleux : le blanc de la page.

On le sait, le blanc de la page en prose n' a pas la même importance, ni la même valeur qu'en poésie. Dans la première, il est, en principe normatif, quasiment neutre ; il entoure les titres et signale les rentrées qui ouvrent généralement paragraphes et chapitres. Dans la seconde, il est, par excellence, le lieu de l'élaboration de l'esthétique poétique, marquée par l'emploi des lignes textuelles courtes (non compactes) et par la particularité de sa typographie.

Harrouda paraît exploiter le double statut du blanc, par son incorporation et de la prose linéaire et du poème versifié. Toutefois, l'essentiel est ailleurs : il consiste dans l'usage d'un blanc insolite, rarement adopté en poésie et encore moins en prose, qui vient, par moment, s'introduire dans l'espace du texte, jusqu'à finalement l'accaparer. Comment ce blanc s'annonce-t-il ? Et à quelle organisation de la signification répond-t-il ?

Dès la page 18 et presque à la fin, **Harrouda** fait montre d'un blanc inscrit non pas uniquement entre les paragraphes et les chapitres, mais curieusement, finement entre des phrases et des mots. Ce blanc n'est, certes, pas nouveau : Ben Jelloun en a déjà usé dans **Cicatrice du soleil**⁽⁵⁾. Et si l'on se rapporte à l'histoire littéraire, nous enregistrons l'apparition d'un blanc pareil chez Paul-

(3) Pour la poétique, Gallimard, N.R.F., Paris, 1970, p. 176.

(4) Sauf erreur de notre part, la seule étude à traiter, de manière systématique, la question du poétique dans l'œuvre de T. Ben Jelloun est celle de Bourkhis Ridha, Tahar Ben Jelloun : La poussière d'or et la face masquée, l'Harmattan, Paris, 1995, encore que cette étude reste tributaire d'une conception rhétorique de la poésie.

(5) In Les Amandiens sont morts de leurs blessures, Maspéro, Paris, 1976.

(6) *Oeuvre poétique*, Pléiade, Paris, 1975.

Claudel, dans **Cent phrases pour éventails**⁽⁶⁾, livre paru en 1926. Plus récemment (et plus près de nous), le même blanc a été repris par Laâbi dans **Poèmes oraux**⁽⁷⁾ (1969). Pourtant, ce blanc, tel qu'il est actualisé dans **Harrouda**, n'est paradoxalement pas une imitation et encore moins un simple signe de modernité. C'est un blanc poétique, subjectif ; rempli d'un sens, il appartient historiquement au travail d'écriture de l'œuvre en question dans la mesure où il constitue une part de la dimension spatiale (visuelle) de sa poéticité. Avant de vérifier empiriquement notre propos, précisons d'abord ce qu'on entend par «blanc poétique».

Dans sa Critique du rythme, Meschonnic apporte des éléments de réponse à cette question. Il dit :

«un blanc est poétique s'il est inscrit dans le texte autant que le texte marqué par lui : s'il est lié à une syntaxe, et plutôt à une syntagmatique. Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire»⁽⁸⁾.

Partant de cette définition, on peut dire qu'il n'y a pas de blanc poétique en soi. Virtuellement, la poéticité du blanc est contextuelle ; rattachée aux techniques d'écriture mobilisées par le texte et inséparable des effets de sens qui en émanent. Bref, il entre dans la signifiante du texte. Qu'en est-il de cela dans **Harrouda** ?

Comme l'a noté M. Gontard, Harrouda s'inscrit, dans l'ensemble, sous le signe de l'interrogation sémiologique, ayant pour problématique majeure le corps du sujet maghrébin. C'est particulièrement un corps frustré, un «corps-mémoire» portant les séquelles d'une blessure existentielle⁽⁹⁾. Ce qui est remarquable dans ce livre, ce n'est pas uniquement le langage qui dit cette blessure, mais aussi le non-langage investi par le silence du blanc qui casse le déroulement de la ligne, de façon à rendre l'impression d'un corps textuel éclaté, blessé. Ce qu'on pourrait qualifier, à la suite de Meschonnic, de «blanc

(7) In *Le règne de barbarie*, Seuil, Paris, 1980.

(8) Editions Verdier, Paris, 1982, p. 304.

(9) Rapporté à *Harrouda*, le mot «blessure», tel que nous l'entendons prend un sens large, englobant les manques, les frustrations, les inhibitions, les problèmes d'identité dont souffre le sujet maghrébin.

(10) *Critique du rythme*, op. cit., p. 329.

performatif»⁽¹⁰⁾ : un blanc qui fait (mime) ce que les mots énoncent. L'entourage sémantique dans lequel il est mis en jeu corrobore d'ailleurs notre interprétation.

En effet, de la page 18 à la page 55, chaque blanc inséré entre les phrases coïncide avec des mots qui tournent autour du sens de la blessure, simule cette blessure dont les termes déterminants sont «décomposition», «mutilation» et «trou». Ceci se donne à lire dès la première du blanc :

«(...) elle [Harrouda] tient à peine. L'oeil ouvert. Le cri imprimé. La décomposition simulée. Témoignera la lune». (p. 18).

Au lecteur de se demander si c'est «la décomposition simulée» du personnage ou plutôt celle du texte rongé par les blancs.

A la page suivante, tout un paragraphe est charcuté par les blancs. L'interposition du vide entre les phrases reproduit l'isotopie du manque ou de l'insuffisance propagée par le contexte.

«La nuit, nous dormions sans rêver. harrouda ne faisait plus les toits. Nous étions orphelins. Notre première éjaculation remplissait notre main. Nous versions le liquide dans un petit flacon. Le flacon ne suffisait plus. Nous primes une jarre, jusqu'au jour où nous décidâmes de disparaître dans la jarre»(p. 19).

Il en est de même à la page 55 où le blanc mime l'état d'insuffisance dont souffre chacun des invocateurs du personnage du My Idriss.

A la page 24, le blanc intervient juste après l'énoncé « (...) elle tombe en lambeaux desséchés» et donne à voir l'image de trois phrases discontinues, comme mises en lambeaux.

A la page 42, le blanc «mutilateur» de la ligne textuelle anticipe sur la phrase «au commencement la mutilation».

Et enfin dans cette occurrence située à la page 44 «ma main [celle du narrateur] ne rencontrait qu'un trou douloureux. J'étais sans, le blanc interphrastique fait vraisemblablement figure d'un trou, de manière à renchérir sur l'hyperbole de la castration que laisse entendre, aux yeux du narrateur, l'expérience de la circoncision.

Après la page 55, cet aspect du blanc cesse d'apparaître pour reprendre au début du chapitre «Tanger-la-trahison» et s'étendre jusqu'à la page 181. Dans ces moments du texte, le blanc intérieur à la ligne, devenant de plus en plus dense, tend à envahir de tous les côtés l'espace de la page : en haut, en bas, à droite, à gauche et au centre. Cette excroissance du blanc se double d'une absence de la ponctuation et touche quelquefois à l'enchaînement linéaire de la phrase même, comme dans ces exemples :

«Nous ne savons plus» (p. 142)

«Rien ne circule ne passe entre eux (si ce n'est du sperme)»(p. 146).

Dans ces pages, la densité du blanc prend place dans une montée des tensions, nourries par les antagonismes des personnages évoqués, la multiplicité des voix narratrices et la divergence de leur discours. Mais, le silence insinué par le blanc semble aussi important que ces discours. Peut-être qu'à cet endroit du texte où il est question d'interroger la mémoire de «Tanger-la-trahison» (et aussi et encore d'interroger le corps), le blanc en surenchère paraît représenter métaphoriquement l'insuffisance du langage à résoudre cette question, au sens où il s'annonce comme le lieu du non-dit, la figuration de l'indicible, de l'insaisissable. Et ce n'est peut-être pas, par hasard, que la dernière apparition de ce blanc coïncide avec la phrase : «elle (Harrouda) revient aujourd'hui interroger le destin interroger le corps la parole» (p. 181). A quelques pages de la fin du livre, Harrouda n'a pas fini ses interrogations ; et le blanc est toujours là, comme signe (provocateur) d'un manque.

En conclusion, il s'avère que ce blanc lacunaire n'est pas une forme vide ou ornementale. C'est une forme qui appelle son sens dans et par le texte. Car, langage et silence, vide et plein y sont l'enjeu d'une même écriture (d'une sémantique stratifiée) qui est fonction d'un travail jusque dans sa graphie.

Références bibliographiques

- BEN JELLOUN Tahar, *Harrouda*, Denoël, Paris, 1973.
- BEN JELLOUN Tahar, *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, Maspéro, Paris, 1976.
- BOURKHIS Ridha, Tahar Ben Jelloun : *La poussière d'or et la face masquée*, l'Harmattan, Paris, 1995.
- CLAUDEL Paul, *Oeuvre poétique*, Pléiade, Paris, 1975.
- GONTARD Marc, *La violence du texte*, l'Harmattan, Paris, 1981.
- LAABI Abdellatif, *Le règne de barbarie*, Seuil, Paris, 1981.
- MESCHONNIC Henri, *pour la poétique*, Gallimard, N.R.F., Paris, 1970.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Editions Verdier, Paris, 1982.