



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE
LA EDUCACIÓN**

**DEPARTAMENTO: LENGUAS Y CULTURAS
MEDITERRÁNEAS**

TESIS DOCTORAL



**LA ESCRITURA DEL ENIGMA EN LA OBRA
DE TAHAR BEN JELLOUN**

**PRESENTADA POR:
ANA BELÉN QUERO LEIVA**

**DIRIGIDA POR:
ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA
MARÍA MANUELA MERINO GARCÍA**

JAÉN, MAYO DE 2022

ISBN

**LA ESCRITURA DEL ENIGMA
EN LA OBRA DE
TAHAR BEN JELLOUN**

Tesis Doctoral

Ana Belén Quero Leiva

Universidad de Jaén

**Programa de Doctorado en
Innovación Didáctica y Formación de Profesorado**

*

Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas

2022

Directoras

Encarnación Medina Arjona

María Manuela Merino García

A mi padre, por haberme enseñado a apreciar la lectura.

A mi madre, por haber creado un alma libre y sin fronteras.

A mi hermana, por hacerme despertar el interés por una lengua extranjera.

A mi sobrino, para que luches por todos tus anhelos y convicciones.

A mi pareja, por acompañarme en este viaje.

Y a mis amigas, por todo el apoyo que me habéis brindado.

Agradecimientos

Con mi total sinceridad, estos agradecimientos van dirigidos a la Universidad de Jaén, y en particular, a las profesoras del área de Filología Francesa de esta institución que me han brindado una completa formación, así como una oportunidad profesional dentro del mundo académico, pues probablemente sin ella, mi vida hubiera tomado otro rumbo totalmente diferente y no hubiese descubierto mi verdadera vocación.

Sin embargo, mi mayor agradecimiento en este camino es para mi tutora de Tesis, Encarna, quien me animó a seguir esta formación y quien ha sido siempre fuente de inspiración por la labor que realiza, no solamente profesional sino también humana. Gracias por encauzar este trabajo lleno de ideas enmarañadas, por tus consejos, tus correcciones, tus ánimos, tus incesantes preocupaciones, y encarecidamente por toda la ayuda que me has brindado desde el primer día hasta el último de esta etapa. Cualquiera persona que te conozca, puede ver que eres una mujer incansable, entregada en cuerpo y alma a tu trabajo, o, mejor dicho, a tu pasión. He podido ver los lazos que has creado a lo largo de tu carrera profesional porque no solamente lo has compartido conmigo, sino porque también me has invitado a entrar en ellos y formar parte, viendo en esa familia, que el trabajo es fruto del amor hacia una lengua y sus multiformes representaciones.

Muchas gracias Manuela por haber aceptado dirigir este trabajo y en especial, por la confianza depositada en una estudiante que ha podido crecer personalmente y profesionalmente. Gracias por esta oportunidad, por tu generosa ayuda y todos tus consejos completamente altruistas, por tu empatía en cada momento de impulso y por el trabajo que desempeñas.

Por último, me gustaría tener unas palabras de agradecimiento hacia mis compañeras y compañeros; por vuestro sustento, por las oportunidades que también me habéis ofrecido en esta andadura o incluso por los trabajos realizados conjuntamente que me han permitido aprender de todos vosotros.

Índice

Résumé.....	11
1. Introducción	13
1.1. Objeto de estudio y justificación.....	14
1.1.1. La literatura magrebí de expresión francesa.....	16
1.1.2. Tahar Ben Jelloun, autor magrebí de expresión francesa.....	23
1.1.3. Obras seleccionadas: <i>L'enfant de sable</i> , <i>La nuit sacrée</i> y <i>Partir</i>	27
1.2. Estado de la cuestión	32
1.3. Objetivos y marco metodológico	39
2. El término enigma.....	43
2.1. Origen etimológico, definición y estructura del término 'enigma'	43
2.2. El enigma en la literatura	46
2.3. El enigma y la literatura magrebí de expresión francesa	55
2.4. Hipótesis: la poética del enigma en la obra de Tahar Ben Jelloun.....	58
3. La escritura enigmática en <i>L'enfant de sable</i> , <i>La nuit sacrée</i> y <i>Partir</i>	65
3.1. Estrategias narrativas	65
3.1.1. Secreto y enigma	65
3.1.2. Espacio mental, trauma y laberinto	74
3.1.3. Laberinto de voces narrativas	85
3.1.4. La mediación de lenguas	99
3.2. Rasgos estilísticos propios	106
3.2.1. El libro-enigma-laberinto	106
3.2.2. El laberinto de la Memoria cultural.....	109
4. Enigma del ser: los personajes.....	131
4.1. Enigma del ser, <i>Partir</i>	131
4.2. Las mujeres, <i>L'enfant de sable</i> y <i>La nuit sacrée</i>	135
4.2.1. Mujeres, noche y oscuridad.....	139
5. El espacio narrativo	149
5.1. Lugares de identidad	152
5.2. La ciudad mediterránea de Ben Jelloun	153
5.2.1. <i>Partir</i> , la ciudad, el caos y lo inacabado	159
5.2.2. Viaje a la identidad cultural universal	175
5.3. El paisaje desértico benjelouniano	178

5.3.1. El desierto femenino en <i>L'enfant de sable</i>	186
6. Conclusions.....	197
7. Bibliografía	221

Résumé

Cette recherche propose une interprétation d'un corpus de trois romans: *L'enfant de sable* (1985), *La nuit sacrée* (1987), et *Partir* (2006), du célèbre écrivain franco-marroccain Tahar Ben Jelloun, à partir de l'analyse des *énigmes* de son écriture. Il s'agit d'un travail d'analyse centré sur le dévoilement des caractéristiques communes ainsi que des différences, et des stratégies que l'auteur met en pratique dans son procès d'écriture pour présenter les histoires de ces trois ouvrages.

Ce travail est divisé en quatre lignes directrices: la première est destinée à l'analyse du terme *énigme*, tout en présentant son origine étymologique, la définition générale de ce concept à partir de différents dictionnaires et encyclopédies, de même que sa définition à l'intérieur de la littérature universelle et française, pour arriver finalement à sa signification à l'intérieur de la littérature maghrébine et particulièrement chez Tahar Ben Jelloun.

La deuxième ligne directrice a pour objectif l'analyse des énigmes dans son écriture; le but est de collecter un ensemble de stratégies narratives et de traits stylistiques considérés comme des énigmes parce que son utilisation de la part de l'auteur est consciente, mais qui rendent obscure la linéarité de l'œuvre ainsi que sa lecture. La lecture des romans de Ben Jelloun nous a mené vers l'approfondissement sur plusieurs axes: la différence entre secret et énigme; l'espace mental, le trauma et l'énigme; le labyrinthe des voix narratives; et la médiation des langues. Toutes ces analyses convergent sur deux idées soutenant l'énigme chez l'auteur: le livre-énigme et le labyrinthe de la mémoire culturelle.

La troisième ligne directrice est destinée à l'analyse psychologique des personnages de ces trois œuvres afin d'en dégager qu'ils ne sont pas complètement transparents, leur personnalité, leur quête d'identité; les désirs ou les rêves de même que leurs comportements deviennent des énigmes avec un sens caché à l'intérieur de l'œuvre que le lecteur doit essayer de déchiffrer. Nous avons dégagé deux constantes représentatives des personnages: l'énigme de l'être migrant et l'énigme des femmes en rapport avec la nuit et l'obscurité.

Et la dernière ligne directrice est consacrée à l'espace narratif des œuvres. Les lieux deviennent l'espace où le secret se cache et se délivre et où les personnages commencent la quête de la vérité. Il s'agit d'espaces devenant des symboles pleins de réponses pour les lecteurs au fil de descriptions sinueuses. Notre recherche nous a

mené à définir deux espaces significatifs: la ville et le désert. La ville méditerranéenne représentative du chaos et de l'inachevé et toujours en rapport avec le voyage vers l'identité culturelle universelle. Le paysage désertique et son rapport étroit avec le désert féminin et tout ce qu'il manifeste de dénonciation et prise de parole dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun.

1. Introducción

La literatura ha sido siempre fuente de inspiración, pero también, de evasión para los lectores. La magia que comprende este arte en su escritura es infinita y tiene una fuente inagotable de recursos. El sustento más fuerte y poderoso de dicha manifestación artística es su variedad temática: nos permite conocer la historia que no hemos podido vivir; nos describe el contexto tan minuciosamente que nos ayuda a viajar a lugares lejanos y nos detalla cómo son sus gentes y su cultura; nos hace descubrir personajes ilustres que llegamos a admirar, personas desconocidas cuyo papel no ha sido por ello menos importante en la historia, o simplemente, caracteres inventados y creados con un objetivo específico; e igualmente, nos hace partícipes de sus narraciones, y poco importan si son reales o ficticios los relatos, lo importante de la literatura es que nos impregna de conocimiento, nos hace reflexionar, cuestionarnos, rebelarnos, descubrirnos, evoca en nosotros recuerdos, reaviva sentimientos ocultos, despierta emociones e inquietudes, crea nuevas sensaciones, en definitiva, nos hace sentirnos vivos. Así lo expresaba Albert Camus en su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura en 1957:

Je ne puis vivre personnellement sans mon art. Mais je n'ai jamais placé cet art au-dessus de tout. S'il m'est nécessaire au contraire, c'est qu'il ne se sépare de personne et me permet de vivre, tel que je suis, au niveau de tous. L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire. Il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas se séparer; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. Et s'ils ont un parti à prendre en ce monde ce ne peut être que celui d'une société où, selon

le grand mot de Nietzsche, ne règnera plus le juge, mais le créateur, qu'il soit travailleur ou intellectuel¹.

Sin embargo, todo tipo de arte esconde elementos que no pueden ser interpretados con una lectura y/o mirada superficial. El creador moviliza en sus obras herramientas que impiden extraer todo el misterio de la narración, poniendo en práctica mecanismos de reflexión, fabricando personajes complejos y contextos llenos de connotaciones, empleando técnicas narrativas y estilísticas en la escritura, explotando métodos propios de otras artes y un sinnúmero de procedimientos que el escritor o escritora selecciona conscientemente para sus creaciones.

Todos estos elementos, que tienen un sentido o un significado oculto y que impiden a los lectores obtener toda la información y todos los detalles de una obra, serán considerados *enigmas* en esta investigación, y precisamente, el objetivo de esta tesis es el de poder llevar a cabo un estudio sobre la obra del escritor Tahar Ben Jelloun, para, de esta manera, poder descifrar los misterios de su escritura y elaborar una lectura completa de algunos de sus libros; en concreto, de *L'enfant de sable*² (1985), *La nuit sacrée*³ (1987) y *Partir*⁴ (2006).

1.1. Objeto de estudio y justificación

La literatura ha sido el principal objeto de estudio de numerosas investigaciones interesadas en descubrir las causas de la creación, las particularidades de la obra, el vínculo con la historia, la ideología, la cultura o la sociedad del autor o autora, la relación biográfica del creador o creadora, o incluso para extraer lo propiamente literario de la escritura.

A lo largo de la historia, la literatura ha sido estudiada desde diferentes perspectivas, gracias al prisma de diferentes disciplinas: la historia, la crítica y la teoría literaria. Nuestra misión, por tanto, es colaborar, gracias a nuestra labor

¹ *Discours d'Albert Camus pour la réception du prix Nobel*, à Stockholm, le 10 décembre 1957. Recuperado de: <https://sos-racisme.org/discours-dalbert-camus-pour-la-reception-du-prix-nobel-de-litterature/> (d.c. 28/12/2021).

² Para nuestra investigación seguiremos la edición: Tahar BEN JELLOUN, *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985, que citaremos con la abreviatura ES.

³ Para nuestra investigación seguiremos la edición: Tahar BEN JELLOUN, *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, que citaremos con la abreviatura NS.

⁴ Para nuestra investigación seguiremos la edición: Tahar BEN JELLOUN, *Partir*, Paris, Folio, 2006, que citaremos con la abreviatura P.

investigadora, a estas tres disciplinas, seleccionando como objeto de estudio, la obra de Tahar Ben Jelloun y estudiar su producción literaria, intentando descifrar el espacio en el que se desarrolla el relato, los procedimientos y técnicas de escritura empleados en sus obras, así como sus formas y estilos literarios, aportando a las investigaciones literarias una comprensión de la obra.

Igualmente, contribuiremos con nuevas visiones de nuestro objeto literario realizando un análisis exhaustivo de las características de la creación artístico-literaria de Ben Jelloun, y finalmente, atenderemos a proporcionar nuevas conclusiones susceptibles de incrementar los estudios de crítica literaria, sometiendo a consideración la obra, buscando nuevas interpretaciones, estudiando el lenguaje, la estética, el estilo, la representación del contexto real del autor y cuestionando las relaciones intratextuales e intertextuales.

Concretamente, utilizaremos como objeto de estudio la obra literaria del escritor Tahar Ben Jelloun y analizaremos los enigmas de su escritura para poder colaborar, en la medida de lo posible, en la investigación de los estudios literarios.

Por último, nos queda aclarar que no solamente llevamos a cabo esta investigación sobre la obra de Tahar Ben Jelloun para realizar una aportación a los estudios literarios y descubrir los enigmas de su obra, sino que también se elabora por un interés personal y docente. En cuanto a nuestro interés personal, sentimos una cierta admiración por el estudio de la literatura, pues hace unos años, llevamos a cabo un Trabajo Final de Grado sobre el escritor Marcel Pagnol estudiando una de sus obras más emblemáticas, *La Gloire de mon père* (1957), realizando una investigación sobre el espacio de la obra, situada en la Provença, y los personajes. Estos dos elementos, espacio y personajes, continúan sugiriéndonos especial fascinación, añadiendo para este estudio el aliciente de la escritura. Además, deseamos dar un paso más en nuestra formación, pasando de estudiar la Literatura Francesa a estudiar la Literatura Francófona, ampliando así nuestro ámbito de especialidad. Y en cuanto al interés docente, en la Memoria final trabajada para el Máster de Secundaria, nuestra inclinación continuó siendo evidente, llevando a cabo una investigación sobre la importancia de la literatura, y realizando un análisis de los cuentos de Charles Perrault para su posterior explotación didáctica, dado que la literatura es un recurso indiscutible en el proceso de aprendizaje-enseñanza de las lenguas extranjeras. Por todo ello, nos gustaría, en un futuro, poder contribuir en la formación de aquellos estudiantes o incluso docentes que se interesen y se formen en

el estudio de la Literatura magrebí de expresión francesa, y estos años de dedicación a la obra de Tahar Ben Jelloun nos lo pueden proporcionar.

1.1.1. La literatura magrebí de expresión francesa

La literatura magrebí de expresión francesa es el punto de partida de esta investigación, una literatura en la que una generación de escritores se ha apoyado para tratar temáticas pertenecientes a una realidad territorial, el Magreb, empleando la lengua del colonizador, la lengua francesa, siendo capaz de construir así una identidad propia. Los escritores de esta literatura se encuentran por tanto ante “la paradoja y la angustia de expresar en francés el alma, el sentimiento árabe⁵”.

La literatura magrebí de expresión francesa aparece a finales de los años 40 y principios de los años 50 influenciada considerablemente por el colonialismo francés en los tres países del Magreb francófono, en Marruecos, en Argelia y en Túnez. La función de esta literatura es tanto ideológica como estética y simbólica⁶. El deseo de estos escritores y escritoras es transmitir en lengua francesa temáticas en relación a su tierra magrebí, sin embargo, “la confrontación de dos civilizaciones, colonizadora y colonizada, desencadenó en la mayoría de estos escritores odio y violencia⁷”.

En sus inicios, la literatura magrebí de expresión francesa no fue acogida por los lectores, necesitó tiempo para que sus fieles seguidores fuesen más numerosos y tuviera su preponderancia en otros países: «Les publics étaient restreints en ces années, surtout français d’ailleurs. Depuis lors les lecteurs sont de plus en plus nombreux et cette littérature est connue internationalement⁸». Esta literatura sale a la luz y comienza a ser valorada positivamente⁹ cuando algunos de sus autores son

⁵ Leonor MERINO GARCÍA, “La escritura de la literatura magrebí de expresión francesa: ‘territorio de la herida’”, *Estudios Humanísticos. Filología*, nº 14, 1992, pp. 235-246, p. 235.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Jean DÉJEUX, *La Littérature maghrébine d’expression française*, Presses universitaires de France (réédition numérique FeniXX), 1992, p. 3.

⁹ Sirvan de ejemplo estudios dedicados a las producciones de la literatura magrebí como: Tahar BEKRI, «Écrire en français aujourd’hui au Maghreb», in Lúdia Anoll et Marta Seggara (éds.), *Voix de la Francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 291-296; Saloua BEN ABDA, «Entre deux langues», in Yves Baumstímmler (dir.), *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Paris, Centre de Recherche en Psychopathologie de l’Université Paris XIII, 1991, pp. 157- 163; Lofti BENCHEÏKH, «The discourse of madness in Moroccan fiction», *Bulletin of Francophone Africa*, nº 6, London, 1994, pp. 32-43; Mustapha BENCHEÏKH, «Quelques réflexions sur l’interculturel», in Abdallah Mdharhri-Alaoui (dir.) et Groupes d’Études maghrébines, *L’Interculturel au Maroc. Arts, langues, littératures et traditions populaires*,

galardonados con prestigiosos premios en literatura, como es el caso de Kateb Yacine que recibió el *Grand Prix national des Lettres* en 1986 y de Tahar Ben Jelloun, que recibió el *Prix Goncourt*¹⁰ en 1987.

Como se enuncia anteriormente, el colonialismo francés influenció la creación de esta literatura. El panorama histórico de los tres países magrebíes es completamente diferente. La fecha de la conquista francesa de Argelia data de 1830, la de Marruecos de 1881 y la de Túnez de 1912, esto conlleva una distinción notable en el número de escritores de cada país, pues en Argelia son más numerosos que en Marruecos y en Túnez, así como en el número de producciones literarias. Sin embargo, el número no indica nada sobre la calidad de las obras. Veamos, pues, una tabla que muestra el número de obras producidas entre 1945 y 1990, en la que podemos observar la diferencia en el número de producciones literarias entre Argelia, Marruecos y Túnez.

	Romans et nouvelles	Poèmes	Théâtre	Total
Maghreb	485	677	70	1232
Algérie	337	390	53	780
Maroc	86	127	11	224
Tunisie	66	160	6	228

Tabla 1. *Le bilan de la production littéraire de la fiction en français de 1945 à 1990 inclus*¹¹.

Casablanca, Afrique-Orient, 1994, pp. 75-79; Anissa BENZAKOUR-CHAMI, «Femme et enfance dans la littérature marocaine de langue française», *Revue de l'Institut des langues étrangères*, Alger, Université de Bouzaréah et OPU, 1992, pp. 119-127; Charles BONN et Naget KHADDA, «La littérature maghrébine de langue française», in Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui (dir.), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF-AUPELF, «Universités francophones. Histoire littéraire de la Francophonie», 1996, pp. 5-22; Charles BONN, «Écriture romanesque, lectures idéologiques et discours d'identité au Maghreb: une parole problématique», in Christiane Achour (dir.), *Cahiers Jamel Eddine Bencheikh. Savoir et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 103-109; Charles BONN, «L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance», in Martine Mathieu (dir.), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 203-222; Charles BONN, «L'Érotique du texte, la différence et l'étrangeté», in Kacem Basfao (dir.), *Imaginaire de l'espace: espaces imaginaires*, Casablanca, EPRI, Faculté des Lettres et Sciences humaines I, 1988, pp. 137-142; Charles BONN., «L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin», *Peuples méditerranéens*, n° 37, Paris, octobre-décembre 1986, pp. 57-66; Charles BONN, «La traversée, arcane du roman maghrébin?», *Visions du Maghreb: cultures et peuples de la Méditerranée* (coll.), Aix-en-Provence, Édisud, 1987, pp. 57-61.

¹⁰ Jean DÉJEUX, *La Littérature maghrébine d'expression française*, ed. cit., p. 3.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

De forma paralela, veamos el número de autores, entre los diferentes países, para ver la diferencia exacta entre novelistas y poetas, los dos géneros, con mayor número de publicaciones:

	Romancier(ères)	Poètes
Maghreb	263	369
Algérie	177	220
Maroc	41	66
Tunisie	45	83

Tabla 2. *Le nombre d'auteurs de 1945 à 1990 inclus*¹².

De igual forma, se presenta una tabla con los autores más representativos de la literatura magrebí de expresión francesa:

Maghreb	Écrivains et écrivaines maghrébins
Algérie	Mouloud Feraoun (1913-1962), Mouloud Mammeri (1917-1989), Mohamed Dib (1920-2003), Jean Sénac (1926-1973), Malek Haddad (1927-1978), Kateb Yacine (1929-1989), Assia Djebar (1936-2015), Rachid Boudjedra (1941-), Rachid Mimouni (1945-1995), Malika Mokeddem (1949-), Tahar Djaout (1954-1993), Mohamed Moulessehoul- pseudónimo: Yasmina Khadra (1955-), Abdelhafed Benotman (1960-2015).
Maroc	Ahmed Sefrioui (1915-2004), Edmond El Maleh (1917-2010), Driss Chraïbi (1926-2007), Abdelkébir Khatibi (1938-2009), Fatema Mernissi (1940-2015), Mohammed Khaïr-Eddine (1941-1995), Abdellatif Laâbi (1942-), Tahar Ben Jelloun (1944-), Abdelhak Serhane (1950), Malika Oufkir (1953-), Driss Jaydane (1967-).
Tunisie	Hachemi Baccouche (1916-2008), Albert Memmi (1920-2020), Salah Garmadi (1933-1982), Mustapha Tlili (1937-2017), Abdelwahab Meddeb (1946-2014), Tahar Bekri (1951-), Fawzia Zouari (1955-).

¹² *Ibid.*

Tabla 3. Les auteurs les plus célèbres de la littérature maghrébine d'expression française¹³.

A pesar del número tan dispar en producciones literarias, como se muestra en la tabla 2, así como las particularidades históricas de cada territorio, los escritores y escritoras magrebíes de los tres países son muy similares en cuanto a temáticas, formas narrativas y preocupaciones¹⁴. En concreto, vamos a centrarnos en los aspectos específicos de la novela magrebí, pues es el género en el que nos centramos en esta investigación, así como en los aspectos sobre la escritura para que, posteriormente, podamos analizar los rasgos de esta literatura y de este género en relación a los enigmas en la obra de Tahar Ben Jelloun.

En cuanto a las particularidades de la novela magrebí de expresión francesa podemos distinguir las siguientes características comunes:

La primera particularidad de este género se centra en la unidad temática, compartiendo contenidos que preocupan por igual a todos los novelistas magrebíes y que se manifiestan en sus escritos, creando a su vez, subgéneros diferenciados por temáticas:

[...] on remarque le roman des origines (enfance, adolescence, saga familiale); le roman autobiographique ou à résonances autobiographiques mais où le «je» pour dévoiler l'intime et le profond a bien du mal à émerger, compte tenu des contraintes traditionnelles où l'homme social prédomine sur l'individu; le roman de la guerre d'indépendance en Algérie (un seul en Tunisie); le roman de la contestation sociopolitique démontant le discours officiel d'autosatisfaction béate; le roman social donnant à voir la société, son «anthropologie», autour des années 50, et ensuite le quotidien avec les changements sociaux, les mutations dans les familles; le roman féminin, comme on l'a déjà vu; le roman sur l'émigration vers un «ailleurs» désirable et désiré, etc.¹⁵

¹³ Tabla de elaboración propia, elaborada a partir de las siguientes lecturas: Bouchra BENBELLA, *Écrivains maghrébins francophones. Tendances esthétiques et culturelles postmodernes*, Paris, L'Harmattan, 2020; et Ridha BOURHKIS (dir.), *Langue française, écrivains francophones*, Paris, L'Harmattan, 2020. Véase igualmente: Jean DÉJEUX, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 93-94.

Igualmente, hay elementos temáticos históricos y culturales que entran en juego en la novela magrebí. En cuanto a las temáticas históricas destacan: «les conflits de la colonisation, la lutte pour la reconquête de l'identité, les mutations sociales de l'après-guerre, du temps de l'indépendance, celui des désirs nouveaux et des changements en cours¹⁶». Y en cuanto a las temáticas culturales, aflora un: «vécu maghrébin (ou franco-maghrébin) à partir d'une sensibilité propre marquée par l'éducation dans un contexte à fond religieux (l'islamité, ne préjugant pas de la foi musulmane) et à traditions orales arabo-berbères, mais aussi avec des influences étrangères largement assimilées¹⁷».

Además, destaca la temática de la unidad¹⁸ magrebí, definido como el *un* así como la necesidad de la pluralidad cultural, es decir, el interés por el *autre*, en el que el escritor quiere decir la verdad desnuda, desvelar la diferencia entre él y el otro¹⁹. Con la temática del *un*, el escritor quiere transmitir los valores de forma explícita o implícita de la cultura y de la sociedad magrebí, queriendo expresar la vida unánime y colectiva de un pueblo, «dans les sociétés arabo-musulmanes l'obsession de l'Un et de l'unité entraîne vers l'uniformité et l'unanimité²⁰». Sin embargo, con el uso de la lengua francesa, el escritor tiene en cuenta la visión hacia el *autre*, incluyendo la imagen de Occidente en su obra y del pluralismo cultural, como dice Jean Déjeux: «Les grandes œuvres maghrébines sont marquées par ce pluralisme culturel, ce croisement de cultures²¹». Aunque esta inclusión en las obras no siempre es positiva, como se ha indicado anteriormente, la cultura del otro ha provocado también la creación de obras llenas de odio y de violencia: «D'autres, dans un identitaire clos, ne verront là qu'“invasion culturelle étrangère”, “agression culturelle étrangère”,

¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Véase también: Denise BRAHIMI, «Détournements d'écriture: voir, sentir, entendre le Maghreb», in Habib Salah (dir.), *Écrire le Maghreb*, Tunis, Cérès-Editions, 1997, pp. 243-249; Denise BRAHIMI, «La littérature maghrébine d'expression française», in George Decote (dir.), *Itinéraires littéraires, Tome 2 (1950-1990)*, Paris, Hatier, 1991, pp. 306-316; Claude MONTERRAT-CALS, «Questionnement du schéma œdipien dans le roman maghrébin», in Charles Bonn et Yves Baumstiller (dir.), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 49-60; Beïda CHIKHI, «Les textes maghrébins et Le Gai savoir», in Charles Bonn et Arnold Rothe (dir.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 143-154.

¹⁹ Leonor MERINO GARCÍA, «La escritura de la literatura magrebí de expresión francesa: 'territorio de la herida'», *op. cit.*, p. 235.

²⁰ Jean DÉJEUX, *La Littérature maghrébine d'expression française*, *éd. cit.*, p. 91.

²¹ *Ibid.*, p. 97.

“intoxication idéologique étrangère”, “tentatives d’aliénation”, de “déviation culturelle” venant des “ennemis de l’Islam”²²».

La segunda característica destacable afecta a la forma. Podemos encontrar novelas magrebíes²³ que emplean en su elaboración la mezcla de otros géneros literarios: «Sur le plan des formes que prend ce roman au Maghreb, relevons le roman-poème-théâtre avec un mélange des genres²⁴», que rompen con la presentación tradicional de la novela: «le roman postmoderne, brisant la linéarité, les cohérences traditionnelles, disloquant le texte et le réduisant en fragments²⁵», o que son enigmáticas, incomprensibles y difíciles de seguir por el lector debido a la escritura empleada: «le roman de l’écriture-dévoration [...] dans une sorte de “guérilla linguistique” où à force de fuite en avant on en arrive à être opaque, fermé au lecteur²⁶».

La tercera característica es el uso de la intertextualidad y la convivencia de culturas: «Du fait qu’on a affaire à deux univers qui se rencontrent à travers les termes “Maghreb” et “langue française”, il faut penser aux intertextualités et à l’interpénétration des cultures²⁷». En efecto, los novelistas magrebíes han leído, viajado y experimentado el mundo haciendo coexistir influencias del mundo árabe y del mundo occidental en su escritura, apoyándose en la idea de que «les intertextes enrichissent les romans les plus importants²⁸».

²² *Ibid.*

²³ Sobre este punto, cabe destacar también estudios como: Leonor MERINO, «Regard incantatoire sur une écriture maghrébine immigrée d’élégance et de poéticité», in Lúdia Anoll et Marta Seggara (éds.), *Voix de la Francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 389-400; Thérèse MICHEL-MANSOUR, «L’enjeu de l’espace dans le roman maghrébin», *Études francophones. Revue du Conseil International d’Études Francophones (CIEF)*, vol.12, n°1, Lafayette (Los Angeles), printemps 1997; Thérèse MICHEL-MANSOUR, *La Portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Paris, Publisud, 1994; Jacques NOIRAY, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996; Nejib OUERHANI, «Espace et exil dans la littérature maghrébine de langue française», in Abdesslem Yahiaoui (dir.), *Corps, espace-temps et traces de l’exil: incidences cliniques*, Grenoble, La Pensée sauvage-APPAM, coll. «Travail clinique et social en milieu maghrébin», 1991, pp. 17-34; Pierrette RENARD, «D’une rive à l’autre: errances du désir et de la mémoire», in Pierrette Renard et Nicole de Pontcharra (dir.), *L’Imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve-Larose, 2000, pp. 134-141; Pierrette RENARD, «Le Maghreb comme écriture de la quête», *Bulletin de liaison du GRLDFRUI*, Lyon, n° 4, 1986, pp. 43-49; Rachida SAIGH-BOUSTA, «Dynamisme et béances du corps dans la littérature maghrébine de langue française», *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, Marrakech, n° 5, 1989, pp. 135-137.

²⁴ Jean DÉJEUX, *La Littérature maghrébine d’expression française*, éd. cit., p. 94.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 95.

²⁸ *Ibid.*

Estas tres particularidades comunes a las novelas magrebíes conviven en sus representaciones con otras características formales, en relación a la escritura, que enunciaremos a continuación:

La primera y más visible es la redacción en lengua francesa, aunque es cierto que no todos los escritores magrebíes la han empleado, sin embargo, su uso se justifica por una doble función, de liberación y de seducción. De liberación, porque la lengua del *autre* ha permitido a los escritores tratar temas complejos considerados tabús: «Utiliser le français rend possible la transgression de tous les tabous²⁹.» Y seductora, «La langue étrangère est séductrice³⁰» porque es una lengua extranjera, considerada a veces como sofisticada. Pero lo esencial es que la escritura es definida como un acto carnal entre el escritor y su obra en el que hay un juego de seducción³¹ sobre la presentación de la narración de la historia a partir de la lengua francesa.

La segunda es la práctica de la escritura. Genéricamente, se detallan tres prácticas diferentes: la primera es lineal definida como: «inodore et sans saveur, dans une transparence désespérante, parfois moralisante de surcroît³²»; la segunda es tradicional, definida como: «écriture classique, dans une large tradition française, ce qui ne veut pas du tout dire que ces romans manquent d'audaces, de néologismes, de vigueur et de nouveautés»; y la tercera es la transgresora, definida con: «un style dépassant le sens premier et superficiel des mots, afin de correspondre davantage à l'imaginaire profond, à leur vécu et à leur durée intérieure ou à leurs traditions³³».

²⁹ *Ibid.*, p. 102.

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

³¹ Véase también los estudios : Rachida SAIGH-BOUSTA, «Exil et immigration: pré-texte et/ou quête du lieu vacant: identité-altérité-immigration», in Charles Bonn (dir.), *Littératures des immigrations. I. Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, «Études littéraires maghrébines n°7», 1995, pp. 165-172. [«Actes du Colloque de l'Université Paris-Nord (Paris XIII), Paris, 19-21 décembre 1994»]; Rachida SAIGH-BOUSTA, «Identité culturelle et discours parallèles», *Identité culturelle au Maghreb* (coll.), Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, «Colloques et Séminaires n° 19», 1991, pp. 33-39; Rachida SAIGH-BOUSTA, «Imaginaire de Tanger, seuil et limite de la Méditerranée», in Pierrette Renard et Nicole de Pontcharra (éds.), *L'Imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve-Larose, 2000, pp. 86-92; Rachida SAIGH-BOUSTA, «Inscription du langage du corps à travers les béances d'une écriture», in Charles Bonn et Yves Baumstimler (dir.), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, «Études littéraires maghrébines», 1991, pp. 97-104; Eric SELLIN, «Signes migrants : approche transculturelle d'une lecture de la littérature maghrébine d'écriture française», *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, n° 14, 2e semestre 1991, pp. 42-50; Sergio ZOPPI, «À propos de la présence des littératures maghrébines en Italie», in Majid El Houssi, Mansour M'Henni et Sergio Zoppi (dir.), *Regards sur la littérature tunisienne*, Rome, Bulzoni, «Consiglio Nazionale delle Ricerche. Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti», 1997, pp. 187-191.

³² Jean DÉJEUX, *La Littérature maghrébine d'expression française*, éd. cit., p. 105.

³³ *Ibid.*

Estas últimas confunden al lector porque son «polyphoniques ou même polymorphes³⁴», con una práctica variada de yuxtaposiciones, metáforas, símbolos y connotaciones. Los escritores magrebíes deciden poner en juego una escritura u otra para la presentación de sus novelas.

La tercera es la ausencia casi general de diálogo. En esta escritura predomina el monólogo, aunque esto no significa que no haya diálogos en algunas obras, sin embargo, la explicación de la ausencia se debe a la dificultad de representar a los protagonistas, magrebíes, hablando en lengua francesa:

cela vient du fait qu'il est difficile de faire parler deux Maghrébins, quelle que soit leur position sociale, en langue française. Ainsi le dialogue est quelque chose d'impossible à représenter dans une autre langue que celle qui est employée dans la réalité quotidienne et sociale³⁵.

Y la última es la dificultad de la representación del *yo*. En la literatura árabe, el *yo* no apareció hasta el siglo XX: «C'est vers les années 50 que des romans commencent à s'affirmer ainsi: "je" fictif ou "je" plus ou moins autobiographique³⁶». El empleo del *yo* en la novela no siempre desvela una realidad íntima, a veces, el escritor, con ese *yo*, transmite un plural, un nosotros, en definitiva, un colectivo social que podría identificarse con la narración de la historia: «Bien que souvent en disant "je" l'auteur maghrébin pense en même temps "nous", il donne l'impression de faire bande à part de la matrice islamique espace du salut collectif³⁷.»

En definitiva, dichas singularidades nos guiarán también en la búsqueda de la escritura del enigma en la obra de Ben Jelloun.

1.1.2. Tahar Ben Jelloun, autor magrebí de expresión francesa

Nos centramos en este apartado en la breve presentación del autor, Tahar Ben Jelloun, reconocido novelista, poeta, ensayista, periodista y pintor franco-marroquí, ayudándonos de una entrevista inédita que realizó en 2017 con el reconocido periodista francés, Jean-Luc Hees³⁸.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 109-110.

³⁶ *Ibid.*, p. 110.

³⁷ *Ibid.*, p. 111.

³⁸ Tahar BEN JELLOUN, Jean-Luc HEES, *Entretien avec Tahar Ben Jelloun*, Paris, Audiolib, 2017.

Ben Jelloun³⁹, nació en 1944 en Fez (Marruecos), fue escolarizado en una escuela coránica, después en una escuela bilingüe (francés/marroquí) y realizó sus estudios de secundaria en el Liceo Francés de Tánger. Posteriormente, comenzó sus estudios universitarios en Filosofía en la Universidad Mohammed V de Rabat. Tuvo que abandonar su formación universitaria en Marruecos porque fue sospechoso de participar y organizar diferentes manifestaciones de estudiantes en la ciudad de Marruecos en contra de la situación política de su país, concretamente, en contra del régimen represivo de Hassan II. Como consecuencia, fue enviado a un campo militar disciplinar de la armada en 1966, en el que pasó encerrado diecinueve meses. Allí, encontró la inspiración para sus primeros escritos, utilizando como papel las servilletas que robaba del comedor, aunque más que inspiración, fue su forma de evadirse, e igualmente un medio para dejar evidencias de lo que había vivido y sufrido en aquel lugar porque desconocía si saldría vivo de allí. De esta experiencia, no se ha atrevido a hablar nunca en detalle, hasta que en 2018 decidió liberarse y escribir un libro que tiene por título *La punition* (2018) en el que detalla cómo esa vivencia marcó su vida, nutrió su consciencia y le hizo nacer como escritor⁴⁰. Por fortuna, salió de ese infierno y una vez liberado, en 1968, retomó y terminó sus estudios para enseñar filosofía en francés, convirtiéndose en profesor, primero, en Tetuán y después, en Casablanca. El mismo año que fue liberado, consiguió publicar en la revista *Souffles*⁴¹ su primer poema, *L'aube des dalles*⁴², que escribió a escondidas cuando fue encarcelado⁴³.

En 1971, la enseñanza en lengua árabe se volvió obligatoria y él no había sido formado para enseñar su disciplina en esta lengua, por lo que decidió marcharse a Francia e instalarse en París tras conseguir una beca para realizar una tesis doctoral

³⁹ Véase también Bernard ARESU, *Tahar Ben Jelloun*, New Orleans, Tulane University, Celfan Edition Monographs, 1998, pp. 68.

⁴⁰ Véase Mansour M'HENNI (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture* (coll.), Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, [«Actes du Colloque de Kairouan, 1er- 2 décembre 1988»].

⁴¹ *Souffles* es una revista cultural de vanguardia marroquí creada en 1966 por Abdellatif Laabi y prohibida en 1972. Nació como respuesta de algunos poetas a una renovación urgente poética. Esta revista es indiscutiblemente esencial para trabajar a autores de la literatura magrebí, para adentrarse en los problemas de la cultura nacional y de la descolonización cultural. Véase: <http://bnm.bnrm.ma:86/pdf.aspx?IDc=822>

⁴² Véase: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9104679r/f41.item>

⁴³ Jean DÉJEUX, «Les romans de Tahar Ben Jelloun ou “Le territoire de la blessure»», in Régis Antoine (dir.), *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 273-285.

en psicopatología social, temática que le proporcionó la base argumental para algunas de sus obras. El mismo año que se marchó a París⁴⁴, publicó su primer poemario titulado *Hommes sous linceul de silence*. Orgulloso con su primer éxito, continuó escribiendo y, en 1973, publicó su primera novela *Harrouda*. Su talento como escritor le ayudó a convertirse en periodista independiente, conocido en francés, como *pigiste*, de *Le Monde*, periódico con el que colabora regularmente hasta la actualidad.

Sus publicaciones han sido prolíficas, con temáticas tanto inspiradas de hechos reales como de historias imaginarias y ha explorado géneros literarios múltiples: novelas, poemas, cuentos, relatos pedagógicos, ensayos y crítica de arte. Entre sus obras más emblemáticas, encontramos: *La réclusion solitaire* (1976), inspirada de su experiencia en psiquiatría; *Les amandiers sont morts de leurs blessures* (1976) poemas dedicados a sus primeros amores; *L'enfant de sable* (1985) novela que le dará a conocer al público en general y *La nuit sacrée* (1987), obra que le hace ganar el Premio Goncourt⁴⁵. Y gracias al éxito obtenido con esta última novela, Ben Jelloun se compromete aún más con la escritura y decide realizar algunos ensayos pedagógicos sobre tres temas fundamentales para él: el Islam, el racismo y el territorio, poniendo como ejemplo, *Le racisme expliqué à ma fille* (1998), por el que consiguió el Premio Global Tolérance de la ONU. Todo su esfuerzo fue recompensado en 2005, recibiendo el Premio Ulysse por el conjunto de su obra. Su pasión por este arte continúa siendo notable en las últimas décadas, en razón a que continúa teniendo un gran impacto sobre los lectores con otras obras como *Partir* (2006) y gracias a su huella literaria fue nombrado juez del prestigioso premio Goncourt en 2008.

Es preciso señalar la importancia en su obra escrita de la relación con otras artes, como es el caso de la pintura⁴⁶, en virtud de las exposiciones que efectuó en

⁴⁴ Jacqueline ARNAUD, «Le Paris des Maghrébins: regroupement et ouverture», *Paris et le phénomène des capitales littéraires: carrefour ou dialogue des cultures* (coll.), vol. 1, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, «Recherches actuelles en littérature comparée», 1986, pp. 195-204. [«Actes du 1er Congrès International du Centre de Recherche en Littérature Comparée (CRLC), 22-26 mai 1984»].

⁴⁵ François DESPLANQUES, «Autour du Prix Goncourt 1987: Tahar Ben Jelloun, entre sable et Seine», in François Desplanques et Anne Fuchs (éds.), *Écritures d'ailleurs, autres écritures. Afrique, Inde, Antilles*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 1994, pp. 85-105. [«Actes d'un Séminaire du GERECRI»].

⁴⁶ Françoise GAUDIN, *La Fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1998.

2013 en Italia y en 2014 en Marruecos, inaugurando su exposición *Écrire peindre*; aunque debemos destacar que anteriormente a esta exposición, ya había sentido una estimulación por este arte, elaborando críticas⁴⁷ sobre los trabajos de Giacometti, Delacroix y Matisse. De este modo, apreciamos que sostiene sus dos pasiones por separado, pero damos cuenta que juega también con la mezcla de ambas artes, gracias a su obra *Poèmes, peintures* (2015) en la que presenta diferentes obras acompañadas de poesías inéditas. En la actualidad, debido a su tiempo consagrado en los últimos años a la pintura, está realizando una exposición en la Galeria Patrice Trigano de París que tiene por título *Villes rêvées*, recreando medinas⁴⁸ caóticas, aleatorias y con mucha luz que representan su lugar de proveniencia.

En última instancia, entre sus recientes publicaciones, nos gustaría destacar, *La philo expliquée aux enfants* (2020), un álbum ilustrado de una centena de nociones, en el que comienza por el tema de la filosofía, para atraer a los lectores más pequeños, para así continuar con otras palabras clave como lo son la sabiduría, la curiosidad, el pensamiento⁴⁹, la duda o incluso, la educación y por último, su novela *Le miel et l'amerture* (2021), en la que narra la historia de una familia desdichada de Tánger tras el suicidio de una de sus hijas, por el sufrimiento soportado de haber sido violada.

En suma, es indudable el prestigio del escritor en la actualidad. Una de las razones por la que hemos decidido realizar esta tesis doctoral sobre él, aunque además de sus numerosas creaciones y premios obtenidos, es también por ser el autor francófono más traducido en el mundo, incluyendo el esperanto y el braille. Ahora bien, su relevancia en la actualidad es solo una motivación más que justifica nuestro trabajo, pues lo que realmente nos atrae de él es su escritura compleja que impide la interpretación lineal de sus novelas, así como la variedad temática emblemática que emplea en la creación de su obra, de esta forma, nos gustaría terminar destacando que muy recientemente, el 24 de marzo de este mismo año, ha publicado *La couleur*

⁴⁷ Robert ELBAZ, *Tahar Ben Jelloun ou L'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁴⁸ Al igual que en su escritura; véase Giovanni DOTOLI, «Il Mediterraneo nell'opera di Tahar Ben Jelloun», in *Mediterraneo, ieri, oggi, domani*, Bari, Cacucci, 1997, pp. 159-162.

⁴⁹ Majid EL HOUSSEI, *L'Espace scriptural de Tahar Ben Jelloun. Un dessein de la circonférence de la fêlure: une ouverture de la réalité à de nouvelles traces*, Padova, «Studi di Letteratura Francofona n. 1», Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro Stampa Palazzo Maldura, 1983.

des mots (2022), libro en el que Ben Jelloun acerca al lector a los orígenes de su creación literaria y artística.

1.1.3. Obras seleccionadas: *L'enfant de sable*, *La nuit sacrée* y *Partir*

La obra de Tahar Ben Jelloun se enmarca dentro de la segunda generación de la Literatura magrebí de expresión francesa. Cuando hablamos de esta literatura, según Leonor Merino: “Hay que pensar en el carácter doblemente especial de este concepto, geográficamente dispar, puesto que señala un lugar de identidad determinado: El Magreb; y el empleo de una lengua: francesa⁵⁰”.

En este contexto literario, los temas frecuentes de los escritores militantes de esta literatura son muy complejos, profundos y polémicos, a pesar del corpus tan limitado que existe en nuestros días de esta literatura, pues así la cataloga el historiador y profesor marroquí Laroui⁵¹. Las temáticas son muy variadas, pero la esencia es la misma, una literatura de experiencias a descubrir y volver a descubrir. Y respecto a las temáticas constantes que Ben Jelloun aborda, son ampliamente diversas y siguiendo a Vurn⁵² podemos resumirlas en: los diferentes periodos de su existencia, el compromiso y la represión política, la vanguardia literaria, la voz de los emigrantes⁵³, la búsqueda de la identidad, el desarraigo y el exilio⁵⁴, la crítica de la sociedad postcolonial y de la sociedad contemporánea⁵⁵, la condición de las mujeres, los marginados, la reapropiación de la memoria, la hospitalidad⁵⁶, el racismo y el

⁵⁰ Leonor MERINO GARCÍA, “La escritura de la literatura magrebí de expresión francesa: ‘territorio de la herida’”, *op. cit.*, p. 235.

⁵¹ Fouad LAROUÏ, «La littérature marocaine d’expression française. Point de vue d’un écrivain», *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n° 60, 2009, pp. 98-112, p. 99. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2009_num_60_1_2714 (d.c. 16/06/2019).

⁵² Petr VURM, *Anthologie de la littérature francophone*, Université de Masarykova, 2014, p. 22.

⁵³ Carla GHEZZI, «Da Driss Chraïbi à Tahar Ben Jelloun: il tema dell’emigrazione nella letteratura maghrebina di espressione francese e italiana», *Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell’Istituto Italo-Africano*, L, n°4, Roma, dicembre 1995, pp. 533-543.

⁵⁴ Lila IBRAHIM, «L’exil dans trois romans francophones du Maghreb: déclinaisons d’une écriture», *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, XVII, n. 32, Bologna, primavera 1997, pp. 3-18.

⁵⁵ Catherine GALLAOUET-SCHUTTER, «Nouveaux dilemmes du roman: Tahar Ben Jelloun», in Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Francofonie plurielle* (coll.), Montréal, Hurtubise HMH, 1995, pp. 105-113. [«Actes du Congrès Mondial du Conseil International d’Études Francophones (CIEF), Casablanca, 10-17 juillet 1993»].

⁵⁶ Linda MAYER, «Réflexions sur le discours interculturel actuel de la littérature marocaine de langue française chez Tahar Ben Jelloun et Abdelkébir Khatibi», in Lúdia Anoll et Marta Seggara (éds.), *Voix*

vínculo a la lengua y a la escritura. Todas estas temáticas están reflejadas, en mayor o menor medida, en los diferentes géneros que ha explotado: poesía contemporánea, novela moderna, cuento oriental, autobiografía ficticia, ensayo, relato didáctico y crítica de arte.

Entre los diferentes géneros literarios enunciados y trabajados por Ben Jelloun, la novela será el que escojamos para la realización de esta investigación. La escritura que pone en juego en la novela es complicada y enigmática debido a que no sigue el patrón de la novela tradicional y confunde al lector. Ese misterio y esa complejidad que aplica en la redacción de sus novelas es lo que ha despertado nuestro deseo de poder intentar analizar cuál es el mecanismo que el autor emplea, junto con las temáticas que aborda y los personajes que pone en acción.

Sus publicaciones en el género novelístico son altamente prolíficas, en cambio, para limitar el corpus de este estudio, hemos decidido realizar la investigación sobre tres de sus novelas: *L'enfant de sable* (1985), *La nuit sacrée* (1987) y *Partir* (2006).

L'enfant de sable forma parte de nuestro corpus porque le permitió darse a conocer al público en general. Es, por lo tanto, una novela casi fundacional de su trayectoria posterior. Dicha novela presenta la historia de Ahmed, cuando en realidad, el personaje se llama Zahra y es la octava hija de una familia tradicional marroquí, cuyo padre, desprovisto de un heredero varón, ofendido por su orgullo patriarcal y convencido de sufrir una maldición deseada por sus hermanos con el fin de obtener su herencia, determina presentarla como un hombre y educarlo y vestirlo de esta forma con el objetivo de recuperar su honor: «l'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille !» (ES, 19) Ahmed crece y llega a ser consciente de esta situación contradictoria, sin embargo, decide asumir la mentira y también el rol principal de la familia. Mientras que adquiere una posición importante en el seno de su hogar y de los asuntos familiares, comienza a suscitar la envidia de sus allegados al mismo tiempo que empieza a interrogarse sobre su identidad real y crea un conflicto interno entre su realidad física (como mujer) y su figura social (como hombre).

La nuit sacrée es la novela que le otorgó a Ben Jelloun la obtención de uno de los premios más prestigiosos en literatura de expresión francesa, el premio Goncourt. Con esta novela, Ben Jelloun entregó la continuidad de la historia d'Ahmed/Zahra,

de la Francophonie (Belgique, Canada, Maghreb), Barcelone, Université de Barcelone, 1999, pp. 373-387.

una segunda parte de *L'enfant de sable*, y si decidimos trabajarla es porque una no puede ser estudiada sin la otra. En ella, desentrañamos la vida de Zahra, liberada de su identidad masculina a la que estuvo encadenada una veintena de años, permitiéndole renacer completamente su identidad femenina tras la muerte de su padre⁵⁷, en el vigésimo séptimo día del Ramadán, popularmente conocida como una de las mejores noches del Islam y definida en la novela como la Noche Sagrada. A partir de este suceso, Zahra decide huir de su vida cotidiana con el objetivo de descubrir su identidad femenina, y mezclando ficción y realismo en el relato, la novela nos muestra una visión violenta y dura de la sociedad marroquí, denunciando la misoginia y los delitos estatales.

Partir es la última novela seleccionada y, aunque no forma ningún tríptico con las dos novelas anteriormente señaladas, la incluimos en esta investigación porque complementa con su argumento otras lecturas. Tánger es el espacio protagonista de la obra, ciudad natal del personaje principal, Azel, un joven marroquí de 24 años. Su deseo de partir y huir de esta ciudad, hace que el autor ponga en evidencia en el relato, el tema de la inmigración clandestina como consecuencia de los problemas políticos y sociales que el país sufre como el desempleo y la explotación de los trabajadores, el poder de los traficantes y la prostitución, elementos que denuncia y acentúa a lo largo de la novela entremezclando, una vez más, realidad y ficción, utilizando la ficción de la novela como una especie de disconformidad y de protesta de la realidad de Marruecos⁵⁸.

Tras la presentación del corpus seleccionado, acompañado de un breve resumen de cada historia, creemos necesario enunciar algunos de los enigmas que serán analizados en detalle posteriormente y que han motivado la selección de estas tres novelas para su estudio e inclusión en este trabajo de investigación, de modo que deseamos que sirva como fundamento para justificar la decisión de trabajar este corpus de textos.

La primera novela, *L'enfant de sable* fue seleccionada en un primer momento por ser considerada la novela fundacional de nuestro escritor, como anteriormente se

⁵⁷ Mohammed ZAHIRI, «La figure du père dans le roman marocain», *Présence francophone*, n° 30, Sherbrooke, 1987, pp. 107-126.

⁵⁸ Abderrahman TENKOUL, Rachid BENHADDU et Mohammed CHAD, «Le récit méditerranéen: Maroc. Introduction, auteurs et textes», in Giovanni Dotoli (dir.), *Le Récit méditerranéen d'expression française: 1945-1990*, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, «Biblioteca della Ricerca. Cultura straniera n° 62», 1997, pp. 245-309.

ha indicado. Sin embargo, en nuestro primer análisis pudimos descubrir que esta obra presentaba uno de los principales enigmas a analizar y fuimos conscientes de que este hallazgo, nos ayudaría a extraer otros enigmas vinculados directamente a este. Como fruto de este primer análisis, pudimos ver que esta obra dedicaba una especial atención al diario que el personaje principal había escrito para narrar su historia y desvelar la verdad. Este diario ha sido considerado en esta investigación como la fuente del enigma y ha sido por ello denominado en este trabajo como el libro-enigma y que se enuncia con las siguientes palabras en la obra: «dans le grand cahier où il consignait tout: son journal intime, ses secrets – peut-être un seul et unique secret – et aussi l'ébauche d'un récit dont lui seul avait les clés» (ES, 9). En este diario íntimo, como también podemos observar en la anterior cita, Ahmed escondió el segundo enigma que consideramos fundamental en la historia de la obra, la verdadera identidad del personaje, el diario se convierte así para el lector en una especie de guía para descifrar el enigma. A partir del diario y del personaje se descubren otros dos enigmas fundamentales, especialmente, en relación a la presentación de este diario y en cuanto a la narración de este, que, a su vez, se componen de otros enigmas más específicos. Observamos en la novela que la presentación del diario y la narración es compleja, laberíntica, nos envuelven en una lectura confusa con el uso de narradores variados, mezclas de lenguas, referencias a otras obras emblemáticas de la literatura, el uso de símbolos para describir los lugares y los personajes y que por consecuencia, dificultan la verdadera finalidad del escritor, desvelar la realidad de esta historia y denunciar una sociedad que infravalora a la mujer, como podremos ver en el desarrollo de la tesis analizando cada uno de estos enigmas.

En la segunda obra, *La nuit sacrée*, los enigmas en relación al personaje siguieron siendo el epicentro de nuestra búsqueda, aunque en esta novela, percibimos que el enigma no gira solamente en torno al descubrimiento de su verdadera identidad sino también alrededor de la construcción de su identidad femenina que le había sido negada. Con respecto a su verdadera identidad, podríamos adelantar que, en esta segunda obra, se enuncia que el enigma se desvela al lector de la novela y al público de la alqha «j'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes» (NS, 8). No solamente se enuncia que se va a descifrar, «Je suis là depuis hier, poussée par le vent, consciente d'être arrivée à la dernière porte» (NS,

18) o «peu a peu vous y serez admis au fur et à mesure que le secret deviendra moins obscur, jusqu'à la nudité visible» (NS, 19), sino que realmente se hace con la lectura atenta de la novela: «Tu viens de naître, cette nuit, la vingt-septième... Tu es une femme... Laisse ta beauté te guider. Il n'y a plus rien à craindre. La Nuit du Destin te nomme Zahra» (NS, 29). No obstante, con la revelación de este enigma emergen otros nuevos, como el de la construcción del personaje de Zahra, pues tanto sus actos como sus deseos y sueños darán lugar a un escenario enigmático a recorrer en la novela, que irán acompañados de sucesos fuertemente relacionados con la simbología de la noche y de la oscuridad, como se puede ver en la siguiente cita en la que se pone en situación al lector, diciéndole que tras la aceptación de su identidad, comienza una aventura sobre su construcción:

J'avais le sentiment profond d'une concordance entre une image et son reflet, entre un corps et son ombre, entre un rêve qui occupait mes nuits de solitude et une histoire que je vivais avec une curiosité heureuse. J'étais comme un enfant qui faisait son premier voyage. En tout cas cette première nuit était pour moi le début d'une surprenante aventure. (NS, 37-38)

Y aunque la construcción del personaje y la simbología de la noche y de la oscuridad se convierten en los enigmas clave de esta novela a analizar, otros en relación a la escritura también se tendrán en cuenta, al igual que en la primera como el uso de diálogos las referencias a otras obras emblemáticas, la mezcla de lenguas, etc. para poder dar al lector, una lectura más comprensible y detallada de la obra.

Y finalmente, la tercera novela, *Partir*, a pesar de su diferencia temática con las obras anteriores y con la diferencia temporal entre las publicaciones, observamos que nuestro autor sigue siendo fiel a su escritura enigmática. En este caso, esta novela se sitúa en el lugar protagonista de Tánger, como anteriormente se ha indicado. Esta ciudad se convierte en el espacio-enigma, pues los elementos, los símbolos seleccionados para describir esta ciudad constituyen las claves para entender la psicología de los personajes así como sus deseos, comportamientos y decisiones. Tánger, este espacio-enigma, se describe principalmente por el símbolo del mar, un espacio temible por los misterios que aguarda, pero también se define como un símbolo de verdad: «Les conditions sont réunies pour qu'elle apparaisse, pour qu'elle livre quelques-uns de ses secrets. Ciel clair, ciel presque blanc se reflétant dans une mer limpide devenue source de lumière.» (P, 12-13).

El mar adquiere un papel importante en la vida de los personajes y en la toma de decisiones, pues este elemento influye en sus vidas, convirtiendo a los personajes en presos de su destino. A partir del mar, descubrimos el principal secreto de la obra que determina a los personajes, su anhelo por salir de Tánger, ciudad que hace infelices a los hombres y mujeres que allí habitan por culpa del desempleo, la explotación de los trabajadores, el poder de los traficantes y la prostitución, temáticas que se denuncian por parte del protagonista, Azel, y que como el resto de habitantes, desea dejar atrás ese lugar y huir de allí:

Même si certains sont aussi obsédés que lui par l'idée de partir un jour du pays, ils savent, pour l'avoir entendu une nuit à travers la voix de "Toutia", qu'ils ne devraient pas se perdre dans des images propageant la douleur. Il ne dit pas un mot sur son projet ni sur son rêve. (P, 14)

Este deseo-secreto se transformaría en un pensamiento rutinario hasta convertirse en una obsesión que haría su vida un verdadero enigma. Y a pesar de que su deseo se hace realidad, debido a que el protagonista consigue huir, y cumplir su deseo-secreto, la huída nos situaría, tal y como sucede en la obra de *La nuit sacrée*, en un inicio de nuevos secretos y enigmas que estarían en relación a los problemas conductuales del personaje.

En resumen, Tanger, el mar, sus connotaciones y símbolos, el deseo de huir y las conductas de los personajes se convierten en los principales enigmas a analizar, aunque de igual forma que con el resto de novelas, haremos un estudio de su escritura, analizando otros rasgos estilísticos característicos que en esta obra también se ponen en juego por parte del escritor.

En definitiva, este corpus de novelas, tan diferentes por sus temáticas espaciales, pero a la vez tan simétricas por los enigmas que esconden en su interior, así como por las contradicciones intrínsecas en los personajes, será analizado para poder conseguir nuestro objetivo, descifrar los misterios del enigma en la escritura de Tahar Ben Jelloun.

1.2. Estado de la cuestión

El estudio del enigma en la obra de Tahar Ben Jelloun es novedoso como tal, al no haber sido abordado directamente en la obra, a pesar de las numerosas

investigaciones que abordan la contemporaneidad del autor y de sus escritos, pues las hay y en gran medida, y debido a su gran prestigio como escritor en la actualidad, numerosos estudiosos se inician, cada vez con más interés, en inquirir sobre él y sobre sus creaciones. Entre los diferentes estudios que podemos hallar sobre la obra del autor, algunos han intentado responder a la problemática de manera tangencial: ¿cuáles son los misterios de su escritura y qué significan?, es decir, encontramos que todas las investigaciones tienen un punto en común, intentar descifrar y explicar qué significados ocultos hay en sus obras.

Para la realización del estado de la cuestión de nuestro trabajo, hemos querido centrarnos en extraer qué se ha investigado previamente y qué conocimientos existen en relación a los tres elementos que deseamos analizar dentro de nuestro corpus seleccionado. Comenzamos así, tratando el primer aspecto, la escritura en la obra de Tahar Ben Jelloun, uno de los elementos que más interés suscita entre los estudiosos porque se compone de innumerables estrategias arraigadas a su territorio⁵⁹, como lo indica Mansour M'Henni en su obra *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture*⁶⁰. Entre estas estrategias, encontramos el empleo de dos lenguas en la redacción de sus obras, la árabe y la francesa, lo que Leonor Merino sugirió como un nuevo código, mezcla de su identidad árabe y de su identidad francesa:

Con su identidad árabe/escritura francesa de la que hacen no un medio de expresión, sino un espacio en el que se viva una historia de amor —a pesar de la metáfora— una forma concreta de procrear un nuevo código, un discurso nuevo que no pertenece ni a uno ni a otro, que se alimenta de los dos, de dos que se atraviesan y se transfunden, en una especie de fusión recíproca, en una especie de ciego intercambio de seducción⁶¹.

Esta mezcla de lenguas, según propone Loreto Cantón, se justifica «porque es la forma de establecer un sistema de valores válido para todos⁶²». Y este nuevo

⁵⁹ Abderrahman TENKOUL, «L'esthétique de l'indécidable dans le roman marocain de langue française», in Yvette Benayoun-Szmidt, Hédi Bouraoui et Najib Redouane (éds.), *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, La Source, «Colloque n° 1», 1994, pp. 19-31.

⁶⁰ Mansour M'HENNI (dir.), *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture*, éd.cit. 1993.

⁶¹ Leonor MERINO GARCÍA, “Ben Jelloun, Imagen en un espejo deformante de una voz ausente”, *Estudios humanísticos-Filología*, n°19, 1997, pp. 217-228, p. 224.

⁶² María Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ, «Partir, Au pays: Un viaje de ida y vuelta en la memoria de Tahar Ben Jelloun», *Anales de Filología Francesa*, n° 20, 2012, p. 43-63, p. 48. Recuperado de <https://revistas.um.es/analesff/article/view/167081/145141> (d.c. 16/06/2019).

sistema ha sido analizado en profundidad, como es el caso de Saloua Ben Abda⁶³, elaborando la tesis doctoral *Bilinguisme et poétique chez Tahar Ben Jelloun*, con la intención de descubrir de qué manera confluían ambas lenguas.

Sin embargo, otros investigadores deciden centrarse en la parte más compleja de su escritura, concretamente en el análisis narrativo de las obras, intentando proponer posibles estructuras y progresiones, ejemplo de ello en sus tesis doctorales son: Abdelkrim M’Hammed Oubella⁶⁴ en *Progression narrative et progression thématique dans L’enfant de sable et La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun* y Mustapha Hdidou⁶⁵ en *Étude de l’œuvre de Tahar Ben Jelloun. Analyse sémiotique de l’histoire de L’enfant de sable d’après les deux romans, L’enfant de sable et La nuit sacrée*. Entre las diferentes estrategias narrativas, las voces narrativas ambiguas, según Violeta Baena, —«*L’enfant de sable*, texte narratif de l’écrivain marocain Tahar Ben Jelloun, manifeste une évidente ambiguïté du discours structurée de manière consciente et systématique⁶⁶»— destacan por ser las más examinadas. Además, no solo se analiza la narrativa de la obra, sino que también hay elementos esenciales que se han ido extrayendo y reconociendo como propios al autor,

⁶³ Saloua BEN ABDA, *Bilinguisme et poétique chez Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 4, 1991. En dicha tesis, se realiza un análisis de la escritura de Tahar Ben Jelloun como resultado del encuentro de la lengua materna y de la lengua francesa en diferentes niveles: semántico, fonético, gráfico. Este encuentro se materializa en una interacción activa entre lenguas y textos magrebíes y la escritura en francés. Este proceso dinámico da lugar a unos efectos poéticos específicos: polifonía, juego de oposiciones entre lo extraño y lo familiar. Por otra parte, estos textos forman parte del campo de la interculturalidad y plantea de manera aguda una problemática de identidad, en especial, sobre la cuestión del otro. El problema existencial de esta escritura bilingüe es expresar un “yo” individual y colectivo en una lengua-cultura extranjera.

⁶⁴ Abdelkrim M’HAMMED OUBELLA, *Progression narrative et progression thématique dans L’enfant de sable et La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 3, 1992. En dicha tesis, el autor aborda en un primer momento, el nacimiento y la evolución de la literatura marroquí de expresión francesa y examina las funciones y funcionamientos de la portada, del título y del incipit. Por otra parte, analiza la presencia de varias voces diferentes en *L’enfant de sable* lo que le hace concentrarse sobre las instancias enunciativas de esta novela. Sin embargo, constata que el tratamiento de la narración en *La nuit sacrée* es más cronológica en razón de la sucesión de acciones novelísticas. Por último, al final del trabajo, da cuenta de cómo el tema de la muerte funciona y progresa en la obra de Tahar Ben Jelloun.

⁶⁵ Mustapha HDIDOU, *Étude de l’œuvre de Tahar Ben Jelloun. Analyse sémiotique de l’histoire de L’enfant de sable d’après les deux romans, L’enfant de sable et La nuit sacrée*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 3, 1992. El autor divide su estudio en dos partes, la primera constituye un análisis estructural de la historia del niño de arena compuesta por dos novelas: *L’enfant de sable* et *La nuit sacrée*. De esta manera, divide su primera parte en cinco secuencias: antes del nacimiento, infancia, el heredero, la reclusión voluntaria y la identidad encontrada. La segunda parte contiene, la organización del estatus de los personajes, análisis figurativo y temático, la semántica del espacio, el estudio del tiempo, la narratividad y la organización de la ideología en la obra de Ben Jelloun.

⁶⁶ Violeta María BAENA GALLÉ, «L’ambigüité narrative dans l’œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun: *L’enfant de sable* et *La nuit sacrée*», *Cahiers de narratologie (en línea)*, 10.1, 2011, pp. 113-122, p. 113. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/narratologie/6922> (d.c. 20/07/2020).

hablamos de la intertextualidad, del dialogismo, la presentación de símbolos, las connotaciones y la representación de mitos, temáticas trabajadas por Milouda el Moumen⁶⁷ en *L'intertextualité dans les romans de Tahar Ben Jelloun*, Ouidad Abdelmohcine⁶⁸ en *La représentation des mythes et des symboles dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun-Moha le fou Moha le sage, La prière de l'absent, L'enfant de sable et La nuit sacrée* y Ridha Bourkhis⁶⁹ con *Le langage de connotation: recherche théorique et application à l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*.

En segundo lugar, en cuanto a los personajes, los estudiosos competentes en literatura han realizado indagaciones en la obra de Tahar Ben Jelloun interesados en hacer grandes descubrimientos sobre los personajes y sobre sus historias. Hemos de destacar que la figura femenina ha conseguido tener su lugar central en algunas investigaciones por reflejar su situación actual dramática, tema tratado por Fakhreeddine Radi⁷⁰ en *La figure de la femme dans les romans de Tahar Ben*

⁶⁷ Milouda EL MOUMEN, *L'intertextualité dans les romans de Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Toulouse 2, 1996. En dicha tesis doctoral, se aborda la cuestión de la intertextualidad, donde Milouda realiza algunas observaciones, como que el autor utiliza métodos modernos de escritura que adopta para sus preocupaciones novelísticas, superpuestos a otras formas como el cuento. El análisis de los textos revela una red de similitudes que no es otra cosa que el trasfondo temático del autor.

⁶⁸ Ouidad ABDELMOHCINE, *La représentation des mythes et des symboles dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun-Moha le fou Moha le sage, La prière de l'absent, L'enfant de sable et La nuit sacrée*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 3, 2004. En dicha tesis, se estudia la obra de Tahar Ben Jelloun por representar juegos de simbolización a la vez nítidos y ambiguos. El análisis distingue los mitos, el universo simbólico y el discurso de los personajes. El análisis de estas funciones permite caracterizar la escritura de Tahar como una escritura subversiva. La interferencia de la voz unida a estas funciones pone en perspectiva una realidad cultural e identitaria principalmente marroquíes, en la que los mitos ilustran los orígenes de la identidad, y donde la identidad personal y cultural es incierta.

⁶⁹ Ridha BOURKHIS, *Le langage de connotation: recherche théorique et application à l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 4, 1990. En dicha tesis, la autora ha realizado una investigación teórica que le ha permitido detectar las unidades del concepto de unidad semántica, descubriendo el mecanismo escondido y determinando la función que realizan en la lengua normal y en el discurso literario. Posteriormente, ha realizado una aplicación de la teoría de la connotación de la obra de Tahar Ben Jelloun, consiguiendo los siguientes resultados: el lenguaje de connotación se constituye por unidades irrelevantes, no referenciales, heterogéneas, subjetivas, enunciativa, uniendo entre sí los signos denotativamente diferentes, permitiéndole organizarse en redes que traspasan la obra y crean la particularidad.

⁷⁰ Fakhreeddine RADI, *La figure de la femme dans les romans de Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad Paris 3, 2012. La tesis investiga la tragedia del personaje femenino en algunos escritos de Tahar Ben Jelloun en relación con la realidad social, religiosa, cultural, económica y política que impone un análisis hermenéutico de los contornos de la situación auténtica de la mujer marroquí, de ayer y de hoy. Este proceso tratará de sacar a la luz, el imaginario literario que sitúa el tema del fantasma de la decadencia, del erotismo exacerbado y el placer desenfrenado en el corazón del dispositivo narrativo del autor marroquí. El esquema analítico de las figuras femeninas en las novelas escogidas progresará hacia la exposición de un modelo femenino estereotipado que pone en relieve la relación conflictiva de Tahar Ben Jelloun, autor francófono y francófilo por excelencia, con ciertas formas de la cultura marroquí. Esta aportación permitirá poner en evidencia una forma de nomadismo

Jelloun y Anastasie Bitsa⁷¹ en *Subversion par la parole, la quête et l'énonciation: l'accueil critique du personnage féminin dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun en France et au Maroc de 1981 à 1996*. No obstante, tanto la figura masculina como la figura femenina de Tahar Ben Jelloun destacan por ser seres en busca de su identidad, y así asegura Samba Diop en *Fictions africaines et postcolonialisme*, afirmando que uno de los rasgos dominantes del postcolonialisme es la búsqueda de la identidad⁷² aunque también prueba de ello es el trabajo de Alina Gageatu-Ionicescu⁷³ en *Lectures de sable: les récits de Tahar Ben Jelloun* y de Elhoussine Diane⁷⁴ en *La notion de personnage dans quelques romans de Tahar Ben*

lingüístico mezclando exotismo, oralidad y lengua francesa en un proceso de reciclaje y de renovación temática constante y permanente.

⁷¹ Anastasie BITSA, *Subversion par la parole, la quête et l'énonciation: l'accueil critique du personnage féminin dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun en France et au Maroc de 1981 à 1996*, Tesis Doctoral, Universidad de Montpellier 3, 2003. Esta tesis doctoral tiene como objetivo examinar los parámetros a partir de los cuales fue analizado el personaje femenino por los críticos consultados, convergiendo hacia la revuelta a través del discurso y la búsqueda en su sentido psicoanalítico. Las bases teóricas: "Sens et non sens de la révolte" de J. Kristeva y « La théorie de la réception » de H.R. Jauss. El personaje femenino del autor está marcado por el vacío. Cargado de trascendencia subvertiva, el hablar se opone a la configuración ancestral de la memoria según la visión nietzscheana, permitiendo que el sujeto se renueve. Lo que le permitió señalar que la reanudación de la revuelta toma la forma sublime que se convierte en arte. El personaje femenino vuelve a ser subversivo a través de la enunciación, prueba de que el autor es un artista.

⁷² Samba DIOP, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 24.

⁷³ Alina GAGEATU-IONICESCU, *Lectures de sable: les récits de Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Rennes 2-Universidad de Craiova, HAL 2009. Recuperado de: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00421948/document> (d.c. 20/07/2020). La tesis propone una interpretación de un corpus de 7 relatos de Tahar Ben Jelloun a través de un paradigma de lectura construido a partir de la metáfora de la arena y sus referencias simbólicas, recurrentes en la obra de Ben Jelloun. Se trata de un trabajo que opera en un doble nivel, el de un proyecto ontológico de los personajes en busca de su camino y el de las estrategias de escritura. La primera parte de este estudio, provisto metodológicamente de trabajos teóricos sobre lo Imaginario, propone una interpretación de los textos distorsionada por la obsesión de la problemática de la identidad. La imposibilidad de responder de una manera unitaria a la pregunta: ¿quién soy? Conduce a la representación de un mundo roto, regido por la angustia existencial y el temor ante la huida y la erosión del tiempo. El itinerario planeado da cuenta de la consciencia de la pérdida del sentido y de la búsqueda del sentido en lugares de refugio, reales u oníricos, para reencontrar finalmente la prefiguración del sentido. La segunda parte de este estudio analiza los procedimientos escriturales específicos: la voluntad de dejar el texto en un estado inacabado, el movimiento inseguro entre la construcción y la demolición, la recuperación obsesiva de las historias, encaminado todo hacia una poética de desequilibrio, de duda, de apertura y de repetición. Estas características son puestas en evidencia por un análisis de los relatos a la luz del intertexto y del palimpsesto como modelo hermenéutico.

⁷⁴ Elhoussine DIANE, *La notion de personnage dans quelques romans de Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 7, 1993. En la tesis se da cuenta del gran interés que suscita en la teoría literaria la noción de personaje. El autor aprehende en el universo romántico de Tahar Ben Jelloun para captar lo que la caracteriza. Observa que, en este escritor magrebí, el personaje goza de una gran movilidad de identidad que se manifiesta en la pluralidad de sus nombres y en las diversas metamorfosis que sufre a lo largo de su evolución en el texto. Este elemento textual que es el personaje representa el pensamiento de su creador y traduce el intercambio cultural que el autor opera a través del fenómeno intertextual, entre la cultura árabe-musulmana y la occidental.

Jelloun. Poniendo un ejemplo, la novela *La nuit sacrée* ha sido un fiel reflejo de esta temática, pues siguiendo a Adelaida Porras esta obra es un “Texto complejo, en el que el problema de búsqueda del propio yo es aparentemente el núcleo central⁷⁵”.

Por último, la tercera característica, el territorio también ha sido puesto en examen anteriormente. Para algunos estudiosos, el espacio donde tienen lugar sus narraciones es como un viaje a la memoria de Tahar Ben Jelloun, pero descrito como un laberinto donde las historias de los personajes principales se esconden, y es por ello, que Virginia Boza apunta:

La construction de ces récits est labyrinthique car l’auteur nous emmène dans le dédale des histoires des personnages et de la société marocaine. Chaque histoire emmène le lecteur dans une maison ou dans un quartier de ces médinas, le fait déambuler dans l’enchevêtrement de ses ruelles. Cette structure est reproduite autant dans sa composition que dans son écriture car l’auteur essaie de reconstituer l’histoire d’un peuple qui a perdu l’identité pendant le protectorat⁷⁶.

Como indicamos anteriormente, el espacio de las raíces de Ben Jelloun suele ser el espacio protagonista de sus novelas. Las ciudades magrebíes como Casablanca, Rabat, Fez o Tánger son incontestablemente las ciudades más presentes en sus relatos, por ejemplo, en cuanto a la ciudad de Fez, encontramos que Hamid Lambarabet⁷⁷ ha realizado su tesis doctoral sobre esta temática, *La poétique de l’espace Fès dans le discours romanesque chez Jérôme et Jean Tharaud, Abdelkarim Ghallab et Tahar Ben Jelloun: étude comparée*, centrada en estudiar la poética del espacio de Fez en el discurso novelístico de Tahar Ben Jelloun. Asimismo, los elementos espaciales propios del territorio también son fuente de información para el lector, como sucede como con el hamman, como indica Florence Ramond:

Le hammam, tour à tour occupé par des hommes et des femmes évoque pour l’enfant mâle un espace d’identité ambigu qui devient cauchemardesque lorsqu’on

⁷⁵ Adelaida PORRAS MEDRANO, “Una lectura de ‘La nuit Sacrée’ de Tahar Ben Jelloun”, *Didáctica. Lengua y literatura*, 1, 1989, pp. 75-92, p. 88.

⁷⁶ Virginia BOZA ARAYA, «Le labyrinthe arabomusulman dans les romans de Tahar Ben Jelloun», *Letras*, vol.2, n° 54, 2013, pp. 71-90, p. 73-74.

⁷⁷ Hamid LAMBARABET, *La poétique de l’espace Fès dans le discours romanesque chez Jérôme et Jean Tharaud, Abdelkarim Ghallab et Tahar Ben Jelloun: étude comparée*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 4, 1985.

l'y sépare de sa mère. C'est d'une telle déchirure dont il est questions dans le roman de Tahar Ben Jelloun⁷⁸.

De igual modo que sucede con la mezcla de lenguas árabe y francesa, el espacio converge en un intercambio entre el Oriente y el Occidente, donde el Oriente es un espacio nostálgico de la metáfora del pasado, al origen, a la identidad y el Occidente es el espacio en el que la escritura se desarrolla, tal y como apreciamos en *La quête du Sud dans le roman marocain de langue française chez Mohammed Khaïr-Eddine et Tahar Ben Jelloun*, tesis doctoral de Loubaba Adnan El Alaoui⁷⁹.

En definitiva, apreciamos por este breve recorrido de algunos de los trabajos más emblemáticos de investigación sobre la obra de Tahar Ben Jelloun que la escritura y la novela de dicho autor esconde elementos que selecciona conscientemente, como consecuencia, nuestro trabajo se centrará explícitamente en extraer todos los enigmas que quedan sin resolver. Por ello, nuestra investigación se fundamentará a partir de las preguntas que a continuación presentamos y que consideramos que no han sido tratadas explícitamente en ningún trabajo de investigación anterior: ¿qué entendemos por enigma dentro de la obra de Tahar Ben Jelloun?, ¿Cuáles son los enigmas de su escritura? y ¿qué tipo de conexión existe entre los diferentes enigmas?

⁷⁸ Florence RAMOND JURNEY, «Le Hammam dans L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun et Halfaouine: l'enfant des terrasses de Ferid Boughedir», *The French Review*, Vol. 77, n° 6, 2004, pp. 1128-1139, p. 1128.

⁷⁹ Loubaba ADNAN EL ALAOUI, *La quête du Sud dans le roman marocain de langue française chez Mohammed Khaïr-Eddine et Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 4, 1986. En el estudio de esta tesis, el sud para Khaïr –Eddine y Ben Jelloun se define, a nivel nacional por oposición a las ciudades del norte de Marruecos, Casablanca, Rabat, Fez y Tánger. Representa, para el inmigrante en Francia, Marruecos en comparación con Francia y puede significar Oriente en oposición a Occidente. La búsqueda espacial se combina con una búsqueda temporal, el sur, una metáfora del pasado, aparece como el regreso a tiempos gloriosos y personajes famosos. Esta búsqueda consiste, de hecho, en la introspección, un regreso a la fuente y al origen en busca de uno mismo y de la propia identidad. Las palabras de estos dos novelistas son una proyección del norte hacia donde se desarrolla la escritura y hacia el sur que forma parte de un discurso nostálgico. Circunscribe el otro lugar y el dominio nativo, el paraíso de la infancia perdida y se inscribe en un espacio utópico o incluso mítico. Pero antes de concluir el estudio, el autor se fijará en la relación entre los personajes del norte y los del sur para mostrar el discurso de prejuicios interiorizado por estos últimos.

1.3. Objetivos y marco metodológico

Partiendo de la premisa de que la obra de Tahar Ben Jelloun es valorada a grandes rasgos como misteriosa e indescifrable, el objetivo general y principal de nuestra investigación será el estudio de los enigmas de su escritura de las obras que hemos seleccionado: *L'enfant de sable*, *La nuit sacrée* y *Partir*, e intentaremos realizar una lectura reflexiva y crítica para identificar los enigmas que en ellas encontremos, sin olvidar mencionar, que también nos ayudaremos de aquellas investigaciones que puedan aportarnos la base y el sustento de nuestro estudio. Además, este trabajo no tiene solamente por objetivo principal el de determinar cuáles son los enigmas que encontramos en estas obras, sino que también realizaremos la justificación de la función de estos enigmas, es decir, proporcionaremos tanto su finalidad como su significado. Por último, nuestra labor será también la de aclarar y explicar qué técnicas emplea el autor para ocultar los mensajes o los significados de los elementos y crear así los enigmas en su escritura.

Una vez expuesto el objetivo principal de nuestro trabajo, detallamos a continuación, los objetivos específicos que van a propiciar la realización de nuestra investigación:

- Analizar la definición de enigma, partiendo de la teoría y de la práctica de otros autores e incluso de otras épocas, hasta centrarnos en lo que podría significar dentro de la obra de Tahar Ben Jelloun.

- Extraer y descifrar el significado de los enigmas sobre la escritura, los personajes y el espacio dentro de las obras seleccionadas de Tahar Ben Jelloun.

- Explicar los procedimientos, técnicas y elementos que Tahar Ben Jelloun aplica en sus obras para ocultar los enigmas en su escritura.

- Proponer las relaciones existentes entre los diferentes enigmas dentro de la obra en sí que analicemos, e incluso entre el corpus de obras seleccionadas del autor.

En suma, tras enunciar la hipótesis sobre el misterio que esconde la escritura del autor y los objetivos a alcanzar, la finalidad de nuestra tesis reside en querer probar que los enigmas de sus obras no son realizados por azar, sino que Ben Jelloun pone en práctica, conscientemente, diferentes técnicas y procedimientos que ha interiorizado a lo largo de su trayectoria vital y profesional, para dotar su escritura de cierta intriga y belleza estética, con el fin de esconder el verdadero significado de sus

escritos, y que solo aquellos que sean capaces de descifrarlos y comprenderlos, conseguirán adentrarse en la veracidad del mensaje y de la intención de sus obras.

Para dar respuesta a nuestras problemáticas, procederemos a indicar las teorías que seguiremos en nuestro trabajo de investigación. En cambio, nos resulta indispensable iniciar nuestro marco metodológico enunciando los métodos de investigación que vamos a seguir para el análisis de los enigmas en el corpus de obras seleccionado sobre Tahar Ben Jelloun. Los métodos de investigación que consideramos pertinentes poner en práctica son analíticos y deductivos, analíticos e inductivos, analíticos, descriptivos y propositivos. Primero, utilizaremos un método analítico inductivo con el fin de analizar la teoría seleccionada y proponer la definición que seguiremos para el enigma en su obra, así como para extraer los enigmas que vamos a trabajar, aun así, creemos conveniente continuar nuestro estudio con un método analítico, deductivo y descriptivo para extraer en los diferentes estudios encontrados, los enigmas que ya han sido revelados inconscientemente y recopilarlos. Finalmente, nuestro último método será propositivo porque plantearemos una posible hipótesis sobre la conexión entre los diferentes enigmas.

Nuestra primera labor se basará en investigar la etimología y la definición del término enigma en su uso general de la lengua, para ello, realizaremos una recopilación de sus diferentes definiciones extraídas tanto de enciclopedias como la enciclopedia *Universalis*, como de diccionarios como *Le Trésor de la Langue Française*, *le Petit Robert*, *Larousse*, o el *Dictionnaire de l'Académie Française*. Posteriormente, pasaremos a buscar la definición del término enigma en su uso en la literatura a lo largo de la historia. Esta definición se extraerá tanto de diccionarios específicos en términos literarios y de género, ejemplo de ello son el *Dictionnaire des genres et notions littéraires* o le *Dictionnaire du littéraire* así como de otras fuentes que ya han realizado investigaciones sobre este tema. Como consecuencia de ambas búsquedas, intentaremos realizar una justificación personal de qué será un enigma en la obra del autor, sustentada en la admiración que siente hacia otros escritores como Roland Barthes o Michel Butor.

Una vez que hayamos identificado la definición de enigma para Tahar Ben Jelloun, continuaremos nuestro trabajo extrayendo los enigmas, según diferentes puntos de vista: su aparición formal en el texto, el enigma centrado en el personaje y el enigma presente en el lugar dentro de las obras seleccionadas. Para extraer estos

enigmas, no debemos olvidarnos de seguir una presentación lógica, es decir, sustentar nuestro trabajo en teorías. Nuestro primer gran apartado consiste en extraer las estrategias narrativas y los rasgos estilísticos característicos de la escritura, extrayendo las voces narrativas empleadas por el autor, el empleo de la intertextualidad y de las figuras estilísticas, los símbolos, las connotaciones, la violencia de la escritura, el uso del dialogismo a través de los mitos, ayudándonos de los estudios narratológicos: *Figures I, Figures II y Figures III* de Gerard Genette, *Le récit* de Jean-Michel Adam, *L'univers du roman* de Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *Temps et récit* de Paul Ricœur, *La lógica de la literatura* de Käte Hamburger, *Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine y *Semiótica 1 y Semiótica 2* de Julia Kristeva así como estudiando la intertextualidad a través de las obras de Jorge Luis Borges o la violencia de la escritura por medio de *La violence du texte: Études sur la littérature marocaine d'expression française* de Marc Gontard.

En un segundo lugar, nuestro deseo es plasmar los enigmas que afectan a los personajes, viendo su carácter plural e individual, así como la diferencia entre el sexo masculino y el sexo femenino como protagonistas en las novelas de Tahar Ben Jelloun. El análisis de estos enigmas se realizará mediante las teorías narratológicas mencionadas anteriormente, pero igualmente, lo trataremos desde una perspectiva diferente, en relación a la historia, la tradición, la cultura y la religión de la sociedad arabo-musulmana, pues afirmamos que el contexto real va a influenciar notablemente el carácter de los personajes, desvelando que Tahar Ben Jelloun emplea con sus personajes la teoría sociocrítica creada por Claude Duchet, a través de la cual, descubriremos que el autor propone una lectura de una sociedad en el texto. En esta óptica, Ben Jelloun pone en evidencia en sus textos las marcas sociales para transmitir mensajes y curiosamente, realiza acusaciones y denuncia algunos temas sobre la sociedad de su época.

Por último, del espacio narrativo se analizará los espacios recurrentes de las obras seleccionadas, en un segundo lugar, queremos realizar una exploración más exhaustiva descomponiendo la época, la sociedad, la religión, la economía y la política de nuestro contexto dado que la realidad del autor está implícitamente reflejada en todas las obras.

Es preciso señalar también, que la tesis doctoral que presentamos comprende trabajos que ya han sido publicados. El primero es un capítulo titulado *L'énigme du*

*lieu, de l'être et de l'écriture dans Partir de Tahar Ben Jelloun*⁸⁰, publicado en el volumen *Voyages tyranniques, paysages circéens*, que apareció en 2021 en la editorial L'Harmattan; el segundo es el artículo *Le paysage désertique du monde féminin dans L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*⁸¹ publicado en el número XLV de la revista *Studi di letteratura francese*, y el tercero *Le recours à la poétique de l'énigme dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun* está en proceso de evaluación en una revista.

⁸⁰ Ana Belén QUERO LEIVA, «L'énigme du lieu, de l'être et de l'écriture dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun», in Encarnación Medina (dir.), *Voyages tyranniques, paysages circéens*, Paris, L'Harmattan, 2021, pp. 153-167.

⁸¹ Ana Belén QUERO LEIVA, «Le paysage désertique du monde féminin dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», *Studi di letteratura francese*, XLV, 2020, pp. 69-80.

2. El término enigma

2.1. Origen etimológico, definición y estructura del término ‘enigma’

Para cumplir bien nuestra tarea de explicar la utilización de la poética del enigma en la escritura de Ben Jelloun, debemos tener bases sólidas y seguir un orden lógico para la presentación de esta temática, de ahí que hayamos decidido realizar esta primera parte destinada a la problemática de la definición del término ‘enigma’.

El significado de la palabra ‘enigma’, en su sentido propio, es también un misterio por resolver que quisiéramos aclarar con la ayuda de algunos diccionarios reconocidos y prestigiosos, pero, ante todo, debemos comenzar por explicar su origen etimológico.

La palabra enigma proviene del latín, del término *aenigma*, asimismo, término proveniente del griego *αἴνιγμα* (*ainigma*), cuyo sentido es: «parole obscure ou équivoque⁸².» Del mismo modo, también es interesante analizar la composición del término griego *αἴνιγμα* (*ainigma*) para mejor comprender su significado. Concretamente, este sustantivo está compuesto por la misma raíz que la palabra griega *αἴνος* (*ainos*) que significa: «récit, conte, histoire, [...] fable, apologue [...] ou sentence, proverbe⁸³» así, desde un principio, la palabra enigma era «un discours narratif ou gnomique⁸⁴», pero posteriormente, dicha palabra comenzó a presentar «les sèmes /obscurité/ et /équivoque/»⁸⁵ que el término enigma tomó del verbo griego *αἰνίσσομαι* (*ainíssomai*) que tiene la misma raíz que la palabra que analizamos y que significa: «dire à mots couverts, laisser entendre, [...] faire allusion à qqn, [...], faire allusion à qqe ch.⁸⁶» Finalmente, el sufijo griego *μα* (*ma*), también presente en la palabra que analizamos, se añade generalmente a la raíz de lexemas verbales e indica el resultado de una acción o el instrumento para la acción. En resumen, si realizamos una interpretación de las raíces del nombre y del verbo, así como del sufijo que

⁸² Anatole BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1903, p. 45.

⁸³ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁴ Hélène BOUGET, *Enquerre et deviner: poétique de l'énigme dans les romans arthuriens français (fin du XIIe-premier tiers du XIIIe siècle)*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2-Haute Bretagne, HAL, 2007, p. 12. Recuperado de: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00204437/document> (d.c. 10/07/2021).

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Anatole BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français, éd. cit.*, p. 45-46.

acabamos de definir, podríamos hacer una primera definición libre de la palabra enigma: Es un discurso de palabras cubiertas que da a entender una respuesta dentro del propio mensaje. Ahora bien, ¿se aproxima esta definición a la de los diccionarios? Para ello, recurrimos a sus definiciones a través de diferentes diccionarios.

Iniciamos nuestra investigación con el *Dictionnaire Larousse*, que define la palabra enigma en su primera acepción como: «Chose ou personne difficile à comprendre, qui exerce la sagacité⁸⁷»; en esta primera definición vemos que la palabra enigma tiene un significado completamente diferente a la de su etimología, la naturaleza de oscuridad y misterio sigue estando presente, pero esta vez no es una narración o una palabra, es una cosa o una persona que se define como difícil de entender e incluso se añade otro adjetivo, el de la sagacidad. En cambio, la segunda acepción del mismo diccionario presenta nuestra palabra como: «Jeu d'esprit consistant à faire deviner quelque chose au moyen d'une définition ou d'une description ambiguë⁸⁸». Aquí vemos que el término se considera un juego de palabras que esconde un mensaje o una respuesta en su descripción oscura. Además, en el diccionario Larousse en línea tenemos una tercera acepción, y en ella hay un elemento que llama nuestra atención en la definición de esta palabra y que dice de la siguiente manera: «Petit poème dans lequel on donne à deviner une chose en la décrivant en termes voilés⁸⁹.» Lo que nos interpela, aunque las dos últimas definiciones se asemejan, es que el diccionario presenta la palabra enigma como un *petit poème*, por lo tanto, empezamos a ver que se considera un recurso estilístico también, como un trabajo que merece un esfuerzo no solo de desciframiento, sino también de elaboración por parte de su creador.

El siguiente diccionario al que acudimos es *Le Petit Robert*. Este diccionario da dos definiciones del término 'enigma', la primera acepción indica que un enigma es: «Chose à deviner d'après une définition ou une description faite à dessein en termes obscurs, ambigus⁹⁰», cuando la segunda acepción la describe como: «Ce qu'il est

⁸⁷ Jean DUBOIS (coord.), *Lexis: Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 2002, p. 639.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Larousse. (s.d.). «Énigme», in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires Dictionnaire en ligne*. Récupéré de: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/enigme/29610> (d.c. 6/07/2021).

⁹⁰ Paul ROBERT, Josette REY-DEBOVE et Alain REY, *Le Petit Robert 2014, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle éd., Paris, Le Robert, 2014, p. 875-876.

difficile de comprendre, d'expliquer, de connaître⁹¹.» A partir de estas definiciones, vemos que la palabra enigma no se limita a un objeto, a una persona. Este diccionario incluye que todo lo que es difícil de entender, puede ser considerado como un enigma.

Otro diccionario en línea al que recurrimos es *Le Trésor de la Langue Française*, que define la palabra enigma en su primera acepción como: «Jeu d'esprit mettant à l'épreuve la sagacité de l'interlocuteur qui doit trouver la réponse à une interrogation dont le sens est caché sous une parabole ou une métaphore⁹²» y su segunda acepción dice: «Chose difficile à comprendre ou impossible à connaître⁹³.» En estas definiciones, apreciamos que el interlocutor desempeña un papel primordial, el de encontrar la respuesta a una pregunta. Más allá de esta característica detectada, también podemos extraer la idea de la interrogación en forma de parábola o metáfora, lo que nos hace pensar, al igual que las definiciones anteriores que hacían alusión a un pequeño poema, que los enigmas se presentan a partir de formas estilísticas estudiadas, recurriendo a símbolos o figuras retóricas que son bien conocidas por jugar con la lengua con una finalidad estética.

Acudimos también al *Dictionnaire de l'Académie Française* en línea, que propone tres acepciones posibles de la palabra enigma. La primera de ellas: «Phrase ou suite de phrases présentée à dessein de façon obscure⁹⁴»; la segunda: «Petit poème qui doit permettre au lecteur de deviner un personnage, un objet évoqués en termes voilés⁹⁵»; y la tercera: «Ce qui est difficile à comprendre ou à expliquer, et qui appelle un éclaircissement⁹⁶.» Entre estas tres acepciones, observamos que la segunda fija una cierta importancia a la estética y define el enigma como un pequeño poema e incluso concede un lugar esencial al lector, sin embargo, la nueva idea que nos gustaría destacar es la de ayudar a desvelar un personaje, término que podría estar en relación con las obras literarias y sus protagonistas. Además, no debemos

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Le Trésor de la langue française*. (s.d.). «Énigme», in *Dictionnaire en ligne*. Récupéré de: <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9nigme> (d.c. 6/07/2021).

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Dictionnaire de l'Académie Française*. (s.d.). «Énigme», in *Dictionnaire en ligne (9ème édition)*. Récupéré de: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E1660> (d.c. 6/07/2021).

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

olvidar que, en la última acepción, el enigma se presenta con un objetivo, el de ser descifrado.

Por último, recurrimos al diccionario de la *Real Academia Española* (RAE). Este diccionario presenta dos acepciones de la palabra ‘enigma’. La primera ofrece la siguiente descripción: «Enunciado de sentido artificialmente encubierto para que sea difícil de entender o interpretar⁹⁷», y la segunda «Realidad, suceso o comportamiento que no se alcanzan a comprender o que difícilmente pueden entenderse o interpretarse⁹⁸». De estas últimas definiciones observamos el reconocimiento al trabajo del creador del enigma, porque este diccionario describe el término de nuestro estudio como un trabajo ingenioso y astuto, dado que la decoración realizada por el juego de palabras para ocultar una respuesta merece un esfuerzo por parte del autor. Finalmente, cerramos esta lista de definiciones incluyendo la realidad, los acontecimientos y los comportamientos como elementos-objetos al ser también parte del descifrado de los enigmas.

A partir de este análisis, podemos dar una primera definición general del término. Un enigma es, pues, una persona o un personaje, un objeto, una realidad, un acontecimiento, un comportamiento, en realidad, todo lo que es difícil de entender, elaborado por el creador astutamente con la ayuda de símbolos, metáforas y parábolas mientras que presenta un juego de la mente, un pequeño poema o una frase-descripción en términos oscuros, ambiguos o equívocos con el objetivo de ocultar una respuesta sobre uno de estos elementos a adivinar que pone a prueba la sagacidad de un interlocutor/lector. Nos falta, pues, enraizar dicha definición con la escritura literaria, que ocupará nuestro siguiente apartado.

2.2. El enigma en la literatura

Acabamos de descubrir la definición del término ‘enigma’ en sus definiciones generales, sin embargo, nos quedan preguntas por responder sobre esta palabra como las que se presentan a continuación y que nos guiarán a elaborar esta segunda parte de la investigación: ¿El enigma se empleaba en la literatura? ¿Se considera un género

⁹⁷ *Diccionario de la Real Academia Española*. (s.d). “Enigma”, in *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed. en línea): Recuperado de: <https://dle.rae.es/enigma> (d.c. 6/07/2021).

⁹⁸ *Ibid.*

literario? ¿Tiene el mismo significado que en su sentido general? ¿Se ha utilizado en varias épocas o se ha utilizado en un período determinado? ¿Se utiliza en la actualidad? ¿Tiene una estructura fija o flexible? ¿Por qué se utiliza en la literatura? ¿Tiene una función? Para responder bien a estas preguntas en nuestro segundo apartado, nuestro objetivo es el de ofrecer una definición más detallada y específica del término, realizar una presentación de su uso en la literatura y explicar y justificar sus funciones.

Esta primera parte está dedicada a descubrir la definición de la palabra enigma dentro de la literatura y a analizar su composición. En cuanto a su definición, vamos a empezar con la de Véronique Klauber que anuncia que un enigma es:

Un énoncé chiffré ou codé qui sollicite le déchiffrement et ne le permet donc qu'à celui qui est capable de franchir la "barrière" créée par la transcription systématique du signifiant d'où résulte ce nouvel énoncé. Elle le sollicite non seulement par sa forme interrogative, mais aussi, d'une manière plus subtile, par la dimension esthétique qu'elle possède la plupart du temps⁹⁹.

Después de haber realizado la lectura de esta primera definición y según el punto de partida de nuestra investigación, observamos que esta no se aleja de los anteriores significados expuestos y, esta intriga nos lleva a preguntarnos: ¿La literatura respeta la esencia del enigma? Para comprender bien si la definición sigue siendo invariable o si cambia en este arte, debemos analizar los detalles más minuciosos, es decir, debemos examinar la naturaleza y la estructura del enigma en su uso en la literatura.

Para completar esta primera definición, vamos a ayudarnos de otras investigaciones con el fin de dar más explicaciones sobre la configuración del enigma. Por ejemplo, Klauber detalla en otro artículo que un enigma no tiene una sola forma, sino varias y muy diferentes entre sí, aunque las connotaciones de oscuridad y de equívocidad son características comunes a todas estas formas: «L'énigme est protéiforme: charade, rébus, anagramme, chiffre, mystère, secret, trucage, devinette, maquillage, prestidigitation, trompe-l'œil, collage, problème,

⁹⁹ Véronique KLAUBER, (s.d.) «ÉNIGME, littérature», in *Encyclopædia Universalis(en ligne)*. Récupéré de: www.universalis-edu.com/encyclopedie/enigme-litterature/ (d.c. 7/07/2021).

oracle, etc.¹⁰⁰» Además, indica que se manifiesta en diferentes categorías al mismo tiempo que es capaz de enmascarar una realidad a través de una descripción sobrenatural: «Elle joue ainsi sur les registres les plus divers de la connaissance (image, symbole, signe, idée), en en faisant saillir, dès les réalités les plus banales et quotidiennes, des possibilités “surréelles” insoupçonnables.¹⁰¹» Puede ser presentada mediante diferentes vías de enunciación: «récit, poème, rêve, pressentiment, souvenir, paradoxe, tableau, lapsus, etc.¹⁰²» y según Klauber, el enigma no favorece ningún elemento: «L’énigme n’a pas d’objet privilégié. Un visage croisé dans la rue, une silhouette, une démarche, une voix entendue dans une autre pièce, un regard, un sourire, un lieu, une ambiance, une sensation indéfinissable peuvent faire énigme¹⁰³».

Sin embargo, Bikialo observa que el enigma se aprovecha más de la utilización de algunos elementos que son enigmáticos:

L’énigme privilégie ainsi souvent des notions énigmatiques, que ce soit des abstractions indéfinissables par nature comme le «temps», «la mort», «la vie», ou des êtres ou choses ambivalents (notamment sexuellement), subissant des métamorphoses: «l’androgyn», «l’hermaphrodite», «la chimère», «le ver à soie»... C’est dans cet ensemble que s’inscrit le sujet fondateur de l’énigme et à jamais énigmatique: «l’homme»¹⁰⁴.

Para representar dichos elementos, el enigma emplea «des figures de rhétorique multiples (enthymème, syllepse, métaphore, antithèse, allégorie, catachrèse, allusion...), et des constructions syntaxiques (périphrase, interrogation...) ¹⁰⁵». Klauber manifiesta también que hay géneros propios en los que se trabaja el enigma: «tels que symboles, textes gnostiques, traités alchimiques, romans policiers, tableaux

¹⁰⁰ Véronique KLAUBER, «ÉNIGME», in Albin Michel (éd.), *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, París, Encyclopaedia Universalis, 1997, p. 242.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Stéphane BIKIALO, «Les mots sous le mot: de l’énigme à l’énigmatique», *La Licorne*, n° 64, 2003, pp. 7-22, p. 12. Récupéré de: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02513882/document> (d.c. 15/7/2021).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 9.

surréalistes, etc.¹⁰⁶», pero el enigma es considerado también como «un genre mineur autonome¹⁰⁷».

Sin embargo, lo que nos llama la atención de esta definición-explicación de la naturaleza de la palabra enigma en la literatura, y que lo diferencia completamente de la definición de nuestra primera línea directriz, es que Klauber la define como un trabajo de descifrado psicológico, como un «processus psychique relevant de la connaissance symbolique¹⁰⁸» que se interesa principalmente por elementos subjetivos que pueden implicar una reflexión por parte del interlocutor y por eso la autora justifica que «L'énigme semble ainsi un médium privilégié de l'inconscient. Cela explique l'effet numineux qu'elle peut avoir sur le conscient et sur l'imagination humaine¹⁰⁹». En particular, el enigma juega entre dos universos: lo real y lo irreal, lo consciente y lo inconsciente, y, muy precisamente, con momentos que el interlocutor ha podido experimentar:

L'énigme mime à la perfection la réalité de conscience ordinaire. Elle se cache dans l'ordre apparent des choses et masque ses échappées de sens dans la banalité des propos et des événements. L'énigme caractérise un certain type de rapport à la réalité. Ce qui fait énigme relève plus d'une situation vécue que d'un objet de connaissance. Cette situation énigmatique survient plus ou moins brusquement dans la vie d'un sujet, mais son propre est d'agir sur une subjectivité en l'envahissant complètement¹¹⁰.

Esta nueva situación del enigma, definida por su interés hacia los objetos de conocimiento o las situaciones vividas, hace indispensable la presencia de un lector/interlocutor-actor: «L'énigme interpelle un sujet¹¹¹» y este tema «Confronté à une énigme, [...] perçoit les choses à la fois habituellement et “autrement”¹¹²». Dicha

¹⁰⁶ Véronique KLAUBER, «ÉNIGME», in Albin Michel (éd.), *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, éd. cit., p. 242.

¹⁰⁷ Jean Pierre BERTRAND, «ÉNIGME», in Paul Aron, Denis Saint Jacques et Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire (3e édition augmentée et actualisée)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 230.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 243.

¹⁰⁹ Véronique KLAUBER, «ÉNIGME», in Albin Michel (éd.), *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, éd. cit., p. 242.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 243.

circunstancia enigmática determina en el tema «une attitude psychique particulière¹¹³».

En última instancia, podemos asegurar en este punto de la investigación, que el enigma literario se compone de dos partes: una, completamente estética (forma-enunciado) y la otra, completamente psicológica (contenido-respuesta). A partir de esta doble presentación, llegamos a descubrir cuál es la estructura de los puzzles, considerada como una de las estructuras más fijas: «les énigmes sont une des formes poétiques les plus strictement régulière¹¹⁴» y es porque está siempre compuesta de una forma doble: «L'énigme se caractérise par sa structure en deux temps, deux énoncés (l'énoncé et le mot), correspondant à une question et une réponse¹¹⁵». Estos dos tiempos mantienen una relación de reciprocidad, uno no existe sin el otro. Pero, aunque estas dos partes son obligatorias e idénticas para crear un enigma, los especialistas nombran de manera diferente estas dos partes, por ejemplo, Kōngäs-Maranda define el enigma como «une unité structurale, nécessairement composée de deux parties, l'image et la réponse. Ces deux parties sont codées¹¹⁶». Explica también que esta imagen codificada, cifrada, considerada como una cuestión, no debe formularse siempre en forma de pregunta: «des transformations syntactiques, telles que passer des phrases interrogatives aux affirmatives, ne transforment pas l'énigme, car son image est toujours une question, qu'elle le soit ou non du point de vue syntactique¹¹⁷». Estas dos partes obligatorias, en un enigma, son elaboradas o resueltas respectivamente por diferentes comunicadores:

Pendant un jeu d'énigmes, l'image et la réponse sont «récitées» par différents locuteurs, l'énigme constituant ainsi l'un des rares genres réciproques, peut-être le seul qui soit toujours réalisé par deux exécutants actifs. Ceci peut être considéré comme significatif du fait de la fonction des énigmes¹¹⁸.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Elli Kaija KÖNGÄS-MARANDA, «Structures des énigmes», *L'Homme*, tome 9, n° 3, 1969, pp. 5-48, p. 6 Récupéré de: https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367052 (d.c. 20/07/2021).

¹¹⁵ Stéphane BIKIALO, «Les mots sous le mot: de l'énigme à l'énigmatique», *La Licorne, op.cit.*, p. 10-11.

¹¹⁶ Elli Kaija KÖNGÄS-MARANDA, «Structures des énigmes», *L'Homme, op.cit.*, p. 8.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

Y si los enigmas tienen siempre dos ejecutantes, uno que elabora la pregunta y el otro que encuentra la respuesta, es porque están elaborados para ser resueltos y esta resolución es la base de todo texto literario, aunque a veces este trabajo de descifrado sobre el enigma implica también un trabajo de descifrado sobre el texto:

La résolution de l'énigme implique généralement de s'écarter de la lettre du texte, ce qui impose une lecture métaphorique. C'est pourquoi, par extension, la catégorie de l'énigme se retrouve au centre des interrogations sur la nature de l'activité littéraire. Lorsque le texte abandonne sa transparence référentielle au profit d'un discours centré sur lui-même, sur l'information qu'il donne en soi, indépendamment du contexte de son énonciation, il renforce son caractère énigmatique et oblige le lecteur à un travail de décryptage actif. Certains textes proposent un récit (une fiction, un poème) qui ne raconte plus rien d'autre que le discours de ce récit même et ils produisent donc une énigmaticité maximale¹¹⁹.

En resumen, este estudio nos ha permitido analizar bien la naturaleza del enigma, los elementos-objetos que privilegian sus temáticas, sus presentaciones estéticas multiformes en los textos literarios, su doble estructura en forma de pregunta-respuesta y los ejecutantes que se ponen en juego, con el objetivo de poder reconocerlos después a lo largo de la historia de la literatura y realizar una presentación de su uso.

Reconocemos que el enigma es un tema esencial desde el nacimiento de la literatura hasta nuestros días. Veamos, pues, la evolución del enigma y sus funciones en el seno del panorama literario. Para abordarlo lo mejor posible, vamos a hacer un breve recorrido mientras descubrimos los períodos en que se pone en práctica, los géneros literarios en los que es protagonista y la función que desempeña.

Como acabamos de anunciar, el enigma está presente desde el origen del arte de la literatura. Por lo tanto, encontramos que uno de los primeros usos del enigma en la literatura «remonte à l'Antiquité¹²⁰» más específicamente, la encontramos en la mitología griega donde el enigma se utilizaba en forma de adivinanza en la narración de los mitos, como por ejemplo, el de Edipo y la Esfinge: «Œdipe devient le maître

¹¹⁹ Jean Pierre BERTRAND, «ÉNIGME», in Paul Aron, Denis Saint Jacques et Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire (3e édition augmentée et actualisée)*, éd. cit., p. 231.

¹²⁰ Véronique KLAUBER, (s.d.) «ÉNIGME, littérature», in *Encyclopædia Universalis(en ligne)*. Récupéré de: www.universalis-edu.com/encyclopedie/enigme-litterature/ (d.c. 7/07/2021).

de Thèbes après avoir résolu l'énigme du Sphinx¹²¹». Aquí, el enigma tiene una función iniciática porque va a definir la vida del protagonista, a la vez que «déterminant la vie ou la mort, pour Œdipe¹²²».

Otra presencia fundamental del enigma la encontramos en los textos sagrados, como en la Biblia. La Biblia es un texto considerado enigmático por las preguntas paradójicas o misterios que leemos en sus páginas, también a través del uso de la forma literaria enigmática de las parábolas, pero de igual forma, dentro de las narraciones, hay un uso de los enigmas —como en la mitología— en forma de adivinanza, como es el caso de la historia de la reina de Saba que proponía «des énigmes à Salomon pour éprouver sa sagesse¹²³». En esta última historia, el enigma tiene también una función iniciática porque seguimos a través de los enigmas la transformación del personaje, pero constatamos que la principal función del enigma en la Biblia es sagrada: «la fonction de l'énigme semble multiple: elle a d'abord une fonction sacrée (paraboles bibliques, prophéties, oracles mythologiques, mystères de la religion), et initiatique¹²⁴».

Remontando los siglos, en la Edad Media el enigma era un «genre poétique en latin¹²⁵» y en la época del Renacimiento el enigma era una actividad tradicional popular; aquí los enigmas se definían como «des poèmes, généralement courts, lus devant une assemblée. Leurs auteurs font assaut d'ingéniosité pour décrire un objet sans le nommer¹²⁶». Algunos autores de este arte son Mellin de Saint-Gelais o Bonaventure de Périers.

Del siglo XVI al siglo XVIII, el enigma era utilizado como entretenimiento, como «une activité en vogue dans les salons littéraires et mondains¹²⁷». Y es precisamente «à cette époque qu'apparaissent les premiers recueils d'énigmes avec

¹²¹ Jean Pierre BERTRAND, «ÉNIGME», in Paul Aron, Denis Saint Jacques et Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire (3e édition augmentée et actualisée)*, éd. cit., p. 230.

¹²² Stéphane BIKIALO, «Les mots sous le mot: de l'énigme à l'énigmatique», *La Licorne, op.cit.*, p. 9.

¹²³ Jean Pierre BERTRAND, «ÉNIGME», in Paul Aron, Denis Saint Jacques et Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire (3e édition augmentée et actualisée)*, éd. cit., p. 230.

¹²⁴ Stéphane BIKIALO, «Les mots sous le mot: de l'énigme à l'énigmatique», *La Licorne, op.cit.*, p. 9.

¹²⁵ Jean Pierre BERTRAND, «ÉNIGME», in Paul Aron, Denis Saint Jacques et Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire (3e édition augmentée et actualisée)*, éd. cit., p. 231.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

A. Sylvain (1582), Colletet, Cotin¹²⁸». Pero este entretenimiento no estaba reservado exclusivamente a la alta sociedad, porque «les journaux, almanachs et gazettes proposent souvent des énigmes dans leurs colonnes¹²⁹». Escritores muy célebres como Rousseau, Boileau y Voltaire «n’ont pas dédaigné cet exercice¹³⁰». Entre dichos escritores, Voltaire y su obra más representativa del enigma es *Zadig ou la destinée*, aquí el enigma servía «d’épreuve menant à la sagesse¹³¹» al protagonista del relato. Finalmente, bajo el reinado de Luis XIII, existía otra diversión, pero esta vez era un entretenimiento de salón: el proverbio dramático que consistía en presentar «une énigme qu’illustre une anecdote permettant aux spectateurs de la deviner avant qu’elle soit révélée à la fin de la pièce¹³²». El proverbio dramático comienza a suscitar gran celebridad a partir del Théâtre de Société de Charles Collé, de los proverbios de Théodore Leclercq y de Alfred de Musset¹³³. Y a través de este entretenimiento de la gente a través del enigma en la literatura podemos distinguir una tercera función en estas dos últimas épocas comentadas, «une fonction sociale mettant en avant l’aspect ludique, populaire, mondain¹³⁴».

A partir del siglo XIX, los temas enigmáticos comienzan a convertirse en el gran eje narrativo de numerosas tradiciones literarias:

Dans leur forme classique, les romans policiers multiplient à plaisir les impasses logiques ou narratives, le héros (ou, beaucoup plus rarement, l’héroïne) étant chargé de défaire d’un coup les interrogations du lecteur. Les œuvres fantastiques, pour leur part, jouent sur le statut incertain des faits décrits. Par ailleurs, l’énigme et toutes ses formes dérivées (apories, charades, devinettes, etc.) servent de ressort

¹²⁸ Stéphane BIKIALO, «Les mots sous le mot: de l’énigme à l’énigmatique», *La Licorne, op.cit.*, p. 8.

¹²⁹ Jean Pierre BERTRAND, «ÉNIGME», in Paul Aron, Denis Saint Jacques et Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire (3e édition augmentée et actualisée)*, éd. cit., p. 231.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Stéphane BIKIALO, «Les mots sous le mot: de l’énigme à l’énigmatique», *La Licorne, op.cit.*, p. 9.

¹³² Jean Pierre BERTRAND, «ÉNIGME», in Paul Aron, Denis Saint Jacques et Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire (3e édition augmentée et actualisée)*, éd. cit., p. 231.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Stéphane BIKIALO, «Les mots sous le mot: de l’énigme à l’énigmatique», *La Licorne, op.cit.*, p. 9.

narratif à de nombreuses œuvres de fiction ressortissant à d'autres genres: romans d'initiation et de formation, allégories ou mystères de tout poil¹³⁵.

Entre los diferentes géneros literarios mencionados del siglo XIX, nos gustaría centrar nuestra atención en el género policial, también conocido como novela de enigma, para delimitar bien su origen y su nacimiento:

Le roman d'énigme correspond à un besoin anthropologique: comprendre le monde dans lequel on vit en perçant les énigmes. Il a donc des affinités avec des formes littéraires comme le mythe, dans sa dimension explicative, et la devinette qui questionne en appelant à chercher une réponse. Dans la littérature européenne, on fait remonter les débuts du genre à Zadig (1748) où le héros de Voltaire reconstitue le signalement d'une chienne à partir de l'analyse des traces qu'elle a laissées dans le sable. Mais c'est un siècle plus tard, en 1841, à l'heure de l'urbanisation et du développement de la police que le récit fondateur du genre est rédigé. Il s'agit de *The murders in the rue Morgue* d'Edgar Allan Poe, texte tiré d'un recueil de contes fantastiques¹³⁶.

Así, la novela policíaca o de enigma fue un género literario completamente nuevo inventado en el siglo XIX, pero consolidado en el siglo XX con escritores de diferentes nacionalidades como Agatha Christie o Gaston Leroux, por citar solo algunos.

En el siglo XX, el enigma en la literatura toma dos caminos completamente diferentes: la primera, «dans des espaces ludiques et/ou enfantins (mots croisés, carambars, recueils de devinettes, ou dans des ouvrages au caractère ethnologique explicite¹³⁷» y la segunda en «des poèmes, des romans (romans policiers “à énigmes”, Nouveau Roman, romans oulipiens...)»¹³⁸. Hay que señalar que es más bien lo enigmático más que el enigma lo que predomina en este último siglo,

¹³⁵ Jean Pierre BERTRAND, «ÉNIGME», in Paul Aron, Denis Saint Jacques et Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire (3e édition augmentée et actualisée)*, éd. cit., p. 231.

¹³⁶ Martine CARRÉ, «Le roman d'énigme et ses liens avec le roman de la mémoire dans Austerlitz de W.G. Sebald», *Études Germaniques*, vol 255, n°3, 2009, pp. 587-602, p. 588-589. Récupéré de: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2009-3-page-587.htm> (d.c. 22/07/2021).

¹³⁷ Stéphane BIKIALO, «Les mots sous le mot: de l'énigme à l'énigmatique», *La Licorne*, op.cit., p. 8.

¹³⁸ *Ibid.*

considerado como «l'ère du soupçon¹³⁹», y lo apreciamos en las novelas de Michel Butor.

Finalmente, en los últimos siglos, es necesario indicar también la función didáctica del enigma en la literatura, «un rôle pédagogique important. En effet elle sert de stimulant pour la recherche de la Vérité¹⁴⁰», porque el enigma en estos últimos siglos, aunque está representado de diferentes formas en los diferentes géneros literarios citados, aparece:

Comme un moyen de (re)penser le monde, de le (re)découvrir, qu'il s'agisse d'objets quotidiens ou d'éléments fondamentaux. L'énigme rappelle en effet qu'il est de multiples manières d'envisager le monde, que cela se fait dans et par le langage, et que le signe est arbitraire¹⁴¹.

Para concluir esta segunda parte, en la que hemos visto una visión muy amplia y muy diferente, pero también breve de la explotación del enigma en la historia de la literatura, nos queda aún por saber cómo el enigma es trabajado en la literatura magrebí de expresión francesa, literatura en la que se inscribe Tahar Ben Jelloun.

2.3. El enigma y la literatura magrebí de expresión francesa

En esta parte de la investigación queremos presentar la relación existente entre el enigma y la literatura magrebí de expresión francesa, para poder así finalmente indicar, explicar y justificar cómo Tahar Ben Jelloun explota el enigma y la poética del enigma en su escritura.

La literatura magrebí de expresión francesa mantiene relaciones muy estrechas con el enigma, relaciones que podrían sostener, posteriormente, nuestra investigación sobre la escritura enigmática de Tahar Ben Jelloun. Creemos que es necesario empezar por el punto central, la conexión existente entre el enigma y esta literatura, a nivel estructural. Recordemos que el enigma se componía de una estructura en dos formas: una parte estética (la forma y el enunciado-la pregunta) y una parte

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Guy ALLARD, «L'énigme et la culture littéraire d'Augustin», *Philosophiques*, 1 (2), 1974, pp. 61-78, p. 63. Récupéré de: <https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1974-v1-n2-philoso1319/203013ar/> (d.c. 25/07/2021).

¹⁴¹ Stéphane BIKIALO, «Les mots sous le mot: de l'énigme à l'énigmatique», *La Licorne, op.cit.*, p. 10.

psicológica (el contenido/la palabra y la respuesta), y, si observamos obras extraídas de la literatura magrebí de lengua francesa, vemos una estructura similar, porque esta literatura es reconocida también por su doble composición, por una parte encontramos la parte estética, su representación física determinada por el empleo de la lengua francesa para elaborar los relatos y, por otra parte, encontramos la parte psicológica, el contenido, los temas en relación con la cultura, la historia, la política, la realidad y la identidad de la sociedad magrebí.

Por lo tanto, nos gustaría utilizar esta doble estructura de la literatura magrebí de expresión francesa para encontrar más similitudes con los enigmas. Si observamos su parte estética, como acabamos de anunciar, utiliza la lengua francesa para expresar el mundo. La utilización de la lengua francesa tiene pues «une double fonction: de libération et de séduction¹⁴²». De liberación, porque para los autores de esta literatura «utiliser le français rend possible la transgression de tous les tabous¹⁴³», es decir, la lengua francesa permite al escritor hablar de ciertos temas que en su propia lengua no sería capaz de lograr. La lengua francesa se utiliza como un medio para denunciar ciertos temas y ciertos actos, para hablar de las realidades que son difíciles de entender sobre esta sociedad o simplemente para hablar libremente, en otras palabras, los temas serían los enigmas a descifrar, a descubrir ya que los autores esconden a veces estos temas en las narraciones. Y ciertamente el escritor utiliza la lengua francesa también para seducir al lector a través de un laberinto de formas y recursos estilísticos.

El escritor no deja visible de una forma simple la temática, el enigma, pues «grâce à des métaphores, des juxtapositions nominales, un foisonnement de symboles, les textes sont féconds en connotations maghrébines¹⁴⁴», es decir, el recurso a figuras retóricas y a otros medios estéticos ayudan a representar realidades identitarias magrebíes de una forma más compleja y misteriosa y de una forma tan completamente poética: «à travers figures et symboles, développent subtilement une dimension poétique qui renoue¹⁴⁵».

¹⁴² Jean DÉJEUX, *La Littérature maghrébine d'expression française*, éd. cit., p. 102.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁵ Nadia GHALEM et Christiane NDIAYE, «Le Magreb», in Christiane Ndiaye (éd.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, pp. 197-267, p. 203. Récupéré de: <https://books.openedition.org/pum/10661> (d.c. 8/08/2021).

En cuanto al contenido, todos los géneros de esta literatura (poesía, novela, cuento, noticia, teatro) explotan temáticas de contestación y denuncia: «naît une littérature dite de contestation où dominant l'esthétique réaliste et un discours idéologique de la dénonciation des injustices et de la dépossession¹⁴⁶». Pero, si profundizamos en los temas de las novelas, porque es el género que nos interesa para analizar la escritura de Ben Jelloun, estas temáticas se multiplican:

Sur le plan des thèmes et des contenus, on remarque le roman des origines (enfance, adolescence, saga familiale); le roman autobiographique ou à résonances autobiographiques mais où le « je » pour dévoiler l'intime et le profond a bien du mal à émerger, compte tenu des contraintes traditionnelles où l'homme social prédomine sur l'individu; le roman de la guerre d'indépendance en Algérie (un seul en Tunisie); le roman de la contestation sociopolitique démontant le discours officiel d'autosatisfaction béate; le roman social donnant à voir la société, son «anthropologie», autour des années 50, et ensuite le quotidien avec les changements sociaux, les mutations dans les familles; le roman féminin, comme on l'a déjà vu; le roman sur l'émigration vers un «ailleurs» désirable et désiré, etc.¹⁴⁷

En resumen, muchos temas podrían ser el eje central, el enigma dentro de las novelas. Debemos mencionar al menos que dentro de la Literatura magrebí de expresión francesa hay tres espacios o situaciones muy diferentes definidas por Jean Déjeux: la literatura femenina, la literatura procedente de la inmigración y la novela policíaca. En este caso, nos gustaría simplemente hacer una pequeña referencia a la novela policíaca, porque esta novela tiene una relación directa con el enigma, como hemos visto brevemente más arriba. La novela policíaca dentro de la Literatura magrebí de expresión francesa es «souvent déprécié, qualifié de mineur et de léger, ce genre littéraire ne ferait pas partie de la littérature noble et digne d'attention¹⁴⁸». Este género enigmático solo interesa a los escritores argelinos y hay solamente un centenar de obras sobre esta temática, y si no tiene una buena aceptación por parte del público, es porque introduce temas que no son muy apreciados como el camuflaje, el asesinato y el engaño:

Comment l'apprécier dans des sociétés où apparemment on tient à "la morale", aux bienséances, aux mœurs austères, au sérieux, à la "dignité", alors qu'on sait que ces

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁴⁷ Jean DÉJEUX, *La littérature maghrébine d'expression française*, éd.cit. p. 93-94.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 88.

romans policiers parlent de meurtres, d'épisodes scabreux, de femmes faciles ? Ils dévoilent souvent des dessous qu'on ne saurait voir¹⁴⁹.

Así, la novela policíaca que esconde intrigas, adivinanzas, enigmas, no será nuestro punto de partida para analizar la enigmática escritura de Tahar Ben Jelloun, porque, aunque el autor domina numerosos géneros literarios, los relatos de policía misteriosa no están entre las opciones de su escritura. Del mismo modo, vemos que la disposición de presentación de esta doble estructura de la literatura magrebí de expresión francesa nos abre un camino con razones sólidas sobre la importancia de la estética y de los temas, así como en los enigmas, que podría ser interesante seguir analizando para extraer más información sobre su utilización del enigma.

2.4. Hipótesis: la poética del enigma en la obra de Tahar Ben Jelloun

Tahar Ben Jelloun, antes de convertirse en un escritor famoso, fue profesor de filosofía y obtuvo una tesis en psiquiatría social. Si estos datos parecen incoherentes en el contexto de esta investigación, queremos demostrar que su formación es la base de su escritura enigmática y posteriormente, se ha fortalecido con su experiencia y las lecturas realizadas sobre otros escritores.

Ben Jelloun, en su escritura, recurre a una elocución poética enigmática. Si comenzamos con su formación filosófica, debemos remontarnos a Aristóteles, que en su *Poética* define la elocución poética compuesta de:

Deux qualités: être claire et être au-dessus du langage vulgaire. [...] Elle sera relevée, et au-dessus du langage vulgaire, si l'on y emploie des mots extraordinaires, je veux dire, des mots étrangers, des métaphores, des mots allongés, en somme, tout ce qui n'est point du langage ordinaire¹⁵⁰.

Evidentemente, los relatos de Ben Jelloun contienen figuras retóricas variadas, pero especialmente metáforas. Para Aristóteles, la metáfora es «le transport d'un mot qui désigne autre chose, transport qui va soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce à

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ ARISTOTE, *Poétique d'Aristote / trad. française par Ch. Batteux*, Paris, Imprimerie et librairie Classiques de Jules Delalain et fils, 1874, p. 35.

l'espèce, soit selon l'analogie¹⁵¹». Y vemos que la noción de enigma, también trabajada por Aristóteles, está muy relacionada con la metáfora: «on définit l'énigme, le vrai sous l'enveloppe de l'impossible: ce qui peut se faire par la métaphore¹⁵²». En resumen, según Hélène Bouget, «Aristote déjà définit l'énigme par la métaphore et la fait ainsi entrer dans l'univers de la poétique et de la rhétorique où elle devient un ornement, un artifice du discours¹⁵³». Es en este sentido estético donde el enigma y la metáfora están en la base del discurso que Ben Jelloun comenzó a explotar el enigma en sus narraciones.

Hablar de su formación en psiquiatría social fuerza nuestro estudio a hablar de Sigmund Freud, de su interés por el enigma del hombre, así como sobre el mundo onírico; dos ideas puestas en relación primero por Freud y después por Ben Jelloun:

L'énigme a été rapprochée du rêve, principalement après le succès des thèses de Sigmund Freud, dont *L'Interprétation des rêves* est parue en 1899; les traits communs, indices d'une parenté, sont en ce cas la mise en œuvre d'une logique symbolique et la fréquence des significations sexuelles implicites¹⁵⁴.

Esta relación entre el enigma y el onirismo, a través de la sexualidad, marca profundamente los temas de las dos novelas más conocidas y leídas de Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable* (1985) y *La nuit sacrée* (1987).

Por otra parte, las obras de Jorge Luis Borges¹⁵⁵ también influyeron en la escritura enigmática de Ben Jelloun, sobre todo, por medio de una estructura laberíntica de los relatos: «The author's insistence on the enigmatic nature of the act of creation is illustrated in *L'enfant de sable*, where Ben Jelloun uses the Borgesian analogy of the labyrinth in the form of a book to structure the story¹⁵⁶». En un estudio sobre las estrategias de escritura de Ben Jelloun, Gontard hace una

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 35-36.

¹⁵³ Hélène BOUGET, *Enquerre et deviner: poétique de l'énigme dans les romans arthuriens français (fin du XIIe-premier tiers du XIIIe siècle)*, op.cit., p. 26.

¹⁵⁴ Aurélien BERRA, *Théorie et pratique de l'énigme en Grèce ancienne*, Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2008, p. 28. Récupéré de: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00674183/document> (d.c. 20/08/2021).

¹⁵⁵ Marie FAYAD, «Borges in Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*: Beyond Intertextuality», *The French Review*, Champaign (USA), vol. 67, n° 2, 1993, pp. 291-299.

¹⁵⁶ David HAYES, *Ritual Fictions: The enigma made flesh in the novels of Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, University of Canterbury, 1999, p. 124. Récupéré de: <https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/4684> (d.c. 25/08/2021).

enumeración de los artificios enigmáticos que dicho autor incorpora del escritor Borges:

Es toda la teoría borgesiana del relato que se inscribe así en la inserción intertextual, actorial y narrativa del escritor argentino en el texto de Ben Jelloun:

- Réification du fictif: “Votre histoire, parce qu'elle n'est pas une traduction de la réalité m'intéresse.”(p.172)
- Prolifération des récits dans un texte labyrinthique: “Et puis un livre, du moins tel que je le conçois est un labyrinthe fait à dessein pour confondre les hommes” (p.178)
- Montage du récit sous forme d'énigme dont les clés sont données de manière symbolique¹⁵⁷.

Si Ben Jelloun utiliza en sus narraciones las estrategias de escritura de Borges, es porque comparte el mismo significado para el enigma: «Ce goût de l'énigme répond, chez Borges, à un refus du réel, à la recherche d'une sorte de degré supérieur du fictif, le caché devenant pour lui l'essence même de la fiction¹⁵⁸». Pero el empleo de trucos enigmáticos y concretamente de la estructura laberíntica enigmática no solo se extrae de las lecturas realizadas de Borges, sino también de Barthes y de Butor.

Barthes inspiró a Ben Jelloun hacia el placer de la escritura enigmática. Comenzamos con la siguiente definición:

Écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie: on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse: affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure¹⁵⁹.

En esta misma línea, Ben Jelloun escribe, hace preguntas en mil formas, directa e indirectamente, elabora conscientemente interrogantes sobre temas problemáticos sobre la realidad marroquí a lo largo de la narración de sus novelas en forma de

¹⁵⁷ Marc GONTARD, «Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun. L'intertexte borgésien», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 1993, pp. 99-119, p. 114.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 9.

enigmas para que el lector reflexione y encuentre la respuesta, la moral. Si los enigmas son elaborados, son para ser descifrados, por lo tanto, a la importancia de elaborar un relato con una escritura enigmática, también hay que añadir la satisfacción novelesca de revelar el enigma por el placer de la lectura, un placer que Barthes define:

Paradoxalement (puisque il est de consommation massive), c'est un plaisir bien plus intellectuel que l'autre: plaisir œdipéen (dénuder, savoir, connaître l'origine et la fin), s'il est vrai que tout récit (tout dévoilement de la vérité) est une mise en scène du Père (absent, caché ou hypostasié) – ce qui expliquerait la solidarité des formes narratives¹⁶⁰.

Entre estas revelaciones de trucos, tenemos en cuenta que el lector adquiere un papel primordial y que existe un cierto paralelismo entre el interlocutor de los enigmas de la segunda parte de nuestra investigación y el lector de las obras de Tahar Ben Jelloun, porque como hemos anunciado en nuestra introducción, sus obras solicitan al lector que se convierta en actor, que reflexione a lo largo de la narración, por lo que apreciamos que el lector y el interlocutor tienen el mismo estatuto, un mismo objetivo, encontrar la respuesta a un interrogante, desnudar el relato.

Además, Ben Jelloun tiene un gusto notable en su escritura por la semiótica, por la ciencia que estudia los signos como un medio de comunicación, pero también como un medio para crear enigma, para ocultar la verdad. Apoyamos esta idea a través de los estudios de Barthes, aunque podríamos utilizar otras publicaciones tan importantes como la de Saussure, que es la base de esta temática. Barthes define la semiología como una fuerza de la literatura, como un:

Travail qui recueille l'impur de la langue, le rebut de la linguistique, la corruption immédiate du message: rien de moins que les désirs, les craintes, les mines, les intimidations, les avances, les tendresses, les protestations, les excuses, les agressions, les musiques, dont est faite la langue active¹⁶¹.

Esta corrupción del mensaje por la violencia de la escritura es el interés del relato benjellounien, así como los objetos de predilección de esta semiología que son:

¹⁶⁰ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 20.

¹⁶¹ Roland BARTHES, *Leçon: Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, p. 31-32.

les textes de l'Imaginaire: les récits, les images, les portraits, les expressions, les idiolectes, les passions, les structures qui jouent à la fois d'une apparence de vraisemblable et d'une incertitude de vérité. J'appellerais volontiers «sémiologie» le cours des opérations le long duquel il est possible – voire escompté – de jouer du signe comme d'un voile peint, ou encore: d'une fiction¹⁶².

La semiología permite a Tahar Ben Jelloun jugar a través de los signos, los símbolos, el referente y su referencia, por los medios de sus objetos privilegiados para crear a través de la lengua verdaderos enigmas.

Finalmente, citamos a Michel Butor, uno de los fundadores del Nouveau Roman, y que también influyó en la enigmática escritura de Ben Jelloun. El Nouveau Roman es un movimiento que nació de escritores que cuestionaban la novela tradicional. Como señala Bencheik, Ben Jelloun, a su manera propia, también exploró este cuestionamiento de la novela:

Ben Jelloun a pris la mesure du problème du style et de la construction romanesque. Écrire n'est plus énoncer des métaphores étranges, produites par la traduction de l'arabe marocain au français, mais construire une fiction avec des personnages différenciés et, par conséquent, aux traits et aux paroles irréductibles. Le roman n'est plus un poème déguisé, mais un conte où, comme dans les *Mille et Une Nuits*, la poésie vient ponctuer le récit¹⁶³.

Ben Jelloun reinventa la novela, mezclando el cuento, el mito y la poesía, y si decide hacer esta elección y escribir novelas es porque encuentra que este género literario es muy flexible en forma y en temática, una idea que podría también haber extraído de Butor:

Si je me suis mis au roman, c'est parce que j'avais rencontré dans cet apprentissage nombre de difficultés et contradictions, et qu'en lisant divers grands romanciers, j'avais eu l'impression qu'il y avait là une charge poétique prodigieuse, donc que le roman, dans ses formes les plus hautes, pouvait être un moyen de résoudre, dépasser ces difficultés, qu'il était capable de recueillir tout l'héritage de l'ancienne poésie¹⁶⁴.

¹⁶² *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁶³ Jamel-Eddine BENCHEIKH, *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, Puf, 2000, p. 61.

¹⁶⁴ Michel BUTOR, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 21.

Esta mezcla de géneros podría también justificar la presentación enigmática en cuanto a la forma de los relatos de Ben Jelloun. Del mismo modo, esta reinención de la novela cumple diferentes papeles según Butor: «La recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation¹⁶⁵». Vemos que entre estas diferentes funciones, Ben Jelloun está principalmente sujeto a la de crear temáticas reales donde denuncia problemas.

Michel Butor reinventa nuevas formas narrativas y con ellas elementos intrínsecos como la estructura, el estilo, los temas, la presentación de los personajes, el marco espacio-temporal, incluyendo al lector con un papel de reconstrucción del texto y de la historia, como escribe Nadia Birouk:

Les œuvres butoriennes par exemple, se distinguent par leur langage nébuleux, ainsi que leur contenu travaillé de manière à susciter l'intérêt du lecteur et à le provoquer afin qu'il entre malgré lui, dans une conversation interactive avec l'œuvre¹⁶⁶.

Por lo tanto, hemos indicado artificios que se han puesto en práctica para crear enigmas en cuanto a la estructura del relato, la estética, el lenguaje, la temática, los personajes, pero nos queda subrayar la importancia de los espacios, determinados por Butor como lugares enigmáticos, según Jean Perrot, que dan información sobre el protagonista y su historia:

Le romancier dans son propos utilise le panorama urbain à la manière des romanciers modernes, d'un Michel Butor, par exemple: les bâtiments et les lieux évoqués deviennent autant de signes implicites adressés à la compréhension du héros-narrateur. Déjà ici la narration se rapproche de ce «jeu de pistes» qui, selon Ludovic Janvier, a distingué le Nouveau Roman¹⁶⁷.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁶ Nadia BIROUK, *Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, HAL, 2012, p. 53. Récupéré de : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00769292/document> (d.c. 6/07/2021).

¹⁶⁷ Jean PERROT, *Henry James, une écriture énigmatique*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 22.

En resumen, todas estas estrategias empleadas también por Ben Jelloun crean una escritura estética enigmática que esconde enigmas sobre otros temas. Es una escritura completamente apoyada en su formación, en su experiencia, pero sobre todo en su trabajo, porque él lo ha dicho varias veces en diferentes entrevistas: la inspiración no viene sola, es fruto de un trabajo y es especialmente en la lectura de otros escritores donde forjó una escritura totalmente misteriosa pero también muy cautivadora.

3. La escritura enigmática en *L'enfant de sable*, *La nuit sacrée* y *Partir*

3.1. Estrategias narrativas

Puesto que todo texto plantea la cuestión de un sentido por descifrar, el enigma aparece como uno de los principios constitutivos de la literatura. Pero más allá del impulso hermenéutico que mueve a todo buen lector ante un texto, las obras estudiadas aquí proponen de frente esta dimensión de la actividad literaria en la que la búsqueda de los personajes se forja alrededor de un enigma. Interrogarse sobre este resorte pondrá de manifiesto los mecanismos de construcción de un sentido oculto presentes en la obra. El enigma sugiere un modo narrativo que propulsa la lógica del recorrido, en el sentido de que el deseo de resolución que pone en marcha implica un camino, un movimiento hacia el lugar velado del esclarecimiento. El deseo de resolución que desencadena es, después de todo, lo que motiva los giros de los personajes, lo que los hace funcionar.

3.1.1. Secreto y enigma

Conviene a nuestra investigación ayudarnos de los conceptos propuestos por Mario Perniola¹⁶⁸ quien establece la diferencia entre enigma y secreto. La dinámica del secreto es la imagen de un velo colocado sobre un cuerpo o un objeto de deseo. El velo es resistencia y resulta esencial para excitar al deseante. Según Perniola, el secreto depende de una concepción estática del mundo y una vez revelado, da paso a la aclaración donde triunfa la verdad. Basta, pues, examinar lo real con los instrumentos adecuados, poner la buena mirada, y la verdad se deja aprehender poco a poco. Esta dinámica de la revelación supone, pues, una fijación del sentido y refleja claramente la actitud hermenéutica. El modelo de relato policial clásico proporciona un ejemplo pertinente de esta lógica del secreto. En la clásica novela policíaca, la opacidad de la ciudad y su desorden la convierten en el lugar privilegiado para enterrar el misterio. Siguiendo las etapas que marcan la estructura

¹⁶⁸ Mario PERNIOLA, *Énigmes: le moment égyptien dans la société et dans l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 1995.

narrativa de la novela policíaca —descubrimiento de un cadáver, investigación y descubrimiento del asesino—, se embarca en una búsqueda de la verdad ante la cual el detective se previene de un atraco cartesiano —la observación metódica y el razonamiento. El relato policial se asemeja a una marcha hermenéutica en la que hay que hacer hablar a los signos. Por tanto, en este tipo de novela, además de la apología del pensamiento científico racional, baluarte contra la monstruosidad de la realidad urbana, hay una creencia en la posibilidad de anclar una verdad a través de signos materiales y visibles. Esclarecer el misterio significa en este caso desvelar la ciudad, explorar sus rincones, sus zonas sombreadas, agotar las posibilidades de lo que da a ver, pero también meterse en la invisibilidad que reside en la desaparición de los indicios del crimen o de la intriga. La novela policíaca pone en marcha una estética de la revelación que funciona según un juego de caza cruzada entre lo visible y lo invisible. Aunque la verdad se esconde a través de las mallas del tejido urbano, el detalle significativo termina por ser amplificado. El espacio urbano puede dividirse en la búsqueda, se reconstituye siempre en una totalidad por la resolución del misterio, lo que confiere a este tipo de relato la dimensión reconfortante de lo previsible. Las gestiones de algún personaje se asemejan en cierto modo a la del detective, y responden por lo tanto al modelo del secreto. Los lugares son interrogados, las pistas tomadas, y el personaje intenta reconstruir a través de ellos una historia que es la suya. En cada desplazamiento, el personaje aprende un poco más sobre su pasado traumático. En cada nuevo encuentro, el narrador se inicia un poco más en el pasado de otro personaje, de modo que al final del relato ha descrito en gran parte las diferentes etapas de su vida o desvelado toda su vida. Lo que difiere, por supuesto, es el método. La observación metódica y los principios de la deducción que hacen la excelencia del detective se intercambian por una disponibilidad casi pasiva al espacio. A pesar de que su mirada está siempre al acecho, está mucho más cerca del observador que, para ver mejor la noche, aprende a no centrarse directamente en el objeto buscado. Su único papel es abrazar el espacio en el ritmo de su marcha por el espacio de la novela, y como si respondieran a una invitación, los acontecimientos del pasado le visitan, el mundo se revela a él. Evidentemente, la estructura policial se detiene allí, ya que la resolución del misterio puede distar mucho de ser reconfortante: puede abrir una brecha sobre los no dichos de la historia, y al mismo tiempo sacudir las conciencias.

Volviendo a las delimitaciones de Perniola, el polo del enigma supone por su parte una estética del pliegue, estética que reflejaría más, según él, la complejidad del mundo contemporáneo. El enigma es la imagen de un mundo lleno, que contiene un máximo de materia en un mínimo de extensión y donde se privilegian los modos de la explicación y de la descripción sobre el de la resolución. La realidad es sinuosidad y complejidad y su esencia sólo se deja descubrir parcialmente, e incluso cuando se revela, no deja de ser enigmática. Sin embargo, este modelo no proclama el fin de la historia, la pérdida de sentido o el triunfo del sinsentido, como sería fácil concluir. Por el contrario, siguiendo este principio del enigma, la marcha puede muy bien no seguir la línea recta, todavía puede haber progresión¹⁶⁹.

Partimos, pues, aquí de la cuestión si la escritura de Tahar Ben Jelloun se define por el secreto o por el enigma o podría estar incluyendo en su obra una simbiosis entre ambos conceptos para crear una nueva escritura.

Por un lado, podemos reconocer, que siguiendo la mecánica del secreto de Perniola, Ben Jelloun oculta, en sus obras, un cuerpo, el de una mujer, coloca sobre ella, ropas masculinas para esconder la verdad, su identidad y el velo, en este caso, la ropa masculina, así como la voz y las actitudes, que el personaje de Zahra/Ahmed adquiere en la obra de *L'enfant de sable*, son símbolos de poder, de igual modo que el secreto que esconde define un símbolo de supervivencia¹⁷⁰ para las mujeres en una sociedad especialmente masculina. Esta historia no solamente excita al lector a continuar su lectura, el lector se convierte en un detective, pero porque le perturba y le conmueve la historia y quiere desvelar el misterio.

El término 'secreto' aparece en numerosas ocasiones en *L'enfant de sable*, «je lui donnerai l'argent qu'il faut pour qu'elle garde le secret» (ES, 21); «Toi, bien entendu tu seras le puits et la tombe de ce secret» (ES, 21), «Nous allons sceller le

¹⁶⁹ La obra de Michel Butor, *L'emploi du temps* (1956), es un ejemplo de investigación policial en el que el protagonista, Jacques Revel, recorre las calles de Bleston, una ciudad imaginaria, en la que su agenda juega sin contradicciones la carta del misterio, pero, ¿este misterio consiste en un secreto o en un enigma? Es la idea de la cual partimos, pues encontramos la misma semejanza en la obra de *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, en la que a partir del diario del personaje Ahmed, nos cuestionamos, si realmente lo que intenta poner en juego nuestro escritor es propio del secreto o del enigma.

¹⁷⁰ Liliane GHOSN, «Avatars et bonheurs du détournement et de l'altérité dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», *Annales de lettres françaises de la Faculté des Lettres de l'Université Saint-Joseph*, nº 11-12, Beyrouth, 1993.

pacte du secret» (ES, 21). La inclusión de este término en la obra se utiliza en relación a la noción física del cuerpo¹⁷¹:

Il est une vérité qui ne peut être dite, pas même suggérée, mais vécue dans la solitude absolue, entourée d'un secret naturel qui se maintient sans effort et qui en est l'écorce et le parfum intérieur, [...] une dégénérescence physique avec cependant le corps dans son image intacte, car la souffrance vient d'un fond qui ne peut non plus être révélé. (ES, 38)

El velo¹⁷², en la obra, aparece en forma de disfraz de hombre, pero también en forma de voz:

Je suis moi-même l'ombre et la lumière qui la fait naître, le maître de ma maison— une ruine dissimulant une fosse commune- et l'invité, la main posée sur la terre humide et la pierre enterrée sous une touffe d'herbe, le regard qui se cherche et le miroir, je suis et ne suis pas cette voix, qui s'accommode et prend le pli de mon corps, mon visage enroulé dans le voile de cette voix, est-elle de moi ou est-ce celle du père qui l'aurait insufflée, ou simplement déposée pendant que je dormais en me faisant du bouche à bouche? Tantôt je la reconnais, tantôt je la répudie, je sais qu'elle est mon masque le plus fin, le mieux élaboré, mon image la plus crédible; elle me trouble et m'exaspère; elle raidit le corps, l'enveloppe d'un duvet qui devient tôt des poils. Elle a réussi à éliminer la douceur de ma peau, et mon visage est celui de cette voix. (ES, 39)

Así como en forma de actitudes, de comportamientos y de decisiones que el personaje¹⁷³ tuvo que ir poseyendo para ocultar el secreto:

Ahmed était devenu autoritaire. À la maison il se faisait servir par ses sœurs ses déjeuners et ses dîners. Il se cloîtrait dans la chambre du haut. Il s'interdisait toute tendresse avec sa mère qui le voyait rarement. À l'atelier il avait déjà commencé à prendre les affaires en main. Efficace, moderne, cynique, il était un excellent

¹⁷¹ Véase también Axel HAMMAS, *Images et écritures du corps dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, pp. 465.

¹⁷² John D. ERICKSON, «Femme voilée, récit voilé dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», in Régis Antoine (dir.), *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 287-296.

¹⁷³ Sabine TAMM, «Secret du secret dans le silence du rêve dans le rêve. Traumerzählungen in den Romanen *L'enfant de sable* und *La nuit sacrée* von Tahar Ben Jelloun», *Europäische Hochschulschriften: Reihe 13, Französische Sprache und Literatur*. Bd. 229», Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1998, pp. 95.

négociateur. Son père était dépassé. Il laissait faire. Il n'avait pas d'amis. Secret et redoutable, il était craint. (ES, 45)

El secreto de esta obra puede ser desvelado a través de los signos que el escritor ha ido tejiendo¹⁷⁴ e incluyendo en la escritura, y así mismo nos lo indica: «Le secret est là, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images» (ES, 11), el secreto se oculta en un libro «Je sus alors que j'étais en possession du livre rare, le livre du secret, enjambé par une vie brève et intense, écrit» (ES, 12) en el que el lector, debe pasar a la aclaración y a la revelación de este secreto para que la verdad triunfe, tal y como el narrador de la obra consigue hacer y quien ayudará al lector a que lo consiga «Ce livre, je l'ai lu, je l'ai déchiffré pour de tels esprits» (ES, 12) y «Je vous donnerai au fur et à mesure les clés» (ES, 12).

Igualmente, la ciudad en la que los indicidos se esconden, se traspasa en nuestra obra, a un desierto. En este caso, los elementos propios de este lugar nos desvelan la verdad del personaje:

Cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige. Nos pas inventent le chemin au fur et à mesure que nous avançons; derrière, ils ne laissent pas de trace, mais le vide, le précipice, le néant. Alors nous regarderons toujours en avant et nous ferons confiance à nos pieds. Ils nous mèneront aussi loin que nos esprits croiront à cette histoire. (ES, 14)

El secreto está en relación directa a la narración de la historia del personaje, sin embargo, el término enigma, continuando la definición de Perniola, pertenecería a la redacción de la novela, a la explicación y a la resolución del secreto de la historia. En la segunda novela, en *La nuit sacrée*, el personaje se deshace del velo:

Cette nuit sacrée, la vingt-septième du mois de ramadan, nuit de la «descente» du Livre de la communauté musulmane, où les destins des êtres sont scellés, que mon père, alors mourant, me convoqua à son chevet et me libéra. (NS, 20)

Y, a la vez que se deshace del velo, se libera de su secreto: «La vingt-septième nuit de ce mois est propice à la confession et peut-être au pardon. Mais comme les anges vont être parmi nous pour mettre de l'ordre, je serai prudent» (NS, 21),

¹⁷⁴ Gilles LAPOUGE, «Les souvenirs et les secrets de Tahar Ben Jelloun», *Le Monde*, “Le monde des livres”, Paris, 6 mai 1983, p. 20.

«Mettre de l'ordre c'est commencer par reconnaître l'erreur, cette méchante illusion qui a fait régner la malédiction sur toute la famille» (NS, 21). Su identidad femenina sale a la luz y el secreto se desvela: «Tu viens de naître, cette nuit, la vingt-septième... Tu es une femme... Laisse ta beauté te guider. Il n'y a plus rien à craindre. La Nuit du Destin te nomme Zahra» (NS, 29), pero no por ello, deja de ser un personaje y una historia enigmática; es decir, la historia no finaliza ahí, sino que su verdadera vida comienza en ese instante, en el que intenta descubrir verdaderamente quién es, un camino hacia la verdad que no sigue un recorrido lineal.

No debemos olvidar hacer mención a la obra de *Partir*, que, aunque no esté en relación directa con las dos novelas anteriores, igualmente se incluye porque también guarda enigmas en su interior. En concreto, podemos observar que Ben Jelloun, a pesar de la diferencia de tiempo entre la publicación de *La nuit sacrée* y la de *Partir*, su obsesión por algunos elementos no varía. En esta obra, también se incluye el término de secreto, pero en este caso, no solamente está en relación con los personajes, sino también con un elemento que se convierte en un símbolo verdaderamente relevante, misterioso y a la vez símbolo de verdad en la obra, hablamos, por tanto, del mar.

[...] ils n'ouvrent pas la bouche. Surtout pas à cette heure-ci de la journée et en cet instant délicat où tout leur être est tendu vers le lointain, épiant le moindre froissement des vagues ou le bruit d'une vieille barque rentrant au port. Il leur arrive d'entendre en écho un appel au secours. Ils se regardent et ne bronchent pas. Les conditions sont réunies pour qu'elle apparaisse, pour qu'elle livre quelques-uns de ses secrets. Ciel clair, ciel presque blanc se reflétant dans une mer limpide devenue source de lumière. (P, 12-13)

Los secretos que Tutia esconde, así como su significado como medio para partir y dejar atrás una vida, son importantes en la toma de decisiones para algunos personajes. El mar, se convierte en un elemento, a partir del cual, los personajes son prisioneros de su destino. Igualmente, el secreto fundamental en esta obra, se considera el deseo de partir, de huir de la ciudad que les hace infelices, como es el caso del protagonista, Azel:

Même si certains sont aussi obsédés que lui par l'idée de partir un jour du pays, ils savent, pour l'avoir entendu une nuit à travers la voix de "Toutia", qu'ils ne devraient pas se perdre dans des images propageant la douleur. Il ne dit pas un mot sur son projet ni sur son rêve. (P, 14)

Este secreto se convierte en una obsesión para el personaje, convirtiendo, a la vez, su vida en un enigma. Un enigma que mostraría un problema real de la complejidad de la sociedad marroquí del mundo contemporáneo. La idea de partir nos envuelve en una historia que no finaliza en el momento que Azel consigue su objetivo y parte, sino que, en esta marcha, salida o huída, vuelve a empezar de nuevo, una historia que progresa y continúa, en el que el personaje debate sus problemas psicológicos, así como sus conductas¹⁷⁵.

A la luz de lo que se ha desarrollado hasta ahora, la respuesta se impone por sí sola. El dispositivo narrativo del recorrido lleva a una búsqueda laberíntica que, lejos de desembocar en una resolución, entreabre cada vez más el misterio de los orígenes, pervirtiendo así el modelo clásico de la novela policíaca¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Saloua BEN ABDA, «Entre deux langues», in Yves Baumstimler (dir.), *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Paris, Centre de Recherche en Psychopathologie de l'Université Paris XIII, 1991, pp. 157- 163.

¹⁷⁶ Encontramos igualmente, otra comparación posible con la obra *L'Emploi du temps* de Michel Butor, comparación que observamos en relación a la escritura y presentación de la obra como a continuación detallamos: *L'Emploi du temps* de Butor es un perfecto ejemplo del 'Nouveau roman' y las novelas de los años 50 en Francia eran bastante experimentales hasta rechazar acordar a la intriga un lugar primordial en el texto, al igual que sucede con la literatura magrebí de expresión francesa, y tal y como se demostró en el apartado de sus características, algunas novelas tomaron la decisión de quebrantar las reglas de la presentación tradicional de la novela, rompiendo la linealidad, las coherencias tradicionales, desmontando el texto.

Podemos incluso detallar en relación a la obra de Butor y su historia que queriendo comprender los engranajes de Bleston, Revel hace numerosas incursiones en los complejos mitológicos ilustrados por las vidrieras de la catedral y en los tapices del museo. Revel parece empeñarse en descubrir una verdad que desde hace tiempo ha sido abandonada o rechazada por los habitantes de la ciudad. Nacido del deseo de clarificación, este paso contribuye más bien a formar pliegues y los orígenes de Bleston se confunden con las narraciones fundadoras de la cultura occidental por un juego de espejos. El espacio urbano en lugar de revelarse, se hunde bajo estos pliegues formados por la superposición de imágenes, de relatos mitológicos y de recuerdos, y cae en las trampas de la representación donde se degrada progresivamente todo lo que está fuera de la representación. Revel cuenta con la escritura de su diario para penetrar el enigma, como si pudiera realmente paliar la insuficiencia de su toma sobre lo real y acercarlo a la revelación. Pero este medio con el que cuenta para inmiscuirse en los intersticios de la ciudad no hace más que reforzar su lucha con los estratos textuales que cubren la ciudad. En este caso parece que Revel está más informado sobre sus propias obsesiones, sus miedos y espejismos que sobre la ciudad de Bleston como tal, es el espejo de su interioridad. El misterio de Bleston permanece intacto.

Así, los desvíos por el pasado histórico de Bleston y el estudio sistemático de sus mapas intervienen como dimensiones de la demanda de sentido del personaje hacia el espacio urbano, pero no hacen más que proporcionar pistas, sin garantizar en modo alguno el descubrimiento de lo que el protagonista mismo llama vagamente el origen, la resolución del enigma. Así que este origen permanece abierto y las zonas de sombras que persisten en el espacio ya no piden ser iluminadas sino que piden ser interrogadas en su oscuridad. Esperan que uno se inserte en sus sinuosidades siguiendo la dinámica de un recorrido. Butor construye la confusión de las temporalidades en la escritura del diario que lleva a su personaje Revel a confesarse vencido. A pesar de todo el énfasis puesto en el registro espacial en este análisis, es evidente que la tarea de representar, al igual que la exploración espacial que implica el recorrido, siempre se conciben a través del tiempo.

Siguiendo con el personaje d'Ahmed/Zahra¹⁷⁷ (Ben Jelloun), el héroe benjelouniano cuenta con la escritura de su diario para presentar la historia secreta «propre dans le grand cahier où il consignait tout: son journal intime, ses secrets – peut-être un seul et unique secret – et aussi l'ébauche d'un récit dont lui seul avait les clés» (ES, 9). Y en el relato del secreto, la identidad del personaje se pliega y se funde con el espacio desértico.

[...] je ne cesse d'avancer sur les sables d'un désert où je ne vois pas d'issue, où l'horizon est à la rigueur une ligne bleue, toujours mobile, et je rêve de traverser cette ligne bleue pour marcher dans une steppe sans but, sans penser à ce qui pourrait advenir... Je marche pour me dépouiller, pour me laver, pour me débarrasser d'une question qui me hante et dont je ne parle jamais : le désir. Je suis las de porter en mon corps ses insinuations sans pouvoir ni les repousser ni les faire miennes. Je resterai profondément inconsolé, avec un visage qui n'est pas le mien, et un désir que je ne peux nommer. (ES, 74-75)

El desierto es el reflejo de su alma, el espacio¹⁷⁸ y los elementos desérticos proporcionan indicios sobre su identidad, sobre la verdad, «tu es fini, foutu; tu n'es plus; tu n'existes pas; tu es une erreur, une absence, juste une poignée de cendres, quelques cailloux, des morceaux de verre, un peu de sable, un tronc d'arbre creux» (ES, 128). Sin embargo, aunque el espacio desértico tiene su preponderancia en el relato, la ciudad también está presente. El desierto pertenecería al espacio de la búsqueda de la identidad, el espacio de abandono y de errancia de las mujeres, y la ciudad, la medina, significaría el lugar privilegiado para el poder del hombre, como ya veremos detalladamente más adelante, tanto en la obra de *L'enfant de sable* y de *La nuit sacrée*. No obstante, en *Partir*, la ciudad y sus diferentes rincones sí serán el contexto prevalecedor en el que el personaje de Azel está completamente sumergido.

Tal como se esboza brevemente en la introducción, el hecho de introducir tiempo corresponde a instalar un desfase entre la experiencia y la representación, y sondear el espacio en representarlo implica, obviamente de las obras estudiadas aquí, la emergencia, una lucha contra el tiempo que pasa, empaña las huellas de los pasajes

¹⁷⁷ Como se ha indicado anteriormente, uno de los paralelismos observados entre el personaje de Revel (Butor) y el personaje de Ahmed/Zahra, es que ambos cuentan con un diario-manuscrito que ayudan a revelar la verdad al lector.

¹⁷⁸ Charles BONN, «L'Érotique du texte, la différence et l'étrangeté», in Kacem Basfao (dir.), *Imaginaire de l'espace: espaces imaginaires*, Casablanca, EPRI, Faculté des Lettres et Sciences humaines I, 1988, pp. 137-142.

anteriores, e interrumpe las percepciones puntuales vividas en determinados lugares. La acumulación de estratos temporales sucesivos en un mismo espacio, a menudo inasequibles al primer contacto y a primera vista, hace indispensable recurrir a la marcha y a la escritura para que se descubran los acontecimientos que duermen entre los muros de la ciudad. Pero estas dos actividades, la marcha y la escritura juegan sobre este doblete insoluble —entre herramienta de revelación e insuflador de nuevas huellas. Para acceder así a los estratos de tiempo enterrados, es decir, para poder revelar los enigmas que se suceden en diferentes extractos temporales pasados en la obra, es necesario entregar nuevos enigmas en otro tiempo, así como para que la historia pueda progresar. Por lo tanto, es difícil describir con exactitud las capas de significado, trazar los detalles de la sedimentación del tiempo en el espacio. Discernir el origen a través de los pliegues es imposible.

En cuanto al tiempo, también se observa una semejanza entre ambas obras. En *L'enfant de sable*, el personaje incluye en su diario referencias precisas, este tiempo definido correspondería con las vivencias del personaje y que invaden los relatos de los narradores, para crear una diferencia entre el relato del diario (el tiempo de la historia) y el relato del narrador de la novela (el tiempo del discurso). En el diario y en las cartas que en ese diario (tiempo del relato) se incluyen, vemos algunas referencias de tiempo tales como: Jeudi 8 avril, en la página 72; Samedi, la nuit, en la página 74; Mardi 13 avril, en la página 77; 15 avril, en la página 80; 16 avril, le soir, en la página 81, 19 avril, en la página 83; 20 avril, en la página 84; 20 avril (la nuit), en la página 84; 22 avril, en la página 86; 25 avril, en la página 88; etc. En esta sucesión de fechas, vemos que el personaje, finalmente, acepta por afirmar la pérdida de la noción del tiempo: «Mai. J'ai perdu la notion du temps. (ES, 90)» Esta acumulación de elementos temporales da cuenta al personaje de que su historia debe continuar: «Mon temps n'a rien à voir avec celui du calendrier, achevé ou non. (ES, 90)»

A partir del ejemplo de la obra de *L'enfant de sable*, observamos que las referencias al tiempo, se dan especialmente en el tiempo de la historia. Cuando el protagonista toma la palabra, el tiempo se especifica, Tahar Ben Jelloun no solamente hace hablar a los personajes en sus tres obras, sino que utiliza el recurso del diario, de las cartas o incluso del diálogo para que su historia avance y sea escuchada. Sin embargo, no es menester tratar en este apartado la diferencia entre el tiempo del relato y el tiempo del discurso, que se hará más adelante.

En las obras de Ben Jelloun, la búsqueda inicial no se salda con una resolución. El relato, por la persistencia del enigma, deja al lector incierto¹⁷⁹. Este desvío por el enigma permite elaborar, con la ayuda de Roland Barthes, una erótica del recorrido. Así escribe Barthes aludiendo al placer del texto: «Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe: je cours, je saute, je lève la tête, je replonge...¹⁸⁰». Estas alusiones decididamente físicas, sensuales y movedizas al placer de la lectura desestabilizan la concepción habitual de una actividad pasiva y etérea, y suponen una afinidad entre la visión barthiana del texto y la noción de recorrido narrativo desarrollada en el presente trabajo. El recorrido, por su potencial enigmático y el movimiento que instala, suscita un «plaisir» que se teje en la exploración lenta de un texto como lo recuerda Barthes: «[...] ce n'est pas l'extension (logique) qui [...] captive [dans la lecture]. l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante¹⁸¹». Barthes asocia esta exploración con un placer erótico en el que no basta con precipitarse hacia el orgasmo, finalidad del placer, sino mantenerse en el espacio del descubrimiento, transitar a través de las anfractuosidades del texto. Las obras estudiadas propulsan al lector en un movimiento similar, lo que permite acercarse a ellas desde el ángulo del placer casi erótico que ellas hacen nacer.

3.1.2. Espacio mental, trauma y laberinto

Los tres textos que proponemos como análisis presentan un conjunto de características comunes por su estructura en el seno de la cual se esconde un enigma. En el interior de cada personaje reina una tensión: cada uno está de alguna manera desgarrado entre el hecho de llevar en sí el enigma y de tener que descifrarlo a través del exterior, incluso en el espacio urbano. Construidas sobre las bases de una búsqueda identitaria, es justo acercar estas estructuras narrativas a la clásica historia de Edipo. En efecto, es el misterio de su nacimiento lo que incita a Edipo a iniciar un recorrido, la búsqueda identitaria y de los orígenes que coincide estrechamente con

¹⁷⁹ Esta particularidad de la obra de Ben Jelloun, es otra similitud hallada en las obras de Butor. En concreto, en Butor la estructura narrativa se envuelve en numerosos pliegues y circunvoluciones, que tiene una posible práctica progresiva de la indigencia y que, sin embargo, no es sinónimo de revelación.

¹⁸⁰ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, éd. cit., p. 2.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

una dinámica del recorrido a través del cual se interroga el espacio. Estaríamos, pues, ante un traumatismo estructural presente en numerosos relatos. Sería repetir una reducción practicada en las teorías recientes, en particular en Hayden White y Slavoj Žižek que desaprueban firmemente Dominick LaCapra en su ensayo *Writing History, Writing Trauma*¹⁸². En él se establece una clara distinción entre el trauma estructural y el histórico. El trauma estructural encuentra un emblema en el relato edípico; consiste en una narración de la ausencia de origen, o de fundamentos identitarios, o incluso en un rechazo del cierre interpretativo en el que se confunde el presente con el pasado o el sujeto con el objeto. Sin embargo, el trauma histórico toma, como su nombre lo indica, raíz en los acontecimientos históricos.

Partiendo de estas dos ideas, pudimos observar que se ponían en juego en las obras estudiadas en este trabajo de investigación. Como se indica en nuestra breve explicación anterior, el trauma estructural consiste en una ausencia de origen o de fundamentos identitarios, en el que el presente y el pasado así como el sujeto y el objeto se confunden. Podríamos revelar que encontramos una semejanza a esta definición con el personaje de Ahmed/Zahra en la obra de *L'enfant de sable* y en *La nuit sacrée*. Nuestro personaje femenino sometido desde su infancia a una identidad masculina, a una identidad falsa, lo conduce a una búsqueda de respuestas del origen real sobre las transformaciones de su cuerpo que crean un verdadero trauma identitario en el protagonista: «J'ai au moins toute la vie pour répondre à une question: Qui suis-je?» (ES, 48). Y a sí misma se compara con un sujeto y con un objeto al no ser capaz de encontrar una respuesta exacta a su pregunta: «Suis-je un être ou une image, un corps ou une autorité, une pierre dans un jardin fané ou un arbre rigide? Dis-moi, qui suis-je?» (ES, 44). Para hallar la correcta respuesta por parte del lector a su famosa pregunta «qui suis-je?» y descifrar el enigma principal de la obra, hace que el relato mezcle pasado y presente y se confunda, pero se observa como un hecho justificado y necesario para clarificar algunos datos importantes que ayudan a comprender la historia y encontrar las claves necesarias para revelar la verdad:

Ce qui importe c'est la vérité. À présent que je suis vieille, j'ai toute la sérénité pour vivre. Je vais parler, déposer les mots et le temps. Je me sens un peu lourde. Ce ne sont pas les années qui pèsent le plus, mais tout ce qui n'a pas été dit, tout ce

¹⁸² Dominick LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 2001.

que j'ai tu et dissimulé. Je ne savais pas qu'une mémoire remplie de silences et de regards arrêtés pouvait devenir un sac de sable rendant la marche difficile.

[...]

Amis du Bien! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité. J'ai menti. J'ai aimé et trahi. J'ai traversé le pays et les siècles. Je me suis souvent exilée, solitaire parmi les solitaires. Je suis arrivée à la vieillesse par une journée d'automne, le visage rendu à l'enfance, je veux dire cette innocence dont j'ai été privée. Rappelez-vous! J'ai été une enfant à l'identité trouble et vacillante. J'ai été une fille masquée par la volonté d'un père qui se sentait diminué, humilié parce qu'il n'avait pas eu de fils. Comme vous le savez, j'ai été ce fils dont il rêvait. Le reste, certains d'entre vous le connaissent; les autres en ont entendu des bribes ici ou là. (NS, 7-8)

Este trauma identitario junto con la mezcla de presente y pasado y objeto y sujeto, nos conduciría a la creación de dos obras estructuralmente hablando fuera de las normas establecidas tradicionalmente, definidas consecuentemente por un trauma estructural, una presentación laberíntica.

Con respecto al trauma histórico, podemos clarificar que es la tercera novela analizada, *Partir*, la que se define por este tipo de trauma, en concreto, por los acontecimientos históricos de un espacio y tiempo específico. Aún así, debemos añadir, que los acontecimientos sociales que como consecuencia surgen de estos sucesos históricos, también deben ser considerados dentro del trauma histórico y es por ello que debemos analizarlos y prestarles la atención que realmente merecen.

La novela *Partir* nos introduce en una historia desarrollada en la década de los 90: «Cette nuit de février 1995, il décida d'abandonner le travail de couture, persuadé que Tanger n'était plus un habit mais une de ces couvertures de laine synthétique que les émigrés rapportent de Belgique.» (P, 16) en el que los dos espacios principales en el que la historia tiene lugar son Tánger: «À Tanger, l'hiver, le café Hafa se transforme en un observatoire des rêves et de leurs conséquences.» (P, 11) y Barcelona: «Au moment où Azel s'installait à Barcelone, Siham attendait devant le consulat d'Espagne pour déposer une demande de visa..» (P, 95). Centrándonos en esta década definida y en el espacio de Tánger, al igual que en la temática tratada, la obsesión del personaje principal, Azel, por salir del país, el trauma histórico de la novela se explica a partir de la temática social de la inmigración, en el momento en el que Hassan II es el rey de Marruecos: «Miguel était ravi de se trouver deux ou trois fois par an à la cour d'Hassan II, il passait pour un ami du Maroc, un artiste censé

dire du bien de ce pays et surtout répondre à ceux qui l'attaquaient». Durante el reinado de Hassan II, el escenario político fue muy tenso entre la monarquía y la oposición, e incluso durante la década de los años 60, hubo grandes protestas en las principales ciudades del país generadas por la situación de crisis. Sin embargo, nuestro escritor decide centrarse en esta obra en destacar la década de los 90, marcada por una situación económica delicada que atravesaba el país y por la inmigración clandestina. En concreto, en su obra quiso tratar y recordar así un periodo terrible, en el que Hassan II junto con su ministro del Interior, decidieron luchar contra el tráfico de drogas y contra la inmigración clandestina durante su mandato, que terminaron solamente con la eliminación de pequeños traficantes, e incluso, con inocentes, temática que se refleja en la novela, a partir del poder del traficante nombrado en la novela como Al Afia:

De temps en temps, les autorités de Rabat envoyaient une patrouille de l'armée pour arrêter des embarcations et leurs passeurs. Les flics de Tanger n'étaient surtout pas mis au courant. Ce fut ainsi qu'Al Afia eut quelques-uns de ses hommes de main arrêtés et mis en prison. Tant qu'ils étaient à la prison de Tanger, il s'en occupait comme si c'étaient ses enfants, leur assurait un repas par jour et finançait leur famille. À la prison de Tanger, il avait ses entrées, connaissait le directeur et surtout les gardiens qu'il arrosait même quand il n'avait pas de copains détenus entre leurs murs. Il était passé maître dans les méthodes de corruption. (P, 21-22).

Sin embargo, la historia finaliza en el año 1999 con la muerte de Hassan II y la coronación de su hijo Mohamed VI, considerado como un resplandor de esperanza para el futuro del país de Marruecos, tras el régimen de represión durante el reinado de su padre:

La radio diffusait de la musique légère. Comme dans un rêve elle entendit: «Le roi est mort, vive le roi!» Puis un cri suivi d'applaudissements, puis encore: «Hassan II c'est fini, que son fils soit béni!» Une série d'images se bousculaient dans sa tête: des hommes et des femmes habillés en blanc s'immergeaient dans un fleuve et en sortaient pour aller prier dans une immense prairie inondée de lumière. Personne ne pleurait. Des enfants couraient dans tous les sens en criant: «Vive le roi!» (P, 312).

Adentrándonos en la historia, podemos ver la realidad de Marruecos durante el reinado de Hassan II, en el que sus habitantes sufrían un sistema en el que no tenían ningún futuro. La obra aborda de esta manera la realidad de aquellos jóvenes

marroquíes que a pesar de tener estudios, no conseguían tener una estabilidad laboral y consecuentemente, su única salvación y esperanza se centraba en la huida del país, convirtiéndose en una obsesión. De esta forma, nuestro escritor quiere dar testimonio, a través del personaje de Azel, de la realidad histórica y social de un país y denunciar la inmigración, debido a que este trauma histórico no se reduce a un solo personaje, sino a una población que se ve en la obligación de desear salir de un país. El personaje se sentiría desgarrado por no poder compartir su secreto al inicio de la obra, por no poder contar la necesidad de salir de su país, por lo que el trauma histórico-social se convertiría a la vez en un trauma estructural personal, que se descifraría a través del espacio urbano. Como se ha mencionado anteriormente, los traumas estructurales provienen de la ausencia de un origen, en esta novela esa ausencia se justifica a partir de la atención que se le da en la obra a la simbología del árbol en una estrecha relación con la inmigración, en este caso, porque en el momento de su salida, en el momento que esos seres abandonan su tierra, cortarían con las raíces de su origen:

Au moment où l'homme-arbre ou l'arbre habité par un homme s'apprête à monter dans le bateau, surgissent deux agents de la Guardia Civil qui l'en empêchent.

-Halte-là! Tu te crois où? Dans un zoo ou un cirque? Tes papiers!

L'arbre se secoue, des feuilles tombent de ses branches, ce sont des feuilles encore vertes, des cartes d'identité de plusieurs pays, des cartes de toutes les couleurs, des passeports, des papiers administratifs et quelques pages d'un livre écrit dans une langue inconnue.(P, 328).

Finalmente, debemos aclarar que el personaje de Azel se convierte dentro de la obra de Ben Jelloun en la voz de una denuncia pública y plural de un problema sociológico, pues como se enuncia en el apartado de nuestro escritor, entre sus temáticas encontramos las denuncias de temas sociales y la importancia de dar voz a los marginados: «Tahar Ben Jelloun continue d'envisager sa présence dans la littérature comme activité d'«écrivain public» c'est-à-dire de porte-parole qui parle au nom des gens sans voix¹⁸³».

¹⁸³ Magdalena ZDRADA-COK, *Tahar Ben Jelloun: hybridite et strategies de dialogue dans la prose publiée apres l'an 2000*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015, p. 62.

Por otro lado, Ben Jelloun asocia el espacio laberíntico de la ciudad con una intimidad indescifrable¹⁸⁴. Es lo que explica en una entrevista de 1985 para *La Quinzaine littéraire*:

Au Maroc, les villes historiques comme Fès, Meknès, Marrakech, Salé, sont entourées de grandes et superbes murailles. C'était certes pour se protéger contre l'envahisseur et aussi pour marquer le territoire de l'intouchable, l'impénétrable intimité arabo-musulmane¹⁸⁵.

Si la ciudad se une al trauma en los personajes en el interior de sus obras es porque en ellas encontramos un reflejo de una escritura autobiográfica, específicamente, conocemos la represión que sufrió la población de estudiantes en 1965, entre los que se incluye nuestro escritor y que se justifica en el Prólogo a su *Poésie complète*, publicada en 1995:

Tout avait commencé en mars 1965. J'étudiais la philosophie à Rabat. Le 20 mars les lycéens se mirent en grève à cause d'une circulaire injuste et malheureuse concernant leur avenir. Ils manifestèrent. A eux se joignirent d'abord des étudiants, ensuite des ouvriers sans travail et des jeunes sans occupation. Les troubles prirent de l'ampleur et gagnèrent les principales villes du pays. La police puis l'armée réprimèrent les manifestants avec une grande brutalité. Nous avions vingt ans et nous faisons l'apprentissage de la violence et de la haine. Nous fîmes connaissance de la peur, de la méfiance et du dégoût. Des camarades furent tués, d'autres arrêtés, d'autres enfin disparurent tout simplement. Lorsque nous reprîmes les cours, les choses n'étaient plus comme avant. Nous avions vieilli et notre mémoire était encombrée de blessures. Quant à notre conscience, elle était sous l'effet d'un traumatisme¹⁸⁶.

El paseo por la ciudad se convierte fácilmente en un recorrido en el corazón de un laberinto. El laberinto consiste en una forma canónica de una experiencia del espacio urbano, al mismo tiempo que es una figura. El laberinto alberga varias

¹⁸⁴ El recorrido de Jacques Revel, personaje de Michel Butor, toma sus raíces en traumatismos estructurales explorados a través de juegos de representación. Una de las estructuras que expone más poderosamente el tipo de trauma en juego en Butor es sin duda el laberinto.

¹⁸⁵ Tahar BEN JELLOUN, «Écrire dans toutes les langues françaises», in *La Quinzaine littéraire*, 436, mars 1985, pp. 23-24, p. 23.

¹⁸⁶ Tahar BEN JELLOUN, Prólogo a *Poésie Complète (1966-1995)*, Paris, Seuil, 1995, p. 9.

paradojas, entre las que se encuentra el laberinto por el cual uno vuelve constantemente al mismo lugar, estando desorientado. Se teje entonces una tensión entre la familiaridad y la extrañeza.

En el interior de la ciudad, el carácter de los espacios urbanos destaca por una estructura enrevesada, así como por la opacidad que cubre los muros de la ciudad. El potencial extensible de la ciudad como superficie que se hincha para luego comprimirse facilita el enterramiento de los sentidos ocultos, y al mismo tiempo hace proliferar los intersticios. Desde un punto de vista más radical, se puede decir que la exploración del laberinto se hace sin la vista; el recorrido en su interior es a menudo ciego: allí se sitúa la relación erótica en el recorrido laberíntico.

Veamos algunos de esos espacios en las diferentes novelas. En *L'enfant de sable* de Ben Jelloun, la plaza donde los narradores cuentan la historia de nuestro personaje es uno de los espacios predominantes de la novela. Este espacio es símbolo de verdad, porque en ella se narra la vida de nuestro personaje, pero también es un espacio donde algunas preguntas quedan respondidas de forma incierta, porque las versiones sobre la historia son diferentes: «Ce fut ainsi que le père d'Ahmed me séquestra dans une vieille bâtisse et exigea de moi de retourner à la place raconter l'histoire autrement.» (ES, 177) o no tienen respuesta, por lo que nos situaría en el centro de un laberinto por el que no saber por dónde circular al igual que le sucede a los narradores:

J'ai quitté cette place pas seulement parce qu'on nous a chassés mais aussi, en tout cas en ce qui me concerne, parce que la mort liquidait un à un mes héros. Je partais le soir, au milieu du récit, promettant la suite des aventures à mon assistance fidèle pour le lendemain. Quand je revenais, l'histoire était déjà achevée. La mort s'était, la nuit durant, acharnée sur les principaux personnages. Je me retrouvais ainsi avec des bouts d'histoire, empêché de vivre et de circuler. (ES, 175)

Por otro lado, hablando propiamente de los espacios físicos que nuestro personaje debe recorrer o en los cuales debe habitar, hay uno de ellos especialmente importante que lo conduce a un laberinto real, que lo desorienta, hablamos del hammam. El hammam le proporciona respuestas a la vez que dudas sobre la vida y sobre su aspecto físico. El acceso con su madre al hammam le permitía observar el cuerpo de las mujeres e incluso escuchar lo que hablaban, aunque de esas

conversaciones extraía información, algunas de ellas lo llevaban a un callejón sin salida, como el recorrido de un laberinto:

Je me tus et la suivis au hammam. Je savais que nous devions y passer tout l'après-midi. J'allais m'ennuyer, mais je ne pouvais rien faire d'autre. En vérité, je préférais aller au bain avec mon père. Il était rapide et il m'évitait tout ce cérémonial interminable. Pour ma mère, c'était l'occasion de sortir, de rencontrer d'autres femmes et de bavarder tout en se lavant. Moi, je mourais d'ennui. J'avais des crampes à l'estomac, j'étouffais dans cette vapeur épaisse et moite qui m'enveloppait. Ma mère m'oubliait. Elle installait ses seaux d'eau chaude et parlait avec ses voisines. Elles parlaient toutes en même temps. Qu'importe ce qu'elles disaient, mais elles parlaient. Elles avaient l'impression d'être dans un salon où il était indispensable pour leur santé de parler. Les mots et phrases fusaient de partout et, comme la pièce était fermée et sombre, ce qu'elles disaient était comme retenu par la vapeur et restait suspendu au-dessus de leurs têtes. Je voyais des mots monter lentement et cogner contre le plafond humide. Là, comme des poignées de nuage, ils fondaient au contact de la pierre et retombaient en gouttelettes sur mon visage. Je m'amusais ainsi ; je me laissais couvrir de mots qui ruisselaient sur mon corps mais passaient toujours par-dessus ma culotte, ce qui fait que mon bas-ventre était épargné par ces paroles changées en eau. J'entendais pratiquement tout, et je suivais le chemin que prenaient ces phrases qui, arrivées au niveau supérieur de la vapeur, se mélangeaient et donnaient ensuite un discours étrange. (ES, 29-30)

En la segunda obra, *La nuit sacrée*, los espacios laberínticos continúan presentes en relación con el enigma del personaje: «Votre histoire est une suite de portes qui s'ouvrent sur des territoires blancs et des labyrinthes qui tournent» (NS, 152-153). En esta novela, el personaje vuelve a recorrer una ciudad, aunque totalmente diferente a la de la primera novela: «Le soir je fis mon entrée dans la ville où j'allais vivre une histoire troublante. C'était une petite ville. En franchissant le seuil, j'eus le cœur serré. C'était mauvais signe.» (NS, 57). En esta ciudad, las calles por la que nuestro personaje camina se vuelven un lugar inextricable dentro de nuestro laberinto espacial:

Une rue déserte et étroite. Sur le mur des pierres avaient poussé comme des grenades sèches. Sur des endroits lisses, blanchis à la chaux, des syllabes, des dessins obscènes, des graffiti. Les parents, quand ils sont accompagnés de leurs enfants, évitent de passer par là. Ce fut dans cette rue, aussi large qu'une tombe, que je rencontrai mon père. Nez à nez avec lui, je ne regardais pas le ciel mais je

déchiffrais les mots et dessins sur le mur. Je ne lui parlai pas. [...] Cette rue étroite, rue de la honte, menait à l'abîme. J'étais curieuse. Je voulais aller jusqu'au bout. Cette rue avait été abandonnée par ses habitants parce qu'une rumeur disait qu'elle conduisait à l'enfer, qu'elle donnait sur une cour où les têtes des morts étaient exposées comme des pastèques. Plus personne ne passait par là. Rue maudite où, de temps en temps, un mort échappé de l'enfer se réfugie. (NS, 68-69).

Aunque los espacios de la ciudad en estas dos obras funcionan como espacios de confusión para el personaje y para el lector, debemos precisar que los muros y las casas de la ciudad funcionan paralelamente a los muros de una prisión para el personaje: «Mais comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes» (NS, 8) o «En me retrouvant entre quatre murs je réalisai combien ma vie d'homme déguisé ressemblait à une prison» (NS, 128).

El aspecto laberíntico no se limita a la materialidad del espacio urbano. Es la porosidad de los lugares o la ausencia de fronteras y divisiones definidas entre el exterior y el interior, lo privado y lo público, lo moderno y lo antiguo, lo que crea, según Walter Benjamin¹⁸⁷, la sensación del laberinto en la ciudad. La estructura del laberinto pone de relieve la posibilidad de acceder a lo que se oculta no tanto bajo la apariencia de los lugares y de las cosas, sino en estas zonas intermedias, intersticiales. Esta invisibilidad (si el término se entiende en el sentido de lo que no es inmediatamente visible) se encuentra en los elementos estructurales de la ciudad. Detrás de sus puertas, que una vez abiertas podrían proporcionar el esclarecimiento de un misterio, en sus muros que ocultan ofreciendo una fachada repugnante, o incluso conteniendo las marcas de la historia. La ciudad y sus diferentes espacios materiales, se simbolizan directamente con el enigma y el secreto en las obras:

Sachez aussi que le livre a sept portes percées dans une muraille large d'au moins deux mètres et haute d'au moins trois hommes sveltes et vigoureux. Je vous donnerai au fur et à mesure les clés pour ouvrir ces portes. (ES, 12)

En el que cada recorrido que se realiza, cada muro o muralla que se fisura o se rompe o incluso cada puerta que se abre «Je l'imagine bien ouvrant une à une les

¹⁸⁷ Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle: Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.

portes de mon histoire et gardant pour elle l'ultime secret.» (NS, 18), gracias al recorrido que se realiza, nos ayuda a estar más cerca de la revelación del enigma.

En primer lugar, debido a la implicación total del cuerpo y de la mente, a la estrecha comunión con el espacio que el laberinto se hace inevitable, pero también porque la visualidad dentro del laberinto muestra rápidamente sus limitaciones, de ahí la futilidad de identificar referencias visuales. Al no poder confiar únicamente en el conocimiento óptico, quien se pierde en él debe recurrir a instintos físicos. Además de buscar una salida, el único otro objetivo realista que puede mantener quien recorre el laberinto es acceder a su centro. Pero el centro no es a menudo otra cosa que la comprensión de un esquema; el laberinto vive, pues, por la promesa de una revelación. El errante en el laberinto se somete a los mecanismos del deseo: una vez satisfecho el deseo, nace el segundo, el de acceder a otro nivel, como establece Marie Fayad¹⁸⁸.

Es también la fascinación que empuja al preso-caminante a perseverar en laberintos, fascinación por la propia estructura que proporciona una posibilidad de organizar el caos. Se trata de querer poner una forma a la experiencia que elige la del laberinto, que consiste en la propia manera de ordenar el desorden. Modela la experiencia como si los habitantes respondieran a una representación del mito original. Porque llegar a desvelar el enigma, la verdad, puede generar profunda tristeza como sucede en la obra de *L'enfant de sable*:

Cette vérité, banale, somme toute, défait le temps et le visage, me tend un miroir où je ne peux me regarder sans être troublé par une profonde tristesse [...] une tristesse qui désarticule l'être, le détache du sol et le jette comme élément négligeable [...] Le miroir est devenu le chemin par lequel mon corps aboutit à cet état [...] (ES, 38)

Sin embargo, esta connotación también se presenta en *Partir*, en esta obra, el personaje recorre la ciudad de Tánger, nuestro laberinto, considerada como la ciudad de la traición por Jean Genet: «Miguel avait lu Jean Genet et se demandait pourquoi il aimait dire que Tanger était la ville de la trahison» (P, 144). Azel recorre las calles silenciosas, sucias y desordenadas de la medina y desea salir de esa ciudad, de ese laberinto en el cual se siente perdido, sin futuro: «Pour remonter en ville, il prit le chemin de Siaghine et du Grand Socco. Les rues étaient d'un calme inquiétant.

¹⁸⁸ Marie FAYAD, «Borges in Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*: Beyond Intertextuality», *The French Review*, vol. 67, n° 2, 1993, pp. 291-299.

Comme d'habitude, le sol était jonché d'immondices.» (P, 51) y que también odia por lo que en ellas se esconde, como es el tráfico de drogas y la corrupción: «le pays est rongé par le fléau du trafic et de la corruption» (P, 72), pero en el momento que huye, sentirá melancolía por su ciudad, por esos espacios en los que realmente se sentía feliz, como lo son el puerto, el Socco, así como los paisajes que le ofrecían las montañas y el mar que tanto amaba, como se detallará en el apartado del espacio:

Mais, cher pays,

Je ne te quitte pas définitivement, tu me prêtes seulement aux Espagnols, nos voisins, nos amis. Nous les connaissons bien, longtemps ils ont été aussi pauvres que nous, et puis un jour, Franco est mort, la démocratie est arrivée, suivie de la prospérité et de la liberté. J'ai appris tout cela à la terrasse des cafés, c'est cet endroit que nous autres Marocains avons choisi pour scruter sans trêve les côtes espagnoles et réciter en chœur l'histoire de ce beau pays. Nous avons fini par entendre des voix, persuadés qu'à force de fixer les côtes une sirène ou un ange aurait pitié de nous et viendrait nous prendre par la main pour nous faire traverser le détroit.

[...]

Ô mon pays, ma volonté contrariée, mon désir brûlé, mon regret principal! Tu gardes auprès de toi ma mère, ma sœur et quelques amis, tu es mon soleil et ma tristesse, je te les confie car je reviendrai et veux les retrouver en bonne santé, surtout ma petite famille, mais débarrasse-nous de ces voyous qui te saignent parce qu'ils trouvent des protections là où ils devraient rencontrer la justice et la prison, débarrasse-nous de ces brutes qui ne connaissent la loi que pour la détourner, rien ne les arrête, «l'argent, comme dit ma mère, donne du sucre aux choses amères»!(P, 89-90)

A la luz de estas consideraciones, se hace evidente que el laberinto marca el imaginario hasta el punto de que se convierte en imagen de nuestras estructuras mentales, pero sin acercarlas nunca en complejidad, como sugiere implícitamente Dominique Viart:

Le véritable labyrinthe n'est finalement pas celui dans lequel on se trouve mais celui que l'on porte en soi. Ce n'est plus ici le sujet qui cherche sa voie dans le dédale, mais le dédale qui s'installe au cœur du sujet et de son effort d'intellection. Ces errances mentales, ces interrogations sans fin, ces ressassements dans lesquels on s'enlise pour ne plus en sortir [...]. Le mythe- les mythes- peuvent sembler une

réponse possible, pour qui s'y reconnaît et y adhère, mais ils ne font jamais que confirmer l'absence de toute solution à l'énigme¹⁸⁹.

Como conclusión, el laberinto es un lugar donde se descubre una red de líneas entrelazadas entre el espacio mental y el espacio físico, entre lo familiar y lo extraño, entre lo orgánico y lo inorgánico. En esta peregrinación a las miras abstractas hacia regiones turbias de la conciencia, el caminante se coloca en los caminos de la salvación, pero solo puede encontrar su propia confusión, de ahí la persistencia del enigma.

3.1.3. Laberinto de voces narrativas

Sin embargo, si en algo se diferencia la estrategia del laberinto en la obra de Ben Jelloun respecto a sus contemporáneos, pensamos que es en el juego de las voces narrativas que proponemos en esta investigación como memoria colectiva del laberinto en la literatura magrebí.

Las estrategias narrativas de Ben Jelloun las presentaremos junto con los rasgos estilísticos narrativos estudiados en las tres obras seleccionadas con el fin de poder elaborar un apartado sobre la Memoria Cultural en la escritura de sus novelas. Estos rasgos nos harán descubrir la obra de Ben Jelloun que forma parte de una memoria cultural de una colectividad.

Comenzaremos con las voces narrativas relacionadas con la memoria colectiva cultural, e iremos viendo su relación con la memoria colectiva del laberinto en las obras de Tahar Ben Jelloun que proponemos.

Las voces narrativas de Tahar Ben Jelloun dan lugar a unas narraciones plurales a través de un sistema de delegaciones de voz: «Depuis ses premiers livres, on constate chez Ben Jelloun, un refus de l'univocité narrative, règle d'or du récit réaliste, et la pratique d'une narration plurielle par le biais du système des délégations de voix¹⁹⁰». Igualmente, Tahar Ben Jelloun añade una particularidad, el uso de un narrador popular «conteur populaire», una característica propia de la cultura marroquí:

¹⁸⁹ Dominique VIART, «L'écriture et le labyrinthe des signes: L'emploi du temps de Michel Butor», in *Otrante*, n° 7, 1994, p. 102.

¹⁹⁰ Marc GONTARD, «Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun», *op. cit.*, p. 99.

Le narrateur est explicitement mis en scène sous les traits du conteur populaire [...]. Cette pratique entraîne deux conséquences: la réintégration du récit romanesque dans une pratique culturelle spécifiquement marocaine qui met en évidence la fonction communicative de l'acte de raconter, dans l'interaction conteur-public et l'inscription actuelle qu'on appelle le post-modernisme dont les initiateurs ont été, en particulier, le romancier américain John Barth (*Perdu dans le labyrinthe*) et l'écrivain argentin Jorge Luis Borgès (*Fictions*)¹⁹¹.

Veamos como las voces plurales a través de las delegaciones de voz, así como el uso del narrador popular, se ponen en práctica en la obra de *L'enfant de sable*.

En *L'enfant de sable*, la historia comienza con el uso de un narrador omnisciente en tercera persona que sitúa la acción y que nos presenta a las diferentes presencias narrativas de la historia, en este caso, este narrador extradiegético nos ofrece la figura de un «conteur populaire», un narrador que en primera persona comienza a presentar la historia. En el inicio, no conocemos quién es, pero posteriormente, se hará referencia a su nombre, Si Abdel Malek, cuando la historia avanza. Sabemos que es un narrador popular porque así se indica «Le conteur assis sur la natte, les jambes pliées en tailleur, sortit d'un cartable un grand cahier et le montra à l'assistance» (ES, 11). Este narrador presenta la historia de la novela a la cual ha tenido acceso, gracias al diario que le ha confiado el personaje:

Le secret est là, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images. Il me l'avait confié juste avant de mourir. Il m'avait fait jurer de ne l'ouvrir que quarante jours après sa mort, le temps de mourir entièrement, quarante jours de deuil pour nous et de voyage dans les ténèbres de la terre pour lui. Je l'ai ouvert, la nuit du quarante et unième jour. J'ai été inondé par le parfum du paradis, un parfum tellement fort que j'ai failli suffoquer. J'ai lu la première phrase et je n'ai rien compris. J'ai lu le deuxième paragraphe et je n'ai rien compris. J'ai lu toute la première page et je fus illuminé. (ES, 11)

Sin embargo, este narrador popular delega a otros la función narrativa para que la historia presentada continúe, en algunos casos haciendo referencia a textos escritos, como es el caso del diario íntimo de Ahmed:

Permettez que j'ouvre le livre et que je vous lise ce qu'il a écrit sur ces sorties dans le brouillard tiède: “Ma mère mit dans un petit panier des oranges, des œufs durs et

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 99-100.

des olives rouges marinées dans le jus de citron. Elle avait un fichu sur la tête qui retenait le henné étalé dans sa chevelure la veille. Moi, je n'avais pas de henné dans les cheveux. Lorsque je voulus en mettre, elle me l'interdit et me dit : 'C'est réservé aux filles!' Je me tus et la suivis au hammam. Je savais que nous devions y passer tout l'après-midi. J'allais m'ennuyer, mais je ne pouvais rien faire d'autre. En vérité, je préférais aller au bain avec mon père. (ES, 29)

Este diario de Ahmed permite escuchar a otras voces, como la de Fatima, la de Abbas, la de su padre, o las cartas intercambiadas entre Ahmed y una persona anónima. Un ejemplo de la voz de Fatima dentro del diario, dice así:

[...] elle me dit avec un petit sourire: "J'ai toujours su qui tu es, c'est pour cela, ma sœur, ma cousine, que je suis venue mourir ici, près de toi. Nous sommes toutes les deux nées penchées sur la pierre au fond du puits sec, sur une terre stérile, entourées de regards sans amour. Nous sommes femmes avant d'être infirmes, ou peut-être nous sommes infirmes parce que femmes..., je sais notre blessure... Elle est commune... Je m'en vais... Je suis ta femme et tu es mon épouse... Tu seras veuf et moi..., disons que je fus une erreur... pas très grave, une petite errance immobilisée... Oh, je parle trop... je perds la tête! (ES, 29)

Abbas, el jefe de un establecimiento que Ahmed frecuentaba, también toma la palabra en el diario:

Abbas, c'était l'animateur et le patron. En me parlant, il ne roulait plus les r: -Nous sommes des nomades, notre vie a quelque chose d'exaltant mais elle est pleine d'impasses. Tout est faux, et c'est ça notre truc, on ne le cache pas; les gens viennent pour ça, pour Malika qui n'est pas plus une danseuse des mille et une nuits que moi je ne suis un marin balafré, ils viennent pour la loterie; la roue qui tourne est truquée, ils le soupçonnent mais acceptent le jeu; seul l'âne qui fume et fait le mort est vrai; c'est un âne que j'ai dressé et qui me coûte cher car je le nourris bien. Les gamins acrobates sont tous des orphelins et moi je suis leur père et leur frère; quand ils m'énervent je les bats, c'est ainsi. Dans ce pays, tu réprimes ou tu es réprimé. Alors je frappe et domine. (ES, 103)

La voz del padre de Ahmed aparece tanto en los diálogos que mantiene con su hija-hijo:

Un jour Ahmed alla voir son père dans son atelier et lui dit : – Père, comment trouves-tu ma voix? – Elle est bien, ni trop grave ni trop aiguë. – Bien, répondit Ahmed. Et ma peau, comment tu la trouves? – Ta peau? Rien de spécial. – As-tu remarqué que je ne me rase pas tous les jours? – Oui, pourquoi? – Que penses-tu de mes muscles? – Quels muscles? – Ceux par exemple de la poitrine... –Mais je ne sais pas. – As-tu remarqué que c'est dur ici, au niveau des seins?...Père, je vais me laisser pousser la moustache. – Si cela te fait plaisir! –Dorénavant, je m'habillerai en costume, cravate... – Comme tu veux, Ahmed. – Père! Je voudrais me marier... – Quoi? Tu es trop jeune encore... – Ne t'es-tu pas marié jeune? – Oui, c'était un autre temps...– Et mon temps, c'est quoi? – Je ne sais pas. Tu m'embarrasses. [...] Mais pourquoi toutes ces questions? – Je te les pose pour que toi et moi nous regardions les choses en face. Ni toi ni moi ne sommes dupes. (ES, 43-44)

Como de forma individual, recordando las palabras que le decía:

Mon père me donna une gifle dont je me souviens encore et me dit : “Tu n'es pas une fille pour pleurer! Un homme ne pleure pas!” Il avait raison, les larmes, c'est très féminin! Je séchai les miennes et sortis à la recherche des voyous pour me battre. Mon père me rattrapa dans la rue et me dit que c'était trop tard! (ES, 35)

De la misma forma, dentro del diario observamos unas cartas que Ahmed se intercambiaba con una persona anónima, y que, a nuestro entender, podríamos interpretar este intercambio de cartas como si fuese un intercambio de pensamientos entre el ser masculino (Ahmed) y el ser femenino (Zahra) del mismo personaje:

De bien obscurs échanges de lettres allaient bouleverser les plans et la vie de notre héros. Ces lettres, consignées dans le cahier, ne sont pas toutes datées. Mais, en les lisant, on peut les situer à l'époque où nous sommes arrivés dans notre histoire. Elles ne sont pas signées ou alors la signature y est absolument illisible. Parfois c'est une croix, d'autres fois ce sont des initiales ou des arabesques. Sont-elles d'un correspondant ou d'une correspondante anonyme? Ou sont-elles imaginaires? Se serait-il écrit à lui-même dans son isolement?... (ES, 51-52)

Y un ejemplo de estas cartas que podría evidenciar nuestra teoría anteriormente citada, dice así:

J'ai trouvé votre lettre sous la pierre à l'entrée du jardin. Je vous remercie de m'avoir répondu. Vous restez bien évasive. Cela fait longtemps que je vous attends. Mes questions n'étaient sans doute pas très précises. Comprenez-moi, je ne peux dévoiler mon identité sans encourir un danger qui amènerait le malheur sur

vous et sur moi. Notre correspondance doit rester confidentielle. Je compte sur votre sens du secret. (ES, 52)

Posteriormente, el narrador principal o el que consideramos «narrateur populaire» desaparece de la historia dando la palabra a los auditores de la halqa, como el hermano de Fatima. Con este suceso, el narrador se convierte en narratario y viceversa. El hermano de Fatima toma la palabra para contar la historia de su hermana atreviéndose a contradecir la historia del narrador:

Pendant que le conteur lisait cette lettre, un homme, grand et mince, ne cessait d'aller et venir, traversant en son milieu le cercle, le contournant, agitant un bâton comme s'il voulait protester ou prendre la parole pour rectifier quelque chose. Il se mit au centre, tenant à distance le conteur avec sa canne, il s'adressa à l'assistance:

Cet homme vous cache la vérité. Il a peur de tout vous dire. Cette histoire, c'est moi qui la lui ai racontée. Elle est terrible. Je ne l'ai pas inventée. Je l'ai vécue. Je suis de la famille. Je suis le frère de Fatima, la femme d'Ahmed, enfin celle qui joua le rôle de l'épouse, mais une épouse qui se laissa entraîner dans le tourbillon d'une perversion trop compliquée pour nous, braves et bons musulmans. (ES, 58)

En el interior del discurso del hermano de Fatima se introduce el discurso de Fatima, convirtiéndose en una doble delegación de voces: «Merci de m'avoir sortie de l'autre maison. Nous serons frère et sœur! Tu as mon âme et mon cœur, mais mon corps appartient à la terre et au diable qui l'a dévasté!... » Elle s'endormit juste après». (ES, 64)

Existe otra delegación de voces, cuando un asistente, un hombre del público se levanta para contar una historia de un guerrero, apodado Antar, que era en realidad una mujer. A partir de la inserción de esta segunda historia en el interior de nuestra novela, Tahar Ben Jelloun utiliza el procedimiento de *mise en abyme*, un procedimiento asociado al famoso escritor André Gide y al «Nouveau Roman». André Gide, lo explicó como una técnica conocida por insertar una segunda historia en el interior de una primera historia y lo comparó al proceso de elaboración de un escudo en su *Journal* en 1893: «le procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme"¹⁹²». Lucien Dällenbach, el teórico más experto en la materia, lo definió como: «toute enclave entretenant une relation de similitude avec

¹⁹² André Gide, *Journal. Tome I. 1887-1925*. Édition établie, présentée et annotée par Éric Marty. Paris, Gallimard, 1996, p. 171.

l'œuvre qui la contient¹⁹³». Por parte de nuestro escritor, esta técnica es empleada para justificar el comportamiento del personaje de Ahmed:

– Non! C'est tout à fait logique! répliqua un homme de l'assistance. Il s'est servi de cette pauvre infirme pour se rassurer et renforcer son personnage. Cela me rappelle une autre histoire qui est arrivée à la fin du siècle dernier dans le sud du pays. Permettez-moi que je vous la conte rapidement: c'est l'histoire de ce chef guerrier, un être terrible, qui se faisait appeler Antar; c'était un chef impitoyable, une brute, une terreur dont la renommée dépassait le clan et les frontières. Il commandait ses hommes sans crier, sans s'agiter. De sa petite voix, qui contrastait avec ce qu'il disait, il donnait des ordres et jamais il ne fut désobéi. (ES, 64)

Tras la desaparición del primer narrador «Cela fait huit mois et vingt-quatre jours que le conteur a disparu» (ES, 115) o mejor dicho, tras la muerte del «conteur populaire» Si Abdel Malek, «– Mais tu n'es pas un conteur... Tu n'as pas l'étoffe de Si Abdel Malek, que Dieu ait son âme...» (ES, 117), el narrador omnisciente deja poco a poco la palabra a una serie de personajes de la halqa, encontrando a otros cinco narradores en la obra: Salem, Amar, Fatouma, el trovador ciego, y un hombre descrito con un turbante azul. Salem, Amar y Fatouma son tres asistentes de la halqa, los tres se debaten por continuar la historia.

C'est ce que se disent Salem, Amar et Fatouma, tous trois âgés et désœuvrés et qui se retrouvaient, depuis le nettoyage de la place et la mort du conteur, dans un minuscule petit café en retrait, que le bulldozer de la municipalité a épargné parce qu'il appartient au fils du mokadem.

Ils étaient les plus fidèles au conteur. Ils ont eu du mal à accepter la brutalité avec laquelle tout fut interrompu. Salem, un Noir, fils d'un esclave ramené du Sénégal par un riche négociant au début du siècle, proposa aux deux autres de poursuivre l'histoire. Amar et Fatouma réagirent mal : – Et pourquoi ce serait toi et pas nous?

[...]

– Si, si... laissez-moi vous dire ce qu'est devenue Zahra, Lalla Zahra... et ensuite vous me direz votre histoire..., chacun son tour. (ES, 116, 117)

¹⁹³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.

De esta forma, en el capítulo 14, el narrador es Salem; en el capítulo 15, el narrador es Amar; y en el capítulo 16, el narrador es Fatouma. En el capítulo 17, el narrador es un trovador ciego:

“Le Secret est sacré, mais il n’en est pas moins un peu ridicule”. L’homme qui parlait ainsi était aveugle. Apparemment pas de canne. Juste sa main posée sur l’épaule d’un adolescent. Habillé d’un costume sombre, grand et mince, il vint s’asseoir à la table des deux hommes qui méditaient encore l’histoire de Fatouma. Personne ne l’avait invité. (ES, 147)

Este trovador era un hombre encontrado en un café de Marrakech: «En ce jour d’avril 1957, nous sommes à Marrakech, dans un café dont la salle du fond sert à stocker les sacs d’olives fraîches» (ES, 149). Finalmente, llegamos al último narrador, un hombre con un turbante azul, llamado Bouchaïb, que no solamente aparece en el final de *L’enfant de sable*, sino que también es incluido al inicio de la obra *La nuit sacrée*:

De l’autre côté de la place, au café, l’homme au turban bleu continue son histoire : « Si notre ville a sept portes c’est qu’elle a été aimée par sept saints. Mais cet amour est devenu une malédiction. Je le sais à présent depuis que j’ai osé raconter l’histoire et le destin de la huitième naissance. (ES, 175)

Podemos concluir indicando que el uso de diferentes narradores es una estrategia narrativa de Tahar Ben Jelloun que nos permite situarlo en el interior de las novelas transgresoras, la que no sigue una presentación ni lineal, ni tradicional: «telle technique permet donc à Ben Jelloun de faire éclater le monologisme narratif traditionnel et d’instaurer dans son récit une narration plurielle et contradictoire avec le renversement de la hiérarchie narrateur/narrataire¹⁹⁴».

En *L’enfant de sable*, el personaje «conteur» es el eje central de la estrategia narrativa. Es más, podemos señalar que con él nace y muere el relato:

[...] j’avais perdu le grand cahier où je consignais mon histoire. J’essayai de le reconstituer mais en vain; alors je sortis à la recherche du récit de ma vie antérieure. La suite vous la connaissez. J’avoue avoir pris du plaisir à écouter le conteur, puis vous. J’ai eu ainsi le privilège, vingt ans plus tard, de revivre certaines étapes de ma vie. (ES, 146)

¹⁹⁴ Marc GONTARD, «Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun», *op. cit.*, p.101.

Je crois savoir qu'un conteur de l'extrême Sud a essayé de franchir ces portes. Le destin ou la malveillance empêcha ce pauvre homme d'accomplir jusqu'au bout sa tâche. (ES, 163)

J'ai quitté cette place pas seulement parce qu'on nous a chassés mais aussi, en tout cas en ce qui me concerne, parce que la mort liquidait un à un mes héros. [...] La mort s'était, la nuit durant, acharnée sur les principaux personnages. Je me retrouvais ainsi avec des bouts d'histoire, empêché de vivre et de circuler. Mon imagination était ruinée. [...] Je n'étais plus un conteur, mais un charlatan, un patin entre les doigts de la mort. (ES, 175)

Así, cuando el «conteur» se aleja de su función narradora, reenvía al público que le escucha y, por ende, al lector al enigma, a la luz de la luna: «Si quelqu'un parmi vous tient à connaître la suite de cette histoire, il devra interroger la lune quand elle sera entièrement pleine. Moi, je dépose là devant vous le livre, l'encrier et les porte-plume. Je m'en vais lire le Coran sur la tombe des morts!» (ES, 180).

En *La nuit sacrée*, Tahar Ben Jelloun nos sitúa de nuevo en el contexto de un relato oral. A través de la oralidad, Ben Jelloun nos enmarca en un «modèle archétypique dans lequel la nature dialogique du récit est mise en évidence¹⁹⁵». Una vez más, nos adentra en la historia a través de la figura del «conteur populaire» en la halqa, «le cercle des auditeurs où s'évalue directement la performance narrative du conteur par le biais des réactions du public¹⁹⁶». Esta obra se interpreta como una prolongación de *L'enfant de sable*, con la aparición del narrador definido como «l'homme au turban bleu» que termina la obra anteriormente analizada y su continuación en esta obra que examinamos ahora. Sin embargo, a diferencia de la obra anterior, en *La nuit sacrée* no hay narradores simultáneos, ni competencias de relatos, debido a que los narradores constatan que la presentación de la historia se hace compleja para ellos «il n'y avait que ces phrases inachevées, hachées, pleines de cailloux et de salive. Sa langue roulait puis se nouait. Le conteur en rougissait» (NS, 10) y acaban abandonando el relato:

[...] le conteur avait de nouveau disparu. Personne n'avait essayé de le retenir ou de discuter avec lui. Il s'était levé, ramassant son manuscrit jauni, lavé par la lune,

¹⁹⁵ Marc GONTARD, «Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun», *op. cit.*, p. 100.

¹⁹⁶ *Ibid.*

et sans se retourner, il s'était fondu dans la foule. Ceux qui l'avaient écouté étaient ébahis. Ils ne savaient quoi penser de cet homme, conteur illustre et bien-aimé de la ville. Il commençait une histoire puis l'abandonnait. (NS, 9)

Si el «conteur populaire» abandona el relato, la historia puede continuar y es gracias a que el/la protagonista Ahmed/Zahra toma su verdadero lugar en la historia como narrador, hecho que da cuenta “que la heroína de la historia no ha muerto, puesto que es ella misma la que asume la narración en clave de discurso autobiográfico¹⁹⁷”. Zahra surge de la halqa para retomar la historia, no sin antes haber sido espectadora de su relato:

J'étais là, enveloppée dans ma vieille djellaba; je l'observais et ne disais rien. Et qu'aurais-je pu dire pour lui témoigner mon affection? Quel geste aurais-je dû faire sans trahir le secret qu'il gardait et dont j'étais l'incarnation? Je savais trop de choses et ma présence dans ce lieu n'était pas le fait du hasard. Je revenais de loin. (NS, 10-11)

Su presencia es considerada como un «signe prémonitoire de la faillite qui frappe le conteur¹⁹⁸». Nuestra protagonista toma la palabra, elegida por los asistentes de la halqa, ocupando el centro de ese círculo que los mismos habían hecho alrededor de ella:

Elle levait les bras lentement presque à faire bouger ses seins. Un cercle de curieux se forma très vite autour d'elle. Elle était encore jeune et surtout très belle. De grands yeux noisette, une peau brune et mate, des jambes fines et un air de malice dans son sourire. Qu'était-elle venue faire sur cette place réservée aux hommes et à quelques vieilles mendiantes? Nous étions tous en train de nous poser la question, quand elle introduisit une cassette de musique berbère dans un transistor, fit quelques pas de danse, puis sortit un micro à piles et nous dit: – Je viens du Sud, je viens du crépuscule, je descends de la montagne, j'ai marché, j'ai dormi dans des puits, j'ai traversé les nuits et les sables, je viens d'une saison hors du temps, consignée dans un livre, je suis ce livre jamais ouvert, jamais lu, écrit par les

¹⁹⁷ Lourdes CARRIEDO LÓPEZ, «De lo polifónico e “indecidible” en la narrativa de Tahar Ben Jelloun», in Flor María Bango, Antonio Niembro, Emma Alvarez, (eds.), *Intertexto y polifonía*, U. Oviedo, 2008, pp. 213-220, p. 214.

¹⁹⁸ Rachida SAÏGH-BOUSTA «Béances du récit dans *la Nuit sacrée*», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 1993, pp. 119-129, p. 120.

ancêtres, gloire à eux, les ancêtres qui m’envoient pour vous dire, vous prévenir, vous dire et vous dire. (NS, 16)

Si Ben Jelloun hace que la protagonista se convierta en narradora ahora en la historia, no se trata de un hecho realizado sin meditación, sino que es fruto de uno de los enigmas de su escritura. Zahra toma la palabra justamente después de la muerte de su padre, estructura que ya había puesto en práctica en otra novela suya, titulada *Harrouda*: «la mère dans Harrouda n’accède à la “prise de parole” qu’après la mort des pères¹⁹⁹». Zahra, en este caso, siendo ya una mujer mayor, cuenta su historia en primera persona, liberándose del secreto que tanto tiempo había guardado y prometiendo la continuación de la historia a aquellos que hasta ahora la habían seguido:

Amis, je vous dois cette histoire. Je suis arrivée au moment où le conteur chargé de la dire est tombé dans une de ces trappes, victime de son propre aveuglement. Il s’est laissé prendre dans les fils tissés par l’araignée endormie. Il a ouvert des portes dans des murailles et les a abandonnées. Il a disparu au milieu du fleuve, laissant ma vie en suspens. J’ai donné mon corps à l’eau du fleuve. J’ai été emportée par tant et tant de courants. J’ai résisté. Je me suis battue. De temps en temps l’eau me jetait sur une rive puis me reprenait à la première crue. Je n’avais plus le temps de penser ni d’agir. À la fin je me laissais faire. Mon corps se purifiait; il changeait. Je vous parle aujourd’hui d’une époque lointaine. (NS, 19)

A partir de ese momento, la narración en primera persona relatando su confesión se comprende como la aportación de “una nueva versión, en apariencia definitiva, de un desenlace que resultó sistemáticamente diferido en la primera novela²⁰⁰” por el uso de diferentes narradores así como de una versión distinta contada por cada uno de ellos: «Amis du Bien! Ce que je vais vous confier ressemble à la vérité» (NS, 8). No obstante, esta historia que parece ser fiel en su forma, porque es la protagonista la que la cuenta, se llena de dudas, cuando el discurso real se entremezcla con un discurso imaginario, “la voz de Zahra pronto plantea la cuestión de la indefinición entre lo real y lo soñado, entre lo vivido y lo imaginado, generando

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Lourdes CARRIEDO LÓPEZ, «De lo polifónico e “indecidible” en la narrativa de Tahar Ben Jelloun», *op. cit.*, p. 219.

de nuevo una fuerte sospecha en el lector-destinatario de la historia²⁰¹”, considerándola “en el mismo nivel de vacilación enunciativa que los demás narradores²⁰²”.

Podríamos decir que Tahar Ben Jelloun pone en práctica la estrategia narrativa de del dialogismo, término asociado a Mikhaïl Bakhtine. Justificamos el uso de este procedimiento en nuestro autor, sabiendo que Bakhtine determinó la novela como el género más propicio al uso del dialogismo, género que analizamos en esta investigación:

L'intention directe et spontanée du discours, dans le climat du roman, paraît inadmissiblement naïve et, somme toute, impossible, car la naïveté elle-même, quand il s'agit d'un roman authentique, ne peut échapper à un caractère polémique interne, et devient, elle aussi, dialogisée. [...] Il est vrai qu'une image dialogisée de cet ordre peut trouver sa place (sans donner le ton) dans tous les genres poétiques, même dans la poésie; c'est dans le genre romanesque, et là seulement, qu'elle peut se développer, devenir complexe et profonde, et en même temps atteindre à sa perfection littéraire²⁰³.

Es a partir del dialogismo que los enunciados, que la palabra del personaje se ve evaluada y transformada, al igual que clarificada, como sucede en nuestra obra y como explica Bakhtine:

tout discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmi-touffé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit, ou, au contraire, éclairé par les paroles étrangères à son propos. Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui. Orienté sur son objet, il pénètre dans ce milieu de mots étrangers agité de dialogues et tendu de mots, de jugements, d'accents étrangers, se faufile dans leurs interactions compliquées, fusionne avec les uns, se détache des autres, se croise avec les troisièmes. Tout cela peut servir énormément à former le discours, à le décanter dans toutes ses couches sémantiques, à compliquer son expression, à infécher toute son apparence stylistique²⁰⁴.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 101.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 100.

¿Pero que es el dialogismo? Bakhtine no hace una definición exacta, pero sí explica en qué consiste. Podríamos decir que el dialogismo es un principio que domina la práctica del lenguaje, en el que todo enunciado está atrapado en una red de interacciones, dicho de otra forma, en el que la palabra o el objeto son tomados y reflejados por otro: «tout objet “conditionnel”, “contesté”, est éclairé d’un côté, obscurci de l’autre par une opinion sociale aux langages multiples, par les paroles d’autrui à son sujet²⁰⁵» y Bakhtine apoya esta definición detallando la orientación dialógica del discurso:

L’orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C’est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l’objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, “étranger”, et ne peut éviter une action vive et intense avec lui²⁰⁶.

La noción de dialogismo se declina en dos acepciones posibles y esenciales: la primera, a un dialogismo externo (el diálogo) y la segunda, a un dialogismo interno (en el que toda palabra es siempre el discurso de otro). Es el dialogismo interno el que realmente trabaja nuestro especialista porque no había sido de interés para otros estudiosos y que decide dividir a su vez en dos tipos, los definidos por las réplicas y los definidos por el monólogo: «la dialogisation intérieure du discours (tant dans la réplique, que dans l’énoncé monologique) qui pénètre dans toute sa structure, dans toutes ses couches sémantiques et expressives, a presque toujours été ignorée²⁰⁷». El dialogismo interno se caracteriza en Bakhtine por la pluralidad de voces:

l’objet est le point de convergence de voix diverses [...] L’artiste-prosateur érige ce plurilinguisme social à l’entour de l’objet jusqu’à l’image parachevée, imprégnée par la plénitude des résonances dialogiques, artistement calculées pour toutes les voix, tous les tons essentiels de ce plurilinguisme²⁰⁸.

El dialogismo se pone en juego, ya sea exponiendo las ideas de un personaje en el enunciado de otra persona, trabajando a su vez el *polylinguisme*:

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 102.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, [...] Ce discours offre la singularité d'être bivocal. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes: celle –directe – du personnage qui parle, et celle – refractée de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble. Le discours bivocal est toujours à dialogue intérieur. [...]En eux tous se trouve en germe un dialogue potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langages²⁰⁹.

Ya sea presentando a ese personaje en diálogo consigo mismo:

le discours bivocal à dialogue interne est également possible dans un système clos, pur, à langage unique, [...] Une bivocalité poétique et rhétorique [...] peut être déployée de manière appropriée dans un dialogue individuel, une dispute individuelle ou une causerie entre deux individus; dans ce cas, les répliques de ce dialogue seront immanentes à un langage unique: elles peuvent être en désaccord, contradictoires, mais ni plurilinguales, ni plurivocales²¹⁰.

Estas dos perspectivas diferentes se ven reflejadas en las novelas: la primera, que se ha analizado en las dos obras, como una polifonía de relatos, cuando los narradores presentan desde su punto de vista historias diferentes de un mismo relato, poniendo en su palabra la historia del personaje Ahmed/Zahra, y la segunda, presente desde el momento en el que Zahra toma la narración del relato y expone sus pensamientos, sus ideas e incluso sus sentimientos en un diálogo onírico y real consigo misma.

-En *Partir*, la estructura de las voces narrativas difiere de las obras anteriores. En este caso, Ben Jelloun no incluye ni la estrategia del «conteur populaire», ni la halqa con los espectadores. Sin embargo, sí se aprecia la misma estructura inicial, con el uso de un narrador omnisciente en tercera persona que presenta el espacio

²⁰⁹ *Ibid*, p. 144-145.

²¹⁰ *Ibid*, p. 145.

principal de la obra «À Tanger, l'hiver, le café Hafa se transforme en un observatoire des rêves et de leurs conséquences» (P, 11), la temática y su personaje principal, Azel:

Comme dans un rêve absurde et persistant, Azel voit son corps nu mêlé à d'autres corps nus gonflés par l'eau de mer, le visage déformé par l'attente et le sel, la peau roussie par le soleil, ouverte au niveau des bras comme si une bagarre avait précédé le naufrage. (P, 11-12)

El narrador omnisciente predomina en la narración de esta obra, pero a medida que el relato progresa se hace una mezcla entre el narrador omnisciente y su delegación de la voz en el personaje central de la historia, en función de la temática enunciada por el narrador omnisciente:

Nombre d'entre ces filles étaient amoureuses d'Azel, mais il les décourageait en leur disant la vérité sur sa situation: J'ai vingt-quatre ans, je suis diplômé, j'ai pas de boulot, pas d'argent, pas de voiture, je suis un cas social, oui, moi aussi je suis à la dérive, prêt à tout pour foutre le camp, pour ne garder de ce pays que des images, des cartes postales, alors, je ne suis pas fait pour l'amour, vous méritez mieux, vous méritez le luxe, la beauté, la poésie... J'ai déjà tenté de brûler les quatorze kilomètres qui nous séparent de l'Europe, mais j'ai été escroqué, et j'ai eu plus de chance que mon cousin Nouredine qui s'est noyé à quelques mètres d'Almeria, vous vous rendez compte? (P, 41-42)

No solamente el narrador omnisciente delega la voz en el personaje principal, sino que también delega la voz en los personajes que son importantes para la progresión de la historia (Al Afia, Nouredine, El Haj, Miguel, Lalla Zohra, Siham, Mohamed-Larbi, Malika, Soumaya, Mounir, Abdeslam, Siham, Kenza, Moha, Abbas, Nâzim, Gabriel y Flaubert) aunque es cierto que el narrador omnisciente nos introduce en el relato de estos personajes a través de los diálogos de los personajes de la obra. Esta narración repleta de detalles y de descripciones, con la mezclanza de los diálogos, nos recuerda a la estructura de la narración de una obra teatral:

El Haj mit de la musique, Siham et les autres filles se levèrent et se mirent à danser. Azel les regardait, ému. Il avait envie de les prendre une à une dans ses bras et les serrer contre son cœur. Il était heureux mais sentait la fragilité de ces émotions. Ce soir-là, il fit l'amour avec Siham. Après, elle lui demanda -

M'emmèneras-tu avec toi si tu parviens à quitter ce pays? Elle lui avoua ensuite qu'elle cherchait à se marier avec un Espagnol ou un Français.

- Moi aussi, rétorqua Azel.

Ce qui la fit rire et elle rectifia, une Espagnole ou une Française! Il s'arrêta un instant puis: dit sur un ton grave:

- Quelle importance à partir du moment où je réalise mon rêve ...

Siham s'assit sur le bord du lit et se mit à pleurer. Il la prit dans ses bras, essuya ses larmes du revers de la main et la serra fort contre lui. (P, 43)

Por otro lado, al igual que en las dos obras anteriores, en esta novela, volvemos a ver la inclusión de textos dentro de la narración principal. No se trata de un diario íntimo, pero sí de la inclusión de diferentes cartas a lo largo de toda la obra, como la que a continuación presentamos:

Il eut soudain l'envie de s'éclipser, de s'en aller loin d'ici lire à haute voix cette lettre que beaucoup de ses copains auraient voulu écrire.

Cher pays (oui, il faut dire "cher pays", le roi dit bien "mon cher peuple"),

Aujourd'hui est un grand jour pour moi, j'ai enfin la possibilité, la chance de m'en aller, de te quitter, de ne plus respirer ton air, de ne plus subir les vexations et humiliations de ta police, je pars, le cœur ouvert, le regard fixé sur l'horizon, fixé sur l'avenir. (P, 88)

Debemos añadir que, en esta última obra, la voz del personaje, la voz de Azel tiene la función de representar una identidad plural, pues numerosas personas viven su situación y tienen el mismo deseo de huir de esa ciudad. Aunque esta parte se desarrollará más detalladamente en el apartado de los personajes.

Concluimos su primer rasgo característico, su primera utilización del laberinto, destacando el lugar central reservado a las voces plurales dentro de la narración en el que «Il illustre le courant postmoderne de l'écriture, il expérimente une poétique du récit en train de se reconstruire, une polyphonie narrative où le narrateur s'efface pour laisser la place aux voix plurielles²¹¹».

3.1.4. La mediación de lenguas

El segundo elemento a destacar dentro de sus estrategias narrativas es la mezcla que hace en la escritura entre el francés y el árabe. Las tres novelas

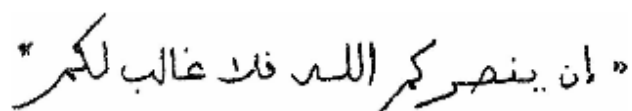
²¹¹ Petr VURM, *Anthologie de la littérature francophone, op.cit.*, p. 22.

seleccionadas están escritas en francés, pero repletas de expresiones en árabe e incluso en la obra *Partir*, de algunos términos en español. Pero, ¿por qué Tahar Ben Jelloun usa este procedimiento? Lo hace para convertirse en un mediador entre su cultura de nacimiento (la cultura árabe-musulmana) y su cultura de adopción (la cultura francesa). Además, lo hace porque quiere aprovechar la riqueza de estas dos lenguas y así poder extraer de cada una lo que ofrecen de positivo, y así es como nos apoyamos en las palabras pronunciadas por Tahar Ben Jelloun: «J'aime que les langues se mélangent, non pas pour écrire un texte en deux langues mais juste pour provoquer une sorte de contamination de l'une par l'autre. [...] C'est mieux qu'un simple mélange, c'est du métissage²¹²».

La lengua francesa, la utiliza para acercar realidades a la cultura occidental. En cambio, las palabras árabes que escribe en los textos son palabras que tienen connotaciones positivas o negativas para el protagonista. Las palabras aparecen en cursiva o traducidas en francés, para hacer comprensibles las novelas, pues «si el lector occidental no conoce estos términos, la comprensión disminuye²¹³». Para ponerlo en contexto, pongamos ejemplos de las tres obras:

En *L'enfant de sable*, encontramos versículos que muestran la importancia de la religión para el autor, así como el acceso a la lectura del texto sagrado, el Corán, por parte del personaje de la obra, por su sexo disfrazado:

Les versets me propulsaient assez rapidement vers le haut. Je m'installais dans le lustre et observais le mouvement des lettres arabes gravées dans le plâtre puis dans le bois. Je partais ensuite sur le dos d'une belle prière :



“Si Dieu vous donne la victoire, personne ne peut vous vaincre.” (ES, 34)

Igualmente, vemos en otra ocasión la escritura árabe. En este caso una palabra que sirve para designar el término corrupción: «J'aime bien le mot arabe qui désigne

²¹² Tahar BEN JELLOUN, «La cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français», in *Le Bris*, Michel et Jean Rouaud (éds.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 113-124, p. 113-114.

²¹³ María Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ, «Partir, Au pays: Un viaje de ida y vuelta en la memoria de Tahar Ben Jelloun», *op. cit.*, p. 50. Récupéré de: <https://revistas.um.es/analesff/article/view/167081/145141> (d.c. 16/06/2019)

la corruption ^{السرقة} » (ES, 125). Observamos otras citas como la articulación de las letras del alfabeto árabe que denotan musicalidad y ritmo dentro de la narración de la novela: «Elle articulait lentement les premières lettres de l’alphabet arabe: Aleph... Bâ... ta... Jim... hâ... dal... Les lettres chantées résonnèrent dans la cour.» (ES, 169). E incluso, desciframos el reflejo de su importancia de la lectura escrita en árabe para el escritor dentro de la novela: «Que faites-vous avec un manuscrit en arabe? Je lui répondis que j’aimais l’écriture arabe, la calligraphie» (ES, 152). Al igual que encontramos la mezcla de lenguas en una misma frase:

[...] il hurlait dans un micro baladeur des formules mécaniques dans un arabe mêlé à quelques mots en français, en espagnol, en anglais et même à une langue imaginaire, la langue des forains rompus à l’escroquerie en tout genre: –Errrrbeh... Errrrbeh... un million... mellioune... talvaza bilalouane... une télévision en couleurs... une Mercedes... Errrrbeh ! mille... trois mille... Arba Alaf... Tourne, tourne la chance... Aïoua ! Krista... l’Amourrrre... Il me reste, baqali Achr’a billetat... Achr’a...Aïoua... Encore... L’Aventurrre... la roue va tourner... Mais avant... avant vous allez voir et entendre... Tferjou we tsatabou raskoum fe Malika la belle... elle chante et danse Farid El Atrach!! Malika! (ES, 102)

En otra ocasión, podemos leer la relación a la caligrafía árabe y su poder de ensoñación para el autor:

La lecture collective du Coran me donnait le vertige. Je faussais compagnie à la collectivité et psalmodiais n’importe quoi. Je trouvais un grand plaisir à déjouer cette ferveur. Je maltraisais le texte sacré. [...] Ce fut là que j’appriis à être un rêveur. Cette fois-ci je regardais les plafonds sculptés. Les phrases y étaient calligraphiées. Elles ne me tombaient pas sur la figure. C’était moi qui montais les rejoindre. (ES, 34)

En la novela *La nuit sacrée*, la escritura árabe no está tan presente como en las otras dos obras, quizá porque el personaje se desprende de su identidad masculina ligada a la religión como hemos mencionado anteriormente «Si je parle aujourd’hui par versets et paraboles, c’est parce que j’ai longtemps entendu des paroles» (NS, 16-17), aunque las citas al Corán y a otros textos árabes siguen estando presentes, pero el escritor directamente los traduce sin exponer la escritura árabe.

Ce sont des hypocrites. D’ailleurs le Coran en parle... – Oui, je vois... je vois... Après un silence il cita le verset 2 de la sourate “Les impies”: – “Ils se font un voile

de leurs serments. Ils écartent les hommes des voies du salut. Leurs actions sont marquées au coin de l'iniquité". (NS, 70-71)

Lo que sí vemos son elementos árabes propios de la cultura y de la sociedad marroquí, como prendas características como el haïk: «Elle se pencha en riant, prit un bout de son haïk qu'elle accrocha à la taille puis demanda au jeune homme de tenir l'autre bout.» (NS, 17) o la djellaba «La femme en djellaba, voilée, mettait une main sur son bas-ventre, l'autre sur sa poitrine.» (NS, 59) así como la chiba (producto para hacer té):

Je pris mon petit déjeuner à côté d'un routier de la Chaouia qui mangea une tête de mouton cuite à la vapeur, but une théière entière de thé à la menthe et à la chiba, puis rota plusieurs fois en remerciant Dieu et Marrakech de lui avoir servi un si bon repas matinal. (NS, 12)

En *Partir*, el autor utiliza de nuevo palabras árabes en relación estrecha con la religión, como la palabra árabe «Chahada», que hace referencia a la oración como un elemento prioritario de la religión musulmana y que al mismo tiempo dota a la novela de música: «[...] depuis hier je m'entraîne "Ach hadou anna la ilaha illa Lah, Mohamed rassoulou Llah", Ach hadou... c'est simple, il suffit de prononcer cette phrase et on devient musulman» (P, 154). Aunque a diferencia de las otras dos obras, en *Partir*, incluye frases en árabe que, de nuevo, posteriormente, traduce para ayudar a la comprensión del texto:

Le gradé arriva finalement. Il parlait arabe. –Assalam Alikum! Issmi Khaïmé, atakallamu larabiya wa a'rifu al Maghreb. Madha turid ya Azz El Arab? Bonjour, mon nom est Jaime, je parle l'arabe, je connais le Maghreb, que veux-tu, Azz El Arab?- Mina al mumkin an ou inoukum. Je pourrais vous être utile. Jaime abandonna l'arabe et se mit à lui parler en français et en espagnol. (P, 290)

Estos elementos analizados se entremezclan además con la realidad y la ficción de su escritura. Tahar Ben Jelloun es un escritor al que le gusta reflejar la realidad, en este caso, la realidad social y política del país, y lo imaginario, a través del tejido de intertextos literarios, es decir, el recurso a otros relatos literarios o el empleo de símbolos fijos de la literatura.

Nuestro último objetivo, en este apartado, es descubrir cómo mezcla realismo e imaginación, realidad y literatura. Tahar Ben Jelloun teje textos reales, es decir, que

narran la realidad social y política del país, y por otro lado teje textos imaginarios mediante el empleo de textos y símbolos literarios.

En cuanto a los textos reales, Ben Jelloun describe por la escritura la lucha constante para mejorar las relaciones entre los habitantes de ambos lados del Mediterráneo, pero también los problemas actuales: la inmigración, la pérdida de valores, y la crítica de las dos sociedades, la del exilio y la de la acogida²¹⁴. En concreto, tanto en *L'enfant de sable* como en *La nuit sacrée*, Tahar Ben Jelloun aborda una temática inspirada de un suceso real, «la biografía de una niña magrebí, condenada desde su nacimiento por imposición paterna a llevar una máscara social de varón, con las obligaciones pero también con las muchas prerrogativas que a estos les otorga la sociedad tradicional musulmana²¹⁵». En el caso de la obra *Partir*, se describe a través de un personaje ejemplar, la difícil situación social e histórica real de un país, así como de sus habitantes que, buscando un futuro mejor, ven sus oportunidades en la inmigración.

Frente a esta realidad, la manera de reflejarla es por el uso de la ficción y por el empleo de ciertos símbolos y por algunos extractos que hacen referencia a otras obras literarias. Con respecto a la mención de algunas obras literarias, en la obra *L'enfant de sable* vemos que Ben Jelloun introduce en su escritura las siguientes obras: *Mille et une Nuits*, *Don Quichotte* y menciona al escritor Shakespeare:

Je me souviens qu'elle avait lu toutes les traductions disponibles des *Mille Nuits et Une Nuit*. Elle lisait Shakespeare dans le texte. Je pensais qu'elle se préparait à une carrière d'artiste. Je ne savais rien d'elle. Un jour, nous nous sommes trouvés seuls dans une allée étroite entre deux rayons de livres. Nous étions dos à dos, chacun cherchant un ouvrage de son côté. À un certain moment elle se tourna vers moi et, par une coïncidence étrange et heureuse, nos mains se posèrent presque simultanément sur le même livre: *Don Quichotte*. (ES, 157)

Por otro lado, también hace referencia a algunos manuscritos como al Corán, como hemos visto anteriormente y como los que a continuación se indican: «le Roman d'Al Mo'atassim, manuscrit anonyme trouvé au XVe siècle sous une dalle de la mosquée de Cordoue» (ES, 163) y «la fameuse Nuit de noces de Chosroës et

²¹⁴ María Loreto CANTÓN RODRÍGUEZ, «Partir, Au pays: Un viaje de ida y vuelta en la memoria de Tahar Ben Jelloun», *op. cit.*, p. 50.

²¹⁵ Lourdes CARRIEDO LÓPEZ, «De lo polifónico e “indecidible” en la narrativa de Tahar Ben Jelloun», *op. cit.*, p. 214.

Hirin, miniature persane illustrant un manuscrit du Khamzeh, œuvre du poète Nizâmy.» (ES, 163).

En cuanto a la novela *La nuit sacrée*, las obras mencionadas a lo largo de la obra son de nuevo, *Mille et une nuits*, pero se añaden la obra *Hamlet*: «Un jeune étudiant lisait Hamlet en marchant et gesticulant. Une femme en robe de mariée descendit d'un cheval blanc» (NS, 33), así como las obras de *Ulysse*, la *Comédie Humaine* de Balzac y *Les Jours* de Taha Hussein :

Il y avait même une très jeune fille qui se balançait sur un trapèze et récitait *Ulysse*: “... je ne vais tout de même pas coller ici toute la nuit comme une patelle. Ce temps-là est abrutissant. Il ne doit pas être loin de neuf heures d'après la lumière...” Dans une pièce décorée à l'orientale, une dizaine de belles femmes, toutes habillées en Schéhérazade, se proposaient de raconter chacune une partie des *Mille et Une Nuits*. On était en pleine féerie. Je vous le disais au début, c'était un pays extraordinaire. Cette bibliothèque était une merveille. En la quittant un homme âgé, tout de blanc vêtu, s'approcha et murmura dans mon oreille: “C'est un sacrilège de s'identifier à une œuvre. Se prendre pour les *Jours* de Taha Hussein, ou la *Comédie humaine* de Balzac. (NS, 88)

Para concluir esta apartado, nos gustaría indicar que en la última novela que analizamos, *Partir*, también observamos la introducción de otras obras. En el caso de la obra *Les Mille et Une nuits*, el autor utiliza su mención para hacer una comparación con la vestimenta de uno de los personajes de la novela: «Miguel était habillé en vizir des Mille et Une Nuits tandis que, la plupart de ses amis portaient des djellabas marocaines ou des djabadors et des sarouals turcs.» (P, 135). Por otro lado, vemos la mención a la novela *Madame Bovary*:

Il ne me reste donc plus qu'à entrer dans le roman. Mais comment devient-on un personnage de fiction? Comment se faufile-t-on entre les pages et s'installe-t-on confortablement au milieu du plus beau chapitre d'une histoire d'amour et de guerre? *Madame Bovary*, il n'y a plus de place pour moi, c'est complet, de toute façon il n'y a pas de nègre dans cette histoire... (P, 322-323)

Aunque no solamente se contenta con citar a algunas novelas, pues también cita a sus escritores que los incluye como personajes en sus novelas y por los que podríamos deducir que siente fascinación, como es el caso de Flaubert: «Mais Flaubert a une idée: et si ce bateau n'était qu'une fiction, un roman flottant sur les

eaux, un roman en forme de bouteille jetée à la mer par tant de mères éplorées et fatiguées d'attendre?» (P, 322) así como por Émile Zola:

C'est ce que m'a dit un jour mon cousin Émilzola, bibliothécaire à Douala. Quand j'y pense, devenir un personnage de roman, c'est ce qui pouvait m'arriver de mieux. Les cousins et les autres du Ndé ne vont pas me croire, ils penseront que je suis devenu fou à cause de l'exil, si terrible. Je les vois en train de rigoler. Flaubert? Ah oui! Il s'est échappé! Il n'est plus de ce monde! Il s'est trouvé un emploi fictif dans une fiction, il se balade dans des livres, se couche dans des pages que des femmes parfumées ouvrent délicatement pour les lire. (P, 324-325)

Finalmente, observamos la inclusión de otros personajes literarios como Sancho Panza y Don Quijote:

De temps en temps, à l'aide d'une sorte de goupillon d'argent elle l'asperge d'eau de rose. Il ne lève les yeux du journal que pour compter les arrivants. Le bateau partira quand les vingt-cinq passagers seront là, trois manquent encore à l'appel. Arrive soudain un gros bonhomme qui prétend s'appeler M. Panza. Le capitaine, après s'être concerté avec Toutia, lui demande: Où est Don Quichotte, ton maître? Il arrive, il arrive, capitaine, il a été retardé à la police des frontières parce que ses papiers n'étaient pas en règle, en vérité, de papiers il n'a point! En outre, la douane lui a confisqué son épée à laquelle il tient tant, alors, voyez-vous, les choses ne sont pas simples. (P, 326)

Esta introducción de la literatura en la literatura dota a la novela de la riqueza y el espesor literario de la intertextualidad, entendiendo esta noción gracias a una de las referentes más importantes, Julia Kristeva, que lo define como: “una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan²¹⁶”, esta relación entre los diferentes textos la confirma firmemente de nuevo con la siguiente cita: “Todo texto se contruye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad²¹⁷”. Así pues, el uso de la intertextualidad en nuestro escritor se explica porque pretende que las diferentes novelas se entretejan entre sí, con la finalidad de hacer que el lector active

²¹⁶ Julia KRISTEVA, *Sèmeiòtikè = Semiòtica I*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 147. El libro está traducido por Jose Martin Arancibia)

²¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

su mente, busque las relaciones entre los diferentes textos, obras, personajes, interprete todo el misterio que estos elementos esconden entre sí, de ahí que consideremos este uso como una característica más de la escritura creadora de enigmas en Ben Jelloun.

3.2. Rasgos estilísticos propios

En este apartado, nos centramos en analizar los rasgos estilísticos propios de nuestro autor, definidos por dos ejes principales: el primero, por la creación del libro-enigma-laberinto y el segundo, por la puesta en práctica de una escritura como reflejo de una Memoria cultural.

3.2.1. El libro-enigma-laberinto

El título de este apartado está seleccionado con la intención de hacer descubrir uno de los rasgos estilísticos más importantes sobre la escritura y presentación de las novelas de nuestro escritor y es la inclusión del libro dentro de otro libro.

Este rasgo estilístico propio de Ben Jelloun que vamos a exponer a continuación está en relación con el acto narrativo y a la intriga de la historia de la novela *L'enfant de sable* y se trata de la inclusión del libro-enigma como parte de su proceso escritural enigmático. Nuestro escritor, dentro de la narración de la novela, incluye un elemento simbólico, la presentación de un diario, que en nuestra investigación será denominado el libro-enigma, como en dos ocasiones anteriormente se ha mencionado y este es el apartado para abordarlo directamente, pero, ¿por qué lo hemos denominado de esta manera? En ese diario se esconden los acertijos por aclarar sobre la verdad de nuestro personaje y que el lector deberá ir descifrando para extraer una resolución: «dans le grand cahier où il consignait tout: son journal intime, ses secrets – peut-être un seul et unique secret – et aussi l'ébauche d'un récit dont lui seul avait les clés» (ES, 9). Este diario se considera la fuente de todos los misterios, el lugar en el que se esconde la auténtica identidad de nuestro personaje, convirtiéndose este diario en una especie de guía para desvelar el enigma. ¿Pero podría existir una justificación del uso de este diario con la vida personal de nuestro escritor y del empleo de la metáfora que hace de este libro? En

su última publicación, *La couleur des mots*, Ben Jelloun presenta un libro en el que incluye los orígenes de su vida artística y literaria. En esta obra, vemos que hace especial referencia al uso que su padre hacía de un diario en el que anotaba todo en un estilo especialmente metafórico, del que nuestro autor podría haberse inspirado y haber puesto en práctica en el interior de la novela de *L'enfant de sable*:

Mon père tenait un journal où il notait les événements importants de toute la famille: date des mariages, naissance des enfants des uns et des autres, diplômes, ceux qui réussissaient leur scolarité et ceux qui connaissaient l'échec. Il notait tout, le prix du kilo de viande, de la farine, des fruits de saison, etc. Il parlait souvent par des métaphores et des symboles. Rarement pour ne rien dire²¹⁸.

Dentro de la narración, Tahar Ben Jelloun incluye la metáfora ligada directamente a este diario. El empleo de esta figura estilística es otro rasgo estilístico propio de Ben Jelloun para reforzar el carácter enigmático de su escritura. En cuanto a la explotación del libro-enigma, Tahar Ben Jelloun a través de la metáfora de las murallas y de las puertas por traspasar nos presenta la historia que será desvelada a lo largo del relato.

Sachez aussi que le livre a sept portes percées dans une muraille large d'au moins deux mètres et haute d'au moins trois hommes sveltes et vigoureux. Je vous donnerai au fur et à mesure les clés pour ouvrir ces portes. En vérité les clés, vous les possédez mais vous ne le savez pas; et même si vous le saviez, vous ne sauriez pas les tourner encore moins sous quelle pierre tombale les enterrer. (ES, 12)

Las etapas secuenciales del libro-enigma son presentadas a través de las diferentes puertas. Cada puerta es considerada como una resolución parcial del enigma narrativo:

Porte du jeudi: porte de l'arrivé et de l'entrée dans le récit.

Porte du vendredi: porte de la fête et de la célébration (récit de l'enfance heureuse d'Ahmed).

Porte du samedi: porte du marché et de l'échange ou tout valeur est réversible (récit de l'adolescence d'Ahmed, période obscure avec les premières manifestations de la féminité et de l'ambivalence sexuelle d'Ahmed).

²¹⁸ Tahar BEN JELLOUN, *La couleur des mots*, Paris, L'Iconoclaste, 2022, p. 22.

Bab el Had: porte du dimanche qui n'est en fait qu'une aventure minuscule dans le rempart, une fausse entrée ne débouchant sur rien [...]»²¹⁹.

A partir de la puerta del domingo, comienza a volverse el relato ambivalente, en el que la temática sobre la búsqueda de la identidad del personaje comienza a ser evidente: «Le récit va sortir des portes qui jusqu'à présent le cadastraient pour devenir un récit labyrinthique, un récit impossible²²⁰».

Las secuencias continúan así :

La porte oubliée: n'est plus une porte véritablement mais une simple "brèche dans la muraille" qui indique une bifurcation de l'acte narratif [...] Aparaissent les premières métaphores de l'ascension au-dessus des murs et du récit livré au vent [...]

La porte emmurée: révèle, quant à elle, symboliquement, l'impossibilité de résoudre l'énigme du récit, de parvenir à un dénouement au sens traditionnel du terme²²¹.

Al hecho de proponer siete puertas, es preciso recordar aquí que el número 7 es conocido universalmente como el símbolo de la totalidad, pero de una totalidad en movimiento o dotada de un dinamismo total²²². Para el Islam, siete es también un número de suerte, un símbolo de perfección: siete cielos, siete tierras, siete mares, siete visiones del invierno y siete puertas²²³.

A partir de esta secuencia narrativa de las puertas, el autor pone en práctica la metáfora del relato laberíntico, en el que el relato toma un camino de una imposible resolución o revelación del enigma: «La forme narrative reflète ainsi la présence active d'un mystère irrésolu comme si l'essence du récit résidait dans l'énigme et non dans la résolution²²⁴». Y señalamos también la idea de que la última puerta reenvía a la desaparición de todo, que es la muerte, pero que es al mismo tiempo lo que se mueve, lo que cambia, la vida misma.

²¹⁹ Marc GONTARD, «Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun», *op.cit.*, p. 102-103.

²²⁰ *Ibid.*, p. 103.

²²¹ *Ibid.*, p. 103.

²²² Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, geste, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont, 1982, p. 861.

²²³ *Ibid.*, p. 862.

²²⁴ Marc GONTARD, «Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun», *op.cit.*, 106.

Las puertas, como elemento arquitectónico, constituyen parte del patrimonio cultural de las ciudades amuralladas marroquíes. Ahora bien, literariamente van adquiriendo, así lo entendemos, el valor de memoria cultural o memoria colectiva que introduce Ben Jelloun en su obra utilizando de nuevo la estrategia del laberinto.

3.2.2. El laberinto de la Memoria cultural

A modo de introducción a esta idea, diremos que son muchas las obras literarias en las que la memoria aparece como núcleo temático fundamental. El ejemplo más paradigmático es quizá *À la Recherche du Temps perdu*, de Marcel Proust. También en textos como *Les mots*, de Jean-Paul Sartre, *Arc de Triomphe*, de Erich Maria Remarque, *Dora Bruder*, *Voyage de nocces* o *Café de la jeunesse perdue*, de Patrick Modiano, *Les gommages* de Alain Robbe-Grillet o *La modification* de Michel Butor, la memoria —en su intrínseca relación con el olvido— constituye la piedra angular. En todos estos casos, asistimos a una especie de irrupción de la memoria en el seno de la obra literaria. Hablaremos entonces de la memoria en la literatura (ya sea ‘memoria en la literatura’, ‘memoria de la literatura’ o ‘literatura como soporte de la memoria’) que se manifiesta a través de la intertextualidad del texto.

¿Qué memoria utiliza Ben Jelloun? ¿Memoria individual o colectiva? La pregunta sobre la memoria va íntimamente ligada a la Historia. La Historia ha gozado durante mucho tiempo del privilegio de ser casi la única fuente legítima en el proceso de revisión del pasado. En el caso de la historia de Marruecos, cabría plantearse si en literatura la memoria y la Historia deben ir de la mano o acaso están condenadas a seguir caminos separados. Por otro lado, habría que pensar si el creador o la creadora marroquí de expresión francesa necesita de la literatura para llevar a cabo una revisión del pasado. Partimos de la premisa que la literatura desempeña un papel importante en el ámbito de la memoria y de la Historia. Para ello, lo literario debe cumplir ciertas condiciones para ser considerado como fuente documental en cada uno de esos discursos. Por nuestra parte, creemos que se puede afirmar que la literatura es un medio privilegiado de la memoria de una colectividad. Los presupuestos teóricos de dicha idea ya los asentaron los trabajos de Jan Assmann²²⁵,

²²⁵ Jan ASSMANN, *La mémoire culturelle: Ecriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010.

Aleida Assmann²²⁶, Astrid Erll²²⁷ y Ann Rigney²²⁸. Para tratar la obra de Ben Jelloun es preciso partir de que la literatura es un canal privilegiado de ‘memoria cultural’.

Por ejemplo, en el ámbito de la política, los problemas de la inmigración crean en ciertos individuos problemas que son efectivamente individuales o de orden psicológico, pero vienen de un problema de la sociedad en general. No se puede pedir al ser humano que renuncie a sus fantasmas y a sus síntomas para que se adapten mejor a las condiciones reales de su existencia; sin embargo, es lo que les piden, por ejemplo, en la psiquiatría. A esto señala Ben Jelloun: «Et je ne voulais pas participer au cautionnement de ce processus d’insertion sociale²²⁹».

En las investigaciones citadas en las notas a pie de página, propias al ámbito de los Estudios de la Memoria, coinciden en considerar el siglo XIX como el de la historiografía y el siglo XX como el de la memoria. A continuación, analizaremos dos parejas de términos que a menudo aparecen enfrentados: memoria vs. Historia, por un lado, y recuerdo vs. olvido, por otro. La relación entre los mismos no es de oposición excluyente, pese a lo que pudiera parecer en un principio, sino que, en literatura, se resuelve con escribir también al ‘Otro’. Tenemos el ejemplo de la presentación que realiza A.L.²³⁰ de Ben Jelloun en *Le Monde*, con un artículo titulado «Tahar Ben Jelloun», publicado el 13 de octubre de 1972:

TAHAR BEN JELLOUN appartient, avec Abdellatif Laabi et El Mostafa Nissaboury, à cette nouvelle génération de poètes marocains auxquels *Le Monde* a consacré une étude le 17 décembre dernier. Ils écrivent, au présent, les chairs brutalisées par un passé qu’il convient d’assumer, pour exhumer le futur²³¹.

²²⁶ Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck, [1999] 2009.

²²⁷ Astrid ERLI, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, Johanna Córdoba y Tatjana Louis (trads.), Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de los Andes, 2012.

²²⁸ Ann, RIGNEY, «Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory», *Journal of European Studies*, vol. 35, 2005, pp. 11-28.

²²⁹ Martine ESQUIROU, «Tahar le sage, Tahar le fou», in *Tribune médicale*, 1982, p. 53.

²³⁰ En el artículo no se detalla el nombre completo del creador del artículo.

²³¹ A.L., «Tahar Ben Jelloun», *Le Monde*, 13 octubre 1972. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/10/13/tahar-ben-jelloun_2405041_1819218.html (d.c. 18/01/2022)

En esos primeros años de producción en Francia, A. L. recoge las palabras del propio Ben Jelloun definiendo su proyecto de escritura, que tiene que ver con ‘el otro’, la diferencia:

Animateur de la revue *Intégral*, après avoir appartenu à l'équipe de *Souffles*, né à Fès en 1944, Tahar Ben Jelloun définit ainsi son projet: “J'écris pour ne plus avoir de visage. J'écris pour dire ma différence. La différence qui me rapproche de tous ceux qui ne sont pas moi, de ceux qui composent la foule qui m'obsède et me trahit. Je n'écris pas pour, mais en et avec eux [...]. Communiquer pour moi c'est aller aussi loin que cette différence est perçue [...]. Je me donne à l'équivoque tremblement des mots, dans la nudité de leurs limites, et j'affronte ce qui reste.”²³²

La literatura de la memoria de Ben Jelloun se traduce en lo que se llama una ‘literatura de fundación’ en cuanto que los escritores y escritoras que han sufrido traumas sociales utilizan una ‘nueva palabra’ para hacer frente a los traumas y a los monstruos y al ‘peuple muet’. Ben Jelloun se erige portador de la palabra de los que no la pueden expresar:

Le poète exprime parfaitement dans son recueil la difficulté de surgir, réunifié, d'une langue maternelle occultée par la colonisation, et d'une langue étrangère qui fut imposée et qui est devenue une part de l'individu. Que son discours soit cerné par une sorte de perpétuel vertige n'étonnera point. La nouvelle littérature du tiers-monde, celle qui se fait loin du “modèle” européen, est vraiment, pour reprendre l'expression féconde d'Octavio Paz parlant d'un autre continent, une “littérature de fondation”. Il s'agit bien de fonder une nouvelle parole, un nouveau réel, et faisant face à ses monstres, ses fantômes, et au peuple muet. Chez Ben Jelloun, au moins deux voix. Une fiévreuse, foreuse, qui déchire, triture l'ombre, qui révèle. Un vers qui tend vite au verset, sinon à l'ample foulée de prose, criblée d'éclats sombres, de diamants aigus, pleine de ruptures, de silences, de précipitations, de halètements²³³.

Es después de las dos guerras mundiales, pero sobre todo del Holocausto cuando, ante la falta de fuentes documentales, resulta necesario recurrir al testimonio de los supervivientes para construir un discurso sobre el pasado. Ann Rigney²³⁴

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Ann RIGNEY, «Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory», *Journal of European Studies*, vol. 35, 2005, pp. 11-28, p. 21-22.

distingue tres limitaciones fundamentales en el proceso de rememoración del pasado: en efecto, la imposibilidad de recuperar determinados hechos puede deberse a que lo ocurrido no llega a ser registrado en ningún tipo de archivo o bien a que, tal y como sucede en el caso de los episodios traumáticos, las víctimas de los hechos decidieron optar por el olvido o, al menos, por un recuerdo sesgado de estos. Asimismo, la escasez de medios para la rememoración puede obstaculizar de forma considerable cualquier revisión del pasado.

Sobre la memoria del Holocausto, Ben Jelloun escribió en 2009 un texto para *Le Monde*, titulado²³⁵ «Pour ne pas oublier les déportés du camp de Fossoli!», donde

²³⁵ Tahar BEN JELLOUN, «Pour ne pas oublier les déportés du camp de Fossoli!», *Le Monde*, 21 novembre 2009. Recuperado de : https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/11/21/pour-ne-pas-oublier-les-deportes-du-camp-de-fossoli-par-tahar-ben-jelloun_1270202_3232.html (16/01/2022): A côté de Carpi, en Italie, c'est de là que Primo Levi est parti pour Auschwitz. [...] C'est une ville de 60 000 habitants dont 10 500 immigrés en majorité venus du Pakistan, les autres sont des Marocains et des Chinois. Ils travaillent dans les champs et certains dans la confection. Ville tranquille, fière de sa place, la plus grande en superficie d'Europe, place des Martyrs en mémoire des 16 partisans exécutés et exposés durant trois jours par des soldats fascistes le 16 août 1944. Toujours à gauche (les communistes puis les démocrates de gauche), elle maintient une bonne qualité de vie. Mais cette ville qui comptait au début du XX^e siècle plus de 5 000 juifs n'en compte aujourd'hui que 7, ce qui est insuffisant pour ouvrir la synagogue. Pour cela, une raison simple : lorsqu'en 1938 les lois raciales, sur les modèles de lois allemandes de 1935, ont été édictées, les juifs étaient visés. Ils formaient l'élite intellectuelle de la ville, faisant partie de la bourgeoisie ou de la classe moyenne assez aisée. Pour eux ces lois furent une surprise. Ils ne pensaient pas qu'un jour ils seraient discriminés dans leur propre pays. Exclues des écoles, des transports en commun, humiliés publiquement par les fascistes, ils s'attendaient au pire et le pire allait arriver. Le Prix Nobel de médecine de 1986, Rita Levi-Montalcini, aujourd'hui centenaire, avait fui en Amérique en 1938. Des camps de concentration étaient ouverts par le gouvernement de Mussolini pour y parquer les opposants politiques, d'un côté, et les juifs, de l'autre. Cela se passait dans les environs de Carpi, à Fossoli en pleine campagne. Pour les juifs, il y avait huit baraquements où des familles entières étaient enfermées. Il y avait entre 150 et 160 personnes par bâtiment. Les conditions de détention étaient "quasiment correctes", racontent aujourd'hui des survivants, surtout comparées à ce qu'ils allaient vivre à Auschwitz ou à Bergen-Belsen, où 92 % des prisonniers furent massacrés par les nazis. Les opposants politiques étaient envoyés, à Mauthausen. Primo Levi, qui fut arrêté le 13 décembre 1943 dans la vallée d'Aoste à la frontière du Piémont en tant que politique, avoua qu'il était juif. Il fut envoyé immédiatement au camp de Fossoli, où il resta un mois dans les baraquements réservés aux juifs. Il fut déporté à Auschwitz le 22 février 1944. Il parle peu de Fossoli dans son livre *Si c'est un homme* (Pocket, 1998). [...] Ce livre sur "la douleur sans espoir de l'exode que chaque siècle renouvelle" ne trouvera d'éditeur qu'en 1947. Il sera refusé par les grandes maisons. Le temps des paroles rapportées n'était pas encore venu. Tabou et volonté d'effacer ou d'éloigner la mémoire. D'ailleurs le livre n'aura aucun succès, ni par la critique ni dans les librairies. Il ne fallait pas réveiller des souvenirs douloureux où des citoyens italiens ont plus que collaboré avec les nazis. La discrétion et le courage de Primo Levi furent remarqués par ses compatriotes dont témoignent certains survivants. Il assista aux exécutions des femmes enceintes et des personnes âgées, car non rentables pour le travail dans le camp en attendant la mort. Cet homme était profondément blessé et fondamentalement convaincu que les mots ne rapporteraient pas le poids d'une telle tragédie. Le 12 juillet 1944, les nazis tuèrent dans le camp de Fossoli 70 antifascistes. Leurs noms sont inscrits sur les murs du musée à Carpi. [...] Plus loin, le Musée de la Mémoire situé face à la plus vieille église de Carpi, Santa Maria del Castello de la Sagra. Des milliers de noms sont gravés sur les murs, des voix racontent, des dessins sur la pierre dont un de Picasso et un mur de Guttuso en souvenir des exécutions de 350 civils en représailles à l'attentat du 28 mars 1944, à Rome, où furent tués 33 Allemands. [...] Ainsi Carpi maintient vive la mémoire des victimes du fascisme et du nazisme.

viene a relacionar la tragedia del pueblo judío de Carpi, ciudad desde donde Primo Levi partió para el campo de concentración de Auschwitz, con la inmigración que hoy recibe dicha ciudad.

Los episodios traumáticos que pertenecen a la memoria de un pueblo, que dejan su impronta en la memoria individual, son para Ben Jelloun, según la lectura de las tres obras que trabajamos, primeramente, las circunstancias sociales que rodean a las mujeres.

En contraposición a la llegada de un niño al círculo familiar, el nacimiento de una niña es una decepción: una boca de más que alimentar, y destinada a prolongar más tarde la familia de su marido, pero no la suya. Como señalan Attilio Gaudio y Renée Pelletier: «cet encombrant don d'Allah sera accueilli dans le silence et presque dans l'anonymat. Ni fêtes intempestives, ni invitations d'amis pour célébrer l'événement qui ne sera qu'un épisode négligeable et négligé de l'histoire familiale²³⁶».

Para el caso de las mujeres que aparecen en las obras analizadas, el tiempo, como esencia de poder, de planificación, de programar la acción, escapa totalmente al ser humano femenino que, en palabras de Fatna Aït Sabbah, «est ainsi déterminé comme privé de la capacité de faire l'histoire, de faire sa propre histoire²³⁷». La propia autora denuncia que «Si l'être humain adulte de sexe masculin fut crée pour servir Dieu, les femmes et les enfants furent créés pour servir, non pas Dieu directement, mais l'être humain adulte mâle et à travers lui seulement ils servent Dieu²³⁸».

En este sentido, las propias palabras de Ben Jelloun dejan clara su postura y compromiso social: «En tant qu'écrivain, je témoigne pour celui que personne n'écoute ou que personne n'essaie de comprendre: le travailleur immigré, la femme ou l'enfant²³⁹». Vemos pues que Tahar Ben Jelloun insiste sobre el valor de defensa, y al mismo tiempo memoria de la historia colectiva de las mujeres. En el caso de *L'enfant de sable*, recuperamos las palabras de Rivoire Zappalà cuando observa «le fait que sa composition est, avant tout, guidée par la volonté de dresser un

²³⁶ Attilio GAUDIO et Renée PELLETIER, *Femme d'Islam ou le sexe interdit*, Paris, Denoël, 1980, p. 29.

²³⁷ Fatna AÏT SABBAH, *La Femme dans l'inconscient musulman*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 151.

²³⁸ *Ibid.*, p. 140.

²³⁹ Tahar BEN JELLOUN: «Entretien avec Tahar Ben Jelloun», in *Les Cahiers de l'Orient 2*, Verlag, 1986, p. 171.

réquisitoire contre la situation de la femme dans la société patriarcale islamique²⁴⁰». Un ejemplo claro lo tenemos en la cita: «[...] elle [ma mère] s'inquiétait pour ma poitrine qu'elle pensait avec du lin blanc; elle serrait très fort les bandes de tissu fin au risque de ne plus pouvoir respirer. Il fallait absolument empêcher l'apparition des seins» (ES, 32).

Si bien Aït Sabbah recuerda que «l'Islam n'a jamais considéré la femme comme intellectuellement inférieure. Son infériorité [...] est une construction jurisprudentielle²⁴¹», lo cierto es que Ben Jelloun da cuenta del trauma que sufren las mujeres, y al mismo tiempo se transforma en un asunto colectivo que el autor pone en boca de su personaje: «[...] je suis et ne suis pas cette voix qui s'accommode et prend le pli de mon corps [...]» (ES, 39).

Ben Jelloun instala también sus personajes femeninos en el Hammam, pero desde el recuerdo de la infancia masculina:

Comme tous les enfants de son âge, il accompagnait sa mère au bain maure. Vous savez combien ce lieu nous a tous fortement impressionnés quand nous étions gamins. Nous en sommes tous sortis indemnes..., du moins apparemment. Pour Ahmed ce ne fut pas un traumatisme, mais une découverte étrange et amère. Je le sais parce qu'il en parle dans son cahier. (ES, 29)

Como dice Abdelwahab Bohdiba:

“Aller au hammam” dans beaucoup de pays arabes signifie purement et simplement “faire l'amour”. Puisque aller au hammam relève du souci d'ôter la souillure consécutive à l'acte sexuel et puisque le hammam pour les soins qu'il comporte est aussi une préparation à l'acte sexuel²⁴².

Para continuar aseverando «on peut dire que le hamman est à la fois conclusion et propédeutique de l'œuvre de chair²⁴³». Además de esta connotación sexual del Hammam, existe otro componente también ligado a la memoria colectiva e individual de la sociedad magrebí y que señala Bouhdiba: «Le Hammam n'est en

²⁴⁰ Marguerite RIVOIRE ZAPPALA, «L'enfant de sable, de Tahar Ben Jelloun. Un roman alchimique?», in Elisa Biancardi, Margherita Botto, Dario Gibelli et Giorgetto Giorgi (éds.), *Le culture esoteriche nella letteratura francese e nelle letterature francofone. Problemi di lessicologia e lessicografia dal Cinquecento al Settecento*, Fasano, Schena, 1989, pp. 299-314, p. 299.

²⁴¹ Fatna AÏT SABBABH, *La Femme dans l'inconscient musulman*, op. cit., p. 35.

²⁴² Abdelwahab BOUHDIBA, *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 2003, [1975], p. 203.

²⁴³ Abdelwahab BOUHDIBA, *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 2003, [1975], p. 203.

réalité que la grande porte qui s'ouvre sur le "royaume des mères". Quel beau et quel puissant dérivatif! Et quelle magnifique invention du génie collectif arabo-musulman²⁴⁴».

Sin embargo, el componente 'maternal' del Hammam también supone encerramiento, al igual que los demás espacios femeninos. Dice así Ben Jelloun en boca de su personaje: «Et pour toutes ces femmes, la vie était plutôt réduite. C'était peu de chose: la cuisine, le ménage, l'attente et une fois par semaine le repos dans le hammam. J'étais secrètement content de ne pas faire partie de cet univers si limité.» (ES, 31).

El Hammam era el lugar donde los niños pequeños acompañaban a sus madres, para estos también supone el recuerdo de su acceso al mundo privado de las mujeres. Ben Jelloun relaciona dicho momento también con el lenguaje, con la oralidad más concretamente:

Elles parlaient toutes en même temps. Qu'importe ce qu'elles disaient, mais elles parlaient. [...] Les mots et phrases fusaient de partout et, comme la pièce était fermée et sombre, ce qu'elles disaient était comme retenu par la vapeur et restait suspendu au-dessus de leurs têtes. Je voyais des mots monter lentement et congner contre le plafond humide. (ES, 30)

Las anteriores referencias a la vida escondida de las mujeres, a sus traumas, tienen como misión última, a nuestro entender, además de una función literaria, una función social. Como constata Benoîte Groult, «chaque entrave, chaque abus de pouvoir imposés à la femme entraînent leur punition pour l'homme et constituent une cause irréparable de retard pour la société. Le blocage des sociétés musulmanes n'a pas d'autre explication²⁴⁵».

Acabamos de ver cómo en estas circunstancias, la memoria, entendida de momento como el testimonio de aquellos que han vivido determinados acontecimientos, consigue adentrarse en el taller de trabajo del escritor. Por primera vez, las historias personales de tantas y tantas 'vies minuscules' en las que, antes que Pierre Michon, se había fijado Georges Perec al escribir *Je me souviens*, consiguen hacerse un hueco en el discurso oficial de la Historia. Con la irrupción del testigo se produce además un desplazamiento de la mirada, ya en el siglo XX son las víctimas

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 212.

²⁴⁵ Benoîte GROULT, *Ainsi soit-elle*, Paris, Le livre de poche, 2006, [1975], p. 101.

las que toman la palabra en la literatura. Es lo que ocurre con la literatura magrebí de expresión francesa que se publica en las últimas décadas.

Enzo Traverso define la memoria colectiva como «les représentations collectives du passé telles qu'elles se forment dans le présent²⁴⁶» y le atribuye la función de estructurar las identidades sociales «en les inscrivant dans une continuité historique et en leur donnant un sens, c'est-à-dire un contenu et une direction²⁴⁷». Según esto, el discurso de la memoria es una construcción 'a posteriori' de determinados acontecimientos. Pero sabemos que el discurso historiográfico, además de subjetivo, es también un discurso construido desde el presente. Podríamos interpretar que la historia posee dos dimensiones complementarias, una objetiva y otra subjetiva: los acontecimientos, por un lado, y la narración de los mismos, por otro.

Para construir su laberinto, Ben Jelloun recurre a una memoria que es esencialmente subjetiva, porque su discurso emana exclusivamente de la lectura personal que el testigo hace de la experiencia vivida. En efecto, mientras que el discurso historiográfico aspira a ser homogéneo, «par son caractère subjectif, la mémoire n'est jamais figée; elle ressemble plutôt à un chantier ouvert, en transformation permanente²⁴⁸». Además, «la mémoire est une construction, elle est toujours filtrée par des connaissances postérieurement acquises, par la réflexion qui suit l'événement, par d'autres expériences qui se superposent à la première et en modifient le souvenir²⁴⁹». De la misma forma, cualquier declaración se construye sobre recuerdos imprecisos invadidos por «des brumes d'oubli²⁵⁰». No obstante, aunque esos testimonios fuesen imprecisos no quiere decir que las narraciones e historias del pasado no sean completamente auténticas.

En este punto, hemos traído las referencias textuales que Ben Jelloun realiza a partir de esos recuerdos o memoria del pasado de la infancia de un niño en relación a las mujeres. Aunque recurrimos también a sus propias palabras sobre la relación entre lo masculino y lo femenino en su sociedad de origen:

²⁴⁶ Enzo TRAVERSO, *Le passé, mode d'emploi: histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2005, p. 14.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Jorge SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 42.

Le Maghrébin est un être assez féminin, pas dans son comportement extérieur, mais dans le secret de ses émotions et de sa sensibilité. Gêné par cet aspect de sa personnalité, il la refoule violemment, et c'est pour cela qu'il met en avant son pouvoir mâle qu'il asseoit sur des tabous d'ordre théologique²⁵¹.

En cuanto a la memoria de la infancia de niño/niña, por el personaje de *L'enfant de sable* en relación a la vida de las mujeres magrebíes, citamos: «Aucun détail ne devrait venir, ni de l'extérieur ni du fond de la fosse, perturber cette rigueur. Pas même le sang. Et le sang un matin a taché mes draps» (ES, 40). El personaje de corta edad que se enfrenta a la menstruación es reescrito por Ben Jelloun en términos de vergüenza

Mon cœur battait plus vite que d'habitude. Était-ce l'émotion, la peur ou la honte? Je m'y attendais pourtant. J'avais plusieurs fois observé ma mère et certaines de mes sœurs mettre ou retirer des morceaux de tissu blanc entre les jambes. (ES, 41)

Como señala Malek Chebel, el tabú de la sangre menstrual en la creación literaria: «peut être conscient comme il peut être complètement masqué par d'autres considérations. Les témoignages, nombreux, qui en font état, présentent cette défense comme une défense majeure²⁵²».

Ahora bien, el autor parece insistir en trabajar esta memoria para obtener una reacción social. La memoria colectiva parece deber servir para el avance de la sociedad. Así, Ben Jelloun lanza a las mujeres el reto de romper la inercia casi haciéndolas responsables:

A partir de ce jour, je ne suis plus votre frère; je ne suis pas votre père non plus, mais votre tuteur. J'ai le devoir et le droit de veiller sur vous. Vous me devez obéissance et respect. Enfin, inutile de vous rappeler que je suis un homme d'ordre et que, si la femme chez nous est inférieure à l'homme, ce n'est pas parce que Dieu l'a voulu ou que le Prophète l'a décidé, mais parce qu'elle accepte ce sort. Alors subissez et vivez dans le silence. (ES, 56-57)

²⁵¹ Tahar BEN JELLOUN, «Fragile vérité», *Le Monde*, 18 mars 1982. Recogido en Jacques MADELAIN, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1999, p. 130.

²⁵² Malek CHEBEL, *Le corps dans la tradition du Maghreb*, Paris, PUF, 1984, p. 97.

Ben Jelloun no olvida tampoco tocar el tema de la virilidad dentro de sus novelas. Si la visita al hammam con la madre es como un rito de iniciación a un mundo desconocido por los varones «Je m'accrochais à ces cuisses étalés et j'entrevois tous ces bas-ventres charnus et poilus. Ce n'était pas beau. C'était même dégoûtant.» (ES, 32), «le premier hammam pris avec les hommes est comme une consécration, une confirmation, une compensation²⁵³». Y lo que el personaje de Ahmed siente se recoge en la siguiente cita: «Je me réjouissais dans mon coin et attendais avec une énorme curiosité cette intrusion dans le brouillard masculin» (ES, 33).

Otro rito traumático masculino es la circuncisión, como señala el propio el autor en su obra *La plus haute des solitudes*:

La circoncision, souvent tardive (pouvant avoir lieu jusqu'à l'âge de 7 ans), a toutes les chances de marquer la vie d'un homme. En fait, elle est marque physique, trace sur le corps et aussi image forte qui vit dans les mémoires²⁵⁴.

En *La nuit sacrée* aparece referido del siguiente modo:

Du coup ce parfum fut accompagné par les images d'une fête où il y avait beaucoup de musique. Je devais avoir trois ou quatre ans. J'étais dans les bras de mon père qui me présenta, les jambes légèrement écartées, à un coiffeur circonciseur. Je revis le sang, le geste brusque mais adroit de mon père qui avait la main ensanglantée. Moi aussi j'avais des taches de sang sur les cuisses, sur mon saroual blanc. (NS, 103)

La referencia a dicho trauma también está presente en otra obra de Ben Jelloun, en *Harrouda*: «Voilà la virilité: il faut la gagner, la mériter pour mieux l'appivoiser et l'offrir sur le marché. [...] au commencement la mutilation²⁵⁵.»

Otra consideración sobre la sociedad masculina magrebí en la obra de Ben Jelloun es el matrimonio: «Père, tu m'as fait homme, et je dois le rester. Et, comme dit notre Prophète bien-aimé, "un musulman complet est un homme marié"» (ES, 44-45). El matrimonio entre primos hermanos por parte del padre es considerado ideal y privilegiado por la sociedad de los padres. Se trata casi de una unión sagrada, en

²⁵³ Abdelwahab BOUHDIBA, *La sexualité en Islam*, ed. cit., p. 207.

²⁵⁴ Tahar BEN JELLOUN, *La plus haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains (Combats)*, Paris, Seuil, 2016, p. 95.

²⁵⁵ Tahar BEN JELLOUN, *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973, p. 42.

palabras de Sabbah, porque «elle réalise la pureté du sang en même temps que la cohésion du groupe et l'intégralité de sa fortune²⁵⁶».

En su sentido social, el discurso de la memoria en literatura no reclama la necesidad ni la presunción de ser absolutamente verdadero. Es lo contrario de lo que sucedía en el ámbito de la Historia durante el siglo XIX cuando equivalía a lo que Jan Assmann denomina 'memoria política'²⁵⁷.

El personaje de Zahra, habla en *La nuit sacrée* de su «identité trouble et vacillante» (NS, 8). El discurso de la memoria en literatura está íntimamente ligado con la identidad, de una cultura o de un individuo. En el contexto de *La nuit sacrée*, debemos interpretar la dualidad mujer/hombre que ha vivido el personaje femenino principal. Sin embargo, en el contexto de la memoria colectiva, podemos también interpretarlo como la dificultad del escritor de transponer las vivencias que constituyen la memoria de una sociedad y pasarla al arte, a la literatura.

La utilización de las vivencias sociales de los traumas se fundamenta en la teoría del cambio de paradigma que se produce durante el siglo XX, cuando el discurso de los testigos adquiere una importancia que nunca antes había tenido. El problema que surge es el de la veracidad y cómo creer el discurso del testigo. Para Jorge Semprún, esta veracidad únicamente es creíble en el marco de la ficción narrativa:

Un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de récréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel. Il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques²⁵⁸.

Abordando las "grandes experiencias históricas", Ben Jelloun se pronuncia claramente sobre el problema de terrorismo. En el artículo «Le racisme est le propre

²⁵⁶ Fatna AÏT SABBAH, *La Femme dans l'inconscient musulman*, op. cit., p. 76.

²⁵⁷ Jan ASSMANN, *La mémoire culturelle: Ecriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010.

²⁵⁸ Jorge SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, éd. cit., p. 25-26.

de l'homme», publicado en *Le Monde* el 13 noviembre 2013 deja claro que «Traiter une femme de guenon n'est qu'un début. Si on laisse faire, le pire est envisageable.²⁵⁹»

Traiter une femme de guenon n'est qu'un début. Si on laisse faire, de l'insulte on passera facilement au châtement corporel, à la torture (le cas du jeune Ilan Halimi) et au meurtre. C'est pour cela qu'il faut rappeler qu'il n'existe pas de racisme light et décaféiné. Elle a eu raison Christiane Taubira de regretter qu'aucune voix des dirigeants politiques ne se soit élevée contre le racisme dont elle a été victime²⁶⁰.

Pocas voces se atreven a decir lo mismo, a relacionar el maltrato a las mujeres con todos los males de la sociedad. En este sentido, habría que hablar de la posición del que escucha o recibe estos mensajes reveladores. Para la cuestión de la memoria en el marco de la ficción literaria, la credibilidad afecta de manera importante a la recepción: «Mais peut-on tout entendre, tout imaginer? Le pourra-t-on? En auront-ils la patience, la passion, la compassion, la rigueur nécessaires ?²⁶¹». Para Ann Rigney, la ficción narrativa y, en general, la obra de arte, consiguen transmitir más verdad que cualquier otro testimonio del pasado, y esto es así porque se trata de formas de representación móviles que pueden ser adaptadas en diferentes contextos:

In this context, it is interesting to consider specifically the role played by artistic media in crossing and helping to re-define the borders of imagined memory communities. By virtue of their aesthetic and fictional properties they are more 'mobile' and 'exportable' than other forms of representation, whether in translation or the original, and are certainly more mobile than actual memory sites such as Oradour²⁶².

La memoria surge tanto en el momento de la recepción como en el de la creación y es la idea fundamental que se mantiene para transmitir una verdad.

Ben Jelloun interpela al lector a través del “conteur” que, a su vez, se dirige al auditorio: «C'est le vent de la rébellion qui souffle! Vous êtes libres de croire ou de

²⁵⁹ Tahar BEN JELLOUN, «Le racisme est le propre de l'homme», *Le Monde*, 13 noviembre 2013. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/11/13/le-racisme-est-le-propre-de-l-homme_3512901_3232.html (20/01/2022).

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Jorge SEMPRUN, *L'écriture ou la vie*, éd. cit., p. 26.

²⁶² Ann RIGNEY, «Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory», *op. cit.*, p. 25-26.

ne pas croire à cette histoire. Mais, en vous associant à ce récit, je voulais juste évaluer votre intérêt... » (ES, 37-38).

El lector es libre de creer o no la historia, pero la recepción del texto ya asegura que existe un lazo entre la recepción y la creación.

De la pesadez del recuerdo que trae la Memoria colectiva a Ben Jelloun, el autor de *L'enfant de sable* no espera la comprensión del mundo, sino que une en ella al público restringido que leerá su obra: «[...] cette énorme tristesse dont peu de gens ont le privilège non pas de connaître, mais simplement de deviner les formes, le poids et les ténèbres» (ES, 39).

El autor parte del axioma que está solo. Su soledad responde al peso de los traumas de la memoria individual que, a su vez, participan de la colectiva «Aujourd'hui je cherche à me délivrer. De quoi au juste? [...] De cette relation avec l'autre en moi, celui qui m'écrit et me donne l'étrange impression d'être encore de ce monde?» (ES, 95).

Entramos aquí en la dificultad del proceso de escritura como liberación y como tormento para Ben Jelloun: «Mon corps était cette page et ce livre» (ES, 99). Y más adelante indica la necesidad imperiosa de la escritura: «Pour le [mon corps] réveiller, il fallait le nourrir, l'envelopper d'images, le remplir de syllabes et d'émotions, l'entretenir dans la douceur des choses et lui donner du rêve» (ES, 99). En el caso de Ben Jelloun como en el de Assia Djebar, la escritura es ante todo «prise de parole pour dire notamment ce qui est le plus censuré, le plus opprimé socialement, le corps qui sera exalté en tant qu'élément de trouble, de désordre et de transgression par le texte²⁶³», como señala Zohra Mezgueldi.

Como escribe Butor en *Vanité*, la escritura puede ser un aprendizaje²⁶⁴ para el 'bien morir'. La experiencia con la página en blanco es la experiencia de la muerte: «Je ne joue pas. J'essaie de ne pas mourir» (ES, 48). También el proceso de escritura es una conversación del escritor con su propia interioridad: «Sont-elles [ces lettres] d'un correspondant ou d'une correspondante anonyme? Ou sont-elles imaginaires? Se serait-il écrit à lui-même dans son isolement?» (ES, 52).

L'enfant de sable es una novela sobre el proceso de escritura, el enigma del autor dentro de su obra es quizá el primer enigma que rige el relato. Subrayamos en

²⁶³ Zohra MEZGUELDI, «Féminité et création littéraire», in Fatima MERNISSI (coord.), *Corps au féminin*, Casablanca, Le Fennec, 1991, p. 40.

²⁶⁴ Michel BUTOR, *Vanité: Conversation dans les Alpes-Maritimes*, Paris, Balland, 1980.

el espacio de esta página las siguientes citas por entender que aportan información, a través de los personajes, sobre el propio Ben Jelloun:

Croyez vous, ô vous qui m'écoutez, qu'il est homme sans scrupules, qu'il est un monstre ? Un monstre qui écrit des poèmes ! Je doute et je ne me sens pas bien avec ce nouveau visage. Je reviens au livre. (ES, 47)

J'ai au moins toute la vie pour répondre à une question. Qui suis-je ? Et qui est l'autre ? (ES, 48)

[...] je vous entends parler à vous-même ou vous coucher nue dans les pages blanches de ce cahier [...] (ES, 53)

Cette voix lointaine, jamais nommée, l'aidait à vivre et à réfléchir sur sa condition. Il entretenait avec ce correspondant une relation intime ; il pouvait enfin parler, être dans sa vérité [...] (ES, 72)

Otra diferencia entre memoria e Historia en literatura viene dada por el hecho de que esta última, a diferencia de la primera, no se propone participar en el proceso de construcción de la identidad:

Escribir libros de [H]istoria significa ofrecer la materia prima necesaria para un uso público del pasado. Aquella no hace del historiador un guardián del patrimonio nacional —dejémosle esta ambición a otros— porque su intento consiste en interpretar el pasado, no en favorecer procesos de construcción identitaria o de reconciliación nacional²⁶⁵.

De ahí que la Historia no sirva a Ben Jelloun para delimitar la identidad y la de su país; necesita recurrir a la literatura. La búsqueda de la identidad, el autor de *La nuit sacrée* la asocia con el viaje y con el trabajo: «Je comprends à présent Jean Genet qui n'aimait rien posséder, vivait dans un grand dépouillement, sans domicile fixe, sans bagages, sans objets qui l'encombraient²⁶⁶».

Curiosamente, el trabajo de Ben Jelloun, como escritor, aporta a la Memoria colectiva de su país la obligación y necesidad de no olvidar luchar por los derechos sociales. No se trata de una memoria que se instala en la recreación sino en la batalla de cambiar la Historia.

²⁶⁵ Enzo TRAVERSO, *Le passé, mode d'emploi: histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2005, p. 24, citado en José Carlos MARCO VELA, *Narración, memoria e identidad en Jean-Christophe: el sueño europeo de Romain Rolland*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense, 2017.

²⁶⁶ Tahar BEN JELLOUN, *Alberto Giacometti*, Paris, Flohic, 1991, p. 13.

Memoria e Historia afrontan el olvido de forma diferente. En literatura, el discurso de la memoria, entendido como aquel en el que se enmarcan las historias secundarias —el de las ‘vies minuscules’— es heterogéneo y selectivo. Heterogéneo, porque constituye la narración personal de las experiencias vividas por cada uno de los individuos de una colectividad; selectivo, porque cada individuo recuerda lo que quiere y puede recordar. En este sentido se puede decir que el discurso de las historias secundarias nace como resultado del enfrentamiento dialéctico entre el recuerdo y el olvido.

En *L'enfant de sable*, precisamente el laberinto de ‘narradores’ constituye la dialéctica entre el recuerdo y el olvido. El lector olvida quién habla. El mensaje va pasando de unos a otros manteniendo el recuerdo vivaz de la experiencia del personaje. Lo importante es hablar sobre la temática de los traumas de los más débiles. Así ocurre también en *Harrouda*:

Mais le plus important dans ce texte [Entretien avec ma mère] n'est pas “ce” que la mère a dit, mais qu'elle ait “parlé”. La parole est déjà une prise de position dans une société qui la refuse à la femme. “La prise de parole”, l'initiative du discours (même si elle est provoquée) est un manifeste politique, une réelle contestation de l'immuable²⁶⁷.

Podemos decir que se trata de una manera de romper la disyuntiva entre memoria e Historia o entre literatura e Historia. Ben Jelloun aporta ‘prise de parole’ de las mujeres a una Historia del Magreb que no las tenía. Desde que a principios del siglo XX entraran en crisis los paradigmas clásicos de la Historia. Como vimos más arriba, la experiencia de las dos guerras mundiales y del Holocausto obliga a la Historia a ir de la mano de la memoria. Al abrir las puertas al testimonio literario de la experiencia del trauma y al abrir las puertas al discurso heterogéneo y selectivo de esta última, el discurso historiográfico deja de ser homogéneo y unitario. A partir de ese momento, además, la Historia deja de depender exclusivamente de sí misma y pasa a estar condicionada, de alguna manera, por la memoria fundamentalmente del literato. Pero solo las memorias ‘fuertes’ son capaces de dirigir el trabajo del historiador en determinadas direcciones:

Puisque mémoire et [H]istoire ne sont pas séparées par des barrières insurmontables mais interagissent en permanence, il en découle une relation

²⁶⁷ Tahar BEN JELLOUN, *Harrouda, op.cit.*, p. 175.

privilegiée entre les mémoires ‘fortes’ et l’écriture de l’[H]istoire. Plus la mémoire est forte -en termes de reconnaissance publique et institutionnelle-, plus le passé dont elle est vecteur devient susceptible d’être exploré et mis en histoire²⁶⁸.

En otras palabras, solo aquello que es reconocido pública e institucionalmente como memoria fuerte será recordado por la colectividad, pasando a formar parte del capital simbólico con el que esta construye su propia identidad.

En *La nuit sacrée* se plantea el problema de decir las cosas que no están escritas en la Historia:

Je vais parler, déposer les mots et le temps. Je me sens un peu lourde. Ce ne sont pas les années qui pèsent le plus, mais tout ce qui n’a pas été dit, tout ce que j’ai tu et dissimulé. Je ne savais pas qu’une mémoire remplie de silences et de regards arrêtés pouvait devenir un sac de sable, rendant la marche difficile. (NS, 7)

Decir lo que está en la memoria, pero no en la Historia es una carga que lleva el escritor. En este caso, Ben Jelloun lo transfiere también en otros textos como *Le discours du chameau*: «Vous m’avez peut-être écouté. Ma charge est moins lourde²⁶⁹».

El silencio sobre la Historia es para el poeta Ben Jelloun una vergüenza y la muerte de su cultura. Así, en *Cicatrices du soleil*, el autor escribe: «Le silence est un linceul qui nous enterre vivants²⁷⁰». También en *L’Aube des dalles* podemos leer: «La honte de ton silence²⁷¹».

²⁶⁸ Enzo TRAVERSO, *Le passé, mode d’emploi: histoire, mémoire, politique*, éd. cit., p. 63.

²⁶⁹ Tahar BEN JELLOUN, «Le discours du chameau, 1976», *Poésie Complète (1966-1995)*, éd. cit., p. 171.

²⁷⁰ Tahar BEN JELLOUN, *Cicatrices du soleil*, Paris, Maspéro, 1972, p. 94.

²⁷¹ Tahar BEN JELLOUN, “L’Aube des dalles”, *Poésie Complète*, éd. cit.

Non

tu n'es pas du pays de ton enfance

tu n'as rien vu

tu n'as rien connu

ni les murs noirs des prisons

ni la terre retournée

ni le bordel d'enfants pour homosexuels de l'Occident ni la main qui se pose sur le regard conscient

ni la corde qu'on tresse de ses fibres pour ne pas sangloter à genoux

ni le kif qu'on cultive pour vivre

Más recientemente, en sus contribuciones al periódico *Le Monde*, Ben Jelloun publicó «La poésie arabe, en vers libre», un artículo del 3 de marzo de 2000, en el que habla de la lengua árabe utilizada por poetas del exilio, poetas en prisión, poetas que defienden la homosexualidad. El artículo termina sobre el compromiso del poeta que debe ser: «Observateur attentif du quotidien, scrutateur de l'horizon²⁷²».

La nuit sacrée es un texto que se hace portador de la responsabilidad de la literatura frente a la Historia. A continuación, proponemos las citas más representativas del deber y la necesidad de Ben Jelloun de participar en la creación de un testimonio universal:

«Mais comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret [...]». (NS, 8)

«Je fermes les yeux. Pour ne pas voir. Pour ne pas entendre. Et surtout pour ne pas avoir à parler. Ce qui se passait en moi devait rester en moi.» (NS, 48)

«L'envie d'écrire devenait de plus en plus urgente en moi.» (NS, 129)

Tu n'as connu de ton pays que la douceur du soleil que vantent les panneaux publicitaires tu n'as connu de la douleur que la rumeur pas même les mille brûlures du ciel pas même la honte la honte de ton silence.

²⁷² Tahar BEN JELLOUN, «La poésie arabe, en vers libre», *Le Monde*, 3 marzo 2000. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/03/03/en-vers-libre_3684334_1819218.html (25/01/2022). La poesía a toujours été l'expression privilégiée des Arabes. Les poètes se trouvaient aussi bien dans les cours des princes que dans les prisons. Depuis le Coran, la langue arabe est restée immuable dans sa structure et sa syntaxe. Personne n'a osé la bousculer ou innover. Certains ont prétendu qu'elle est trop riche et trop complexe pour se laisser briser. D'autres n'ont pas voulu la toucher parce qu'elle est la langue du livre sacré et que ce livre est par définition un « miracle absolument inimitable ». Mais que vaut une poésie qui ne bouleverse pas la langue ? Durant des siècles, les plus grands poètes arabes ont utilisé la langue avec un respect incontestable. Même un poète libertaire, faisant l'éloge de la boisson et de l'homosexualité, comme Abou Nuwwas (mort en 810) ou Al-Ma'arrî (979-1058), précurseur de Dante, ou Al Mutanabbi (915-965), grand classique des lettres arabes, n'ont pas osé s'en prendre à la langue dans laquelle l'islam a été révélé. Ils ont été plus audacieux par les thèmes abordés et étrangement académiques dans la manière rhétorique et rimée de faire de la poésie. Il faudra attendre le milieu du XIX^e siècle pour que de timides réformes soient annoncées dans la foulée de ce qu'on a appelé Al Nahda (la renaissance culturelle arabe). Ahmad Chawqui (1868-1932), Mahmoud Al-Aqqad (1889-1964) et Abdul Rahman Choukri (1886- 1958) rejettent le traditionalisme des poètes néoclassiques. Mais l'apport le plus novateur, celui qui va libérer la poésie arabe et l'introduire dans la modernité, viendra des poètes de l'exil, ceux notamment qui ont vécu aux Etats-Unis et en Europe. Des poètes comme Khalil Mutran (mort en 1940), premier traducteur de Shakespeare, ou Mikhaël Nouaymé ont brisé les chaînes du conformisme en ouvrant la poésie arabe à d'autres imaginaires, à d'autres courants et à d'autres sensibilités. Ils ont chanté le beau jour où seront enterrées la « rime et les règles de la morphologie dans la poussière de l'histoire » et ont voulu dégager la création littéraire de l'emprise idéologique et politique.

Saadi Youssef, né à Bassora en Irak en 1934, est de ceux-là. Lui aussi est un poète de l'exil, vivant «loin du premier ciel», et renonçant aux lamentations et à la sensiblerie pour mieux mettre à l'épreuve les blessures du silence, là où se perd le rêve. Observateur attentif du quotidien, scrutateur de l'horizon où sommeille la mémoire arabe, ce poète se sent déplacé, mis en marge de l'histoire, et se trouve contraint de dire, dans une écriture où le surréalisme alterne avec une inspiration mystique - qui n'interfère pas avec son engagement politique -, combien la « souffrance a lacéré » les yeux du peuple arabe, et que « le visage de la grande misère/est aveugle comme le visage des morts ».

«Je griffonnais; je gribouillais. J'avais tellement de choses à consigner et je ne savais par quel bout commencer.» (NS, 129)

«J'étais peu à peu devenue moi-même un personnage de ces nuits agitées et rocambolesques, à tel point que je m'empressais de dormir pour, enfin, vivre des aventures hors du commun.» (NS, 130)

Tal y como señala Egon Flaig²⁷³, desde la Antigüedad²⁷⁴, el olvido y el recuerdo han formado parte de toda sociedad. El *exemplum* y la *damnatio memoriae* constituyen ejemplos muy evidentes de una institucionalización del recuerdo²⁷⁵ como bien ha analizado José Carlos Marcos Vela. Cuestionando los debates memoriales nacidos en la segunda mitad del siglo XX, Paul Ricœur vuelve con *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*²⁷⁶ al enigma de la representación del pasado, presente y ausente. Intenta resolverlo combinando las perspectivas de la fenomenología de la memoria, la epistemología de la historia y la hermenéutica del olvido.

La representación del pasado es fundamentalmente problemática. Paul Ricœur pone de relieve la ambigüedad de la relación entre la memoria y la historia. Retomando la distinción de Platón y de Aristóteles entre, por una parte, la *mnemé*, es decir, la memoria sensible espontánea, y, por otra, la *anamesis*, el recuerdo, una forma de memoria activa y voluntaria, el filósofo afirma a partir de esta segunda concepción que una función principal de la memoria es luchar contra el olvido, lo que legitima un deber de memoria. Ahora bien, el ejercicio de la memoria colectiva está polarizado a los extremos, de ahí la necesidad de responder a los problemas, según Paul Ricœur, suscitados por el inquietante espectáculo que dan la demasiada memoria aquí, el demasiado olvido en otros lugares, para no decir nada de la influencia de las conmemoraciones y de los abusos de memoria y de olvido. Esta

²⁷³ Egon FLAIG, «Soziale Bedingungen des kulturellen Vergessens», in Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner, Martin Warnke (ed.), *Vorträge aus dem WarburgHaus, Band 3*. Berlin, Akademie Verlag GmbH, 1999, p. 30-100.

²⁷⁴ En Roma, por ejemplo, mientras que determinados individuos eran elevados al rango de *exemplum*, otros, considerados como enemigos del Estado, eran condenados a soportar el peso de la *damnatio memoriae*. El 'exemplum', ligado siempre a un nombre y una fecha concretos, constituía el tratamiento ejemplar de un individuo concreto en una situación determinada. La 'damnatio memoriae', por el contrario, suponía la generación de una especie de memoria maldita sobre la persona en cuestión.

²⁷⁵ José Carlos MARCO VELA, *Narración, memoria e identidad en Jean-Christophe: el sueño europeo de Romain Rolland*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense, 2017.

²⁷⁶ Paul RICŒUR, *La Mémoire, L'Histoire, l'Oubli*, Paris, Points, 2003.

respuesta implica, en particular, subrayar los límites epistemológicos de la disciplina histórica. Si los historiadores se distancian de la experiencia viva, la materia bruta de su trabajo comporta numerosos testimonios cuya fragilidad solo puede compensarse con su multiplicación y confrontación.

Si tomamos esta idea de “multiplicación y confrontación” vemos que nos lleva de nuevo, en literatura, a los términos laberinto o enigma. Pensamos que es la idea de Ben Jelloun; la dificultad de decirlo todo, de rememorarlo todo y transmitirlo: «Des portes vont s’ouvrir, peut-être pas dans l’ordre, mais ce que je vous demanderai c’est de me suivre et de ne pas être impatients.» (NS, 19)

Paul Ricœur concluye su teoría estableciendo que la ambición de la verdad en la historia corresponde a la ambición de la fidelidad de la memoria. Por otra parte, normalmente se institucionaliza el recuerdo, cuando las instancias del poder deciden qué elementos del pasado deben ser considerados como memorias fuertes.

Ben Jelloun lucha precisamente contra la institucionalización del recuerdo y del olvido. Será precisamente el personaje del padre quien rompe con la norma de la institución:

Ce fut au cours de cette nuit sacrée, la vingt-septième du mois de ramadan, nuit de la “descente ”du Livre de la communauté musulmane, où les destins des êtres son scellés, que mon père, alors mourant, me convoqua à son chevet et me libéra. (NS, 20)

Et ne te retourne pas pour voir le désastre que je laisse. Oublie et prends le temps de vivre... [...]. Tu viens de naître, cette nuit [...] ... Tu es une femme... [...] La Nuit du Destin te nomme Zahra, fleur des fleurs, grâce, enfant de l’éternité [...]. (NS, 29)

Je vidai très vite le sac qui contenait presque tout ce que je possédais, une chemise d’homme, un pantalon, un extrait d’acte de naissance, une photo de la cérémonie de la circoncision, ma carte d’identité, l’acte de mariage avec la malheureuse Fatima, les médicaments de mon père que je lui faisais prendre de force, des chaussettes, des chaussures, une trousseau de clés, un ceinturon, une boîte de tabac à priser, un paquet de lettres, un livre de registres, une bague, un mouchoir, une montre cassée, une ampoule, une bougie à moitié entammée... (NS, 50-51)

Recuerdo y olvido no mantienen una relación de oposición excluyente, ya que ambos se alimentan el uno del otro. En efecto, las dos realidades mantienen siempre una relación dialéctica constante. En las sociedades modernas, esta misma relación es además dinámica, de manera que una sociedad será más moderna (entendiendo ‘moderna’ como sinónimo de ‘democrática’) cuanto más dinámico sea el flujo entre lo que es recordado y aquello que es relegado al olvido. Por el contrario, cuando una sociedad está regida por un régimen dictatorial, solo una memoria, la del poder, se perfila como fuerte.

A partir de la idea de memoria colectiva, Aby Warburg²⁷⁷ pone en práctica la construcción de un atlas visual concebido como un compendio de imágenes en el que se condensa la historia del arte europeo, dando lugar a una memoria europea de imágenes. Lo que se propone Warburg, pues, es llevar a cabo el estudio de una memoria del arte, prestando especial atención a la forma como determinados símbolos son capaces de condensar grandes dosis de memoria. Es el ejemplo de ‘la paloma’ en la obra de Semprún: «Il m’arrive *La Paloma*, c’est tout: l’enfance espagnole en plein visage²⁷⁸». Lo más interesante en este ejemplo es que, de alguna manera, el ámbito de la memoria individual y el de la memoria colectiva parecen fusionarse.

Jan Assmann²⁷⁹ distingue dos dimensiones de la memoria colectiva, a saber, la memoria comunicativa y la memoria cultural. Se trata de dos ‘modi memorandi’ que se diferencian por la forma en cómo transmiten la experiencia del pasado. La memoria comunicativa, por un lado, se basa en los recuerdos que hacen referencia al pasado reciente y que son compartidos por los individuos que viven en una misma época. La memoria cultural, por el contrario, se basa en determinados momentos de un pasado más remoto y es por tanto fruto de la objetivación. Así, mientras que los recuerdos que constituyen la memoria comunicativa se extinguen con la muerte del último testigo de los hechos, la memoria cultural no conoce límites temporales²⁸⁰. Con el epíteto «comunicativa», designan una memoria del día a día que guía y orienta al grupo y a sus miembros con ayuda de modelos de acción comunes y

²⁷⁷ Aby WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, Ediciones Akal, 2010.

²⁷⁸ Jorge SEMPRUN, *L’écriture ou la vie*, ed. cit., p. 51.

²⁷⁹ Jan ASSMANN, *La mémoire culturelle: Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, op. cit.

²⁸⁰ José Carlos MARCO VELA, *Narración, memoria e identidad en Jean-Christophe: el sueño europeo de Romain Rolland*, Tesis de doctorado, Universidad Complutense, 2017.

ejemplares en el curso del tiempo. En cuanto al término «cultural», pretende evocar una memoria larga que conserva las líneas directrices colectivas y las imágenes identitarias del grupo, y que garantiza su actualización mediante los más diversos ritos o símbolos o imágenes y cantos e historias.

En cuanto a la memoria en la literatura, recordamos que, para expresar el inicio de la rememoración, en *À la Recherche du Temps perdu*, Proust ya había señalado la importancia del detalle al referirse al ‘petit pan de mur jaune’ del célebre lienzo de Vermeer *Gezicht op Delft (Vista de Delft)*. En efecto, un simple detalle puede albergar la esencia del todo, por lo que su pérdida podría resultar irreparable.

Al igual que Proust, Ben Jelloun recurre también al pequeño detalle para, a partir de lo diminuto, llegar a exponer la idea completa del trauma que la memoria le trae sobre la sociedad. Chaliier señala, en relación a *La nuit sacrée*, que «dans la tradition islamique, l’homme n’est pas libre de sa destinée, ce qui lui arrive est la fatalité, est laissé à la grâce de Dieu²⁸¹».

El propio Ben Jelloun da las claves de lectura de sus obras cuando dice:

[...] je me demande ce qui m’a passionné dans cette histoire. Je crois savoir que c’est d’abord l’aspect énigmatique, et ensuite je pense que notre société est très dure, ça n’a pas l’air, mais il y a une telle violence dans nos rapports qu’une histoire folle, comme celle de cet homme avec un corps de femme, est une façon de pousser cette violence très loin, à son extrême limite. Nous sommes intrigués par le pays qui s’exprime ainsi... (ES, 137-138)

Así, con la relación equívoca de hombre/mujer, Ben Jelloun se une a lo que Fatima Mernissi denuncia como ‘tradición’ cuando señala que «la tradition veut que les femmes n’utilisent pas les espaces publics, puisqu’elles font ainsi intrusion dans l’univers de l’Umma, sauf en de rares circonstances²⁸²». Mernissi recuerda:

Une femme est toujours une intruse dans un espace appartenant aux hommes puisqu’elle est un adversaire par définition. Une femme n’a pas le droit d’utiliser les espaces réservés aux hommes: si elle y entre, elle trouble l’ordre établi et la tranquillité d’esprit de l’homme. En réalité, le simple fait qu’elle se trouve là où elle ne devrait pas constitue un acte d’agression²⁸³.

²⁸¹ Chantal CHALIER, «*La nuit sacrée: un roman musulman qui ose s’exprimer contre l’hypocrisie et le fanatisme religieux*», *Australian Journal of French Studies*, 28, (1), 1991, pp. 80–91, p. 82.

²⁸² Fatima MERNISSI, *Sexe, idéologie, Islam*, CELF, 1983, p. 162.

²⁸³ *Ibid.*, p. 165.

Ben Jelloun también es solidario, en *L'enfant de sable* y en *La nuit sacrée*, con la idea de Assia Djebar en *Ombre Sultane*, de combinar dos tipos de héroes muy apreciados en la literatura magrebi²⁸⁴, pero que normalmente aparecen separados; el héroe encerrado y el héroe vagabundo. El vagabundo, que puede llegar a ser escritor como Ben Jelloun parece recibir el don²⁸⁵ de la ensoñación. Por el contrario, el héroe encerrado, únicamente puede aspirar al «Cimetière intérieur» (ES, 39).

²⁸⁴ Arnold ROTHE, «Espaces féminins dans la littérature maghrébine d'expression française», in Krauss Henning (éd.), *Offene Gefüge: Literatursystem und Lebenswirklichkeit*, Tübingen, 1994, pp. 165-196, p. 167.

²⁸⁵ El héroe vagabundo: «Selon la tradition musulmane, l'ange du rêve s'appelle çaddiqun (de çaddiç 'authentique, vrai'). Ayant accès aux secrets inscrits dans la Table Gardée, il révèle sous forme de paraboles les images du futur. Tous les rêves qu'il inspire sont véridiques.» Mohand-Akli HADDADOU, *Le rêve et son interprétation dans l'Islam*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1991, p. 84.

4. Enigma del ser: los personajes

4.1. Enigma del ser, *Partir*

En esta parte, vamos a abordar la psicología y las conductas del personaje de Azel, influenciadas por el espacio y por sus elementos. Seleccionamos dicho personaje para centrarnos en él porque detrás del héroe de Azel se esconde un número indescifrable de personas que tienen una vida similar, jóvenes que tienen la misma vida precaria y el mismo sueño que se expone en la obra de *Partir*, el de huir de la ciudad.

Azel es un personaje de ficción, utilizado para representar la realidad y denunciar los problemas que existían y que aún existen en Marruecos. Tahar Ben Jelloun usaba personajes e historias de ficción puesto que «mieux, par la fiction, amener le lecteur à mettre son nez dans le merdier de la vie de millions de Marocains qui vivent en dessous du seuil de pauvreté. Voir pour agir²⁸⁶».

Del mismo modo, el autor utiliza en la novela, tanto la tercera persona como la primera persona para la narración de las historias, «ces histoires se fondent toutes dans une sorte de voix pluriels, le “nous” collectif d’Azel²⁸⁷». Señalamos ese *nous* múltiple en la siguiente cita: «nous sommes nombreux à être jeunes avec un horizon bouché, pourri, rien à l’horizon» (P, 184).

El carácter del personaje se forja ante las dificultades de la vida. En esta historia precisa, Azel deberá superar la dificultad de un juego psicológico entre la realidad y la imaginación. Los problemas, las injusticias y las desigualdades de Marruecos, y más concretamente, de Tánger, crean un deseo en la realidad de los habitantes de este país y del protagonista de la novela, el de abandonar su ciudad y su país, ya mencionado anteriormente.

Este deseo y este sueño de dejar atrás su país se convierte en una obsesión que alimenta el pensamiento de todos los personajes: «ils ont tous soit rêvé de partir, soit

²⁸⁶ Tahar BEN JELLOUN, *Être Marocain. Comment se définir en tant que Marocain*, Chronique du 24 avril 2008. Récupéré de: [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=93&cHash=7d958b60488832c38b5188fe7b23f7c](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=93&cHash=7d958b60488832c38b5188fe7b23f7c) (d.c. 16/06/2019)

²⁸⁷ Magdalena ZDRADA-COK, «Entre le réel et l’insolite: l’image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994 et 2009», *Carnets*, Première série-n°2, 2010, pp. 43-53, p. 48. Récupéré de: <https://journals.openedition.org/carnets/4898> (d.c. 16/06/2019)

aidé à partir, soit profité de l'opportunité pour se faire de l'argent ou se donner plaisir du détriment de ceux qui désirent partir²⁸⁸». Appreciamos que este anhelo se convierta en una enfermedad mental para los protagonistas, una tentación que se convierte en preocupación de la que son conscientes:

Quitter le pays. C'était une obsession, une sorte de folie qui le travaillait jour et nuit. [...] Partir, quitter cette terre qui ne veut plus de ses enfants, tourner le dos à un pays si beau et revenir un jour, fier et peut-être riche, partir pour sauver sa peau, même en risquant de la perdre. [...] cette obsession devint vite une malédiction. (P, 25)

Frente a esta angustia, los personajes encuentran dos barreras, una física (la frontera que separa Marruecos de Europa) y una mental (una lucha interna para salir también de sí mismos). La segunda barrera, la mental, huir de uno mismo, era un conflicto interno entre lo que era correcto e incorrecto para irse: dejar sus raíces, sus orígenes, sus familias, etc. sin embargo encontrar el medio apropiado y moral de irse no es tan fácil e incluso menos, transmitir y compartir el deseo de abandonar el país:

Il ne dit pas un mot sur son projet ni sur son rêve [...] Mais l'idée de prendre le large, d'enfourcher un cheval peint en vert et d'enjamber la mer du détroit, cette idée de devenir transparente, visible le jour seulement, une image voguant sur les flots à toute vitesse, ne le quitte plus. Il la garde pour lui, n'en parle pas à sa sœur Kenza et encore moins à sa mère. (P, 14-15)

Aún así, la barrera física que separa a Marruecos de España es un obstáculo que asusta a los protagonistas y que impone respeto. Este obstáculo se llama Toutia. Con el nombre de Toutia, los habitantes de Tánger, designaron el mar que separa Marruecos de España, «Ils l'ont surnommée "Toutia", un mot qui ne veut rien dire, mais entre eux ils savent que c'est l'araignée tantôt dévoreuse de chair humaine, tantôt bienfaitrice» (P, 13), y ese mar, esa distancia que repite «les quatorze kilomètres» (P, 41), «les sépare de la vie, la belle vie, ou la mort» (P, 15).

Finalmente, la única opción de cruzar ese mar, esa frontera física y poder deshacerse de los obstáculos mentales para alcanzar el deseo de huir, empuja al protagonista a cometer conductas fatales, como la inmigración clandestina, una

²⁸⁸ Rachid HAKKARI, «Partir ou le récit d'une immigration à visage humain», *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n° 56, 2007, pp. 178-179, p. 178. Récupéré de : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2007_num_56_1_2778 (d.c. 16/06/2019).

acción cometida por el pensamiento obsesionado de marcharse, pero está justificada por razones personales, expectativas dirigidas sobre el futuro, pero sin olvidar los peligros de hacerlo.

La primera opción del protagonista para salir de su país, había sido convertirse en un inmigrante ilegal y cruzar el mar, sin embargo, es estafado y no lo hace. En cambio, sufre las consecuencias de este fenómeno de una manera muy cercana, ya que su primo muere ahogado en el mar cuando intentaba cruzar la frontera entre los dos países: «J'ai déjà tenté de brûler les quatorze kilomètres qui nous séparent de l'Europe, mais j'ai été escroqué, et j'ai eu plus de chance que mon cousin Noureddine qui s'est noyé à quelques mètres d'Almeria, vous vous rendez compte?» (P, 41- 42).

La muerte de su primo no es una excepción en el fenómeno de la inmigración, la muerte de su primo es otra muerte, insignificante para el país en la novela y en la realidad. Este ejemplo es una manera de descubrir los límites y la psicología tan débil de los protagonistas de la novela, y de los habitantes de Marruecos en la realidad, ejemplos que muestran la verdad que el protagonista grita para hacerse eco de los problemas.

Ben Jelloun muestra un personaje con una multiplicidad de aspectos, enigmático por lo laberíntico que resulta cruzar un mar o sobrevivir en un país extranjero.

La riqueza de la novela, desde el punto de vista social de la escritura de Ben Jelloun, que venimos viendo en esta investigación, es causar en el lector la pregunta sobre la falta de reacción de la sociedad: «Allons-nous offrir à cette société impie nos enfants? Allons-nous laisser faire sans réagir, sans rien dire?» (P. 115).

En un artículo publicado el 19 de enero de 2006, firmado por Josyane Savigneau y dedicado a *Partir*, la autora habla de «les déchirures d'une jeunesse marocaine habitée par un seul rêve: partir»

De la trentaine de livres écrits par Tahar Ben Jelloun, celui-ci, *Partir* — le premier chez Gallimard, après le Seuil — est sans doute l'un des plus radicaux et des plus courageux. Comme ses personnages, et avec eux, le romancier s'affronte à son pays aimé, le Maroc, à ce monde arabe “aujourd'hui en bien mauvais état”, à sa ville,

Tanger. Tanger, séparée de l'Europe par un simple détroit. Tanger, port qui invite au départ²⁸⁹.

Como a menudo, en Ben Jelloun todo comienza en un café. Un café de Tánger, el Hafa, donde los hombres, en silencio, beben té de menta y fuman largas pipas de kif. Son pobres, apenas pueden pagar el té y el kif. Aquí es donde aparece Azz El Arab, a quien todo el mundo llama Azel, uno de los héroes de esta novela de destinos entrecruzados, el que estructura este relato múltiple y cambiante. Joven graduado desempleado, a cargo de su madre y de su hermana Kenza, Azel, como tantos otros, sueña con irse, huir de este país que no le ofrece ningún futuro, ir a buscar en España, incluso en Francia, otra vida: «Partir, quitter cette terre qui ne veut plus de ses enfants, tourner le dos à un pays si beau et revenir un jour, fier et peut-être riche, partir pour sauver sa peau, même en risquant de la perdre.» (P, 25.)

Azel desea ser «un homme debout, un homme qui n'a plus peur, qui n'attend pas que sa sœur lui file quelques billets pour sortir acheter des cigarettes» (P, 88). Y no ignora los peligros de las travesías clandestinas hacia Europa. Su primo y amigo Noureddine fue una de las víctimas de los traficantes corruptos, como el repugnante Al Afia, mafioso que sobrecarga los barcos, haciendo fortuna en la desgracia y la muerte: «C'était le caïd, le terrible, le puissant, l'homme silencieux et sans coeur. Il était surnommé Al Afia, celui qui remplissait des barques de clandestins décidés à brûler l'océan» (P, 18).

Tahar Ben Jelloun, en cuarenta capítulos, no solo sigue a Azel al final de su locura de partida. Dibuja otros retratos de jóvenes, todos con la misma obsesión de irse: «Nous savons ce que la population désire: vivre dans la dignité» (P, 28). Es una especie de mosaico, la cartografía de múltiples aflicciones. El estilo es preciso, sin el lirismo de narrador oriental que a menudo le gusta a Ben Jelloun. Es más terrible y conmovedor. Algunos de estos jóvenes son reclutados por los islamistas: «Le même soir, elle reçut un appel de sa mère qui s'inquiétait elle aussi. Elle avait entendu à la radio que la police espagnole avait arrêté des Marocains soupçonnés d'appartenir à des organisations terroristes» (P, 203) y otros se instalan en España y se prostituyen o trafican para sobrevivir:

²⁸⁹ Josyane SAVIGNEAU, «Ben Jelloun, romancier des destins croisés. Les déchirures d'une jeunesse marocaine habitée par un seul rêve: *Partir*», *Le Monde*, 19 janvier 2006.

[...]partout les gens ont envie de s'arracher, de partir comme si c'était une épidémie, une maladie qu'il faut fuir, oui, la pauvreté est une maladie, va voir les Africaines qui se prostituent pour quelques billets, va voir les Marocains qui traficotent comme des nuls, un jour ils se feront choper. (P. 186)

Las preguntas que Ben Jelloun plantea a través de Azel a lo largo de la novela son sin lugar a dudas: ¿hasta dónde puede uno renunciar a sí mismo en su marcha? ¿Hay alguna posibilidad posteriormente de volver? ¿Es posible sentirse realizado o bien consigo mismo en el exilio? Las respuestas son muy desalentadoras al acompañar a Azel en su vida arruinada, menoscabada, hasta el punto de no tener un retorno posible:

J'ai honte. Je ne me sens pas fier de moi... Ô cher pays, si tu voyais ce que je suis devenu! Je ne cesse de me chercher des excuses, des arrangements pour me justifier. Je ferme les yeux chaque fois que Miguel me touche, je m'absente, je lui laisse mon corps, je pars faire une balade, je simule, je fais semblant, et puis je me réveille, je me lève et j'essaye en vain de me regarder en face dans le miroir. Ma honte est si grande. (P. 108)

En el personaje de Azel, puede verse reflejado el sueño de un escritor que describe los desgarros de la juventud de su país, poseída por este deseo irracional de escapar de su tierra y que inventa un retorno mágico, una salvación a través de la novela: «Et si ce bateau n'était qu'une fiction, un roman flottant sur les eaux, un roman en forme de bouteille jetée à la mer par tant de mères éplorées et fatiguées d'attendre?» (P. 322).

4.2. Las mujeres, *L'enfant de sable* y *La nuit sacrée*

Tahar Ben Jelloun insiste a lo largo del texto en los espacios de lo íntimo; en los espacios de las mujeres. Su personaje femenino es una mujer en movimiento, es decir, fuera, geográficamente o simbólicamente del lugar del poder temporal que se aleja irreversiblemente de la luz original. En la ficción de Ben Jelloun, el personaje femenino intenta compensar sus lugares en la memoria colectiva, los que hacía siglos deseaban habitar las mujeres.

Desde la apertura de la novela los personajes femeninos del relato, al igual que los masculinos, en sus escenas, en sus 'visiones', se visten bajo la pluma de Ben Jelloun de una doble componente. Por una parte, encontramos la gracia de un discurso profético, es decir, un don del lenguaje, del hablar, del decir, del contar:

«À présent, je vais écrire, peut-être des poèmes d'amour pour la femme sacrifiée.» (ES, 47)

«Quand je relis certaines de ses lettres, je suis traversé par des frissons. On dirait que ses phrases me caressent la peau, me touchent aux endroits les plus sensibles de mon corps.» (ES, 82)

«Les séances de lecture devinrent des soirées où je racontais des histoires. J'inventais au fur et à mesure que j'avançais. [...] J'avais du plaisir à créer et imaginer des personnages et des situations.» (NS, 159)

Por otra parte, una componente física, sexual, que se manifiesta también en el texto a través de la boca, del pecho, de la respiración.

Mes lèvres sont tellement pures qu'elles se retourneront le jour où elles se poseront sur d'autres lèvres... et pourquoi iraient-elles se coller à d'autres lèvres... Pourtant, dans mes rêves, je ne vois que des lèvres charnues passer sur tout mon corps et s'arrêter longuement sur mon bas-ventre... Cela me donne un plaisir tellement fort que je me réveille... et découvre ma main posée sur mon sexe... Laissons cela... Que dit ma conscience ? Ouvre une fenêtre et regarde le soleil en face... (ES, 83)

Je veux sortir, voir les gens, respirer les mauvaises odeurs de ce pays et aussi les parfums de ses fruits et de ses plantes. Sortir, être bousculée, être dans la foule et sentir qu'une main d'homme caresse maladroitement mes fesses. Pour beaucoup de femmes, c'est très désagréable. Je le comprends. Pour moi, ce serait la première main anonyme qui se poserait sur mon dos ou mes hanches. (ES, 133)

Mon corps se libérait de lui-même. Des cordes et des ficelles se dénouaient peu à peu. Je sentais physiquement que mes muscles perdaient de leur fermeté. La métamorphose se faisait en marchant. Je respirais mieux. Je passais ma main sur mes petits seins. Cela me faisait plaisir. Je les massais dans l'espoir de les voir grossir, sortir de leur trou, pointer avec fierté et exciter les passants. (NS, 40)

A medida que se penetra en los espacios de los personajes femeninos, que se pasa de la puerta de la habitación, que se siente el calor de lo íntimo, aumenta la superficie de la belleza, el hablar claro-oscuro²⁹⁰ del lenguaje. Como la mayoría de los personajes femeninos de la literatura magrebí de expresión francesa, los personajes femeninos instauran una comunicación con enunciados comúnmente admitidos por las interlocutoras.

Ben Jelloun recurre a lo maravilloso onírico para llegar a lo que Déjeux llama «unión ‘spirituelle’ ambiguë²⁹¹». Por ejemplo, proponiendo una única voz para narrar *La nuit sacrée*, Ben Jelloun no hace más que remontarse a las fuentes de la narración; viene a decir que el tiempo de la dispersión, metaforizado en *L'enfant de sable* con la multiplicidad de voces y el recorrido laberíntico que toma el relato al principio, estaría ya resuelto.

El propio autor se refiere a la dificultad de escribir sobre las mujeres en una sociedad que no las aprecia:

À partir de cette intrusion dans un conte où un personnage d'avance masqué pour mieux dénoncer la mythologie sordide d'une société qui a peur de la femme, Jorge Luis Borges est devenu une ombre nécessaire, légère et essentielle, dictant les mots et les phrases que je n'osais pas prononcer²⁹².

Un acto sostiene el discurso en estos lugares del enigma y del laberinto: «yo quiero». En el enunciado de *La nuit sacrée*, próximo al discurso místico, es necesario lo que en el discurso espiritual se llama «le premier pas²⁹³», o la voluntad de no rechazar nada. Este «quiero» es al mismo tiempo un «no quiero nada». Si según Michel de Certeau, en el amplio abanico de modelizadores destacan los verbos

²⁹⁰ Bâtène // zahir : L'école zâhrite prescrit l'adhérence au sens apparent, littéral de la langue. La surface des mots auraient la plus grande portée sémantique. L'école bâttiniste soutient que le sens de la langue est caché dans les mots. Pour le dégager il faut une interprétation bâttiniya. Il est encore plus pertinent de signaler que ces deux écoles linguistiques s'opposées dans leur philosophie et leur approche donnent naissance à deux écoles philosophiques. (Michel MANSOUR, *La Portée Esthétique du Signe dans le Texte Maghrébin*, Paris, Publisud, 1994, p. 162). Spéculer est l'acte qui déploie ces deux coordonnées fondamentales de la pensée arabo-musulmane que son le 'zâhir' et le 'bâtin', l'apparent et le voilé, ainsi que le 'bâtin' du 'bâtin', le voilé du voilé, c'est-à-dire la procession du sens reposant sur la substitution infinie d'un sens à un autre. (Jean-Michel HIRT, *Le Miroir du Prophète. Psychanalyse et Islam*, Paris, Grasset & Fasquel, 1993, p. 62). Cette dimension invisible dont le rêve est porteur. (*Ibid.*, p. 126)

²⁹¹ Jean DEJEUX, «Les romans de Tahar Ben Jelloun», in Régis Antoine, *Carrefour de cultures: mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Verlag, 1993, p. 282.

²⁹² Tahar BEN JELLOUN, «C'est dans un rêve...», *Le Monde*, 14 mai 1993, p. 34.

²⁹³ Jean-Joseph SURIN, *Guide spirituel*, Paris, DDB, 1963, pp. 28-31.

modales como poder, deber, saber y querer; este último constituye la modalidad particular que circunscribe y especifica el campo místico²⁹⁴. Así pues, este «yo quiero» de un personaje femenino hacia su travestimiento sexual y de personalidad, que no tiene un deseo específico de conseguir nada «se renverse en son contraire – ne rien vouloir –, occupe ainsi tout le champ, positif et négatif du vouloir²⁹⁵». Este «yo quiero» se transforma también en «un acte de «renoncer à sa volonté»²⁹⁶». Así, los lugares íntimos, metáforas del interior, de la región donde la voluntad es dueña de sí misma, el espacio que abre la novela de Ben Jelloun, es el lugar de la búsqueda de la presencia femenina oculta por la colectividad, por la memoria colectiva, la memoria cultural.

Nos parece que se tratan lugares donde se desarrolla un análisis filosófico que el novelista concede a los actos performativos de las mujeres y al modo de enunciación de esos actos en los discursos típicamente magrebíes casi atemporales.

La casa familiar es el lugar de la renuncia del personaje «ma maison sera une cage de verre, pas grand-chose, juste une chambre pleine de miroirs qui se renverront la lumière et les images...» (ES, 47). Lejos de la casa familiar, lejos del centro del poder del discurso patriarcal, las mujeres también tienen espacios íntimos, como es el caso del hammam, cuya única visita a la semana se esperaba con deseo y estaban unidos a la libertad. «Et, pour toutes ces femmes, la vie était plutôt réduite. [...] l'attente et une fois par semaine le repos dans le hammam.» (ES, 31). El alejamiento del personaje del lugar del aprisionamiento, de la casa, «Va-t'en, quitte cette maison maudite, fais des voyages, vis !... Vis !... » (NS, 29) debe leerse como una indicación de un modo de lectura, como 'el reto de la libertad'.

La liberté, c'était aussi simple que de marcher un matin et de se débarrasser débarrasser des bandages sans se poser de questions. La liberté, c'était cette solitude heureuse où mon corps se donnait au vent puis à la lumière puis au soleil. Je retirai mes babouches. Mes pieds fragiles se posaient sur les cailloux tranchants. Je ne sentais pas la douleur. Arrivée à une clairière, je m'assis sur une motte de terre humide. Une fraîcheur montait en moi comme un plaisir. Je me roulai dans les feuillages. Un léger vertige traversa ma tête. Je me levai et courus jusqu'au lac. (NS, 41).

²⁹⁴ Michel DE CERTEAU, *La fable mystique, I*, Paris, Gallimard, 1982, p. 231.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 232.

²⁹⁶ *Ibid.*

La libertad del personaje femenino, la construcción del personaje bajo el enigma y la dualidad, nos reenvía a la primera parte de un ensayo de Vladimir Jankélévitch, «La Liberté et l'équivoque». *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*. 3. *La volonté de vouloir*, publicado en 1957. Nos parece que Ben Jelloun apuntara a esta idea; eso lo vemos por la narración del novelista en los actos de los personajes femeninos y porque el término 'voluntad' acompaña al personaje.

La porte du samedi se ferme sur un grand silence. Avec soulagement Ahmed sortit par cette porte. Il comprit que sa vie tenait à présent au maintien de l'apparence. Il n'est plus une volonté du père. Il va devenir sa propre volonté. (ES, 42)

Je ne crois pas que je sois meilleure mais je sens en moi une telle volonté, une telle force rebelle, que j'aurais probablement tout chamboulé. Ah! ce que je m'en veux à présent de ne pas avoir plus tôt dévoilé mon identité et brisé les miroirs qui me tenaient éloignée de la vie. J'aurais été une femme seule, décidant en toute lucidité quoi faire avec ma solitude. Je parle de solitude choisie, élue, vécue comme un désir de liberté, et non comme une réclusion imposée par la famille et le clan. Je sais, dans ce pays, une femme seule est destinée à tous les refus. (ES, 131-132)

La 'voluntad' es un concepto clave en la escritura magrebí de expresión francesa; es preciso recordar que los *rawiyates* (transmisores de la vida del Profeta y de sus Compañeros) reclaman a la 'voluntad' *Ijtihad* el esfuerzo intelectual por la búsqueda de la verdad —que viene de *djihad*, lucha interior recomendada a todo creyente).

4.2.1. Mujeres, noche y oscuridad

El personaje femenino de *La nuit sacrée* de Ben Jelloun, desde este punto de vista, nos recuerda a la reina yemenita de Assia Djebar en *Loin de Médine*. Recordemos que la transición del paganismo al Islam fue tumultuosa en Arabia, fundamentalmente tras la muerte del Profeta. Quiriendo librarse de los impuestos y vivir en total libertad, varios apóstatas surgieron incluso en vida de Mahoma. Numerosos hombres se propusieron a sí mismos como profetas buscando extender sus poderes. Ese fue el caso de Aswad del Yémen, jefe de una tribu rebelde. Tras haber vencido a Schehr y a sus hombres, desposó a la viuda, la reina yemení. Esta

reina, sin nombre ni descripción física y casi sometida al texto histórico antiguo, se transforma en la heroína del capítulo de «La reine yéménite» de Assia Djébar. Determinada a eliminar a los falsos profetas, la reina propone un plan de complot a los conjurados y les ordena seguir sus etapas:

Je ferai [...] que Aswad couche cette nuit dans tel appartement du palais, dont le mur de derrière donne sur la rue. Lorsque le premier tiers de la nuit sera passé et que Aswad sera endormi, percez ce mur! Je me tiendrai à son lit, je renverrai tout le monde et je resterai seule. Je n'éteindrai pas la lumière. Vous entrerez alors, vous le tuerez et ferez tout ce que vous comptez faire²⁹⁷.

Para Encarnación Medina²⁹⁸, el texto de Djébar demuestra que la libertad de la reina yemení es propicia al malentendido, y así se habían hecho eco siglos atrás los cronistas, que la libertad de la reina no es más que un momento en la dialéctica oscilante entre el texto antiguo y su interpretación novelesca, de modo que todos tienen razón porque es la esencia misma de la libertad.

Volviendo al texto de Ben Jelloun, vemos el mismo tema de la 'noche decisiva' que en Assia Djébar: «La vingt-septième nuit de ce mois est propice à la confession et peut-être au pardon.» (NS, 21). En ambos casos, ambas noches sirven para subrayar el peso de la maldición: «Mais en cette nuit sacrée, la vérité se manifeste en nous avec notre accord ou à notre insu. Et toi tu dois m'écouter même si cela te fait mal. Une sorte de malédiction s'était installée dans la famille.» (NS, 22) y para alejarse del rol de mujer/esposa, intentando fundamentalmente evitar cualquier idea de tentación femenina. Sin embargo, en la novela de Ben Jelloun, el novelista prefiere pensar, como lo haría Jankélévitch, que nunca está probado que las cosas podrían haber sido de otro modo; y que «il est également impossible de prouver qu'elles ne pouvaient pas être autrement²⁹⁹.»

Ben Jelloun parece «mettre en espace», en un laberinto del saber, el análisis filosófico de Jankélévitch sobre la libertad. Para las mujeres que no actúan nunca,

²⁹⁷ Assia DJEBAR, *Loin de Médine*, Paris, Le livre de poche, 1997, p. 22.

²⁹⁸ Encarnación MEDINA ARJONA, «Chants nuptiaux sur les lieux du renoncement: "au cœur du combat" des femmes», in Giovanni Dotoli, Claudia Canu-Fautré et Mario Selvaggio (dirs.), *L'Algérie sous la plume d'Assia Djébar. Histoire d'une écrivaine et histoire d'un peuple*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2016, pp. 129-135.

²⁹⁹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 3. La volonté de vouloir*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 14.

que parecen haber dejado pasar las ocasiones de valor; sus «j’aurais pu, j’aurais dû [...] ne traduit que la vaine impuissance du regret³⁰⁰» y la libertad es entonces «aussi décevante, aussi évanouissante qu’un charme³⁰¹».

La novela de Ben Jelloun presenta a las mujeres como las creadoras de un escenario enigmático, a partir de un elemento íntimo: «je me demande ce qui m’a passionné dans cette histoire. Je crois savoir que c’est d’abord l’aspect énigmatique» (ES, 137). Al presentar a las mujeres como heroínas y ‘creadoras de los escenarios enigmáticos’, Ben Jelloun subvierte el relato comunitario sobre la mujer y afirma la importancia del personaje femenino a lo largo de la historia: «Une femme prenait peu à peu sa revanche sur une société d’hommes» (NS, 33). A pesar de las explicaciones de orden teológico (maldición, visión...) la ficción reafirma la personalidad del personaje femenino. La novela transforma el determinismo en libertad evidente, en acción; y el personaje femenino resuelve el ‘equivoco’ de Jankélévitch en ‘reto’ cuando «l’insaisissable liberté de Vouloir et l’indémontrable liberté du Pouvoir-vouloir, c’est-à-dire du Pouvoir tout court³⁰²» el personaje dual actúa.

Sin embargo, al igual que le ocurría a Djebbar en *Loin de Médine*, Ben Jelloun no deja lugar a la satisfactoria certeza del lector, y queriendo jugar al equivoco infinito, y al enigma, nos propone un personaje con una multitud de razones para actuar:

J’ai bénéficié des lois de l’héritage qui privilégient l’homme par rapport à la femme. J’ai hérité deux fois plus que mes sœurs. [...] Je sais que mon destin est voué à être brutalement interrompu parce que j’ai, un peu malgré moi, joué à tromper Dieu et ses prophètes. Pas mon père dont je n’étais en fait que l’instrument, l’occasion d’une vengeance, le défi à la malédiction. J’avais conscience de jouer un peu. Il m’arrive encore d’imaginer quelle vie j’aurais eue si je n’avais été qu’une fille parmi d’autres, une fille de plus, la huitième, une autre source d’angoisse et de malheur. (ES, 131)

Esto hace que la lectura de los sucesos tengan una interpretación racional y en la profundidad de los determinismos históricos siempre «trouver des raisons suffisantes pour tous les événements possibles, voire les plus aberrants et les plus

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 15.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*, p. 18.

saugrenus³⁰³». Es entonces cuando la muerte de una parte de la heroína en su personalidad deviene *res electa* que «dépasse l'*electio* qui est ainsi à la fois plus grande et plus petite que sa chose³⁰⁴», y la libertad del personaje femenino, desbordado por tantos actos, deviene enigmáticamente fatídico.

Hélas! ce bonheur, cette plénitude, cette découverte de soi dans le regard sublime d'un aveugle n'allaient pas durer. Je le savais. Je le presentais. Ce bonheur bref mais intense allait être brutalement interrompu. Même si j'étais malheureuse, j'acceptais les ricochets du destin. (NS, 124)

De nouveau je me retrouvais seule, affrontant sans anesthésie les derniers revers d'un destin où le malheur, la tristesse et la violence récusaien toute pitié. Je décidai de réintégrer la prison. Cette semi-liberté, entourée d'une blancheur trop cruelle pour mes yeux, ne faisait qu'accentuer mon trouble. (NS, 151)

A nivel puramente textual, el ritmo, la melodía del texto de Ben Jelloun sobre las mujeres sin sexo recuerda los cantos de celebración al alba de la primera noche de amor. Sin embargo, no es este espacio ni estas circunstancias de lo íntimo lo que el novelista hace salir a la superficie de la presencia femenina ocultada por la memoria cultural, sino que consigue que dicho personaje diga las palabras necesarias para ser reconocida como personaje, y por ende como mujer. Como la libertad se anula no negándola, sino ocultándola, el texto de Ben Jelloun intenta decir la palabra, la que Jankélévitch describe así: «Je ne connais pas le mot [...] mais dès qu'il *aura* été prononcé, je le reconnaitrai³⁰⁵». Se trata del mismo *Volo* para las mujeres que ocultan su sexo, representando un querer las cosas imposibles que creemos posibles, «un vouloir désespéré et tragique³⁰⁶», que el de las demás mujeres, ciudadanas de culturas cerradas, para quienes el querer tiene por objeto las cosas que se puede, pero «difficultueusement et laborieusement [...] domaine des difficultés usuelles qui se résolvent par le travail et à longueur de temps, dans l'épreuve de la douleur et de la médiation³⁰⁷».

³⁰³ *Ibid.*, p. 19.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 51.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

Ben Jelloun inventa la noche de un destino alimentando los enigmas de la experiencia de la oscuridad:

À quoi bon simuler le jour et sa clarté alors que tout ce territoire était plongé dans une nuit noire, longue et profonde? Je demandai l'obscurité et finis par l'obtenir. Je préférais vivre dans une étendue d'une même couleur, m'habituer à ce terrain plat, cette ligne droite sur laquelle je marchais; je m'introduisais petit à petit dans l'univers quotidien de ceux qui sont privés de la vue comme moi j'étais privée de liberté. (NS, 129)

Otro escritor magrebí de expresión francesa que también tiene como elemento recurrente la experiencia de la oscuridad, de la noche, es Abdelwahab Meddeb, fundamentalmente unido al jardín mediterráneo:

Une image chasse l'autre. Avec régularité, certains spectres reviennent, obsessionnels. Ils nous habitent constants, tête tout feu, labyrinthe rompu des nerfs. Nerfs braise, les visions se pourchassent, vitesse folle. D'autres images à leur retour me fixent. Certaines sont reconnaissables, à mettre à profit parmi les lieux vécus. Fouille l'image qui repose avant qu'elle s'évapore. Jardin d'orangers, grenadiers, jasmins et roses. Des avenues le découpent, y perturbent l'harmonie, en diffèrent la cadence³⁰⁸.

Se trata de una cita de la primera página de *Phantasia* en la que la preocupación esencial no es una referencia velada a la memoria, sino el propósito explícito de una rotación en torno al origen enigmático y oscuro de las palabras que vendrán a relacionarse con el final de la «novela». La novela de Meddeb comienza bajo un cielo nocturno que no es más que una «stèle qui contient des fragments, écrits couchés au hasard, pensées qui ont la vitesse des étoiles, ciels furtifs illuminés puis éteints à la vue des astres Achenar, Algenib, Hamal, Phecda, sons chaldéens et arabes que la langue honore³⁰⁹» y acaba con «l'humidité et la fraîcheur printanières³¹⁰» de una noche tunecina que parecía convidar «les revenants pour imprimer en leur oublieuse mémoire le souvenir des nuits qui exhalent des parfums opiacés³¹¹»: además, el último párrafo prolonga el relato hasta la gran luna

³⁰⁸ Abdelwahab MEDDEB, *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986, p. 1.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 208.

³¹¹ *Ibid.*, p. 213.

mediterránea, para anunciar: «Et demain, épanoui par l'immersion cosmique, dont le manque me diminue dans la mégapole du nord, je dirai, à l'évocation de l'entrée au pays par la porte paganique, comme pour rallier les dieux : *e già iernotte fu la luna tonda*³¹².»

La similitud que encontramos entre esta obra de Abdelwahab Meddeb y Tahar Ben Jelloun es la intención de rehabilitar el lenguaje poético en desuso «dont les vocables renaissent à la beauté³¹³».

Ben Jelloun parece liberar las palabras de su falta, liberarlas mediante la reflexión sobre el lenguaje. Liberación que para Ben Jelloun pasaría, así lo entendemos, por el análisis del caos, la ceguera, la memoria, el silencio de la sombra profunda que la noche, el viaje nocturno le procuran.

En el relato de Ben Jelloun, las transformaciones atestiguan una complejidad que conviene seguir en el detalle de la relación entre la serie de acontecimientos que marcan la eclosión de la reflexión sobre el lenguaje, y la serie de secuencias narrativas que los hacen renacer.

Para Ben Jelloun, en su personaje femenino, al principio fue el caos, la oscuridad, el objeto es interior, misterioso, enigmático. Como las flores de la noche, como la *mirabilis jalapa*, el lenguaje se abre al autor en el caos de una noche oriental: «le livre du secret, enjambé par une vie brève et intense, écrit par la nuit de la longue épreuve» (ES, 12). Noche oriental diferente de la noche francesa; diferentes sistemas para ordenar el caos, diferentes literaturas de donde vienen, desde la noche de los tiempos, los sonidos, las palabras, pero donde la memoria (de Tahar Ben Jelloun) se erige dueña en la cabeza del emigrado procurándole la visión de miles de sistemas concurriendo al mismo tiempo. En esa pluralidad representando la no-unidad de la unidad que Meschonnic describía «contre l'opposition duelle de l'art et de la vie, de la raison et de la déraison, de la prose et de la poésie³¹⁴», Ben Jelloun recurre a un laberinto donde el mundo legible se explica por la mezcla de lo visible y de lo invisible.

En la noche de la oscuridad primera, las palabras de Ben Jelloun se caracterizan por la imposibilidad de representación: «Votre silence me dit... Qu'est-

³¹² *Ibid.*, cita de Dante, *La Divina comedia*.

³¹³ *Ibid.*, p. 173.

³¹⁴ Henri MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988, p. 100.

ce qu'il me dit ? Ah! que vous serrez contre votre cœur un secret et qu'il ne faut pas vous importuner davantage.» (NS, 13-14). El personaje femenino, perdido en el caos, proclamaba el imperativo del ser, y la novela se postra ante el yo. El ritmo de las palabras que el personaje femenino no puede decir es, en las tinieblas, la recuperación de un secreto que, como diría Meschonnic, «aucune parole ne rapporte³¹⁵».

Si Meddeb escribió «Plus vaste est la vision, plus étroits sont les mots³¹⁶», dicha inquietud general de los escritores y escritoras magrebíes de expresión francesa no es en realidad una celebración de la ininteligibilidad del mundo. Muy al contrario, el Mediterráneo, la errancia y el exilio dan a la memoria el jardín de la infancia del creador o la creadora el carácter de «jour dans la nuit», algo que podemos relacionar con el enigma. En relación a esta idea, recogemos que en *Nous le passage*³¹⁷, Meschonnic abordaba la percepción de una voz-noche que venía del cuerpo, no sin dar cuenta de la fragilidad del continuo noche-silencio-voz-cuerpo-decir. Pour Ben Jelloun, en las novelas que analizamos, casi todos los momentos del lenguaje vienen de la noche porque la noche es la escucha: «en cette nuit sacrée, la vérité se manifeste en nous avec notre accord ou à notre insu. Et toi tu dois m'écouter même si cela te fait mal.» (NS, 22).

Señalando la importancia de la ocultación del cuerpo, recogemos también lo que Meschonnic llama el continuo, la relación entre el cuerpo y el lenguaje. Si el autor de *Nous le passage* reconocía una voz poética cuerpo-noche, sin embargo, en el juego luz-tinieblas, la relación entre el cuerpo y el lenguaje es una relación física, lo que supone también la luz y que el cuerpo es el elemento indispensable que muestra que no puede haber teoría del lenguaje sin teoría de la literatura porque el cuerpo en el lenguaje es el ritmo.

La lumière qui en émane éblouit et aveugle les yeux qui s'y posent par mégarde, sans être préparés. Ce livre, je l'ai lu, je l'ai déchiffré pour de tels esprits. Vous ne pouvez y accéder sans traverser mes nuits et mon corps. (ES, 12)

Moi, je ne conte pas des histoires uniquement pour passer le temps. Ce sont les histoires qui viennent à moi, m'habitent et me transforment. J'ai besoin de les sortir

³¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

³¹⁶ Abdelwahab MEDDEB, *Phantasia*, *op. cit.*, p. 14.

³¹⁷ Henri MESCHONNIC, *Nous le passage*, Paris, Verdier, 1990.

de mon corps pour libérer des cases trop chargées et recevoir de nouvelles histoires. (ES, 15)

J'ai perdu la langue de mon corps; d'ailleurs je ne l'ai jamais possédée. Je devrais l'apprendre et commencer d'abord par parler comme une femme. Comme une femme ? Pourquoi ? Suis-je un homme ? Il va falloir faire un long chemin, retourner sur mes pas, patiemment, retrouver les premières sensations du corps que ni la tête ni la raison ne contrôlent. Comment parler? Et à qui parlerai-je? (ES, 81)

Así, Ben Jelloun también explora la relación de la luz al lenguaje a partir de la imagen, de la representación, de lo visible. En cuanto iconoclasta, el autor intenta dar a lo visible un valor transitorio en relación al lenguaje. Vemos, en el enigma general de la obra, una relación con el lenguaje, pues se instala en un barroquismo en la manera de dar a ver el mundo en un continuo noche-cuerpo.

Hier encore j'aidais l'âme d'un mourant à s'élever vers le ciel, aujourd'hui je serre dans mes bras un inconnu, peut-être un prince envoyé par les anges de cette vingt-septième nuit, un prince ou un tyran, un aventurier, un bandit des chemins de pierres, mais un homme, un corps d'homme dont j'avais à peine aperçu les yeux car il était voilé... un de ces hommes du désert qu'on appelle bleus! (NS, 35-36)

[...] mais j'avais le sentiment profond d'une concordance entre une image et son reflet, entre un corps et son ombre, entre un rêve qui occupait mes nuits de solitude et une histoire que je vivais avec une curiosité heureuse. J'étais comme un enfant qui faisait son premier voyage. (NS, 37-38)

Mon corps se ramassait sur lui-même et se laissait lentement gagner par une douce torpeur. Rarement le sommeil avait été si profond et si bon. J'étais très étonnée de cette facilité, de ce bonheur et ce plaisir du corps qui s'alourdit et se repose. Je dis cela parce que j'avais souvent des difficultés pour m'endormir. Il m'arrivait de passer la majeure partie de la nuit à négocier avec elle. (NS, 52-53)

La alianza barroca no es en sentido único, los mecanismos que relacionan los conceptos, en el interior de las novelas de Ben Jelloun, obedecen de forma parecida a las relaciones en las fuentes de la agudeza barroca:

Le premier mécanisme est celui de corrélation et de convenance entre un terme et l'autre et ici entrent en jeu les proportions, les improportions, les ressemblances, les parités, les allusions, etc. Le second est de subtile pondération critique et comprend les critiques, les paradoxes, les exagérations, les sentences, de dénouements, etc. Le troisième est de raisonnement et à celui-ci appartiennent les mystères, les observations, les déductions, les preuves, etc. Le quatrième est d'invention.³¹⁸

Sin embargo, en la enigmática escritura de Ben Jelloun, los capítulos parecen construirse de manera que la correlación, la ponderación, el razonamiento y la invención se conjugan entre sí bajo el signo del equívoco nocturno.

Una vez establecida la relación del lenguaje con la noche y el cuerpo, subrayamos el trabajo de Ben Jelloun sobre la idea de imagen y, para esta investigación sobre el enigma, la relación entre la imagen, el concepto y el no-ver.

El exilio, la ciudad, el patio cuya imagen no se aleja del autor, la vida, la muerte, como el mito de la caverna de Aristóteles, le hacen vivir entre las sombras. Para sus personajes, la imaginación que organiza el reino donde todas las cosas se transmiten, se convierten, se relacionan, se divorcian y se metamorfosean dando lugar al equívoco, a lo doble, a la oscuridad del enigma, incita igualmente a la imagen que fija a los seres en contornos de identidad, las cosas cuyo contorno es la imagen.

En la escritura de autores y autoras magrebíes de expresión francesa, podemos observar que, como hace Ben Jelloun, a través de la imagen reconoce los límites de lo humano. El misterio, el enigma viene también dado por una imposibilidad de utilización de todos los sentidos del personaje: Ben Jelloun se identifica con el momento de la pintura en que los colores estallan y se liberan de la prisión de las palabras, como la paleta de Matisse³¹⁹ para expresar a los marroquíes.

Amis, à partir de cette nuit de l'Exceptionnel, les jours ont pris de nouvelles couleurs, les murs ont capté des chants nouveaux, les pierres ont libéré des échos longtemps retenus, les terrasses ont été envahies d'une lumière très vive et les cimetières se sont tus. (NS, 30)

³¹⁸ Baltasar GRACIAN, *Art et figures de l'esprit*, «Discours LXIII», éd. critique par Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 1983, p. 102.

³¹⁹ Tahar BEN JELLOUN, *Lettre à Matisse et autres écrits sur l'art*, Paris, Folio, 2013.

Pensamos que, con la utilización de toda la densidad del enigma, como en la pintura moderna, es el texto el que abandona el parecido para mejor imitar los sentimientos y obtener la analogía de la tragedia.

La liberación de los colores del objeto en pintura aporta a Ben Jelloun, como a otros artistas magrebíes, el permiso para soñar, no como reacción a una tradición icónica saturada, sino como perteneciente a un pueblo de generaciones sin imágenes.

El enigma en la literatura de Ben Jelloun también pensamos que le permite la estética de lo breve, de lo cambiante, de la búsqueda mística que el autor interpreta en la pintura europea como procedimiento para llegar al origen sagrado de las palabras que interpretan los mitos nacidos a orillas de los secos desiertos.

Enigma y color también es en Ben Jelloun la búsqueda de la genealogía de la imagen, que a su vez va unida a la búsqueda de la genealogía de lo sagrado, como apreciamos en la siguiente cita:

Le passé m'envahissait, image par image. Je ne pouvais résister à l'arrivée désordonnée de tant de souvenirs. Ils avaient tous la même couleur, celle de l'encre sépia. Des voix, des cris et des soupirs les accompagnaient dans un cortège où je me voyais enfant mais pas telle que les uns et les autres m'avaient fabriquée. (NS, 67)

Por una parte, esto supone la certeza de pertenecer a una antigüedad, la posibilidad de nombrar el sol y de inventar la escritura. En la obra de Ben Jelloun todo lo que lleva a pensar, lo que legitima el origen no pertenece más que a una civilización olvidada en la que comenzó la grafía que conlleva la idea.

El personaje de Ben Jelloun, en su enigmaticidad, viene a celebrar una voz que sale del cuerpo y de la imagen: «Était-ce une apparition, une image, un morceau de rêve, un laps de temps échappé à la vingt-septième nuit, une voix?» (NS, 34), pero una imagen íntima, abstracta, mental, no didáctica, cuyo soporte es irrepresentable e incluso prohibido: «Serais-tu cet homme qui accumule les images interdites pour les sortir dans la solitude froide et les froisser sous son corps sans amour? (NS, 17).

La ciencia nocturna de los exiliados del Magreb se pasea por todas partes y construye el soporte de Ben Jelloun para celebrar el viaje, el compartir, los abrazos de etnias y lenguas, el Mediterráneo, la luna, la luz y la audacia del lenguaje.

Hemos visto hasta ahora que el personaje cambia, atraviesa, viaja o escucha el lenguaje de su cuerpo o el lenguaje de su cultura, y tres áreas principales se abren

para elegir las palabras: la de la noche, la de la imagen y la de lo sagrado, que no son más que tres áreas de un mismo Mediterráneo donde reina el enigma.

5. El espacio narrativo

La literatura es un arte muy rico inventado por el hombre con la necesidad de contar y transmitir sus emociones reflejadas en historias reales o ficticias. La literatura nace también con el fin de permitir a los lectores reconocerse a través de la lectura y de formarlos y cultivarlos en diversas e innumerables temáticas. Es así un campo muy susceptible de desarrollar cognitivamente el pensamiento humano y de revivir su parte estética en cada uno de nosotros. La narración también puede acercar a los amantes de la literatura a experiencias únicas que nunca han experimentado personalmente. De esta manera, un libro permite crear vínculos entre el lector y los personajes, o entre el lector y el autor gracias a los sentimientos que se forjan a medida que se sigue continuamente cada relato.

Para compartir experiencias y realidades comunes, la literatura magrebí en su expresión francesa es un recurso insólito para explorar y acercarse a los lectores de la sociedad. La literatura magrebí de expresión francesa, como sabemos, fue creada hacia los años 40 y 50, influida considerablemente por el colonialismo francés en los tres países del Magreb francófono, en Marruecos, en Argelia y en Túnez.

En este marco literario, los temas recurrentes de los escritores militantes de esta literatura magrebí de lengua francesa son muy complejos, profundos y polémicos, a pesar del corpus limitado que existe hoy en día de esta literatura, porque así es catalogada por el historiador y profesor marroquí Laroui³²⁰. Las temáticas son muy variadas pero la esencia es la misma, una literatura que comparte vivencias para descubrir y redescubrir de la que podemos extraer temas como: la toma de conciencia de la identidad, la realidad política y social contemporánea y el lugar del individuo en la sociedad.

Esta parte dedicada al enigma del lugar se divide en dos principales subpartes con el fin de hacer un análisis más profundo sobre el tema, donde la primera subparte se centra en la explicación de la elección de los lugares principales de la historia

³²⁰ Fouad LAROUÏ, «La littérature marocaine d'expressions française. Point de vue d'un écrivain», *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n° 60, 2009, pp. 98-112, p. 99. Récupéré de : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2009_num_60_1_2714 (d.c. 16/06/2019).

unidos a la vida personal del escritor, y donde la segunda parte está destinada a la descripción de los lugares centrales de la novela.

5.1. Lugares de identidad

La fascinación de Tahar Ben Jelloun hacia la imagen y las representaciones se impone. Antes de hablar del espacio protagonista de la novela *Partir*, hay que empezar por explicar, cuál es el motivo y el medio por el que refleja con éxito el contexto que explota en sus narraciones. El espacio que elige, donde se desarrolla la novela, son lugares a los que siente pertenencia e identidad, pero también un sentimiento de nostalgia. El espacio que utiliza en sus novelas no se elige al azar, se selecciona de su propia experiencia y de su propia vida. De hecho, estos son lugares que conoce porque pasó parte de su vida en todos los rincones de estas ciudades.

Lo que llama nuestra atención en este punto del estudio no es el espacio representado de la obra y que se mencionará en la siguiente subparte del estudio, sino la sensibilidad con la que el escritor detalla cada ubicación, e incluso, no solo el espacio, sino también la habilidad que demuestra poseer en cada descripción que realiza de los personajes. La técnica que desarrolla proviene del apego que siente hacia las imágenes y las representaciones. Esta técnica que aplica en sus creaciones la desarrolla gracias a los consejos y diálogos que mantiene con creadores, como escultores, pintores y fotógrafos de su época³²¹. Por lo tanto, en *Partir* vemos el uso y el mestizaje de las cuatro grandes áreas de las artes en la escritura: la escultura, la literatura, la pintura y la fotografía.

De la escultura, utiliza la técnica de la mezcla de materiales y la fragilidad con la que los emplea para la elaboración de una obra, este procedimiento puede transponerse en su novela, ya que realiza una mezcla de algunos campos (literatura, escultura, pintura y fotografía) como acabamos de explicar, y también, de algunos géneros literarios, para dar cuerpo a su proyecto, a su novela. Más precisamente, hace un mestizaje de algunos de los géneros literarios en los que Tahar Ben Jelloun se ha ejercitado, pero, en particular, encontramos rasgos característicos de la poesía, más precisamente, realiza en su novela, una especie de prosa poética, porque encontramos juegos de lenguas, figuras retóricas y su arte de la descripción, incluso

³²¹ Petr VURM, *Anthologie de la littérature francophone, op.cit.*, p. 23.

en las cosas banales representadas como momentos que encarnan un sentimiento inolvidable en su memoria:

Les longues pipes de kif circulent d'une table à l'autre, les verres de thé à la menthe refroidissent, cernés par des abeilles qui finissent par y tomber dans l'indifférence des consommateurs perdus depuis longtemps dans les limbes du haschisch et d'une rêverie de pacotille. Au fond d'une des salles, deux hommes préparent minutieusement la potion qui ouvre les portes du voyage. (P, 11-12)

Desde la pintura y la fotografía, vemos descripciones del paisaje y de los personajes, como si Ben Jelloun estuviera describiendo pinturas o fotografías que se reflejan en momentos inmóviles. Como si cada palabra fuera una pincelada o un recuerdo de cada momento transpuesto en una imagen fija.

Ils regardent la mer, les nuages qui se confondent avec les montagnes, ils attendent l'apparition des premières lumières de l'Espagne. Ils les suivent sans les voir et parfois les voient alors qu'elles sont voilées par la brume et le mauvais temps. (P, 11-12)

Il avait choisi comme thème: l'Orient en rose. Miguel était habillé en vizir des Mille et Une Nuits tandis que la plupart de ses amis portaient des djellabas marocaines ou des djabadors et des sarouals turcs. Toutes les tonalités du rose étaient ainsi déclinées. (P, 135)

Estas descripciones son realizadas por el escritor con la finalidad de situar al lector de una manera muy precisa en el contexto, descripciones que están en juego con otros elementos subyacentes de la obra, por lo que será necesario extraerlas a través de la lectura de la narrativa para aclarar el propósito del escritor con su juego de mezclar realidad e imaginario en la historia.

5.2. La ciudad mediterránea de Ben Jelloun

La ciudad es uno de los espacios privilegiados de los grandes textos del siglo XX, tanto que, a menudo, se asocia el nombre de un escritor a la metrópolis que escribe (Fernando Pessoa sueña Lisboa, Joyce compone Dublín en un día, Céline y Modiano recorren París, Auster se busca en Nueva York). Los autores ofrecen una

percepción de la ciudad que sobrepasa la pura subjetividad de las personas que la habitan. Atravesando la individualidad de cada uno sin reducirla a ninguna de ellas, la escritura literaria de la ciudad cuenta la aprehensión sensible de la experiencia compartida.

Los grandes problemas que han supuesto desde siempre la ciudad, y en particular desde el siglo XIX, considerada como espacio circunscrito, conjunto arquitectónico, lugar de intercambios socio-económicos o escena de conflictos políticos, siguen siendo los mismos. Lo que cambia es fundamentalmente nuestra mirada sobre la ciudad. Este proceso comenzó cuando la literatura giró hacia las ciencias humanas para permitir a los escritores hacer frente a los cambios políticos y a las mutaciones sociales de las que la ciudad era el principal espectador. El uso de las ciencias humanas por parte de la literatura se intensificó de manera particular durante los años 70 y 80 del siglo XX, cuando las ciencias humanas fueron tema de reflexión y el punto de referencia mayor para los textos literarios. La recepción de los trabajos de Certeau (1990), de Augé (1992), de Bourdieu (1993), de Baudrillard (1970), de Castells (1972), de Hannerz (1983), de Virilio (2004), de Deleuze (1991) y de Guattari (1989), de Lefebvre (1974), por citar los más importantes, seguidos del redescubrimiento de los escritos de Walter Benjamin, que hemos señalado en capítulos anteriores, ha contribuido a desarrollar el género llamado «novela urbana», que bebe de la ideología postmoderna o de la «surmodernité» abanderada por numerosos antropólogos.

La literatura, tal y como la entendemos hoy, se dibuja a la vez que la ciudad industrial (Escarpit, 1970). La modernidad literaria, en el sentido más adorniano (Adorno, 1974) ve la luz en medio del siglo XIX. Henri Lefebvre nota que es entre 1848 y Haussmann cuando la vida de París alcanza su mayor intensidad: no la “vida parisina” sino la vida urbana de la capital. Es el momento en el que entra en la literatura, en la poesía, con “una potencia y unas dimensiones gigantes³²²”. A lo largo de esos años, Baudelaire y Gautier forjan la palabra “modernidad”; así, la ciudad, la literatura y la modernidad van parejas. Según Walter Benjamin, la modernidad está marcada por “el signo de Caín que lleva en la frente³²³”, es decir, según el Génesis en

³²² Henri LEFEBVRE, *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1974, p. 24.

³²³ Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 111.

su capítulo 4, en el versículo 17, por la impronta del fundador de la primera ciudad. Entre la ciudad y el campo, oposición en la que Marx³²⁴ ve la mayor división del trabajo material e intelectual. Su campo de experimentación es el de la fraternidad rota. Se escribe en el mercantilismo y los ídolos³²⁵. Excluida del paraíso, se inventa los artificiales. Para Benjamin³²⁶, la ciudad es el lugar donde el arte (y la literatura) reposa en el mercantilismo.

La mayoría de los ensayos dedicados a la interacción entre la ciudad y la literatura se apoyan sobre la obra de Benjamin, la discuten o dialogan con ella. Wladimir Krysinski considera la ciudad como un actante polivalente que sobredetermina dos relaciones fundamentales: sujeto de la enunciación/objeto del discurso poético —hombre/espacio de cohabitación³²⁷. El sujeto urbano llevado al texto oscila entre la euforia y la disforia, entre alienación y utopía. Por una parte, la imagen de la alienación colectiva, el espectáculo de las masas en perpetuo movimiento, constituye probablemente el rasgo semántico esencial del discurso poético moderno que pone en juego la desposesión colectiva. Por otra parte, la utopía de la ciudad, estableciendo el equilibrio entre el poeta y la ciudad, se plantea en la poesía moderna sobre todo en términos de ausencia, de nostalgia, de memoria cósmica y cultural³²⁸. La bibliografía de los trabajos dedicados a la relación entre literatura y ciudad es muy abundante. Prolifera, además, porque cada ciudad y cada escritor constituyen en un fenómeno más amplio, merecedores de estudios singulares. No obstante, es posible establecer unas constantes y definir los problemas mayores que debe afrontar una investigación sobre el tema. La pertinencia de tal empresa se impone particularmente hoy puesto que parece que «nous sortons [...] d'une période idéologique pendant laquelle la ville a été réputée constituer une sorte de mal absolu que seule une nécrophilie douteuse pouvait faire aimer alors que la santé était de tous les ailleurs³²⁹». La literatura contemporánea, urbana desde su

³²⁴ Engels MARX, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 43.

³²⁵ Max WEBER, *La Ville*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

³²⁶ Walter BENJAMIN, *Charles BaudeLaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit.

³²⁷ Wladimir KRYSINSKI: «Entre aliénation et utopie: la ville dans la poésie moderne», *La ville n'est pas un lieu, Revue d'esthétique*, n° 3-4, Paris, U.G.E., 1977, pp. 33-71.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Odile MARCEL, «Crise de la ville, crise de l'idée de la ville, ou les labours de l'histoire empirique», *L'idée de la ville*. Actes du Colloque international de Lyon, Seyssel, Champs Wallon, 1984, pp. 18-27, p. 20.

concepción a su difusión y a su recepción, asume con formas y fortunas diversas, esa muerte del hombre profetizada por Nietzsche y reescrita por Foucault³³⁰.

De manera general, la ciudad dicha por la literatura no es nunca totalmente “real”, conlleva siempre su parte de proyección mental, de fantasma, de sueño, pero nos centraremos en las ciudades mediterráneas identificables geográficamente.

Un estudio actual³³¹ de la ciudad no puede hacerse sin la otra vertiente, la eco-poética³³², pero también en relación a la simbiosis entre ciudad y relato de viajes

³³⁰ Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

³³¹ En 2009 apareció en Meknès, *Poétique de la ville marocaine*, obra colectiva con tres grandes apartados sobre la escritura de los espacios y los espacios de la escritura; sobre el palimpsesto de ciudades y las memorias cruzadas; y sobre el cruce de lenguas y las estéticas de las ciudades. Entre 2011 y 2012 se celebró el seminario « Transculturalité des arts, Séminaire commun du laboratoire ARIAS/Labex TransferS » del grupo THALIM, en Université Sorbonne Nouvelle. En marzo de 2012, tuvo lugar el coloquio internacional “Ville et littérature. Image et expérience des métropoles », Université de Genève, Département de Géographie et Environnement. En 2013, Véronique Bonnet, Marc Kober y Khalid Zekri publican en L’Harmattan, el nº 3 (2012) de la revista *Itinéraires, Littérature, textes, culture*, con el título *Lire les villes marocaines*. Se trata de una colección de estudios sobre la literatura y la creación artística y la temática de los espacios urbanos, donde se interrogan sobre la relación entre el discurso literario y la geografía, la sociología o la historia y sobre el propio discurso. Entre 2014 y 2017, Guillaume Bridet, Xavier Garnier y Sarga Moussa desarrollaron el seminario « Littérature et cosmopolitisme. Discours, poétiques, pratiques, circulations », en l’ENS. Y en 2017, Pierre Popovic, del Département des littératures de langue française de l’Université de Montréal, ha organizado, dentro del Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, el seminario « La ville et les villes dans la littérature contemporaine (Marseille, Montréal, Paris et al.) » y en el que se han desarrollado estudios por géneros narrativos y por ciudades. También en 2017 tuvo lugar el Congreso Internacional Itinerâncias: textos, mediações e transculturações, en la Universidade de Aveiro; y el de la AFUE, en la Universidad de las Islas Baleares, *Méditerranée inter/transculturale: l’Autre, le lieu autre, la langue autre, XXVI Colloque International AFUE*, en Palma de Mallorca.

³³² Señalamos referencias como Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu: essai d’écopoétique* (Wildproject, « Tête nue », 2015) que es un libro de síntesis que tiene su interés por la representación de los lugares como medio ambiente. Lawrence Buell, *The Future of environmental Criticism: Environmental crisis and Literary Imagination* (Blackwell, 2005) es un libro importante en la bibliografía americana, especialmente interesante el capítulo « geografía humanista » en los Estados Unidos, plazas, espacios vividos, el sentido del lugar y la sensibilidad del lugar, el lugar como espacio que ha recibido un sentido. Este libro sirve para establecer la diferencia entre literatura y medio ambiente en los Estados Unidos, mientras que en Europa, cada vez más ecocrítica, que poco a poco van dando paso a una eco-poética. Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World* (Harvard University Press, 2001), uno de los primeros libros de Buell que habla de un mundo en peligro y la necesidad de escribir para dicho planeta. Aldo Leopold, *L’Almanach d’un comté des sables* (Flammarion, 2000) donde se recuerda que el poeta Ponge, en cuanto deja el ejército en guerra, se pone durante un mes sobre su poema “le carnet de bois de pain”; René Char escribe sobre la naturaleza justo después de la Segunda Guerra mundial; Zora Music sale de la Shoa y pinta los paisajes de su infancia; Tal Coat hace lo mismo con la guerra de España y, poco después de la guerra, gira hacia el paisaje; Bachelard y Levy-Strauss trabajan sobre el pensamiento salvaje. Descola (2005) llama a este pensamiento “le grand partage” y Berque (1986) lo llama “el paradigma occidental moderno clásico” o la naturaleza como un objeto frente a un sujeto. En América, la ética avanzada por Aldo Leopold es la misma para Baird Callicott (2010) sobre ética de la tierra. En los años 80 en Francia destacan Guattari (1989), Serres (1990) y Berque. Después del año 2000 el desarrollo de los estudios ha sido grande con Descola y Fontenay (1998). Ahora se pueden manejar síntesis como las de Bourg (2015), Ferret (2011), Courcelles (2016), Larrère (2015) y Onfray (2015), todos ellos conllevan un plano filosófico. En la creación artística y literaria, en la

e imagología, es preciso señalar que se está dedicando en los últimos tiempos una renovada atención al estudio de la literatura de viajes³³³.

La especificidad de las ciudades mediterráneas consiste en la experiencia colectiva e individual de la dialéctica entre reflexión y sensación, entre el pensamiento y el lugar. Se trata de ciudades heredadas (determinantes de acciones) y transformadas tanto por el cosmopolitismo como por los imaginarios individuales, donde la belleza ideal se opone a la belleza real vivificada por la práctica social.

La cultura mediterránea es generadora de discurso sobre la ciudad como sujeto o como objeto de su realidad de espacio compartido o de su experiencia íntima. Evocadas por artistas, escritores, filósofos, las ciudades ancladas en esta región son abordadas a veces desde estereotipos (cuando la mirada viene de fuera) pero casi siempre de un modo original, casi paradójico cuando emana de la vecindad. Se trata quizá de una capacidad de la ciudad, de su emplazamiento, de su historia, de la manera exclusiva de la ciudad mediterránea de pensarse y expresarse a sí misma intentando mantener la síntesis de lo universal.

El nomadismo constituido en epopeya, los paisajes naturales y urbanos, el intercambio, la vecindad, la inmigración, la cohabitación dan lugar a clichés que definen la dicotomía Norte/Sur, pero la pulsión vital de las ciudades no deja de deshacer y reconstruir. La ciudad novelada por Ben Jelloun se puede analizar tanto desde los estudios de geografía literaria, de paisaje urbano, de francofonía, de estudios postcoloniales y de estudios de género. En definitiva, la ciudad mediterránea

estética, la entrada en el siglo XXI ha marcado un giro: la naturaleza ha sido durante tiempo un tema menor, como modelo inmutable (naturaleza humana propia del clasicismo o sentimiento del romanticismo), pero el paradigma modernista dominante ha sido roto por unos métodos artísticos y literarios: el naturalismo abstracto (una manera de girarse hacia la expresión de las fuerzas de la materia que no es simple representación (Henri Raynal, 1996).

³³³ Este hecho está unido a un renacer del relato de viajes de mano de escritores reconocidos, como pueden ser Julien Gracq, (*Carnets du grand chemin*, 1992) o el premio nobel JMG Le Clézio (*Raga. Approche du continent invisible*, 2006). Citaremos el nombre del imagólogo francés Jean-Marc Moura, cuyas aportaciones de los últimos años han resultado decisivas para el avance y la definición precisa de la disciplina. Por otro lado, queremos indicar que son muy escasas las publicaciones centradas a la vez en ciudad y literatura de viajes de expresión francesa, imagología, siglo XX, Mediterráneo y que cuando se trata el tema de la alteridad en general o de las transferencias culturales, éstos se abordan el mayor número de veces desde disciplinas como la historia, la etnografía o la sociología. Aun así podemos citar, por su valor de guía, la obra de Ursula Mathis-Moser & Birgit Mertz-Baumgartner (2012), y la de Georges Fréris. Dedicados a los escritores viajeros franceses del siglo XX destacan los volúmenes de Gérard Cogez (2004) y de O. Hambursin (2005). Más relacionados con el tema serían los volúmenes de B. Molina Rueda y M.J. Cano (2013). En abril de 2015, tuvo lugar en Moknine (Túnez) un coloquio en torno al tema «L'image de l'Autre d'une rive à l'autre de la Méditerranée», del que no se han publicado aún las actas. En este caso las ponencias abarcaban aspectos muy actuales, como los problemas derivados del integrismo islámico, y la aproximación de las mismas al tema del Otro no era únicamente literaria.

de Ben Jelloun pone al descubierto el paisaje urbano de las ciudades mediterráneas como topografía para textos que llevan en sí la resistencia a la categorización reductora a la vez que la experimentación de la cultura universal.

Las mutaciones sociales y tecnológicas de los últimos treinta años han afectado a la idea misma de ciudad y sus representaciones no cesan de cambiar. La pluralidad cultural viene a suplantar la tradición de los lugares y los relatos fundacionales. La separación de lo público y lo privado cambia tanto como la organización de los espacios y del tiempo.

Actualmente, existe una rica literatura sobre los perfiles literarios de las ciudades mediterráneas: a) de una ciudad como Tánger³³⁴ (*Roland Barthes au Maroc*, 2013; *Jean Genet en Tánger*, 2013); b) de los autores más representativos del Magreb³³⁵ (Mohamed Dib, Assia Djebbar, Tahar Ben Jelloun, Abdelwahab Meddeb); c) de los viajes a las ciudades Mediterráneas, de los espacios de frontera³³⁶ del Mediterráneo (Najib Redouane, 2008 y Claudine Lécrivain, 2009). Se puede así estimar la medida de los lugares comunes, las redundancias y las recurrencias heredadas de modelos de la tradición literaria y también poner en evidencia la

³³⁴ Una ciudad como Tánger, por ejemplo, acapara obras como: Lofti Akalay: *Nouvelles de Tanger*; Youssef Amghar: *Il était parti dans la nuit*; Tahar Ben Jelloun: *Jour de silence à Tanger* y *Médinas y Beckett et Genet, un thé à Tanger*; Abraham Bendelac: *Mosaïque. Une enfance juive à Tanger*; Ahmed Beroho: *Une Saga à Tanger*; Josphph Bialot: *Tanger*; Clémence Boulouque: *Le Goût de Tanger*; Paul Bowles: *Après toi le déluge*; Robert Briate: *Tanger s'il y a lieu*; Mohamed Chukri: *Zoco chico*; Jacob Cohen: *Un pont sur le Détroit*; Thierry de Beauce: *La chute de Tanger*; Béatrice de Lavalette: *Lumières d'ombres*; Régine Detambel: *Le Rêve de Tanger*; Abdelkader Djemai: *Zorah sur la terrasse*; Sylvia Fol: *Tanger, oranges amères*; Badia Hadj Nasser: *Le voile mis à nu* y *Tanger, rue de Londres*; Emmanuel Hocquard: *Un privé à Tanger*; René Janon: *La nuit de Tanger*; Joseph Kessel: *Au gran Socco*; Bernard-Henry Levy: *Comédie*; Rachid Minouni: *Chroniques de Tanger*; Paul Morand: *Hécate et ses chiens*; Joseph Peyre: *Romanesque Tanger*; Mazarine Pinget: *Mara*; Dominique Pons: *Les riches heures de Tanger*; Claude Maurice Robert: *Le Pèlerin de l'espace*; Daniel Rondeau: *Tanger*; Zoubida Sekkouri: *Tanger, ma mémoire*; Ali Serghini: *La Nuit par défaut*; Rachid Tafersiti: *Retour à Tanger*; Marcel Toulzet: *Meurtre à Tanger*; Célestin Valois: *Djellaba noire à Tanger*.

³³⁵ La ciudad en los autores más representativos de la literatura magrebí de expresión francesa serían: Abdelwahab Meddeb (*Talismano*; *Phantasia*; *Blanches traverses du passé*; *Aya dans les villes*; *Matière des oiseaux*; *Les Carnets de Marrakech et de Tanger*), Mohamed Dib (*Habel*; *Le Maître de Chasse*; *Le Sommeil d'Eve*; *Les Terrasses d'Orsol*; *Qui se souvient de la mer*), Assia Djebbar (*Chroniques d'un été algérien*; *Villes d'Algérie au XIXe siècle*), Tahar Ben Jelloun (*Chroniques d'une solitude*; *Harroud*; *Hommes sous linceul de silence*; *La Prière de l'absent*; *La Réclusion solitaire*; *Marseille, comme un matin d'insomnie*).

³³⁶ El corpus literario actual sobre los espacios de frontera del Mediterráneo es amplio: Mahi Binebine: *Cannibales*; Nasser-Eddine Bekkalli-Lahbil: *Le Détroit ou le voyage des vaincus*; Fawzi Mellah: *Clandestin en Méditerranée*; Youssef Amine Elalamy: *Clandestins*; Salim Jay: *Tu ne traverseras pas le détroit*; Mohamed Terriah: *Les « Harragas » ou les barques de la mort*; Moulay Hicham El Arani: *El Emigrante*; Boualem Sansal: *Harraga*.

diversidad de las obras contemporáneas relacionándolas con la evolución de las sociedades urbanas de los últimos siglos.

Sobre la ciudad en la obra de Tahar Ben Jelloun, señalamos el volumen de Mario Selvaggio: *La città e le sue rappresentazioni nell'opera di Tahar Ben Jelloun*³³⁷, publicado en 2013. El autor guía al lector por el imaginario universo urbano de Tahar Ben Jelloun, en el universo urbano de nuestra historia, por lenguas oficiales, el francés y el árabe y por dialectos, una de las grandes riquezas mediterráneas, que la modernidad no ha logrado derrotar del todo, ni siquiera con el poder de los medios. Las heridas de la modernidad serán aplacadas por el ritmo de su escritura, en torno a los lugares sagrados de los centros históricos. El exilio encontrará por fin un lugar de merecido descanso. Vagar de una ciudad a otra va a significar, como cualquier viaje de iniciación, el regreso a casa. Solo la escritura tiene la fuerza para mostrar todo esto.

5.2.1. *Partir*, la ciudad, el caos y lo inacabado

Generalmente se intenta leer el espacio literario de las ciudades mediterráneas como pertenecientes a una identidad o a una acción social que identifica las ciudades del Mediterráneo con un patrimonio identitario único. En definitiva, se trata de poner al descubierto el paisaje urbano de las ciudades mediterráneas como topografía para textos que llevan en sí la resistencia a la categorización reductora a la vez que la experimentación de la cultura universal.

Los paisajes urbanos, las ciudades del Mare nostrum delegan en los textos los encuentros de sensibilidades, identidades, luchas y aspiraciones diferentes, pero constituyéndose en la propia esencia de una misma identidad mediterránea; la interculturalidad no establece diferencias radicales en lo que se ha entendido como identidad mediterránea, sino que viene a potenciarla.

Ben Jelloun describe el paisaje urbano de la ciudad mediterránea mediante una metodología interdisciplinar (desde la intertextualidad literaria, la arquitectura, el urbanismo, el paisaje, la historia del arte, la interrelación entre las artes –pintura, escultura, ...).

³³⁷ Mario SELVAGGIO, *La città e le sue rappresentazioni nell'opera di Tahar Ben Jelloun*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2013.

Se observa en su obra una valoración y un nivel de delegación de la identidad transcultural asumido por la representación del paisaje urbano de la ciudad mediterránea, para ello se nutre de la historia de las ideas en la cuenca del Mediterráneo, en su circulación, en la filosofía, en la circulación de personas y los retos personales y sociológicos de la migración.

Las obras de Ben Jelloun, en este sentido, agrupan las ideas de las palabras, de norte, de sur, de paisaje, de ciudad. Las puertas, los colores, los clavos, todo se incrusta en la memoria como ciudad de la infancia, con los recuerdos, los colores, las murallas, el hammam... la geometría.

Ben Jelloun cuestiona la manera de descubrir el color, de liberar la exactitud con la transposición de las palabras; el azul irrevocable, las líneas y las luces, la metonimia de la ciudad: la ciudad es enigmática.

Los textos del autor tratan el color y el olor de una manera aproximativa, abstracta. Las sensaciones más impalpables e indecibles de la ciudad son las que producen una escritura que miente, jubilosa en su propio engaño.

Es también lo que ocurre en la obra de otro escritor magrebí de expresión francesa como es Abdelwahab Meddeb, en cuya obra aparece el color para describir la magia de las ciudades. En *Phantasia*, cuando Meddeb explora la relación de la luz en el lenguaje a partir de la imagen, de la representación, de lo visible, el autor intenta dar a lo visible una relación transitoria en relación al lenguaje: «L'œil est hanté par tant d'images qui proviennent du monde et de ses doubles. Contente-toi de voir le vide qui est dans les choses imprimées sur la rétine³³⁸». Y puesto que «les mots disent ensemble l'ampleur et l'étroitesse³³⁹» y que «le verbe fait frémir ta chair, transfigurée par l'extase qui exile tes sens hors de la réalité³⁴⁰», el autor se instala en la elocuencia de la oscuridad. Elocuencia que viene también del propio sistema de comunicación, del alfabeto, que ya de por sí es enigmático en su esencia: «Elles trônent au-dessus des mots. Quand tu les prononces, la chaire frémit et la pensée pose sa première pierre. En chacune de ces lettres, le verbe s'incarne³⁴¹» Y por su parte, la pintura «participe à la compartimentation de l'expression³⁴²», rivalizando con

³³⁸ Abdelwahab MEDDEB, *Phantasia*, ed.cit., p. 20.

³³⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁴² Abdelwahab MEDDEB, *Talismano*, Paris, Christian Bourgeois, 1979, p. 111.

el soporte bidimensional de la escritura, «la peinture est potentiellement noyau monothéiste, proclamateur indécent de l'Un³⁴³.» Y «l'alphabet sépare l'écrit de l'image³⁴⁴».

En este sentido, es preciso indicar que la ciudad de Ben Jelloun es la feminidad asociada al caos necesario: los numerosos hammams, los secretos de las mujeres. Sin embargo, esta feminidad de la ciudad da pie al autor para subvertir el relato y proponer el enigma de las visiones.

El misterio en la ciudad benjelouniana se basa también en una estética de lo inacabado, los acontecimientos son segmentos en la ficción de un infinito que obliga a un sentido. En el infinito de la ficción de Ben Jelloun, la repetición de una idea breve sin que se alcance su sentido completo manifiesta el ritmo de dicho infinito. El acto muere en cuanto se realiza, mediante la pintura inacabada del instante se mantiene el enigma a lo largo del texto.

La forma breve de la idea no implica, en el caso de Ben Jelloun, un orden, sino un estilo del pensamiento interior. En nuestros días, Alain Montandon concluye que «la pratique de la brièveté suppose, entre l'auteur et son lecteur, une relation de complicité sous-tendue par le modèle de la conversation³⁴⁵». Es el caso en las novelas de Ben Jelloun, entre el personaje femenino y su doble masculino, entre el narrador y su doble escritor. Sin embargo, el estilo inacabado de esta forma breve que parece «natural» no es más que la máscara de una agudeza. Lo vemos a lo largo del texto de Ben Jelloun; cuanto mayor es el rechazo de la vanidad de palabra, mayor es la vanidad del concepto de escritura. Por tanto, no hay transparencia ni de los seres, ni de las cosas, ni del lenguaje.

En la ciudad-lenguaje oscura de Ben Jelloun, los temas son presentados y argumentados mediante ideas ya establecidas por Aristóteles en su *Rhétorique*: es decir, de los contrarios, de las relaciones recíprocas, del tiempo, de la inducción, de la proporción, de la causa³⁴⁶. En comparación con el barroquismo en la estética de lo inacabado, Ben Jelloun construye unos giros sobre la ostentación y el florecimiento; el mundo equívoco de la escritura, su riqueza exuberante ya no

³⁴³ *Ibid.*, p. 112.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

³⁴⁵ Alain MONTANDON, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 27.

³⁴⁶ *Ibid.*

enmascara una inestabilidad, sino que revela conscientemente lo humano que baila en equilibrista sobre las espadas de la melancolía.

Por otra parte, la ciudad está directamente relacionada con la palabra; en las plazas de las ciudades surge la fusión de discursos. Es la tentación imposible de la torre de Babel. Se trata pues de una dialéctica de la dispersión y de la unidad, los signos dividen los cuerpos (masculino/femenino) y las ciudades, que en el Mediterráneo pueden ser árabes, judías, cristianas.

Como señala Amina Maya Meddeb, respecto a la obra meddebiana: «C'est le propre de l'œuvre poétique d'être une source inépuisable de suggestions³⁴⁷», es lo que podemos decir de la utilización del enigma en el espacio de la ciudad que recorre la obra de Ben Jelloun. Como Pessoa, en el *Libro del desasosiego*, cuando afirma que toda la literatura consiste en un esfuerzo por volver la vida real:

Como todos saben, aun cuando actúen sin saber, la vida es absolutamente irreal, en su realidad directa; los campos, las ciudades, las ideas, son cosas absolutamente ficticias, hijas de nuestra compleja sensación de nosotros mismos. Son intrasmisibles todas las impresiones, salvo si las convertimos en literarias.³⁴⁸

La ciudad de Ben Jelloun es el elemento que reúne los conceptos de multiculturalismo (conjunto de culturas que cohabitan sin que haya contactos, relaciones o mezclas); interculturalismo (las culturas interfieren entre sí, se cruzan); y el de transculturalismo (las culturas se penetran entre sí, se enriquecen con mestizaje y se hibridan) y la transculturalidad es el estado que de ello resulta. Siguiendo a Popovic³⁴⁹, podemos hablar de la ciudad-lenguaje en Ben Jelloun. Las calles, las vitrinas, el rumor, los grafitis forman un conjunto de significantes de los que dispone el escritor que utiliza la ciudad. El texto literario lee la ciudad tanto como la ciudad se deja leer.

Además, la ciudad tiene sus formas y géneros literarios. La evolución de las formas literarias, tanto como la del sistema genérico, parece acompañarse a la evolución de la organización urbana.

³⁴⁷ Amina Maya MEDDEB, «Avant-propos», *Abdelwahab Meddeb. Le proche et le lointain*. Textes réunis et présentés par Amina Maya Meddeb, Neuilly, Al Manar, 2016, p. 7.

³⁴⁸ Fernando PESSOA, *Libro del desasosiego*, Madrid, Seix Barral, 2008, fragmento 211.

³⁴⁹ Pierre POPOVIC, «De la ville à sa littérature», *Études françaises*, vol. 24, n°3, 1988, pp.109-121.

En cuanto a los personajes, alegorías y figuras de la ciudad, Benjamin reconocía en la poesía baudeleriana unas figuras de lo urbano: el paseante, el dandy, la prostituta, a la vez metáforas del poeta y metonimias de la ciudad. Otros “personajes” han tomado el relevo en la literatura posterior: el reportero, el “personaje novelista”. El personaje juega, según el caso, un papel actancial o alegórico. La ciudad misma puede ser el personaje principal, generar fantasmas o utopías.

Además, la ciudad es el lugar privilegiado de los intercambios, los enfrentamientos, las luchas por el poder (simbólico u otro). El capitalismo de seducción invade sus calles y sus comercios. Como dice Jean Baudrillard:

Le discours de la ville, c'est la concurrence même : mobiles, désirs, rencontres, stimuli, verdict incessant des autres, érotisation continue, information, sollicitation publicitaire : tout cela compose une suite de destin abstrait de participation collective, sur un fond réel de concurrence généralisée³⁵⁰.

Inherentes a las ciudades, existen evidencias, prohibiciones, lugares comunes que le vienen de su historia, de sus relaciones con otras ciudades, de su inmersión en las estructuras estatales. De ahí nace la posibilidad de estudiar el lugar que mantiene la vida en el discurso social de una época dada y la manera en que la literatura da cuenta de dicho discurso colectivo.

Hablar de la poética del espacio en la literatura del Magreb (como lo hacen Hallaq, Ostle y Wild³⁵¹) es evocar los grandes problemas que rigen las sociedades árabes desde la Nahda. Tahar Ben Jelloun visibiliza la gran diversidad de sus universos de la ciudad mediterránea en *L'enfant de sable* y en *La nuit sacrée*, pero también el descubrimiento del espacio del Otro (el de Europa).

Para precisar las significaciones del término “postcolonialismo” inherente a la ciudad del Magreb, se distingue generalmente una situación histórica (después de la era colonial) de un conjunto de obras literarias o de un complejo teórico-crítico. Escritas en una lengua heredada de la colonización, las obras comparten numerosos rasgos ligados a este hecho. Se habla aún de literaturas francófonas postcoloniales por el hecho de estudiar su dimensión de resistencia, de refutación, de propuesta de

³⁵⁰ Jean BAUDRILLARD, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970, p. 107.

³⁵¹ Boutros HALLAQ, Robin OSTLE et Stefan WILD, *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

contra-discurso y de formas de desviaciones. El método de crítica/teoría postcolonial se caracteriza por su pluridisciplinariedad, estudiando no solo la literatura sino interrogando la historia colonial y las huellas en el mundo contemporáneo: multiculturalismo, identidad, diásporas, relaciones centro/periferia, nacionalismos.

El postcolonialismo intenta favorecer el diálogo entre una crítica occidental (Yllera³⁵², Roger³⁵³ y Bergez³⁵⁴) durante mucho tiempo hegemónica y las obras y reflexiones provenientes de otros lugares del mundo.

Dos orientaciones de investigaciones comparatistas están más implicadas aquí:

-los estudios de imagología que en el fondo se corresponden con una historia de las ideas sobre la alteridad cultural. Aproximación al análisis imagológico siguiendo los tres niveles establecidos por D-H Pageaux³⁵⁵, a saber: «l'image en mots», «l'image en thèmes» y finalmente «l'image en mythes». El seguimiento de la evolución diacrónica de determinadas *images* (o imagotipos) y poner en valor aquellas específicas en la actualidad.

-la historia literaria del exotismo occidental que agrupa las investigaciones sobre las representaciones literarias de la alteridad.

La literatura francófona, incluidas las obras más reticentes al colonialismo y la influencia de occidente, viene articulada sobre el fondo de un “hipotexto” colonial y/o exótico, según el término tomado de Gérard Genette, que es necesario conocer para medir la originalidad y la singularidad de las opciones creativas.

El carácter transnacional de la creación literaria francófona requiere de diferentes modos de interpretación enraizados en los estudios postcoloniales: -una perspectiva histórica; -una perspectiva intercultural; -una poética (puede consistir en el análisis de la situación de enunciación presupuesta en la obra: la imagen que la obra francófona da de su situación de enunciación —el dispositivo textual que Dominique Maingueneau³⁵⁶ ha llamado “scénographie”); -la consideración de la conciencia lingüística o del sentimiento de la lengua.

³⁵² Alicia YLLERA, *Teoría de la literatura francesa*, Madrid, Síntesis, 1996.

³⁵³ Jérôme ROGER, *La critique littéraire*, Paris, Dunod, 1997.

³⁵⁴ Daniel BERGEZ, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1999.

³⁵⁵ Daniel-Henri PAGEAUX, «Recherches sur l'imagologie: de l'histoire culturelle à la poétique», *Thélème.Revista Compluyente de Estudios Franceses*, 8, 135, 1995, pp. 135-160

³⁵⁶ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Desde hace dos décadas, se han multiplicado los trabajos dedicados a la inscripción de la literatura en el espacio y/o la representación de los lugares en los textos literarios. Dicho interés por las cuestiones de geografía literaria³⁵⁷ se sitúa en el contexto de «giro espacial» que han experimentado las ciencias humanas y sociales, pero también en la evolución de los géneros literarios, caracterizada por la espacialización creciente de las formas poéticas y narrativas, así como en el desarrollo de prácticas artísticas ligadas al lugar (Land Art, performance, etc.).

La ciudad mediterránea es heredera de la antigua «ciudad» donde se formó un nuevo tipo de relación entre los seres humanos. En la medida en que Barcelona es una ciudad mediterránea entra también en el imaginario de Ben Jelloun, en *Partir*.

Reuniendo ‘hombres’ en los espacios públicos³⁵⁸ que organiza y pone a su disposición, la «ciudad» que «no pertenece a nadie³⁵⁹» crea el «ciudadano». Pues la *polis*, y luego la ciudad son espacios simbólicos que abren al otro, lugares de identificación donde el «ciudadano», «miembro de una comunidad política organizada» sirve para construirse una identidad, o suscita un deseo de estar juntos.

En la antigua ciudad de la que es heredera la ciudad mediterránea, los seres humanos —hasta entonces espectadores y víctimas (milenios) de la naturaleza— produjeron un modo de pensar que dio forma a nuevos espacios y nuevos tipos de relaciones. En este sentido se puede afirmar, con Bernard Salignon, que la ciudad mediterránea, heredera de la ciudad antigua, es el lugar donde se pone en práctica una dialéctica entre el *logos* y *topos*, entre el pensamiento y los lugares, entre la ética y la estética³⁶⁰.

¿En qué medida una ciudad a orillas del Mediterráneo, es heredera de la ciudad antigua? ¿Cuáles fueron los avatares históricos y las representaciones imaginarias de

³⁵⁷ Para algunos geógrafos (Marc Brosseau (*Des romans géographiques*), François Béguin, Jean-Louis Tissier) la literatura es objeto de investigación: también hay escritores que se dedican a la geografía. Recíprocamente «la geografía se establece a veces en una escuela de crítica» (Albert Thibaudet) o varias (véanse las relaciones y los límites respectivos de «páginas-paisajes» de Jean-Pierre Richard (1967) a los grafos de F. Moretti (1997), de la geopoética «nómada» de Kenneth White a la geocrítica comparatista de B. Westphal). Con su doble vertiente, la geografía literaria podrá interrogarse tanto sobre el espacio en la literatura como sobre la literatura en el espacio.

³⁵⁸ «Du point de vue de l’urbanisme, l’émergence de la *polis* peut être définie par la création d’espaces publics qui sont autant d’espaces symboliques (...). Dans un premier temps l’espace est public parce qu’il est sacré; l’espace culturel constitue la première forme de l’espace civique.» X.Lafon, J.M.Marc, M.Sartre, *La ville antique. Histoire de l’Europe urbaine*. T.I, Paris, Points Seuil, 2011, p. 62.

³⁵⁹ Pour reprendre le titre de Bernard SALIGNON, *La cité n’appartient à personne, Architectures, Esthétique de la forme, Ethique de la conception*, Théétète éditions, 1997.

³⁶⁰ Bernard SALIGNON, *La cité n’appartient à personne, Architectures, Esthétique de la forme, Ethique de la conception*, ed. cit. p. 19.

esta herencia? Cuando se trata de algo como esto, las preguntas se precipitan. La primera, ¿qué hace la especificidad de la ciudad mediterránea y de sus representaciones en literatura? Se trataría de un imaginario de agua y de tierra, de la imagen de las orillas y de las playas, pero sobre todo de puertos. A esto habría que añadir la historia de la cuenca mediterránea como espacio de intercambios: comercio, conquistas, turismo...

En cuanto a las representaciones literarias de la ciudad, hay que tener en cuenta, en esta dulce naturaleza de cielo, tierra y agua, la interrelación del espacio urbano con sus habitantes y la interacción de las construcciones con la utilidad (la casa, el trabajo), pero también espacios de ocio, oraciones, ideología y lo religioso que se superponen durante siglos a los usos de lo necesario cotidiano.

Finalmente, al abordar este tema, hay que diferenciar la ciudad como escenario de una acción, la ciudad como determinante de las acciones y del destino de los personajes o la ciudad misma como objeto principal de las acciones de los personajes, sujeto de diversas transformaciones y vicisitudes.

Otras cuestiones que se nos plantean se refieren a la naturaleza genética del texto: a veces tenemos un imaginario de lo vivido, cuando los textos pertenecen a mediterráneos o a autores que han residido durante mucho tiempo en una ciudad mediterránea; otras veces nos enfrentamos a un imaginario de lo visitado (de lo parcialmente vivido) y, siempre, a un imaginario de lo soñado, con el uso de la experiencia de la ciudad con imágenes a menudo recibidas o con transformaciones propias del autor.

A partir del espacio de la ciudad, podemos intentar interpretar algunos de los enigmas de Ben Jelloun en una de sus novelas, en *Partir*, puesto que en esta obra podemos apreciar en su escritura una sensibilidad especial hacia el marco o el medio que la rodea y que describe de una manera irreprochable y que suscita un gran interés muy estrechamente relacionado con el tema de esta publicación colectiva, el descubrimiento del *topos*.

En esta novela, el recorrido de los personajes se contextualiza más en el espacio que en el tiempo, «il s'inscrit dans des villes qui racontent et se racontent» (P, 70), no solo en la ficción (en la novela), sino también en la realidad, porque los índices espacio-temporales de la novela son reales, y la novela toma de la realidad la esencia y la traspone en palabras.

Encontramos dos espacios representados como opuestos, pero al mismo tiempo, idénticos, descritos con connotaciones negativas y positivas, según el personaje y según el momento de la narración. Estos dos lugares que se presentan son, Marruecos y España, y más concretamente, en el interior de Marruecos, la ciudad elegida, es la ciudad de Tánger, por el contrario, en España, serán las ciudades de Málaga, Madrid y Barcelona las elegidas para la acción de la novela. En este estudio nos centraremos especialmente en el espacio de Tánger, sin olvidar mencionar algunas pequeñas indicaciones de las ciudades españolas.

Tánger es el espacio protagonista de la novela que vamos a descubrir. Es la ciudad natal del protagonista de la novela, Azel, un joven marroquí de 24 años. Sin embargo, esta ciudad no se utiliza por primera vez como espacio para su novela, fue el espacio para otras obras de Tahar Ben Jelloun. La representación que Tahar Ben Jelloun hace de la ciudad de Tánger puede hacerse y entenderse a partir de la lectura de sus obras, que tocan la vida de Tánger. En estas obras, la ciudad puede ser reducida y descrita en algunos elementos esenciales: «les tripots, les trafics, la corruption et la prostitution³⁶¹».

Finalmente, esta novela completa las otras lecturas, y más allá de encontrar todos estos elementos, añade uno, el hecho de la inmigración. Esta ciudad trashumante es elegida por su proximidad a España, proximidad que el escritor utiliza con la temática de la novela, la de migrar a otro país.

La ciudad está descrita desde varios puntos de vista, pero solo vamos a elegir dos: su descripción física y su descripción connotativa llena de denuncias por parte del autor. En cuanto a su descripción física, la ciudad está representada por todos sus espacios: el café Hafa desde donde el personaje fija su vista hacia su destino, España «Le café Hafa se transforme en un observatoire de rêves et de leurs conséquences» (P, 11); el puerto donde al protagonista le gusta pasar buenos momentos para relajarse y reflexionar:

Sur le quai, Azel était impressionné par les dimensions des bateaux. Comme un enfant qui découvre la mer pour la première fois. Il aimait le bruit des moteurs et les cris des matelots. Il [...] fermait les yeux pour goûter ces moments (P, 49).

³⁶¹ Christiane ALBERT et Marc KOBER, «L'hétérotopie tangéroise de Tahar Ben Jellou », *Itinéraires*, 2012-3, 2013, pp. 47-56, p. 48. Récupéré de: <https://journals.openedition.org/itineraires/941> (d.c. 16/06/2019)

Otro espacio es el Gran Socco donde disfruta de la comida de su país «Au Grand Socco, Azel s'installe sur un tabouret bancal et commande un bol de purée de fève. Il se dit, j'adore ce plat, j'en mange ici parce que là-bas ce n'est pas sûr que je le retrouverai» (P, 52). Pero también se describen la playa y las montañas, detalles que nos guían por las rutas urbanas que el personaje hace a partir de descripciones precisas y realistas.

Sin embargo, la descripción llena de connotaciones con denuncias es la que nos interesa para entender el fondo de la novela. Tánger es la ciudad de la que el protagonista quiere huir, escapar, pero ¿cuáles son las razones? ¿Cuáles son los abusos y los peligros que el protagonista denuncia y acentúa? Son tres los temas que pone de relieve: la explotación en el trabajo, la prostitución y el poder de los traficantes.

La explotación del trabajo es el primer indicio que denuncia Tahar Ben Jelloun a partir del protagonista de la novela. Denuncia a través del ejemplo de su hermana, la explotación de los trabajadores, «Pour vivre, Azel dépendait de sa sœur, qui travaillait comme infirmière dans une clinique. Elle faisait des heures supplémentaires dans le privé, la clinique qui l'employait ne la payant pas assez» (P, 32). Además, Ben Jelloun no solo denuncia la explotación, sino también el problema del desempleo existente en Tánger a partir del protagonista de la obra, un diplomado sin trabajo que tenía un futuro incierto en su país:

Azel avait des études de droit. [...] Azel comprit que son avenir était compromis et que sans piston il ne trouverait pas de travail. Ils étaient nombreux dans son cas. C'est ainsi qu'il prit part au sit-in des diplômés chômeurs devant le Parlement à Rabat. (P, 24)

Esta desesperación por vivir y por subsistir tenía dos alternativas, la prostitución o la migración.

La prostitución como recurso para sobrevivir es el segundo factor que denuncia al autor en la novela. Se levanta contra la prostitución de las mujeres, pero apreciamos, otro movimiento nuevo en la novela, hace descubrir el problema de la prostitución «del turismo sexual», una práctica que se realizaba para los extranjeros homosexuales en su país. Vemos esta denuncia, porque Azel, el protagonista de la novela, se prostituye con un español llamado Miguel, «je suis devenu l'amant de

Miguel» (P, 104), y lo hace por una sola razón, salir del país y, finalmente, alcanzar sus objetivos, permanecer en el país de acogida y poder tener un futuro:

J'ai honte. Je ne me sens pas fier de moi...Ô cher pays, si tu voyais ce que je suis devenu ! Je ne cesse de me chercher des excuses, des arrangements pour me justifier. Je ferme les yeux chaque fois que Miguel me touche, je m'absente, je simule, je fais semblant, et puis je me réveille, je me lève et j'essaye en vain de me regarder en face dans le miroir. Ma honte est si grande. (P, 108)

El último objeto denunciado es el poder de los traficantes. El sueño de partir de algunos de los habitantes se hace realidad al mismo tiempo que se da una gran cantidad de dinero a los contrabandistas. Estas personas se enriquecen cuando otros mueren ahogados, como sus sueños de irse al mar. En la novela encontramos la presentación de uno de estos contrabandistas:

Il était surnommé Al Afia (le feu). Il était connu pour son activité de passeur, celui qui remplissait des barques de clandestins décidés à brûler l'océan. Ils mettaient le feu à leurs documents pour ne pas être renvoyés chez eux en cas d'arrestation» (P, 18).

Azel se dirige hacia él, para denunciar la realidad de este país:

C'est ça le Maroc, [...] car dans notre pays bien-aimé, la corruption, c'est l'air que l'on respire, oui, nous puons la corruption, elle est sur nos visages, dans nos têtes, elle est enfouie dans nos cœurs. [...] dans ce pays, tout est faux, tout le monde s'arrange, et moi je refuse de m'arranger, j'ai fait des études de droit dans un État qui ignore le droit tout en faisant semblant de faire respecter les lois. (P, 19-20)

Estas tres denuncias son la causa del deseo de zarpar, de abandonar el país e ir hacia España. Azel alcanza su sueño gracias al personaje español, Miguel y España se convierte en un espacio de oportunidades para el héroe de esta novela:

Aujourd'hui est un grand jour pour moi, j'ai enfin la possibilité, la chance de m'en aller, de te quitter, de ne plus respirer ton air [...] je ne sais pas exactement ce que je vais faire, tout ce que je sais, c'est que je suis prêt à changer, prêt à vivre libre, à être utile, à entreprendre des choses qui feront de moi un homme debout, un homme qui n'a plus peur. (P, 88)

Sin embargo, lo que descubre finalmente en España, en las ciudades de Málaga, Madrid y Barcelona son los mismos problemas que encuentra en su ciudad natal «il a l'impression d'être revenu à Tanger dans les méandres du petit Socco». (P, 107). De este modo, descubrimos que todos los espacios de esta novela acaban siendo iguales, sin diferencias para los personajes, ciudades llenas de desigualdades e injusticias que incluso en la actualidad son sufridas por los ciudadanos.

Leer la obra de Ben Jelloun implica volver sin cesar al recorrido vital del escritor desde sus orígenes hasta la actualidad. Ben Jelloun pertenece a esta generación de escritores que se inscriben en la sección —que tomamos de Marta Segarra³⁶², «littératures francophones du Maghreb» cuyos relatos se refieren a su país y a su identidad, muy a menudo compleja debido a su solapamiento entre dos culturas y dos espacios. Tal dualidad estructural de la escritura tiene también sus efectos sobre la recreación geográfica: el novelista concibe lugares bajo su particular óptica y les proporciona un significado a veces ambivalente, rozando incluso la paradoja. De manera general, la pregunta del autor sobre la noción de espacio en sus varias concreciones traduce, en el fondo, una búsqueda constante de su propia ubicación. Criatura escindida, su desgarró se transporta hacia varios lugares; la peregrinación espacial no hace más que duplicar una vagancia por el espacio interior, si se puede así nombrar la identidad. La gestión del espacio se convierte en el resultado de un proceso de aprendizaje individual vital. Recordemos el ejemplo de otra escritora magrebí, el caso de la pequeña Dalila (*L'Interdite*), de Malika Mokeddem, sobre dicho concepto: «il faut marcher pour le trouver, l'espace? Comme les nomades ?³⁶³» y más adelante: «C'est un espace, la peinture? [...] Ceux qui restent toujours seuls, ils attrapent tous la maladie de l'espace³⁶⁴».

Desde entonces, la imagen de las ciudades representadas a lo largo de las diferentes obras que constituyen el corpus del escritor se construye al mismo tiempo que la problemática de la construcción de un yo, de un sujeto escritor. El motivo de la ciudad se hace eco del movimiento perpetuo realizado por los protagonistas dedicados, al parecer, más a pasar que a habitarlos. Reflejo de esta personalidad fragmentada, así como producto de esta situación concreta de enunciación, la ciudad

362 Marta SEGARRA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Paris, Karthala, 2010, p. 9.

363 Malika MOKEDDEM, *L'Interdite*, Paris, Grasset, 2007, p. 39.

364 *Ibid.*, p. 69.

deja de ser un referente de la realidad que hay que abordar de manera objetiva, realista y se convierte en una amalgama compuesta de sucesivas experiencias vividas. Esta es la tesis que nos proponemos desarrollar, sabiendo que el estilo de Ben Jelloun no es un caso aislado. Lejos de ello, se ajusta a una de las tendencias de la literatura poscolonial, como lo describe Jean-Marc Moura³⁶⁵.

En el corpus literario de Ben Jelloun la ciudad juega un papel no desdeñable y tan importante como el desierto. Si casi la totalidad de las obras de ficción consagran la ciudad como guión de algunos episodios, adquiere una notable influencia en *Partir*.

Tánger, ciudad memorable sigue reflejando en su física un mundo inmóvil.

Es evidente que precisar las coordenadas espaciales es un medio para fijar mejor la trama desde el punto de vista de la verosimilitud, pero en el caso que nos ocupa el alcance sobrepasa esta simple estrategia ya que la ciudad adquiere un valor metafísico e interviene en el recorrido vital dinámico de los seres que la pueblan. En general, la ciudad descrita por el autor parece contar con un destino propio: por la transformación económica se asiste a su nacimiento y auge, se aborda como cuerpo que sufre las metamorfosis del tiempo... Ahora bien, para el conjunto de las ciudades citadas no se esperan descripciones objetivas, minuciosas. Por el contrario, los sitios, tanto en sus topografías como en sus tradiciones, son espacios a reinterpretar, a recomponer, así como la identidad de las heroínas que los superponen.

Más allá de recurrir al tema de la ciudad para apoyar la construcción de los orígenes de los personajes, la escritura de Ben Jelloun la utiliza para apoyar el cambio de los seres entre dos polos de matiz netamente identitario: la liberación y la exclusión.

La aceptación de la pluralidad no sorprende en un escritor que se sitúa en el espacio indefinido que es el medio, que crea heroínas a menudo divididas en dos.

En resumen, como lo es para su visión del desierto, cualquiera que sea el lado apuntado del Mediterráneo el novelista evita el exotismo. Presenta una imagen compleja, sobre todo de las ciudades que por sus características se llaman y se interpelan, que solo existen por el diálogo que mantienen con el autor.

³⁶⁵ Jean-Marc MOURA, «Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace: quelques problèmes et perspectives», in Jean Bessière et Jean-Marc Moura (éds.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 173-190.

La escritura de la ciudad es una dialéctica entre el imaginario³⁶⁶ y la realidad. Poetas contemporáneos de Ben Jelloun así lo han transmitido en sus obras, como el propio Tahar Ben Jelloun. Michel Butor, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet y Lorand Gaspar quedaron fascinados por el Mediterráneo, que por esta razón ocupa un lugar importante (e incluso constante, en el caso de Gaspar) en sus respectivas obras. Sus enfoques, diversos, tienen en común invitar al lector a huir del pintoresco y la dictadura de la postal.

El caso del novelista-poeta Michel Butor, inspiración como venimos diciendo para Ben Jelloun por su utilización del enigma, puede, sin embargo, marcarse con una transición entre novela y poesía en este representante de los escritores franceses de los años 20 que ha amado apasionadamente el Mediterráneo. El mismo poeta, no solo aclaró el mito de Roma en su gran novela *La Modification*, sino que también reunió bajo el título *Le Génie du lieu*³⁶⁷ unos textos en prosa poética en lo que hace surgir lo esencial de Córdoba, Estambul, Salónica, Delfos, El Cairo y otras ciudades del sur, sin separarlas nunca de lo vivido, por otros en el pasado, o por él mismo, pero siempre atento a la sensación presente.

Tahar Ben Jelloun, como Michel Butor, hace que surja el ‘génie du lieu’ de la ciudad mediterránea. Como su amigo Butor en *Le Génie du lieu*, «tous ces murmures que continuent, que continueront sans doute pendant des années d’éveiller en moi le nom de cette ville³⁶⁸»; «essayer de percer le secret de ce nom³⁶⁹». Es a partir del nombre, de lo que suscita imágenes mentales (que la vista, una vez que el viajero sobre el terreno, vendrá negar o confirmar, modificar, en todo caso), que se realiza el

³⁶⁶ « Dès qu’elle est saisie dans la littérature, qu’elle s’appelle Paris ou Rome, une ville devient en partie imaginaire », escribe Jean Roudaut en *Les Villes imaginaires dans la littérature française : les douze portes* (Paris, Hatier, 1990). Pero, como recuerda Michel Butor la imaginación forma parte de la realidad: « l’imaginaire est dans le réel, [...] nous voyons le réel par lui. » (*Essais sur le roman*, p. 82). Escribir la ciudad contribuye, pues, a aumentar la realidad, actualizando los cambios de sentido y abriendo al infinito las posibilidades topográficas. Es ante todo un aumento de existencia que se da a leer en grandes novelas situadas a orillas del Mediterráneo, como la tetralogía de Lawrence Durrell *The Alexandria Quartet* (1957-1960. En francés: *Le Quatuor d’Alexandrie*), o incluso del mismo autor el magnífico, y menos conocido *Dark Labyrinth* (1947, traducido al francés bajo el título *Cefalú*)³⁶⁶. Esta potencia tan particular puede todavía hacerse sentir en la evocación de horas últimas: el puerto de Brindisi inspiró a Hermann Broch, en 1945, su mayor novela, *Der Tod des Vergil* (*La Mort de Virgile*, en traducción francesa de 1955), que elimina las fronteras entre la prosa y la poesía. Y precisamente, como lo recordaba Yves Bonnefoy prologando la antología *Les Poètes de la Méditerranée*, es a orillas de este mar donde hace decenas de siglos nació la poesía.

³⁶⁷ Michel BUTOR, *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 9

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 97.

desciframiento. Cada ciudad, diferente, se acerca según lo que tiene de más específico: Córdoba, por la cuadrícula de sus calles soleadas, cuya evocación lleva a la de la mezquita, después de un pasaje por un texto de Góngora; Estambul, por el contrario, por su ruido:

Dès que je me suis trouvé sur la place, j'ai été pris et assourdi par la stridence de la ville, par tout le bruit de ses taxis et des tramways rouges, jaunes, ou verts, faisant crisser leurs aiguillages, et les grandes affiches partout proclamant les mérites des banques sur les façades noires de ce Liverpool oriental.³⁷⁰

Por su parte, Ben Jelloun anda por las ciudades. Su escritura desborda de sus deambulaciones, como lo que escribirá Michel de Certeau en *Pratiques d'espace*:

L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction "énonciative": c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue); c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue); enfin il implique des relations entre des positions différenciées, c'est-à-dire des "contrats" pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est "allocution", "implante l'autre en face" du locuteur et met en jeu des contrats entre colocuteurs). La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation.³⁷¹

Todas las dimensiones de la ciudad están presentes en la escritura de Tahar Ben Jelloun. Parece responder a un análisis de François Dosse aplicado al trabajo de un historiador, «la ville ne doit pas être regardée comme une chose inerte, réifiée à jamais [...], mais comme une catégorie de la pratique sociale³⁷²».

Pero Ben Jelloun tiene también mucho de algo propio a Yves Bonnefoy, quien extrae de su aproximación al Mediterráneo una elección filosófica (la intensa luz del concepto). Bonnefoy había evocado el nacimiento de la poesía en su texto *L'Origine*

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

³⁷¹ Michel DE CERTEAU, «Pratiques d'espace» (1980), *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 148.

³⁷² François DOSSE, «Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 78, n° 2, 2003, pp. 145-156, p. 152. Il fait ici référence aux travaux sur Mexico de l'historien Bernard Lepetit.

de la parole, retomado después en *Récits en rêve*. Y ya lo situaba necesariamente al sur, en algún sitio entre la tierra de Moisés y la patria de Ulises:

La lumière était si intense ! Réverbérée de partout, refluant des dalles et des murs, des voûtes même, des palmes, elle décolorait les êtres, les choses, brûlait leur ombre : rien donc en ce qui existait là, périssait là, n’indiquait plus qu’il y avait de la matière sous l’apparence, n’en accusait plus le hasard, on eût dit le présent sans fin, l’espace sans ici ni ailleurs, les essences seules à être dans leur ample bruissement clair d’air qui monte en vibrant au-dessus d’un feu.

Et je comprenais que l’été est le langage. Que les mots naissent de l’été comme laisse un serpent derrière soi, à la mue, sa fragile enveloppe transparente. Que ce n’avait pu être qu’au sud, dans les miroitements du sel sur le roc – et ces buissons ardents! et ces grands orages, qui errent... – qu’on avait inventé les mots, et par eux l’absence ; qu’on avait rêvé la parole.³⁷³

La intensidad de la luz llega al punto en el que parece haber absorbido toda sustancia abre la vía al reino del concepto: eso es lo que Bonnefoy nos explica en este bello texto, que fascina al mismo tiempo que advierte implícitamente contra la irrealidad que puede inducir esta claridad. Yves Bonnefoy dedicó uno de sus grandes libros en prosa, *L’Arrière-pays*, a la vacilación entre el aquí y el allá que hace del poeta un nuevo Hércules en la encrucijada, situado no ya entre el vicio y la virtud, sino entre el lugar accesible y el lugar soñado, siempre acechado por el peligro de «lo imaginario metafísico», es decir, por el rechazo de la vida vivida *hic et nunc*.

Como Bonnefoy, Tahar Ben Jelloun elige el ‘aquí’. Los lugares, «histoires fragmentaires et repliées», son posibles «récits en attente», anotaba Michel de Certeau³⁷⁴. La poesía en prosa los despliega, siguiendo las casualidades de la marcha; en verso, fija un aspecto, dando una profundidad infinita al aquí y al ahora. En ambos casos, la arquitectura de la escritura atestigua y guarda memoria. Al final de este breve recorrido, podemos constatar que las ciudades y las islas mediterráneas, a menudo muy conocidas, evocadas por estos escritores, siempre son abordadas fuera de los caminos trillados, a veces, incluso paradójicamente. Esta distancia de los estereotipos permite poner en cada lugar una mirada original. La

³⁷³ Yves BONNEFOY, *L’Origine de la parole*, in *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 202.

³⁷⁴ Michel DE CERTEAU, *L’Invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 p. 163. On trouvait aussi le motif du pli dans l’ouvrage de Pierre SANSOT, *Poétique de la ville* : « Il est de l’essence de la ville de se déplier et de se redoubler elle-même. » (SANSOT, 1973, p. 18).

experiencia vivida influye, si no contradice, las representaciones mentales anteriores a ésta. Si la referencia a Homero es comúnmente compartida, los escritores son más o menos sensibles a ciertos aspectos: así, el cosmopolitismo, la ciudad como encrucijada cultural, la dialéctica de la identidad y de la diversidad³⁷⁵ interesan a Tahar Ben Jelloun, así como la reflexión crítica y la búsqueda de esas atrayentes ‘voces mediterráneas’ de esas ciudades que se perpetúan desde el comienzo del mundo en el Mediterráneo.

5.2.2. Viaje a la identidad cultural universal

El viaje a través del mundo y sobre todo a través de las orillas mediterráneas se revela como un viaje de curación y de apertura para encontrar lo universal. Alrededor del término “viaje” encontramos una gran especulación terminológica peregrinación, itinerario, periplo, travesía, trayecto, crucero, circuito, torre, etc. que significan un desplazamiento espacial que se realiza en un tiempo dado y todos provocan una sensación de movilidad y movimiento.

El tema del viaje en la obra de Ben Jelloun toma a la vez una dimensión real en la medida en que el autor efectúa un desplazamiento al nivel espacial, y una dimensión espiritual en la medida en que, durante su proyecto de escritura y a partir de sus desplazamientos por las ciudades mediterráneas, busca realizar un viaje a la vez visible e invisible.

Por lo que se refiere al viaje invisible, místico o al itinerario iniciático, Ben Jelloun presenta el viaje como un itinerario. Impregnado por la filosofía y creyendo en la fuerza de la visión, se considera capaz de visitar el más allá. El viaje de Ben Jelloun evoca tímidamente las mismas imágenes que encontramos en *La Divina Comedia* y en *El Libro del Viaje Nocturno*. Además, este viaje, que corresponde a una cierta experiencia interior, pone de relieve la presencia de una conciencia gnóstica que encontramos a la vez en Dante, en Ibn Arabi y en Meddeb, en Ben Jelloun, subraya, por decirlo así, el itinerario espiritual que se reactiva perpetuamente por el progreso interior y la iluminación.

Por otra parte, el viaje en la concepción sufí es una experiencia vivida capaz de formar a las personas y de proporcionarles el conocimiento, así como la ascesis y la piedad. Por lo tanto, es una necesidad porque proporciona soledad y aislamiento:

³⁷⁵ Maurice BÉJART, *L'avant-scène Ballet Danse*, Hors Série, n° 1, 1985, p. 235.

Munis-toi des provisions de route, puisque tu dois partir pour
Le long voyage, que l'on accomplit dans la solitude !³⁷⁶

En verdad, su viaje se realiza interiormente. Ben Jelloun visita su mundo interior donde viven los misterios culturales, donde se aclimatan todas las creencias que lo hacen un “*hyle*”. En este sentido, Ibn Arabi reclama impetuosamente: «*être de hyle pour qu'en vous prennent forme toutes les croyances*³⁷⁷.» Al convertirse en “*hyle*”, el ser se reconoce como un receptáculo que concibe y acoge múltiples fuentes culturales, occidentales y orientales, que sólo pueden asimilarse en la experiencia del exilio: «L'expérience de l'exil vous mène en glorieux parages³⁷⁸».

Constantemente preocupado por el Dialogismo y profundamente convencido de la posibilidad de una identidad cultural universal, Ben Jelloun muestra la existencia de una herencia común de la humanidad y la perspectiva de una raíz común entre la tradición musulmana y la cristiana. Para él, el viaje espiritual de Dante o el de Ibn Arabi³⁷⁹ (sobre el que escribe en *Le Monde* (14 de julio de 1989) no es más que la síntesis de un patrimonio cultural universal.

³⁷⁶ Ibn ARABI, *Les soufis d'Andalousie*, Albin Michel, Paris 1995, p. 52.

³⁷⁷ *Ibid*, p. 56.

³⁷⁸ *Ibid*, p. 57.

³⁷⁹ En cette époque de confusion et d'intolérance, il faudrait lire ou relire les textes des mystiques musulmans. Leur vie comme leurs écrits ont été l'expression d'une liberté absolue. Ce qui a enrichi et renforcé le message islamique, offrant au croyant des œuvres fondamentales qui font partie aujourd'hui du patrimoine universel. Des poètes comme Al Hallaj, Niffari (I) (X^e siècle) et Ibn Arabi (XII^e siècle) ont contribué de manière déterminante à faire de l'islam plus qu'une religion : une culture et une civilisation fondées sur l'amour, le renoncement et le dépouillement. Si Al Hallaj a payé de sa vie ses audaces _ il a été condamné pour avoir affirmé être la Vérité, une façon de se confondre avec Dieu, _ Niffari, surnommé « *l'Errant* », et Ibn Arabi, dit « *le Cheikh al Akbar* », ont réussi à traverser leurs époques sans faire aucune concession et en laissant à l'humanité des œuvres maîtresses qui nous aident à « *percevoir l'indicible* » ou à atteindre « *le Soufre Rouge* », c'est-à-dire l'excellence du degré spirituel du saint.

L'itinéraire intellectuel et spirituel d'Ibn Arabi, maître du soufisme arabo-islamique, est bien sûr exceptionnel puisqu'il s'agit non seulement d'un saint, mais du « *sceau des saints* », « *sultan des gnostiques* », héritier par excellence du « *sceau de la prophétie* ». Il empruntera des chemins circulaires ; quant à son ascension, c'est « *un voyage qui ne s'est pas effectué ailleurs qu'en lui-même* ». Claude Addas retrace cet itinéraire avec rigueur et minutie dans la première biographie complète de ce « *saint des saints* ». C'est aussi un portrait de l'époque tumultueuse où a vécu Ibn Arabi entre l'Andalousie, le Maghreb et l'Orient.

Né en 1165 à Murcie en Andalousie, au moment où l'islam triomphe hors des terres arabes, il connaît très tôt, à peine adolescent, l'illumination lors d'une retraite. Après cette découverte, il estimera que ses années antérieures – temps avant la lumière, d'avant la connaissance, d'avant la révélation de l'islam – auront été inutiles.

L'itinéraire du soufi consiste en trois étapes : l'illumination due à l'intervention divine ; la conversion faite de renoncement et de dépouillement, en vue de réaliser la servitude pure et suprême à l'égard de

Como hombre de cultura, Ben Jelloun nos presenta el viaje en su obra como un camino hacia el aprendizaje de la vida en todas sus dimensiones existenciales, filosóficas, culturales, literarias, etc. Sus desplazamientos a través del Mediterráneo, su alegría de mezclarse con los pueblos extranjeros no cambia en nada su convicción de partida: encontrar lo universal detrás de la diferencia y el exotismo.

Animado por esta dialéctica del otro lado y del aquí, de la alteridad y de la identidad e impulsado por esta gran preocupación por lo universal, Ben Jelloun da a los viajes una dimensión filosófica rica en resonancias culturales e históricas. Dotado de una capacidad interior de errancia, Ben Jelloun nos parece en su obra como un nómada al igual que Abraham, que Ibn Arabi, que Gilgamesch, cuya epopeya constituye para él, una verdadera interiorización del nomadismo. Como viajero itinerante, se entrega completamente a su instinto de viajero y sigue en esto el vuelo de las gaviotas y palomas vagando libremente de ciudad en ciudad y de país en país.

Al evocar las ciudades marroquíes, Ben Jelloun aprovecha para hablarnos de la medina que no es otro que el derivado del árabe «Madina», la ciudad. Para el autor, ésta no representa un sistema arquitectónico neutro, sino un proceso de construcción basado en un lenguaje simple acorde con la cultura y la tradición. La medina es, pues, un componente esencial de la orilla sur del Mediterráneo; es un espacio urbano que representa un valor histórico muy importante. Las medinas de Fez, Tánger, Marrakech, Túnez, Béjaya, El Cairo, Alejandría, etc. representan casi la misma

Dieu ; enfin la fatra, traversée du désert au terme de laquelle Dieu l'accueille. Ibn Arabi brûle les étapes.

Il fréquente plus les cimetières que les livres. Il ne prendra connaissance des textes classiques du soufisme que tardivement, surtout lors de son voyage en Orient. Ignorant la philosophie grecque et montrant peu d'intérêt pour les philosophes arabes (il n'aime pas Al Farabi, l'auteur de la Cité idéale, qu'il tient pour impie), il a cependant une grande estime pour Averroès, qu'il rencontre à l'âge de quinze ans. Au cours de ses retraites solitaires, il converse avec les morts, et Dieu lui envoie des versets coraniques en « *pluie d'étoiles* ».

Pour lui, « *le Coran ne cesse jamais de voyager vers le cœur de ceux qui le préservent* ». Il a sa grande vision à Cordoue : les Elus de Dieu – prophètes et saints – se sont rassemblés pour le féliciter d'avoir été désigné comme « *le sceau de la sainteté muhammadienne* ». A partir de cet événement capital, sa quête du Soufre Rouge (symbole alchimique de la transformation de l'argent en or) connaîtra des développements rapides. [...] Son œuvre et son action dépassent l'aire arabe et islamique. Leur portée s'exprime dans sa conviction d'avoir été le « *Messager de la Miséricorde divine, porteur d'un universel message d'espérance* ». Il meurt à Damas en 1240, laissant une œuvre considérable qui ne cesse d'exercer une influence déterminante sur la mystique islamique.

estructura: una configuración cerrada caracterizada por una reducción máxima de las aberturas.

La ciudad ocre atrae su atención sobre todo por sus callejones sin salida, estos pequeños espacios entre las casas y cuya función es dar acceso a los habitantes. Estas callejuelas unidireccionales no son lugares de paseo o de libre circulación, sino una zona de separación entre el espacio público y el privado que prohíbe a los extranjeros el acceso a las casas del barrio. Se limpian constantemente y sirven de espacio de encuentro, de intercambio y de convivencia entre los vecinos.

La evocación de la ciudad lo atrae una vez más hacia la medina y sus callejuelas secundarias. Formadas por una anchura que no supera los tres metros, algunas veces cubiertas, con una visión abarrotada por los muros cercanos, estas callejuelas de Tetuán o incluso de Marrakech, Fez, Túnez o Bégaya designan un espacio de comunicación reservado a los habitantes. Son callejones donde se encuentran los servicios colectivos esenciales para la vida cotidiana de los residentes del barrio: el horno público, la escuela coránica, la mezquita, la fuente, el baño público etc.

Así que el viaje para Ben Jelloun no se refiere solo a un viaje ‘cronológico sino también a un viaje intelectual a través de las culturas del mundo en general y del Mediterráneo en particular, a través de la escritura.

La dualidad entre el espacio intelectual, moralizado y filosófico en que se constituye el Mediterráneo experimentado por Ben Jelloun, y la apreciación enérgica de lo sensible y dinámico de una vida marcada por el sol y el agua, conforman un modo de lectura y reflexión del autor.

5.3. El paisaje desértico benjelouniano

Para analizar el paisaje desértico en las novelas de Ben Jelloun que ocupan nuestra investigación, partimos de la estética de lo mínimo. Por la estética de lo mínimo se infiltra la visión de lo bello. Ben Jelloun piensa en la pintura moderna. Se trata del arte de Matisse, de Giacometti.

En *Modernité, Modernité*, Meschonnic señalaba, en el capítulo «Le pluriel et le sériel» que la oposición dual entre arte y vida, razón y descarrilamiento, prosa y poesía, en la modernidad, con relación a la heterogeneidad que los separa, presenta

de la invención de «la non-unité de l'unité». En pintura, la Modernidad define el collage, en escritura, una « pensée en forme de passage³⁸⁰ ».

Porque como en pintura se tocan el exceso y la escasez de la imagen, así Ben Jelloun encuentra en el vacío lleno de imaginación, en su barroquismo de lo poco, de lo inacabado, la manera de dar el ritmo y la tragedia del espíritu exiliado.

Nos detendremos en el paisaje desértico del mundo femenino en *L'enfant de sable*. En primer lugar, antes de recorrer el desierto femenino, consideramos necesario explicar en qué consiste el símbolo del paisaje desértico como imagen recurrente en las obras que nos ocupan de Tahar Ben Jelloun, y que mantiene relaciones muy estrechas con un elemento constitutivo de este espacio, el símbolo de la arena.

En un primer momento, decidimos explicar cuál es el significado exacto de la palabra desierto en calidad de decoración, objeto o presencia para Ben Jelloun, según las referencias encontradas en el libro, pero, ante todo, debemos indicar imperativamente su origen y su definición, por esta razón, vamos a utilizar el Diccionario monolingüe, *Le Petit Robert*. Este diccionario de la edición de 2014 nos presenta esta palabra procedente del siglo XII (hacia 1170), proviene del término latino *dessertus* y significa «1. Todo lugar deshabitado. 2. Lugar despoblado. 3. Soledad³⁸¹».

Si buscamos el concepto de esta palabra en otros diccionarios, por acuerdo común sobre su definición, encontramos que: El desierto es visto como un entorno natural de gran desolación: espacio deshabitado, abandonado, vacío, sin agua y sin vegetación. Es sinónimo de “deshabitado, poco frecuentado, abandonado”, pero también de “salvaje, solitario”³⁸². Sin embargo, a pesar de su definición idéntica generalmente reconocida por todo el mundo, el significado de la palabra desierto es tan polisémico simbólicamente que proporciona materia a la literatura: «ofrece una multitud de posibilidades de interpretación, y explica así por qué el desierto como tema de estudio es un motivo exaltante y sigue siendo en literatura un tema

³⁸⁰ Henri MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, ed. cit., p. 100.

³⁸¹ Paul ROBERT, Josette REY-DEBOVE et Alain REY, *Le Petit Robert 2014, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, ed.cit. p. 703.

³⁸² Cherifa CHEBBAH, *Expression plurielle du désert ou la dualité des valeurs spatiales dans les textes littéraires*, Thèse doctoral, Université des Frères Mentouri-Constantine, Algérie, Constantine, 2014, p. 37. Récupéré de: <http://www.limag.com/Theses/ChebbahBakhouché.pdf> (d.c. 24 juillet 2020).

inagotable que no habría que contar agotar³⁸³». Podemos apreciar que, incluso para Tahar Ben Jelloun, el desierto está lleno de misterio y simbolismo, como señala Gageatu-Ionescu: «Chez Tahar Ben Jelloun, le désert et les sables ne sont pas des paysages ou des régions géographiques bien délimitées, mais ils ont plutôt une fonction symbolique³⁸⁴». Las connotaciones simbólicas sobre el desierto en la literatura universal son innumerables, por el contrario, nos gustaría hacer referencia en este estudio solo sobre su interpretación dentro de la literatura magrebí de expresión francesa y más claramente, en el interior de la obra de Tahar Ben Jelloun.

El desierto en las literaturas magrebíes no representa una temática, no es el trasfondo de una lectura exótica, un paisaje que fascina por su inmensidad, un medio de desorientación y de olvido de la ciudad, de la civilización, pero su intrusión en los textos va acompañada de una gravedad esencial, debido al sentimiento de la pérdida, de la ausencia, del fracaso del mundo y del ser de encontrar un sentido, sea cual sea³⁸⁵.

En la literatura magrebí de expresión francesa, según la cita anterior, el desierto se presenta como un espacio personal utilizado para la búsqueda de su identidad y es en este mismo sentido que Ben Jelloun lo explota también en sus relatos: «Le désert est perçu chez Ben Jelloun comme une absence, absence de la voix, de la mémoire, de l'être au monde, comme un espace du doute et du questionnement, de l'évanouissement et de l'effondrement³⁸⁶». El autor no sólo hace alusiones al desierto de una manera explícita en la escritura, sino que también apela a temas o símbolos que suscitan una imagen imaginaria de este espacio en el lector: «l'écriture benjellounienne rejoint la poétique du désert, par la problématique de l'infini, de l'errance, de la répétition des signes autant que de leur effacement³⁸⁷ ». Este carácter indirecto de su escritura es una mecánica utilizada habitualmente en su escritura, donde el simbolismo y la poética se fusionan con la historia del relato, precisamente, para dar lugar a estas imágenes fantásticas: «l'abondance des figures symboliques

³⁸³ *Ibid.*, p. 38.

³⁸⁴ Alina GAGEATU-IONICESCU, *Lectures de sable: Les récits de Tahar Ben Jelloun*, Thèse doctoral, Université de Rennes 2-Université de Craiova, HAL, 2009, p. 10. Recuperado de: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00421948/document> (d.c. 20/07/2020).

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

imprégnées du lyrisme au charme poétique dont regorgent ses récits propulse le lecteur vers d'autres paysages de l'imaginaire³⁸⁸.»

Sin embargo, no debemos olvidar que la arena es un elemento constitutivo del paisaje desértico que conduce a una lista de connotaciones negativas: «manque de solidité, incapacité à durer et à affronter l'usure du temps, périssabilité, fuite et indétermination, danger d'enlissement, stérilité et caractère éphémère, sécheresse et inhospitalité³⁸⁹», es el culpable por excelencia y Tahar Ben Jelloun sabe también sacar provecho del simbolismo que esconde este objeto:

Les textes de l'écrivain Tahar Ben Jelloun parlent des êtres de sable, du livre de sable et de l'écriture de sable. Transporté par le vent, par l'eau et par le mouvement de l'imagination, le sable envahit les pages de ses livres, trahissant l'inquiétude, l'angoisse, la perte du sens, la hantise des identités multiples, les affres et le bonheur suscités par le geste symbolique d'écrire sur le sable³⁹⁰.

Tras el Orientalismo del siglo XIX, el desierto adquiere una nueva fuerza poética³⁹¹. Haremos aquí alusión al que nos parece un tratamiento diferente tanto en lo plástico como en su relación al lenguaje plástico; se trata de Jean Dubuffet. Nos interesa realizar una incursión en la relación de Dubuffet con el desierto por ser, al igual que Ben Jelloun, artista plástico y escritor.

Max Loreau —en el prólogo a *Roses d'Allah, Clowns du désert*, título que Georges Limbour había pensado dar a una exposición que debía presentarse en la galería Drouin hacia 1953 y que nunca se llevó a cabo— recuerda a Jean Dubuffet en Argelia. En 1947, el pintor parte a Argelia para una temporada de creación. Ese mismo año de 1947, Paulhan había desempeñado el papel de intercesor para la exposición *Retratos de escritores* de Dubuffet en París (Jean Paulhan, René Bertelé, Francis Ponge, Paul Léautaud, André Dhôtel, René Drouin, Marcel Jouhandeau, Henri Michaux, Jules Supervielle, Pierre Benoit, Pierre Matisse). Había conseguido ponerlo en el cartel, al mismo tiempo, encuentros y secuelas de amistades reunieron a

³⁸⁸ Cécile CHINEYERE NOAH et Marinus SAMOH YONG, «Le rêve et la psychanalyse: Une étude de *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», *NDUÑODE : Calabar Journal of The Humanities*, 13, 2018, pp. 208-219, p. 210.

³⁸⁹ Alina GAGEATU-IONICESCU, *op. cit.*, p. 6.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 10.

³⁹¹ Jaël GRAVE, *L'imaginaire du désert au XX siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Dubuffet, Giacometti, Grüber, Balthus, Hélicon, Mason y Freud en torno al tema común de las plazas y calles de París.

Antes de volver a París, y de retomar la pintura, Dubuffet da a su amigo las palabras que nos parecen el emblema de la creación que se deriva del primer contacto con el Sahara: el tamaño del hombre se convierte en la dimensión de todo. Una carta fechada el 5 de marzo y enviada a Jean Paulhan, desde El Goléa, dice así:

Cher Jean L'hôtel que nous habitons ressemble à un palais mauresque, dans un beau jardin de palmiers et nous disposons d'une grande chambre et d'un petit salon pavé ouvrant sur une terrasse. En sortant du jardin on tombe sur une esplanade nue immense dont les proportions si vaste remplissent d'émerveillement (ici c'est avec le vide et le nu qu'on opère. Le Sahara c'est la fête du vide et du nu) et font grand bien, surtout le soir au clair de lune (il y a ces nuits clair de lune). [...] Tout est partout fort sableux, on a du sable dans les dents et les oreilles et ce qu'on mange est plein de sable. [...] Mais c'est entreprise sans espoir car il faudrait non neuf jours que j'ai à résider ici maintenant mais un bon nombre au moins de mois pour mettre au point la façon d'exprimer chaque élément – le sable – le soleil – le teint des visages des hommes – leurs vêtements – le soleil – les chameaux – et les palmiers etc. et puis accorder ces éléments les uns avec les autres. Des éléments il n'y en a pas beaucoup, c'est ici le règne du peu et du rare en tous domaines. Aussi tout est-il objet de grande considération.³⁹²

Durante algunas semanas, Dubuffet sólo se interesó por los árabes del desierto, por su huella del Islam. Desea llegar a pensar como ellos; quiere vivir en su sabiduría, vivir de poco, ver y pintar. Y la arena del desierto le dará los documentos que buscaba para su equipaje artístico. En París, en primavera, se dedica a entregar el recuerdo de los arenales sobre algunas pinturas al óleo. Dubuffet no ha vuelto aún y le escribe a Paulhan: «Mon cher Jean. Je me suis remis au travail, j'ai fait un désert avec un gros soleil. Tu as écrit que les peintres de notre temps se détournent des grands sujets alors moi je peins le soleil³⁹³.» Con la fuerza del entusiasmo de lo que ha visto, se pone a aprender el árabe. Su proyecto ahora «ne s'agira de rien moins que de peindre en arabe. Lui qui ne médite que d'apporter un vent barbare dans l'art

³⁹² Lettre de Jean DUBUFFET à Jean PAULHAN (261, 5 mars 1947) in *Jean Dubuffet, Jean Paulhan: correspondance, 1944-1968*, Paris, Gallimard, 2003, p. 378.

³⁹³ Lettre de Jean DUBUFFET à Jean PAULHAN (263, 9 avril 1947) *op. cit.*, p. 382.

policé d'Occident, il va vers une peinture teintée de voix venues des sables: *plus gutturale* en quelque sorte³⁹⁴».

En noviembre de 1947 regresó a El Goléa para pasar seis meses con algunos viajes al Hoggar, en Tamanrasset). Tratando de vivir profundamente la vida del desierto, trabaja mucho en ello, y lo escribe desde su llegada:

Je fais des progrès pour parler l'arabe mais c'est une langue exagérément riche en synonymes. Quand tu as laborieusement appris six façons de désigner une chose, tu rencontres quelqu'un qui la désigne sous un septième nom que tu ne connais pas. Ces synonymes mettent en fureur³⁹⁵.

Tan pronto como regresa a Francia, se ocupa de reunir obras de inspiración, que no respetan el arte ni sus cánones, para su gran proyecto: el Art Brut. A la búsqueda de las creaciones para establecer la colección de Art Brut, bajo el signo de una vida ajena a la cultura instalada, esta idea se apoyará seguramente ahora en la base de la incomunicación que sintió en su frecuentación de otra cultura, en su sensación de extraño en El Goléa, él que ha sido:

acculé à vivre rejeté par le désert, exilé au milieu du désert: éternellement renvoyé à une image de soi qui, loin de l'affranchir de ses origines, l'enfermait plus solidement en elles. Ce qui avait mission de le mener dans sa vraie patrie: Nulle Part³⁹⁶.

Sobre el desierto escribirá: «Les traces de pas dans le sable historient et humanisent le sol, dépersonnalisent le promeneur, le noient dans un grouillement d'hommes, rendent tous lieux bonasses et confortants³⁹⁷.»

Este otro correo del 2 de marzo viene a unir el problema de expresión y de insatisfacción del artista y encontraba una inquietud de Paulhan, para quien la pintura moderna estaba agitada por los mismos problemas que la literatura de su tiempo; pero que la primera resolvía un poco mejor³⁹⁸. En cuanto a las obras

³⁹⁴ Max LOREAU, *Juan Dubuffet. Stratégie de la création*, Paris, Gallimard, 1973, p.30.

³⁹⁵ Lettre de Jean DUBUFFET à Jean PAULHAN (338, 17 décembre 1947), *op. cit.*, p 474.

³⁹⁶ Max LOREAU, *Présentation, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Roses d'Allah, clowns du désert*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1967.

³⁹⁷ Lettre de Jean DUBUFFET à Jean PAULHAN (340, 4 janvier 1948) *op. cit.*, p. 476-477.

³⁹⁸ Julien DIEUDONNE, «Le prince et la bergère: la relation Paulhan/Dubuffet d'après leur correspondance (1944-1968)», *RHLF*, Vol. 103, 2003, pp. 153-168, p. 156.

plásticas relacionadas más directamente con los textos de la correspondencia que nos ocupa, hay que subrayar que se trata de creaciones inmediatas hechas en el desierto. Retenemos así el deseo de decir-pintar la arena, el sol, la palmera. ¿Cuál es la deuda, la relación de los dibujos con los textos? Finalmente, quizás en el texto estén las ideas del pintor y en las obras plásticas esté el escritor.

«Tout peintre se peint³⁹⁹» nos recuerda Arasse. Brunelleschi esbozó la idea en un soneto dirigido contra un pintor que hacía «figuras tan locas como él»; la frase estaba de moda en Florencia al final del Quattrocento. A pesar de su generalidad, el concepto no era necesariamente vago. Para Savonarola, por ejemplo, es «como pintor» que todo pintor se pinta: «lo pinta como pintor, es decir, según su concepto». Como fórmula que se presta a las apropiaciones más diferentes tiene su éxito en Florencia al prestigio de Marsile Ficin. Ficino, sin embargo, se contentaba con transponer en términos especulares lo que Petrarca ya había (y más sutilmente) enunciado a través de la metáfora de la «sombra» y del «aire» de semejanza que relacionan una obra literaria con su autor⁴⁰⁰. Evoca la relación estilística entre el autor y su obra en términos que no son radicalmente ajenos a lo que Roland Barthes escribirá seis siglos más tarde respecto al *style* del escritor: a diferencia de la lengua, «propriété indivise des hommes», el estilo está constituido por «des images, un débit, un lexique naissant du corps et du passé de l'écrivain et devenant peu à peu les automatismes mêmes de son art»; es el «produit d'une poussée, non d'une intention», «un phénomène d'ordre germinatif», «une nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage⁴⁰¹».

En una carta de 29 marzo aparece el concepto de unir íntimamente el instante de la fecundación, es decir de la creación, con las palabras que lo acompañan (será a partir de la fecundación de las palmeras y de los cantos durante el trabajo). Su obra,

³⁹⁹ Daniel ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2006, p.10.

⁴⁰⁰ «Celui qui imite doit faire en sorte que ce qu'il écrit soit semblable [*simile*] non identique [*idem*], et cette similitude [*similitudo*] doit être non comme la ressemblance de l'image à celui dont elle est l'image (pour celle-ci, plus elle est semblable, plus l'artiste mérite de louanges) ; elle doit être comme la ressemblance du fils au père, chez lesquels, alors même qu'il y a souvent une grande diversité dans les membres, une sorte d'ombre et ce que nos peintres appellent un air [*umbra quaedam et quem pictores nostri aerem vocant*] [...] font cette ressemblance qui, à peinte voit-on le fils, nous rappelle le père, alors même que tous serait différent si l'on mesurait. Mais il y a là je ne sais quoi de caché qui a cette force. » PETRARQUE, *Lettres familières (Epistolae de rebus familiaribus)*, éd. Ugo Dotti et alii, 5 vol., Paris, Les Belles lettres, 2002-2005, cité par Daniel Arasse, *op cit.*, p. 11.

⁴⁰¹ Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture [1953]*, *Œuvres complètes*, tome I, Seuil, 2002, p. 179.

Dubuffet la articula sobre tres hilos: la obra plástica, el viaje y la escritura. Usando repetidamente el tema en sus dibujos y escribiendo cada vez sobre la palmera para hablar de su construcción del tema, el pintor conecta procreación biológica y creación artística y explica así el nacimiento de su tema, de su obra que se asocia con la escritura constituye un todo de donde deducir la auto-mimesis.

Hay que considerar sus relaciones de creaciones artísticas y literarias en la relación de amistad íntima con Paulhan: Dubuffet está en un momento en que el problema de la escritura se plantea con una agudeza particular. En una carta del 23 de agosto de 1947, le decía a su mentor, que le obligaba a escribir, «Je veux faire ma peinture et rien que cela», mientras que en 1948 escribe *Ler dla canpane*⁴⁰² con su reforma de la ortografía.

La escritura del viaje se convierte en el acto de escribirse a sí mismo contando las etapas de la obsesión de la forma «Palmier», de asegurar el carácter multiforme de la creación, de imponer «yo, Dubuffet, escritor». El acto creador para Dubuffet pasa por la vista, la experiencia, la reflexión, el lenguaje, los hombres, la amistad. Durante sus estancias en el Sahara, el artista necesita fijar los pasos hacia la relación humana en el arte; un viaje hacia el Arte bruto que ofrece al hombre el don de la medida universal de las imágenes, de la lengua y de la comunicación⁴⁰³.

Si nos hemos detenido en esta visión del desierto de Jean Dubuffet es por la similitud con la importancia que tienen las imágenes y lo plástico para Ben Jelloun. La imagen visual y la escritura están íntimamente relacionadas en la obra del autor. En 1983, dice en «De tous les déserts»: «Le désert est un livre jamais écrit⁴⁰⁴». Ben Jelloun expresa así la dificultad de dar cuenta del desierto con el lenguaje, de la misma manera que lo expresaba Dubuffet en sus cartas a Paulhan.

En el mismo texto poético, Ben Jelloun sigue diciendo: «Le désert c'est d'abord une image, une demeure intérieure. On y descend en empruntant l'escalier du souvenir et la rampe de la maladie⁴⁰⁵».

⁴⁰² Jean DUBUFFET, *Ler dla canpane* (1948), dans *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, Paris, Gallimard, 1967, p. 119-121.

⁴⁰³ Encarnación MEDINA ARJONA, «La correspondance de Dubuffet: les mots du voyage brut», *L'Ull crític*, 2016, Núm. 19-20, p. 307-21. Recuperado de: <https://raco.pre.csuc.cat/index.php/UIICritic/article/view/317452> (d.c. 28/1/2022).

⁴⁰⁴ Tahar Ben Jelloun, «De tous les déserts», 1983, in *Poésie Complète*, op. cit., p. 504.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 507.

Y, ya en 1983 relacionaba el desierto con el lugar secreto rodeado de más secreto, con lo que venimos trabajando en su obra como enigma: «Le désert c'est ensuite un secret entouré d'un secret plus grand enfoui dans l'espace introuvable qu'aucun arpenteur ne saura tracer⁴⁰⁶.»

Para analizar la presencia del desierto en las novelas que nos ocupan, recurrimos como base desde donde partir con la frase de Ben Jelloun:

«Car cette histoire est aussi un désert» (ES, 14)

Después de indicar el significado de los símbolos del desierto y la arena en la escritura de Tahar Ben Jelloun, y la observación general de dificultad del artista para enfrentarse a él (como en el caso de Dubuffet), a continuación, vamos a describir el paisaje desértico en *L'enfant de sable*, mostrando estos dos símbolos relacionados con la vida de las mujeres.

5.3.1. El desierto femenino en *L'enfant de sable*

La condición de mujer en el mundo es sinónimo de dificultad y exclusión, en el pasado y, lamentablemente, también en la actualidad. A lo largo de la historia de la humanidad, las mujeres han sufrido desigualdades debido a su género. La vida de las mujeres siempre ha sido paralela a un paisaje abandonado «le monde du féminin reflète un paysage désertique, inhospitalier⁴⁰⁷». Esta visión del universo femenino como un desierto es uno de los temas dominantes del libro y precisamente el protagonista lo anuncia al lector para preverlo:

Car cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige. (ES, 14)

Comenzamos la descripción del paisaje desértico femenino a partir de los personajes secundarios de la historia. En este caso, el paisaje desértico se percibe a través de la falta de importancia de las mujeres en la narración. Vemos que los

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Julien DENANS, «*L'enfant de sable*. De la culture à une écriture de la différence», *Topique*, vol. 118, 2012, pp. 93-106, p. 103.

personajes femeninos: la madre, las tías, las hermanas, la criada y la mujer del protagonista solo se presentan brevemente. Son discretas y sin palabras, como el silencio del desierto: «Malika, la bonne [...]. Discrète et douce, elle ne lui posait jamais de questions» (ES, 8); «Dans cette famille, les femmes s'enroulent dans un linceul de silence..., elles obéissent..., mes sœurs obéissent ; toi, tu te tais et moi, j'ordonne!» (ES, 46) ou; «La présence de Fatima me troublait beaucoup. [...] cette femme qui ne parlait presque jamais» (ES, 65). Este silencio es provocado por la indiferencia y el abandono que reciben por parte de los hombres, como las hermanas del protagonista que son borradas de la vida de su padre:

Le père pensait qu'une fille aurait pu suffire. Sept, c'était trop, c'était même tragique. Que de fois il se remémora l'histoire des Arabes d'avant l'Islam qui enterraient leurs filles vivantes ! Comme il ne pouvait s'en débarrasser, il cultivait à leur égard non pas de la haine, mais de l'indifférence. Il vivait à la maison comme s'il n'avait pas de progéniture. Il faisait tout pour les oublier, pour les chasser de sa vue. Par exemple, il ne les nommait jamais. (ES, 16)

La vida de las mujeres se reducía al trabajo doméstico: «C'était peu de chose: la cuisine, le ménage, l'attente et une fois par semaine le repos dans le hammam. J'étais content de ne pas faire partie de cet univers si limité» (ES, 31). Con esta última cita, pasamos directamente a la vida desértica descrita por la protagonista. Muestra su satisfacción, en la narración, por no pertenecer al universo femenino, él, que había nacido niña pero que había sido criado como un niño a los ojos de todos. Sin embargo, no podrá librarse tan fácilmente de su realidad física y tampoco de este universo desértico, ya que el desierto será para él, el camino a recorrer en busca de su identidad.

Ahmed/Zahra no conoce su identidad real porque este ser fue fabricado por su padre: «Qui suis-je? Et qui est l'autre? Une bourrasque du matin? Un paysage immobile?» (ES, 48). La imposibilidad del personaje de responder a la pregunta 'Quién soy yo' le lleva al exilio desértico en su habitación, en una soledad pesada, infinita, historia de comprender la verdad de su existencia: «Depuis sa retraite dans la pièce d'en haut, personne n'osait lui parler» (ES, 9), «Ma chambre n'est pas très grande. Les miroirs parallèles, la lumière du ciel, les grandes fenêtres et ma solitude font qu'elle paraît grande» (ES, 53). Tenía que pasar esta angustia existencial, esta prueba de resistencia, alejado de toda mirada insospechada:

Ô mon Dieu, que cette vérité me pèse! dure exigence! dure la rigueur. Je suis l'architecte et la demeure; l'arbre et la sève; moi et un autre; moi et une autre. Aucun détail ne devrait venir, ni de l'extérieur ni du fond de la fosse, perturber cette rigueur. (ES, 40)

Esta angustia le condenaba también a vagar por territorios desconocidos creados por su imaginación. Creía que atravesaba caminos de arena que le ayudaban a descubrir su identidad, pero en realidad veía que esos lugares desérticos le llevaban de nuevo a su punto de partida, ya que no era capaz de asumir lo que en realidad era:

Depuis que je me suis retiré dans cette chambre, je ne cesse d'avancer sur les sables d'un désert où je ne vois pas d'issue, où l'horizon est à la rigueur une ligne bleue, toujours mobile, et je rêve de traverser cette ligne bleue pour marcher dans une steppe sans but, sans penser à ce qui pourrait advenir... Je marche pour me dépouiller, pour me laver, pour me débarrasser d'une question qui me hante et dont je ne parle jamais : le désir. Je suis las de porter en mon corps ses insinuations sans pouvoir ni les repousser ni les faire miennes. Je resterai profondément inconsolé, avec un visage qui n'est pas le mien, et un désir que je ne peux nommer. (ES, 74-75)

Esta 'errance' absoluta provoca un sentimiento de pérdida y de eliminación: eliminación de la identidad, de la personalidad, del cuerpo, del nombre, de los recuerdos e instala una incertidumbre en los seres de arena. Propiamente, Ahmed/Zahra es el ser de arena de nuestra historia: «tu es une erreur, une absence, juste une poignée de cendres, quelques cailloux, des morceaux de verre, un peu de sable, un tronc d'arbre creux, ton visage s'évanouit» (ES, 128). Y la arena es una materia móvil y cambiante, como el cuerpo físico del personaje que sufre una transformación, una metamorfosis: «Et le sang un matin a taché mes draps» (ES, 40), «Je me balançais dans un drap rouge où le sang s'était fondu dans la teinte de ce voile. Je sentais le besoin de me guérir de moi-même, de me décharger de cette solitude lourde» (ES, 41). El personaje describía su transformación como una mutación «Je suis en pleine mutation. Je vais de moi à moi en boitant un peu, en hésitant, traînant mes pas comme une personne infirme» (ES, 84).

Partículas componen su cuerpo, que son transportadas y dispersadas por el viento entre todo el desierto de su imaginación y borran la identidad y la memoria del personaje, deteriorando sus huellas personales: «C'était bien du sang: résistance de

son corps au nom; élaboussure d'une circoncision tardive. C'était un rappel, une grimace d'un souvenir enfoui, le souvenir d'une vie que je n'avais pas connue» (ES, 40). Pero a pesar de que el viento había borrado sus huellas personales, no se habían perdido, sino que habían sido puestas en otra parte, como los granos de arena, que debería seguir buscando y recreando para dejar de lado esta angustia existencial y reconstituir su identidad femenina usurpada.

En definitiva, estos breves pasajes por la vida del personaje de Ahmed-Zahra son suficientes para confesar que su desierto es también femenino, pues su disfraz podría hacer pensar al lector de este artículo que él/ella no sufrió abandono y soledad como el resto de las mujeres de su familia, a causa de su apariencia física como mujer, pero su soledad fue más funesta, su desierto ha sido experimentado en la esfera privada, vivido como consecuencia de su innegable sexo, y ha sido existencial, marcado por la angustia, el miedo, la vagancia, el vacío, el abandono y la búsqueda de su identidad, de la que el único culpable es la cultura de una sociedad.

La sociedad tradicional árabe musulmana es la responsable del desierto femenino. Tahar Ben Jelloun se inspira en su entorno, la sociedad y la cultura de Marruecos y lo introduce en sus libros. Las características de esta sociedad tradicional marroquí podrían hacernos descubrir el fondo de *L'enfant de sable*, en cambio, volveremos sobre este tema, después de comentar el uso del enfoque sociocrítico por parte del autor en la fabricación de sus historias.

La teoría sociocrítica propone la lectura de una sociedad en el texto literario. La palabra sociocrítica fue acuñada por Claude Duchet en 1971 y lo definió: «comme une sociologie des textes, un mode de lecture du texte⁴⁰⁸». La sociocrítica, según Duchet, «part du texte pour en arriver à dégager sa socialité⁴⁰⁹». En esta óptica, Tahar Ben Jelloun pone de relieve en sus textos, las marcas de lo social, y así, transmite mensajes a partir de esta inclusión en sus historias.

L'enfant de sable se hace notar por estar inscrito en una sociedad tradicional marroquí y Ben Jelloun nos acerca sus características en su relato. La sociedad del libro se basa, fundamentalmente, en tres pilares: la religión, la familia y las supersticiones. Nuestro objetivo, en esta parte, no es hacer una descripción detallada

⁴⁰⁸ Claude DUCHET, «Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit», *Littérature*, n°1, 1971, pp. 5-14, p. 6.

⁴⁰⁹ Kasimi DJIMAN, «La sociocritique au pluriel», *Sociocriticism*, 25 (1), 2010, pp. 27-40, p. 32.

de estas marcas, sino estudiar por qué estas características de la sociedad son los responsables del desierto femenino descrito en la parte anterior.

El paisaje desértico de las mujeres es provocado en primer lugar por la creencia en las supersticiones en esta sociedad. Esta utiliza el cuerpo de las mujeres para llevar a cabo prácticas inútiles nacidas de las creencias en las maldiciones. Esas prácticas debilitaban sus cuerpos y ponían en peligro sus vidas. En esta historia, la madre del protagonista no era capaz de concebir hijos varones y para resolver esta situación tuvo que seguir innumerables rituales, manteniendo, pues, el detrimento de la mujer.

Il avait consulté des médecins, des fqih, des charlatans, des guérisseurs de toutes les régions du pays. Il avait même emmené sa femme séjourner dans un marabout durant sept jours et sept nuits, se nourrissant de pain sec et d'eau. Elle s'était aspergée d'urine de chamelle, puis elle avait jeté les cendres de dix-sept encens dans la mer. Elle avait porté des amulettes et des écritures ayant séjourné à La Mecque. Elle avait avalé des herbes rares importées d'Inde et du Yémen. Elle avait bu un liquide saumâtre et très amer préparé par une vieille sorcière. Elle eut de la fièvre, des nausées insupportables, des maux de tête. Son corps s'usait. (ES, 17)

La familia es la segunda causa del desierto femenino. La familia tradicional marroquí considera un honor y un orgullo tener descendientes varones frente a la deshonra y la vergüenza de tener hijas hembras: «Le père pensait qu'une fille aurait pu suffire. Sept, c'était trop, c'était même tragique. Que de fois il se remémora l'histoire des Arabes d'avant l'Islam qui enterraient leurs filles vivantes!» (ES, 16). Esta institución se inscribe en una sociedad patriarcal, cuya tradición reserva todos los derechos jurídicos, sociales y religiosos a los hombres. Además, crea estructuras jerárquicas, el hombre tiene el papel primordial dentro de la familia, es la autoridad y debe ser respetado, confrontado con la mujer que está completamente abandonada, cuya única función es obedecer al hombre y realizar las tareas domésticas:

Ahmed prit les choses en main avec autorité. Il convoqua ses sept sœurs et leur dit à peu près ceci: À partir de ce jour, je ne suis plus votre frère; je ne suis pas votre père non plus mais votre tuteur. J'ai le devoir et le droit de veiller sur vous. Vous me devez obéissance et respect. (ES, 56)

En resumen, las mujeres son descritas como seres socialmente insignificantes: «la femme chez nous est inférieure à l'homme» (ES, 56); están lejos de estar en la misma escala que los hombres.

Por último, no hay que olvidar el impacto de la religión. La educación religiosa es fundamental para los hombres en esta sociedad «il allait dans une école coranique privée» (ES, 29), pero es despiadada con las mujeres, niega el acceso de las mujeres a ciertas prácticas religiosas como el acceso a la mezquita «J'allais à la mosquée. J'aimais bien me trouver dans cette immense maison où seuls les hommes étaient admis» (ES, 33-34). Más aún, su discurso condiciona la visión de esta sociedad. Por ejemplo, el libro toma algunos versículos del Corán donde se describe la inferioridad de las mujeres «“Voici ce dont Allah vous fait commandement au sujet de vos enfants: au mâle portion semblable à celle de deux filles”» (ES, 47).

A fin de cuentas, todas estas desigualdades e injusticias sociales y culturales que las mujeres debían y deben cargar sobre su espalda durante su vida, impulsaron la desviación del destino de Zahra, que fue disfrazada de hombre. Lejos de tener una vida feliz, llena de privilegios, su ocultación ha provocado una vida dudosa y una angustia existencial llena de soledad y de vagancia, propiedades exclusivas del ambiente de un paisaje desértico. En otras palabras, como señala Julien Denans, dicho «espace social orienté avant tout par la différence sexuelle⁴¹⁰» es innegable que se trata de la «pierre angulaire autour de laquelle l'auteur déploie la logique psychologique de ses personnages⁴¹¹».

Al final de este análisis, nos falta la explicación de la elección del reflejo de una sociedad en la fabricación de un personaje de una vida ambigua. Para Victoria Baena Gallé, la historia de Ahmed/Zahra no es más que una excusa de Ben Jelloun para mostrar su descontento con su sociedad: «son histoire reste un prétexte pour la dénonciation sociale à tous les niveaux: le rôle de la femme, la tradition et la modernité, la sexualité⁴¹²». Y nuestro autor se atreve a incluir esta denuncia en medio del libro a partir del personaje de Ahmed:

Sachez, ami, que la famille, telle qu'elle existe dans nos pays, avec le père tout-puissant et les femmes reléguées à la domesticité avec une parcelle d'autorité que

⁴¹⁰ Julien DENANS, *op. cit.*, p. 94.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Violeta María BAENA GALLÉ, «L'ambiguïté narrative dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun: *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*», *op.cit.*, p. 116.

leur laisse le mâle, la famille, je la répudie, je l'enveloppe de brume et ne la reconnais plus. (ES, 75)

Esta ruptura abre las puertas a los lectores al reconocimiento de la difícil vida de las mujeres, en la forma de un desierto femenino poético. Ellas, que tienen el privilegio de engendrar la vida en su vientre, ellas que son la fuente inagotable del verdadero amor, ellas que luchan por transformar la debilidad en fortaleza. Si esta historia está escrita, deseamos que dé sus frutos, al menos, en las conciencias de sus lectores.

Profundizando en el universo femenino árabe-musulmán en la novela *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, nuestro objetivo ha sido analizar el mundo de las mujeres con el fin de descubrir un 'paisaje desértico' completamente alejado de la ciudad, controlada por el hombre. Así, en este estudio aclaramos que el único responsable de este desierto femenino es la 'cultura' de una sociedad tradicional que provoca consecuencias terribles como el silencio, la soledad, el abandono y la eliminación de la personalidad y del cuerpo de los personajes femeninos de nuestra obra seleccionada.

Ya lo hemos abordado en otras investigaciones, las temáticas del escritor Tahar Ben Jelloun son muy polémicas y variadas, pero, como indica Cécile Chineyere, se explotan en todos sus escritos: el lugar del individuo en la sociedad, la toma de conciencia de la identidad y la realidad de Marruecos: «Il n'y a plus de doute que la réalité sociopolitique, culturelle, économique et religieuse du Maroc se confond à la fiction⁴¹³». Del mismo modo, señalamos que una de las técnicas recurrentes de este autor es la de utilizar las historias de los personajes de sus obras para realizar denuncias e incluso, redacta sus textos para mostrar su inconformismo: «Sans jamais cacher une aversion âpre vis-à-vis du groupe et du conformisme politique ou religieux, les œuvres de Tahar Ben Jelloun se rapprochent à des thèmes et idéologies qui trahissent le caractère révolutionnaire des textes⁴¹⁴». Esta vez, en el contexto de este relato, muestra su descontento con su sociedad tradicional y, más concretamente, con la cultura de esta sociedad, contando la vida equívoca del personaje principal de

⁴¹³ Cécile CHINEYERE NOAH et Marinus SAMOH YONG, «Le rêve et la psychanalyse: Une étude de *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», *op.cit.*, p. 212.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 210.

Ahmed/Zahra, donde nos hace apreciar en la lectura de esta historia, dos mundos completamente divididos y diferenciados: el poder y la esperanza de la ciudad de los hombres frente a la soledad y la errancia del desierto de las mujeres.

L'enfant de sable presenta la historia de Ahmed, en realidad, el personaje se llama Zahra y es la octava hija de una familia tradicional marroquí y cuyo padre, desprovisto de heredero varón, ofendido por su orgullo patriarcal y convencido de ser perseguido por una maldición deseada por sus hermanos con el fin de obtener su herencia, decide presentarla como un hombre y educarlo y vestir en este camino con el fin de recuperar su honor: «l'enfant à naître sera un mâle même si c'est une fille !» (ES, 19). Ahmed crece y se hace consciente de esta situación paradójica, sin embargo, decide asumir la mentira y también el papel principal de la familia después de la muerte de su padre. Cuando adquiere una posición importante en el seno de su familia y de los asuntos familiares, comienza a suscitar la envidia de sus allegados al mismo tiempo que se interroga sobre la búsqueda de su identidad real y crea un conflicto interno entre su realidad física (como mujer) y su figura social (como hombre).

En medio de esta atmósfera ambigua entre los dos mundos, hemos examinado conscientemente la vida de las mujeres, completamente comparable a un espacio vacío y sin esperanza. Esta visión se ha realizado desde dos puntos de vista: según la perspectiva de los personajes secundarios femeninos de la obra, y según la perspectiva del personaje principal, con la intención de dibujar un paisaje desértico' dificultades de ser mujer en una sociedad tradicional siendo una de las razones de Ben Jelloun para la elaboración de esta obra: «Tahar Ben Jelloun, en psychanalyste qu'il est, a su explorer l'inconscient d'Ahmed-Zahra pour enfin arriver à dépeindre les complexités de la condition de la femme africaine, en particulier de celle de la société musulmane marocaine⁴¹⁵».

Por otro lado, no debemos olvidar que la naturaleza es también un espacio importante para nuestro autor. Aportamos así una cita de Ben Jelloun, extraída de *La Quinzaine littéraire* de agosto de 1991:

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 218.

J'invente la nature qui a manqué à mon enfance. Je lui donne un rôle prépondérant même si je reste ignorant de ses secrets. Ni romantique ni mythique, elle représente pour certains de mes personnages un refuge, une langue et une culture⁴¹⁶.

De esta forma, podemos confirmar que el jardín, lugar de ensoñación, aparece también en *L'enfant de sable*, aunque no como un espacio que predomina en la novela, a pesar de la belleza que aporta a la escritura:

Une haie de roseaux très vertes me soulève: un jardin, porté par des fougères et autres verdure, vient jusqu'à moi, dans cette nuit sans issue. Il pousse un peu le visage de la mère sans le faire disparaître et sachant que ce n'est qu'intermède dans mon épreuve. L'herbe a pénétré partout dans l'espace où se juis assise, soumise non à des fantômes mais à des êtres qui réclament justice, amour, souvenir. (ES, 113-114)

Igualmente, y en contraposición al paisaje desértico, en la novela *Partir*, encontramos de nuevo un elemento esencial: el mar. El mar es un espacio infinito, que siempre ha sido temido por los seres. De la misma manera, por su inestabilidad, es horrible porque refleja lo que Alain Corbin llama «les dangers et les difficultés du monde⁴¹⁷», así como un espacio de huida, donde «le héros a la possibilité d'y changer d'identité et d'y refaire sa vie⁴¹⁸». Todas estas connotaciones se transponen en la novela, donde el mar significa la libertad del héroe, pero también el miedo de poder sobrevivir.

Del mismo modo, el mar está en relación con otro elemento, con la barca, el medio que une dos tierras, dos espacios que están alejados y separados por el agua. Esta travesía:

l'acte de passer d'une rive à l'autre symbolise-t-il le passage d'un monde à un autre. Le navire est donc l'attribut d'une traversée accomplie, par les vivants ou par les morts. Il est tour à tour véhicule des âmes et des démons, véhicule des dieux et des héros.⁴¹⁹

⁴¹⁶ Tahar BEN JELLOUN, «Questions à quelques écrivains», *La Quinzaine littéraire*, 583, agosto 1991, p. 15.

⁴¹⁷ Alain CORBIN et Hélène RICHARD (dir.), *La mer, terreur et fascination*, Bibliothèque Nationale de France / Le Seuil, 2004. Récupéré de : <http://expositions.bnf.fr/lamer/arret/index22.htm> (d.c. 16/06/2019).

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

. Así, con el símbolo del mar, de la barca y de la travesía, la novela hace referencia indirecta al mito de *la Barque de Charon*. Apreciamos una especie de comparación entre la realidad y el mito: Caronte, el barquero de los infiernos está representado en la novela en el protagonista de Al-Afia, el intermediario de los inmigrantes en Tánger; el medio de pago, obligatorio en el mito, es el óbolo que es substituido por el dinero requerido en la novela; la travesía en el mito, el pantano del Aqueron que separa los infiernos del reino de Hades, se simboliza en el mar mediterráneo que separa Tánger de Europa, y finalmente, los transeúntes, en el mito, los muertos que han recibido una sepultura, son los inmigrantes que buscan una vida mejor al otro lado del mar. En el mito, Caronte no puede dejar pasar a nadie vivo, así que esta explicación podría haber sido dibujada también en la novela, porque todos los transeúntes que suben a la barca, o bien ya están muertos porque no sobrevivirán a la travesía, o bien han muerto a causa de las dificultades y de los problemas morales y personales que acarrearán de su vida personal.

Terminamos así, concluyendo que los espacios predominantes en las novelas de Ben Jelloun, son espacios contradictorios, completamente opuestos: resumimos que encontramos dibujados desiertos frente a ciudades, espacios silenciosos frente al caos y al ruido, los lugares secos e inhabitables frente a la abundancia del agua y el símbolo del mar. Espacios elegidos porque pertenecen de una forma u otra a la propia experiencia de nuestro autor y ha sido su forma de reflejarlo, a través del uso poético de los enigmas.

6. Conclusions

Ben Jelloun s'inscrit dans la Littérature Maghrébine d'expression française, une littérature définie par son intérêt tant pour l'esthétique que pour le contenu. Cette double exigence a été respectée et mise en pratique par l'écrivain tout en recourant à des artifices qui mettaient à l'épreuve une écriture basée sur l'énigme. Principalement, l'emploi de l'énigme et sa configuration lui ont permis d'assurer les principes de cette littérature et de se concentrer individuellement sur ces deux aspects, sur la forme et sur le fond, deux piliers fondamentaux pour la réussite des auteurs dans la rédaction de leurs récits.

En ce qui concerne la partie esthétique, nous pouvons affirmer que Tahar Ben Jelloun utilise l'énigme par l'ambivalence même de sa nature. L'énigme lui donne la possibilité d'utiliser un discours poétique, un jeu de mots qui attire le lecteur et celui-ci reste concentré et fasciné par la description des lieux, des personnages, des événements, de la narration de l'histoire; l'énigme est protéiforme, donc elle peut être représentée en mille et une formes, cette variété offre à notre écrivain un éventail de recours, comme l'exploitation des figures rhétoriques pour doter d'expressivité le discours, pour embellir l'histoire, pour masquer des messages, suggérer des sensations, surprendre le lecteur, et en ce cas, notre écrivain ressent une spéciale fascination envers la métaphore, complètement exploitée dans ses histoires; la sémiotique joue un rôle important dans son écriture énigmatique, les signes, les symboles sont aussi représentatifs pour cacher des réalités, des idées et des images. En plus, l'énigme structure le récit d'une forme mystérieuse et Ben Jelloun le fait volontairement à travers un récit labyrinthique. Bref, tous ces recours purement physiques concernant l'écriture, la présentation du texte, sont étudiés minutieusement par l'auteur pour présenter correctement le fond de l'histoire.

Quant au contenu, nous pouvons prouver que Ben Jelloun exploite l'énigme pour introduire des thèmes polémiques qu'il veut mettre en question. Ces thématiques sont en relation avec la réalité sociale et politique marocaine ainsi que sur les injustices et les inégalités de ce pays. Mais l'énigme ne reste pas seulement dans une sphère thématique générale, il permet aussi de travailler des thèmes qui concernent la sphère privée, des thèmes qui permettent une réflexion du lecteur à la recherche de réponses sur toutes les questions qui vont surgir au fur et à mesure de la

lecture du récit. Ces thèmes sont principalement complexes et ils demandent un déchiffrement psychologique de la part du lecteur, ces sujets concernent les mystères de l'homme et de la femme (l'être humain), le sexe, la métamorphose, l'androgynie, la vie, la mort, la religion, les pensées, les rêves, les mœurs, etc.

Dans notre thèse, pour bien accomplir notre tâche d'expliquer l'utilisation de la poétique de l'énigme dans l'écriture de Ben Jelloun, nous avons voulu clarifier le terme 'énigme' à l'aide de quelques dictionnaires reconnus et prestigieux, mais, avant tout, nous avons commencé par expliquer son origine étymologique.

Le mot 'énigme' vient du latin, du terme *aenigma*, qui vient du grec *αἴνιγμα* (*aínigma*) et a le sens de: «parole obscure ou équivoque.» Ce terme grec *αἴνιγμα* (*aínigma*) est composé de la racine du mot grec *αἴνος* (*aínos*) qui signifie: «récit, conte, histoire, [...] fable, apologue [...] ou sentence, proverbe». Le mot énigme était donc à l'origine «un discours narratif ou gnomique», mais postérieurement ce mot commença à présenter les sèmes «obscurité et équivocité» que le terme 'énigme' prit du verbe grec *αἰνίσσομαι* (*ainíssomai*), qui partage la même racine avec le mot 'énigme' et qui signifie «ire à mots couverts, laisser entendre, [...] faire allusion à qqn, [...], faire allusion à qqe ch » Finalement, le suffixe grec *μα* (*ma*) est ajouté généralement à la racine de lexèmes verbaux et indique le résultat d'une action ou l'instrument pour cette action.

Dans le *Dictionnaire Larousse*, nous avons pu voir qu'il est considéré comme une ressource stylistique aussi, comme un travail qui mérite un effort n'est pas seulement de déchiffrer, mais aussi d'élaborer de la part de son créateur. Dans *Le Petit Robert*, nous soulignons que tout ce qui est difficile à comprendre peut être considéré comme une énigme. Le *Trésor de la Langue Française*, qui définit le mot énigme dans sa première acception comme: «Jeu d'esprit mettant à l'épreuve la sagacité de l'interlocuteur qui doit trouver la réponse à une Interrogation dont le sens est sous une parabole ou une métaphore» ; et sa seconde acception propose: «Chose difficile à comprendre ou impossible à connaître.» Dans ces définitions, nous apprécions que l'interlocuteur joue un rôle primordial, celui de trouver la réponse à une question. Dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, nous observons une certaine importance à l'esthétique, et l'idée que l'énigme se présente avec un but, celui d'être déchiffré.

Le parcours par l'énigme dans la littérature au cours des siècles nous a permis de déduire que l'énigme semble un médium privilégié de l'inconscient. Après notre

travail d'analyse des études précédentes, nous pouvons assurer que l'énigme littéraire se compose de deux parties: l'une, complètement esthétique (forme-énoncé) et l'autre, complètement psychologique (contenu-réponse). Et si les énigmes ont toujours deux interprètes, l'un élaborant la question et l'autre trouvant la réponse, c'est parce qu'ils sont conçus pour être résolus et cette résolution est la base de tout texte littéraire, bien que parfois ce travail de décryptage sur l'énigme implique aussi un travail de décryptage sur le texte. La résolution de l'énigme implique généralement de s'écarter du texte, ce qui impose une lecture métaphorique.

La littérature maghrébine d'expression française entretient des relations très étroites avec l'énigme, relations qui soutiennent notre recherche sur l'écriture énigmatique de Tahar Ben Jelloun. Nous voyons une structure similaire parce que cette littérature est également reconnue pour sa double composition, d'une part, nous trouvons la partie esthétique, sa représentation physique déterminée par l'utilisation de la langue française pour élaborer les récits et, d'autre part, nous trouvons la partie psychologique, le contenu, les thèmes en relation avec la culture, l'histoire, la politique, la réalité et l'identité de la société maghrébine. Si nous regardons sa partie esthétique, Ben Jelloun utilise la langue française pour exprimer le monde. L'utilisation de la langue française a donc une double fonction de libération et de séduction.

L'écrivain ne donne pas d'une simple manière visible la thématique; l'énigme, aidée par le recours à des figures rhétoriques et à d'autres moyens esthétiques, facilite la représentation des réalités identitaires maghrébines d'une manière plus complexe et mystérieuse et d'une forme tout à fait poétique.

Nous partons de l'hypothèse que, dans son écriture, Ben Jelloun recourt à une élocution poétique énigmatique. La formation philosophique de l'auteur, d'après nous, a également influencé l'utilisation de l'énigme. Parler de sa formation en psychiatrie sociale force notre étude à parler de Sigmund Freud, de son intérêt pour l'énigme de l'humain, ainsi que le monde onirique; deux idées mises en relation d'abord par Freud puis par Ben Jelloun. Cette relation entre l'énigme et l'onirisme, à travers la sexualité, marque profondément les thèmes des deux romans les plus connus et lus de Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable* (1985) et *La nuit sacrée* (1987).

Les œuvres de Jorge Luis Borges ont également influencé l'écriture énigmatique de Ben Jelloun, notamment au moyen d'une structure labyrinthique des

récits: montage du récit sous forme d'énigme où les clés sont données de manière symbolique. Ben Jelloun utilise dans ses récits les stratégies d'écriture de Borges, mais l'emploi d'artifices énigmatiques, et concrètement de la structure labyrinthique énigmatique, est tiré non seulement des lectures faites de Borges, mais aussi de Barthes et de Butor. Barthes a inspiré Ben Jelloun vers le plaisir de l'écriture énigmatique.

En outre, Ben Jelloun a un goût remarquable dans son écriture pour la sémiotique, pour la science qui étudie les signes comme un moyen de communication, mais aussi comme un moyen de créer des énigmes, pour cacher la vérité. La sémiologie permet à Tahar Ben Jelloun de jouer à travers les signes, les symboles, le référent et sa référence, en tant que moyens privilégiés pour créer à travers la langue de véritables énigmes. Nous citons Michel Butor, l'un des fondateurs du Nouveau Roman, qui a également influencé l'écriture énigmatique de Ben Jelloun. Ben Jelloun réinvente le roman dans un mélange du conte, du mythe et de la poésie; le choix du roman se justifie en raison de la flexibilité de forme et de thématique, une idée qu'il aurait pu aussi adopter de Butor.

Parmi les différentes fonctions que Ben Jelloun accorde au roman, et qui justifie une présentation énigmatique, nous observons comme principale celle de créer des thématiques réelles où il dénonce des problèmes.

Il s'agit d'une écriture entièrement basée sur sa formation, sur son expérience, mais surtout sur son travail, parce qu'il l'a dit plusieurs fois dans différents entretiens; l'inspiration ne vient pas seule, elle est le fruit d'un travail et surtout d'une lecture d'autres écrivains. Ainsi l'auteur a forgé une écriture totalement mystérieuse mais aussi très captivante.

Pour aborder l'écriture énigmatique et les stratégies narratives dans *L'enfant de sable*, *La nuit sacrée* et *Partir*, nous avons commencé par la différence établie entre secret et énigme par Perniola; le secret dépend d'une conception statique du monde et une fois révélé, il fait place à la clarification et au triomphe de la vérité. Pour Perniola, l'énigme suppose quant à lui une esthétique du pli, esthétique qui refléterait davantage la complexité du monde contemporain. Dans le cas de Ben Jelloun, nous pensons que l'énigme est l'image d'un monde plein, qui contient un maximum de matière dans un minimum d'extension et où les modes d'explication et de description sont privilégiés par rapport à celui de la résolution. La réalité est sinieuse et

complexe et son essence ne se laisse découvrir que partiellement, et même lorsqu'elle se révèle, elle reste énigmatique.

Nous signalons que l'écriture de Tahar Ben Jelloun est définie par le secret et par l'énigme; son œuvre présente une symbiose entre les deux concepts pour créer une nouvelle écriture. Le terme 'secret' apparaît à de nombreuses reprises dans *L'enfant de sable*, «je lui donnerai l'argent qu'il faut pour qu'elle garde le secret» (ES, 21) ; «Toi, bien tu seras [...] la tombe de ce secret» (ES, 21). L'inclusion de ce terme dans l'œuvre est utilisée en relation avec la notion physique du corps; le voile apparaît sous la forme d'un déguisement d'homme, mais aussi sous la forme d'une voix.

Le secret de cette œuvre peut être dévoilé à travers les signes que l'écrivain a tissés et inclus dans l'écriture, et il nous l'indique également: «Le secret est, dans ces pages, tissé par des syllabes et des images» (ES, 11), le secret est caché dans un livre «j'étais en possession du livre rare, le livre du secret » (ES, 12) dans lequel le lecteur doit passer à la clarification et à la révélation de ce secret pour que la vérité triomphe, comme le narrateur de l'œuvre réussit à le faire et qui aidera le lecteur à y parvenir.

De même, la ville dans laquelle les indices se cachent est transférée en désert. Dans ce cas, les éléments propres au lieu nous dévoilent la vérité du personnage: «Cette histoire est aussi un désert.» (ES, 14).

Dans *La nuit sacrée*, le personnage se débarrasse du voile. Et, tout en se débarrassant du voile, il se libère de son secret. Son identité féminine sort au grand jour et le secret se dévoile: «Tu viens de naître, cette nuit, la Vingt-septième [...] Tu es une femme [...] Il n'y a plus rien à craindre. La Nuit du Destin te nomme Zahra» (NS, 29), mais non pour autant elle cesse d'être un personnage et d'appartenir à une histoire énigmatique; c'est-à-dire que l'histoire ne s'arrête pas là, mais que sa vraie vie commence à cet instant, où elle essaie de découvrir vraiment qui elle est, un chemin vers la vérité qui ne suit pas un parcours linéaire.

Nous avons relevé que Ben Jelloun, malgré l'écart entre la publication de *La nuit sacrée* et celle de *Partir*, reste obsédé par certains éléments. *Partir* inclut également le terme de secret, mais dans ce cas, il n'est pas seulement lié aux personnages, mais aussi à un élément qui devient un symbole mystérieux et en même temps un symbole de vérité dans l'œuvre, nous parlons de la mer. Ce secret devient une obsession pour le personnage, transformant sa vie en une énigme qui montrerait un réel problème de la complexité de la société marocaine du monde contemporain.

Dans le personnage d'Ahmed/Zahra (*L'enfant de sable*), le héros benjelounien compte sur l'écriture de son journal pour présenter l'histoire secrète «dans le grand cahier où il consignait tout : son journal intime, ses secrets – peut-être un seul et unique secret – et aussi l'ébauche d'un récit dont lui seul avait les clés» (ES, 9). Et dans le récit du secret, l'identité du personnage se replie et se confond dans l'espace désertique. Le désert est le reflet de son âme, l'espace et les éléments désertiques fournissent des indices sur son identité, sur la vérité, «tu es fini, foutu; tu n'es plus; tu n'existes pas; tu es une erreur, une absence, juste une poignée de cendres, quelques cailloux, des morceaux de verre, un peu de sable, un tronc d'arbre creux» (ES, 128).

Nous avons vu chez Butor comme chez Ben Jelloun que la recherche initiale ne se solde pas par une résolution. Le récit, par la persistance de l'énigme, laisse le lecteur incertain. Chez Butor, la structure narrative s'enroule dans de nombreux plis et circonvolutions et qui ne sont pas synonyme de révélation. Ce détour par l'énigme permet d'élaborer, avec l'aide de Roland Barthes, une érotique du parcours. Ces allusions décidément physiques, sensuelles et mouvantes au plaisir de la lecture déstabilisent la conception habituelle d'une activité passive et supposent une affinité entre la vision barthienne du texte et la notion de parcours narratif développée dans notre thèse.

L'énigme benjellounienne s'appuie sur le traumatisme structurel qui trouve un emblème dans le récit œdipien; il consiste en un récit de l'absence d'origine, ou de fondements identitaires, ou encore en un rejet de la fermeture interprétative. Et également, s'appuie sur le traumatisme historique prend racine dans les événements historiques. L'événement historique traumatisant doit être pris comme unique, ce qui le sauve de la banalisation et de la normalisation.

Pour Ben Jelloun, il arrive aussi que l'espace labyrinthique de la ville soit associé à une intimité indéchiffrable. C'est ce qu'il explique dans un entretien de 1985 pour *La Quinzaine littéraire*. Et la ville unie au traumatisme de Ben Jelloun par la brutalité de la répression subie par la population étudiante en 1965, et qu'il aborde dans le Prologue à sa *Poésie complète*, publié en 1995.

La promenade dans la ville devient facilement un parcours au cœur d'un labyrinthe, dans la mesure où la complexité des structures urbaines entraîne rapidement le passage par les méandres. Le caractère de ces lieux se distingue par une structure enchevêtrée, ainsi que par l'opacité qui recouvre les murs de la ville, mais l'aspect labyrinthique ne se limite pas à la matérialité de l'espace urbain. D'un

point de vue plus radical, on peut dire que l'exploration du labyrinthe se fait sans la vue; le parcours à l'intérieur est souvent aveugle.

Les murs de la ville fonctionnent parallèlement aux murs d'une prison en raison de l'implication totale du corps et de l'esprit, de l'étroite communion avec l'espace que le labyrinthe rend inévitable. C'est aussi la fascination qui pousse le prisonnier-voyageur à persévérer dans des labyrinthes, fascination pour sa propre structure qui offre une possibilité d'organiser le chaos. Il s'agit de vouloir mettre une forme à l'expérience qui choisit celle du labyrinthe, qui consiste en sa propre manière de trier le désordre.

À la lumière de ces considérations, il devient évident que le labyrinthe marque l'imaginaire au point qu'il devient l'image de nos structures mentales, mais sans jamais les rapprocher en complexité. Cependant, si quelque chose différencie la stratégie du labyrinthe dans l'œuvre de Ben Jelloun de ses contemporains, nous pensons que c'est dans le jeu des voix narratives, que nous proposons dans cette recherche comme mémoire collective du labyrinthe dans la littérature maghrébine.

Les stratégies narratives de Ben Jelloun nous les avons présentées en relation avec la mémoire collective culturelle. Les voix narratives donnent lieu à des récits pluriels à travers un système de délégations de voix. Mais Tahar Ben Jelloun ajoute une particularité, l'utilisation d'un 'conteur populaire', une caractéristique propre à la culture marocaine.

Dans *L'enfant de sable*, l'histoire commence par l'utilisation d'un narrateur omniscient à la troisième personne qui situe l'action et qui nous présente les différentes présences narratives de l'histoire. Ce narrateur nous présente la figure d'un 'conteur populaire', un nouveau narrateur qui commence à la première personne à présenter l'histoire. Ce narrateur présente l'histoire du roman auquel il a eu accès grâce au journal que lui a confié le personnage. Cependant, ce narrateur populaire délègue en d'autres la fonction narrative pour que l'histoire présentée continue; dans certains cas en se référant à des textes écrits, comme c'est le cas du journal intime d'Ahmed. Le journal d'Ahmed permet d'entendre d'autres voix, comme celle de Fatima, celle d'Abbas, celle de son père, ou les lettres échangées entre Ahmed et une personne anonyme. Abbas, le chef d'un établissement qu'Ahmed fréquentait, prend également la parole dans le journal. La voix du père d'Ahmed apparaît dans les dialogues qu'il entretient avec sa fille-fils. De même, dans le journal nous avons remarqué des lettres qu'Ahmed échangeait avec une personne anonyme, et, à notre

avis, nous pourrions interpréter cet échange de lettres comme un échange de pensées entre l'être masculin (Ahmed) et l'être féminin (Zahra) du même personnage. Par la suite, le narrateur principal ou celui que nous considérons comme «narrateur populaire» disparaît de l'histoire en donnant la parole aux auditeurs de la halqa, comme le frère de Fatima. Avec cet événement, le narrateur devient auditeur et vice versa. Le frère de Fatima prend la parole pour raconter l'histoire de sa sœur en osant contredire l'histoire de notre narrateur. À l'intérieur du discours du frère de Fatima s'introduit le discours de Fatima, devenant une double délégation de voix.

Il y a une nouvelle délégation de voix quand un assistant, un homme du public, se lève pour raconter l'histoire d'un guerrier, surnommé Antar, qui était en fait une femme. Ainsi, au chapitre 14, le narrateur est Salem; au chapitre 15, le narrateur est Amar; et au chapitre 16, le narrateur est Fatouma. Au chapitre 17, le narrateur est un troubadour aveugle. Enfin, nous arrivons au dernier narrateur, un homme avec un turban bleu, nommé Bouchaïb, qui non seulement apparaît à la fin de *L'enfant de sable*, mais est également inclus au début de *La nuit sacrée*.

En conclusion, l'utilisation de différents narrateurs est une stratégie narrative de Tahar Ben Jelloun qui lui permet de le situer à l'intérieur des romans transgressifs, qui ne suit ni une présentation ni linéaire ni traditionnelle. Ceci permet à l'auteur de faire éclater le monologisme narratif et d'instaurer une narration plurielle où il renverse la hiérarchie narrateur-narrataire. Dans *L'Enfant de sable*, le personnage «conteur» est l'axe central de la stratégie narrative. De plus, on peut noter qu'avec lui, le récit naît et meurt.

Dans *La nuit sacrée*, l'auteur nous replace dans le contexte d'un récit oral. À travers l'oralité, Ben Jelloun encadre son récit dans un modèle archétypique dans lequel la nature dialogique est mise en évidence. Encore une fois, il fait plonger le lecteur dans l'histoire à travers la figure du 'conteur populaire' et c'est le cercle des auditeurs qui évalue directement la performance narrative du conteur. Cette œuvre doit être interprétée comme un prolongement de *L'Enfant de sable*, avec l'apparition du narrateur défini comme 'l'homme au turban bleu' qui termine l'œuvre analysée ci-dessus. Cependant, contrairement au roman précédent, il n'y a pas de conteurs simultanés dans *La nuit sacrée*, ni de compétitions de contes, car les narrateurs constatent que la présentation de l'histoire devient complexe pour eux et ils finissent par abandonner le récit. Si le 'conteur populaire' abandonne le récit, l'histoire peut continuer et c'est grâce au fait que le/la protagoniste Ahmed/Zahra prend sa vraie

place dans l'histoire en tant que narrateur. Ce fait rend compte que l'héroïne de l'histoire n'est pas morte, puisque c'est elle-même qui assume le récit en clé de discours autobiographique. Zahra émerge de la halqa pour reprendre l'histoire, non sans avoir d'abord été spectatrice de son récit. Sa présence est considérée comme un signe prémonitoire de la faillite qui frappe le conteur.

La protagoniste prend la parole, choisie par les participants de la halqa, en occupant le centre de ce cercle qu'ils avaient fait autour d'elle. Si Ben Jelloun fait de la protagoniste une narratrice maintenant c'est le fruit d'une des énigmes de son écriture: «Amis, je vous dois cette histoire. Je suis arrivée au moment où le conteur chargé de la dire est tombé dans une de ces trappes, victime de son propre aveuglement.» (NS, 19). À partir de ce moment, la narration à la première personne sous forme de confession est comprise comme l'apport d'une nouvelle version, en apparence définitive, d'un dénouement qui s'avéra systématiquement différé dans le premier roman par l'utilisation de différents narrateurs, et qui devient différente des versions racontées par chacun d'eux.

On pourrait dire que Tahar Ben Jelloun met en pratique la stratégie narrative des dialogismes, terme et définition associés à Mikhaïl Bakhtine, à partir de ses deux perspectives différentes, la première, comme une polyphonie de récits, et la seconde, présente à partir du moment où Zahra prend le récit du récit et expose ses pensées, ses idées et même ses sentiments dans un dialogue onirique et réel avec elle-même.

Dans *Partir*, la structure des voix narratives diffère des œuvres précédentes. Dans ce cas, Ben Jelloun n'inclut ni la stratégie du 'conteur Populaire' ni la halqa avec les spectateurs. Ce récit plein de détails et de descriptions, avec le mélange des dialogues, nous rappelle la structure du récit d'une pièce de théâtre.

D'autre part, comme dans les deux œuvres précédentes, dans ce roman, nous retrouvons l'inclusion de textes dans le récit principal. Il ne s'agit pas d'un journal intime, mais de l'inclusion de différentes lettres tout au long de l'œuvre. Il faut ajouter que, dans ce dernier roman, la voix du personnage, la voix d'Azal a pour fonction de représenter une identité plurielle, car de nombreuses personnes vivent leur situation et ont le même désir de partir.

Nous concluons ce premier trait caractéristique de l'énigme dans ses romans en soulignant la place centrale réservée aux voix plurielles dans le récit labyrinthique.

Le deuxième élément à souligner dans ses stratégies narratives est le mélange qu'il fait dans l'écriture entre le français et l'arabe. Les trois romans sélectionnés

sont écrits en français, mais regorgent d'expressions en arabe et même dans le roman *Partir* de quelques termes en espagnol. Tahar Ben Jelloun devient un médiateur entre sa culture de naissance et sa culture d'adoption. En outre, il le fait parce qu'il veut profiter de la richesse de ces deux langues et ainsi pouvoir tirer de chacune ce qu'elles offrent de positif, et c'est ainsi que nous nous appuyons sur les paroles prononcées par Tahar Ben Jelloun: «J'aime que les langues se mélangent, non pas pour écrire un texte en deux langues mais juste pour provoquer une sorte de contamination de l'une par l'autre. [...] C'est mieux qu'un simple mélange, c'est du métissage».

Dans le roman *La nuit sacrée*, l'écriture arabe n'est pas aussi présente que dans les deux autres œuvres, peut-être parce que le personnage se dégage de son identité masculine liée à la religion «Si je parle aujourd'hui par versets et paraboles, c'est parce que j'ai longtemps entendu des paroles» (NS, 16-17). Quelques citations du Coran et d'autres textes arabes sont toujours présentes, mais l'écrivain les traduit directement sans exposer l'écriture arabe.

Dans *Partir*, l'auteur utilise à nouveau des mots arabes en relation étroite avec la religion, comme le mot arabe 'Chahada', qui fait référence à la prière comme élément prioritaire de la religion musulmane et qui, en même temps, dote le roman de musique.

Dans les jeux de la langue, nous assistons également à l'intertextualité, notion travaillée grâce aux études de Julia Kristeva, et à la mention de certaines œuvres littéraires; dans *L'Enfant de sable*, nous voyons que Ben Jelloun introduit dans son texte les œuvres suivantes: *Mille et une Nuits*, *Don Quichotte* et mentionne l'écrivain Shakespeare. Quant au roman *La nuit sacrée*, les œuvres mentionnées tout au long du texte sont à nouveau, *Mille et une Nuits*, mais aussi *Hamlet*, ainsi que les œuvres d'*Ulysse*, *La Comédie Humaine* de Balzac et *Les Jours* de Taha Hussein. Et dans le roman *Partir*, les œuvres mentionnées sont à nouveau *Mille et une Nuits*, mais il ajoute d'autres différentes comme celle de *Madame Bovary*. En plus, il nomme des écrivains très célèbres tout au tour de son œuvre comme s'ils étaient des personnages du roman, c'est le cas d'Émile Zola, Flaubert mais il inclut aussi d'autres personnages littéraires comme M. Panza ou Don Quichotte afin de présenter les origines de sa vie artistique et littéraire.

Un troisième élément de notre recherche est l'hybridation entre réalisme et imagination, réalité et littérature. Quant à la réalité, Ben Jelloun décrit la lutte

constante pour améliorer les relations entre les habitants des deux côtés de la Méditerranée, mais aussi les problèmes actuels: l'immigration, la perte de valeurs, et la critique des deux sociétés, celle de l'exil et celle de l'accueil. Plus précisément, dans *L'enfant de sable* et dans *La nuit sacrée*, Tahar Ben Jelloun aborde une thématique inspirée d'un événement réel, la biographie d'une jeune fille maghrébine, condamnée dès sa naissance par l'imposition paternelle de porter un masque social d'homme, avec les obligations mais aussi avec les nombreuses prérogatives que leur accorde la société. Dans le cas de *Partir*, on décrit à travers un personnage exemplaire la difficile situation sociale et historique réelle d'un pays, ainsi que de ses habitants qui, à la recherche d'un avenir meilleur, voient leurs chances dans l'immigration.

À partir de ces stratégies narratives, nous avons pu relever le concept de Ben Jelloun d'un livre-énigme labyrinthique. C'est par la métaphore des murs et des portes à franchir que l'auteur nous présente l'histoire qui sera dévoilée tout au long du récit. Les étapes séquentielles sont présentées à travers les différentes portes. Chaque porte est considérée comme une résolution partielle de l'énigme narrative.

«Bab el Had: porte du dimanche qui n'est en fait qu'une ouverture minuscule dans le rempart, une fausse entrée ne débouchant sur rien [...]» À partir de la porte du dimanche, le récit commence à devenir ambivalent, cependant la thématique sur la recherche de l'identité du personnage commence à devenir évidente. Le récit va sortir des portes, mais deviendra un récit impossible, un récit labyrinthique. À partir de cette séquence narrative des portes, l'auteur met en pratique la métaphore du récit labyrinthique, dans lequel le récit emprunte un chemin d'une résolution impossible comme si l'essence du récit résidait dans l'énigme et non dans la résolution. Et nous signalons aussi l'idée que la dernière porte mène à la disparition de tout, qui est la mort, mais qui est à la fois ce qui bouge, ce qui change, la vie elle-même.

Un autre élément relevé à avoir avec les stratégies narratives de Ben Jelloun donnant accès au labyrinthe de la mémoire culturelle. Dans le cas de l'histoire du Maroc, on pourrait se demander si, dans la littérature, la mémoire et l'histoire doivent aller de pair ou si elles sont condamnées à suivre des chemins séparés. D'autre part, il faudrait se demander si le créateur marocain d'expression française a besoin de la littérature pour effectuer une révision du passé. Nous partons du principe que la littérature joue un rôle important dans le domaine de la mémoire et

de l'histoire, et que la littérature est un moyen privilégié de la mémoire d'une collectivité.

Dans les premières années de production de Ben Jelloun, on retrouve ses mots définissant son projet d'écriture, qui a à voir avec 'l'autre', la différence: «J'écris pour ne plus avoir de visage. J'écris pour dire ma différence [...]. Communiquer pour moi c'est aller aussi loin que cette différence est perçue [...]. Je me donne à l'équivoque tremblement des mots, dans la nudité de leurs limites, et j'affronte ce qui reste. »

La littérature de la mémoire de Ben Jelloun se traduit par ce qu'on appelle une 'littérature fondatrice' dans la mesure où les écrivains qui ont subi des traumatismes sociaux utilisent un 'nouveau mot' pour faire face aux traumatismes et aux monstres. Ben Jelloun est le porteur de la parole de ceux qui ne peuvent l'exprimer. L'auteur exprime parfaitement dans son recueil de poésie la difficulté de surgir, réunifié, d'une langue maternelle occultée par la colonisation, et d'une langue étrangère qui fut imposée et qui est devenue une partie de l'individu.

Les épisodes traumatisants qui appartiennent à la mémoire d'un peuple, qui laissent leur empreinte dans la mémoire individuelle, sont pour Ben Jelloun, selon la lecture des trois œuvres que nous travaillons, d'abord, les circonstances sociales entourant les femmes. À cet égard, les propres paroles de Ben Jelloun expriment clairement sa position et son engagement social: «En tant qu'Écrivain, je témoigne pour celui que personne n'écoute que personne n'essaie de comprendre: le travailleur immigré, la femme ou l'enfant.» Tahar Ben Jelloun insiste sur la valeur de défense et, en même temps, de mémoire de l'histoire collective des femmes. Le fait est que Ben Jelloun rend compte du traumatisme subi par les femmes, et en même temps se transforme en une affaire collective que l'auteur met sous la responsabilité de son personnage.

Ben Jelloun installe aussi ses personnages féminins au Hammam, mais depuis le souvenir de l'enfance masculine. Outre cette connotation sexuelle du Hammam, il existe une autre composante également liée à la mémoire collective et individuelle de la société maghrébine et signalée par Bouhdiba: «Le Hammam n'est en réalité que la grande porte qui s'ouvre sur lui 'Royaume des mères'.» Cependant, la composante maternelle du Hammam, comme les autres espaces féminins, suppose également un enfermement. Lieu où les jeunes enfants accompagnaient leurs mères, c'est aussi pour eux le souvenir de leur accès au monde privé des femmes. Ben Jelloun rapporte

ce moment aussi à la langue, à l'oralité plus concrètement. Les références précédentes à la vie cachée des femmes, à leurs traumatismes, ont pour mission ultime, à notre avis, outre une fonction littéraire, une fonction sociale.

Nous venons de voir comment, dans ces circonstances, la mémoire, comprise à l'instant comme le témoignage de ceux qui ont vécu certains événements, réussit à entrer dans l'atelier de travail de l'écrivain. Pour construire son labyrinthe, Ben Jelloun recourt à une mémoire qui est essentiellement subjective, car son discours émane exclusivement de la lecture personnelle que le témoin fait de l'expérience vécue. Mais ce n'est pas parce qu'ils sont imprécis que les récits du passé auxquels ils donnent lieu ne sont pas authentiques et manquent de référentiel.

Or, l'auteur insiste pour travailler cette mémoire collective pour obtenir une réaction sociale. La mémoire collective semble devoir servir au progrès de la société. Ainsi, Ben Jelloun lance aux femmes le défi de briser l'inertie en les rendant presque responsables.

Ben Jelloun parle dans *La nuit sacrée* de «L'identité trouble et vacillante» (NS, 8). Le discours de la mémoire en littérature est intimement lié à l'identité d'une culture ou d'un individu. Dans le contexte de ce roman, nous devons interpréter la dualité femme/homme du personnage féminin principal. Cependant, dans le contexte de la mémoire collective, nous pouvons aussi l'interpréter comme la difficulté de l'écrivain à transposer les expériences qui constituent la mémoire d'une société et à la transmettre en l'art, en littérature.

Face à ces grandes difficultés d'un créateur pour transposer en art les «grandes expériences historiques, Ben Jelloun se prononce clairement, et haut, par exemple sur le problème du terrorisme. Dans l'article «Le racisme est le propre de l'homme», publié dans *Le Monde* le 13 novembre 2013, il est clair que «Traiter une femme de guenon n'est qu'un début. Si on laisse faire, le pire est envisageable», Peu de voix osent dire la même chose, lier la maltraitance des femmes à tous les maux de la société.

À cet égard, il faudrait parler de la position de celui qui écoute ou reçoit ces messages révélateurs. La mémoire surgit aussi bien au moment de la réception qu'au moment de la création et c'est l'idée fondamentale qui est maintenue pour transmettre une vérité. Ben Jelloun interpelle le lecteur à travers le 'conteur' qui, à son tour, s'adresse à l'auditorium: «C'est le vent de la rébellion qui souffle ! Vous êtes libres de croire ou de ne pas croire à cette histoire. Mais, en vous associant à ce

récit, je voulais juste évaluer votre intérêt. » (ES, 37-38). Le lecteur est libre de croire ou non l'histoire, mais la réception du texte assure déjà qu'il y a un lien entre la réception et la création. De la lourdeur du souvenir que la Mémoire collective apporte à Ben Jelloun, l'auteur de *La nuit sacrée* n'attend pas la compréhension du monde, mais y unit le public restreint qui lira son œuvre.

L'auteur part de l'axiome qu'il est seul. Sa solitude répond au poids des traumatismes de la mémoire individuelle qui, à leur tour, participent à la mémoire collective: «Aujourd'hui je cherche à me délivrer. De quoi au juste? [...] De cette relation avec l'autre en moi, celui qui m'écrit et me donne l'étrange impression d'être encore de ce monde?» (ES, 95). Nous entrons ici dans la difficulté du processus d'écriture comme libération et comme tourment pour Ben Jelloun: «Mon corps était cette page et ce livre» (ES, 99). Et plus tard il indique la nécessité impérieuse de l'écriture: «Pour le [mon corps] réveiller, il fallait le nourrir, l'envelopper d'images, le remplir de syllabes et d'émotions, l'entretenir dans la douceur des choses et lui donner du rêve» (ES, 99). Dans le cas de Ben Jelloun comme dans celui d'Assia Djébar, l'écriture est avant tout «prise de parole» pour dire notamment qui est le plus censuré, le plus opprimé socialement.

L'enfant de sable est un roman sur le processus d'écriture, l'énigme de l'auteur dans son œuvre est peut-être la première énigme qui régit le récit. Le travail de Ben Jelloun, en tant qu'écrivain, apporte à la mémoire collective de son pays l'obligation et la nécessité de ne pas oublier de lutter pour les droits sociaux. Il ne s'agit pas d'une mémoire qui s'installe dans la reconstitution mais dans la bataille pour changer l'Histoire. Et dans ce roman-là, c'est précisément le labyrinthe des conteurs qui constitue la dialectique entre le souvenir et l'oubli. Le lecteur oublie qui parle. Le message passe de l'un à l'autre en gardant le vif souvenir de l'expérience du personnage. L'important c'est de parler des traumatismes des plus faibles.

Dans *La nuit sacrée* se pose le problème de dire les choses qui ne sont pas écrites dans l'Histoire: «Je vais parler, déposer les mots et le temps.» (NS, 7). Dire ce qui est dans la mémoire mais pas dans l'Histoire est un fardeau que porte l'écrivain. Dans ce cas, Ben Jelloun le transfère également dans d'autres textes comme *Le Discours du Chameau*: «Ma charge est moins lourde.» Le silence sur l'Histoire est pour le poète Ben Jelloun une honte et la mort de sa culture. Ainsi, dans *Cicatrices du soleil*, il écrit: «Le silence est un linceul qui nous a enterrés vivants». Dans *L'Aube des dalles* on peut lire: «La honte de ton silence».

La nuit sacrée est un texte qui porte la responsabilité de la littérature face à l'Histoire. La représentation du passé est fondamentalement problématique, comme le souligne Paul Ricœur. Si les historiens s'éloignent de l'expérience vivante, la matière brute de leur travail comporte de nombreux témoignages dont la fragilité ne peut être compensée que par leur multiplication et leur confrontation. Si nous prenons cette idée de «multiplication et confrontation», nous voyons qu'elle nous ramène, en littérature, aux termes labyrinthe ou énigme. Nous pensons que c'est l'idée de Ben Jelloun, la difficulté de tout dire, de tout remémorer et de le transmettre.

En ce qui concerne la mémoire dans la littérature, un simple détail peut contenir l'essence du tout, de sorte que sa perte pourrait être irréparable. Comme Proust, Ben Jelloun recourt aussi au petit détail pour, à partir du minuscule, arriver à exposer toute l'idée du traumatisme que la mémoire lui apporte sur la société. Ainsi, avec la relation équivoque d'homme/femme, Ben Jelloun rejoint ce que Fatima Mernissi dénonce comme 'tradition'.

Ben Jelloun est également solidaire, dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, avec l'idée d'Assia Djebar dans *Ombre Sultane* de combiner deux types de héros très appréciés dans la littérature maghrébine, mais qui apparaissent normalement séparés, le héros enfermé et le héros errant. Le vagabond, qui peut devenir écrivain comme Ben Jelloun, semble recevoir le don de la rêverie. Au contraire, le héros enfermé ne peut aspirer qu'au «Cimetière intérieur» (ES, 39).

Notre recherche portait comme objectif les personnages de Ben Jelloun en tant que porteur de l'énigme. Dans *Partir*, Azel est un personnage de fiction, utilisé pour représenter la réalité et dénoncer les problèmes qui existaient et qui existent encore au Maroc. Tahar Ben Jelloun utilise des personnages et des histoires de fiction pour amener le lecteur à connaître la vie de millions de Marocains qui vivent en dessous du seuil de pauvreté. L'auteur utilise dans le roman à la fois la troisième personne et la première personne qui se fondent dans une voix plurielle, le 'nous' collectif d'Azel: «nous sommes nombreux à être jeunes avec un horizon bouché, pourri, rien à l'horizon.» (P, 184).

Le caractère du personnage se forge face aux difficultés de la vie. Dans cette histoire précise, Azel devra surmonter la difficulté d'un jeu psychologique entre la réalité et l'imagination. Les problèmes, les injustices et les inégalités du Maroc, et plus particulièrement de Tanger, créent un désir dans la réalité des habitants de ce

pays et du protagoniste du roman, celui de partir. Ben Jelloun montre un personnage aux multiples facettes, énigmatique par le labyrinthe qui s'avère traverser une mer ou survivre dans un pays étranger. La richesse du roman, du point de vue social de l'écriture de Ben Jelloun, est de poser au lecteur la question de l'absence de réaction de la société.

Notre recherche nous a amenés à souligner l'importance des femmes dans *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*. Tahar Ben Jelloun insiste tout au long du texte sur les espaces de l'intime, les espaces de femmes. Son personnage féminin est une femme en mouvement, c'est-à-dire à l'extérieur géographiquement ou symboliquement du lieu du pouvoir temporel. Dans la fiction de Ben Jelloun, le personnage féminin tente de compenser ses places dans la mémoire collective que depuis des siècles désiraient habiter les femmes.

Depuis l'ouverture des romans, les personnages féminins du récit, comme les hommes, dans leurs scènes, dans leurs visions, s'habillent sous la plume de Ben Jelloun d'une double composante: d'une part, la grâce d'un discours prophétique, c'est-à-dire un don du langage, de parler, de dire; d'autre part, une composante physique, sexuelle, qui est également manifestée dans le texte à travers la bouche, la poitrine, la respiration.

L'auteur lui-même évoque la difficulté d'écrire sur les femmes dans une société qui ne les apprécie pas. Dans l'énoncé de *La nuit sacrée*, proche du discours mystique, il y a ce que l'on appelle dans le discours spirituel «le premier pas», ou la volonté de ne rien refuser. Ainsi, les lieux intimes, métaphores de l'intérieur, de la région où la volonté est maîtresse d'elle-même apparaissent. L'espace qui ouvre le roman de Ben Jelloun est le lieu de la recherche de la présence féminine cachée par la collectivité, par la mémoire collective, la mémoire culturelle. La 'volonté' est un concept clé dans l'écriture maghrébine d'expression française; il faut se rappeler que les *rawiyates* (transmetteurs de la vie du Prophète) réclament à la 'volonté' *Ijtihad* l'effort intellectuel pour la recherche de la vérité.

Il nous semble qu'il s'agit de lieux où se développe une analyse philosophique que le romancier accorde aux actes performatifs des femmes et au mode d'énonciation de ces actes dans les discours typiquement maghrébins presque intemporels.

La maison familiale est le lieu du renoncement du personnage. Loin de la maison familiale, loin du centre du pouvoir du discours patriarcal, les femmes ont aussi des espaces intimes, mais unis à la liberté.

Le texte de Ben Jelloun revient au même thème de la 'nuit décisive' qu'à Assia Djebar (*Loin de Médine*). Dans les deux cas, les deux nuits servent à souligner le poids de la malédiction et à s'éloigner du rôle de femme/épouse, en essayant fondamentalement d'éviter toute idée de tentation féminine. En présentant la femme comme créatrice des scènes énigmatiques, Ben Jelloun subvertit le récit communautaire sur la femme et affirme l'importance du personnage féminin tout au long de l'histoire. Cependant, tout comme Djebar dans *Loin de Médine*, Ben Jelloun ne laisse pas place à la certitude satisfaisante du lecteur, et voulant jouer à l'équivoque infinie, et à l'énigme, il nous propose un personnage avec une multitude de raisons d'agir.

Ben Jelloun invente la nuit d'un destin en alimentant les énigmes de l'expérience de l'obscurité. Un autre écrivain maghrébin d'expression française qui a aussi comme élément récurrent l'expérience de l'obscurité et de la nuit est Abdelwahab Meddeb, fondamentalement attaché au jardin méditerranéen. La similitude que nous trouvons entre l'écriture d'Abdelwahab Meddeb et Tahar Ben Jelloun est l'intention de réhabiliter la langue poétique désaffectée. Ben Jelloun semble libérer les mots de son manque, les libérer par la réflexion sur le langage. Libération que pour Ben Jelloun passerait, d'après nous, par l'analyse du chaos, de la cécité, de la mémoire, du silence de l'ombre profonde que la nuit et le voyage nocturne lui procurent.

Pour Ben Jelloun, dans son personnage féminin, c'était d'abord le chaos, l'obscurité, l'objet est intérieur, mystérieux, énigmatique. Nuit orientale différente de la nuit française; différents systèmes pour trier le chaos, différentes littératures d'où ils viennent, mais où la mémoire (de Tahar Ben Jelloun) se dresse propriétaire sur la tête de l'émigré en lui procurant la vision de milliers de systèmes concourant en même temps. Ben Jelloun recourt à un labyrinthe où le monde lointain s'explique par le mélange du visible et de l'invisible. Pour Ben Jelloun, dans les romans que nous analysons, presque tous les moments du langage viennent de la nuit parce que la nuit est l'écoute.

Nous soulignons le travail de Ben Jelloun sur l'idée d'image et, pour cette recherche sur l'énigme, la relation entre l'image, le concept et le non-voir. L'exil, la

ville, la vie, la mort, comme le mythe de la caverne d'Aristote, lui font vivre dans l'ombre. Pour ses personnages, l'imagination qui organise le royaume où toutes choses se transmettent, se relient et se métamorphosent donnant lieu à l'équivoque, au double, à l'obscurité de l'énigme, incite également à l'image qui fixe les êtres sur des contours d'identité.

L'énigme dans la littérature de Ben Jelloun nous pensons aussi qu'il lui permet l'esthétique de la brièveté, de l'évolution, de la recherche mystique que l'auteur interprète dans la peinture européenne comme un procédé pour arriver à l'origine sacrée des mots qui interprètent les mythes nés sur les bords des déserts secs.

La science nocturne des exilés du Maghreb se promène partout et construit le support de Ben Jelloun pour célébrer le voyage, le partage, les embrassades d'ethnies et de langues, la Méditerranée, la lune, la lumière et l'audace du langage. Nous avons vu jusqu'à présent que le personnage change, traverse, voyage ou écoute le langage de son corps ou le langage de sa culture, et trois domaines principaux s'ouvrent pour choisir les mots: celui de la nuit, celui de l'image et celui du sacré, qui ne sont que trois zones d'une même Méditerranée où règne l'énigme.

La dernière partie de notre thèse aborde l'espace dans les romans de Ben Jelloun. La fascination de Tahar Ben Jelloun pour l'image et les représentations s'impose. Les espaces qu'il choisit, où se déroule le roman, sont des lieux auxquels il ressent une appartenance et une identité, mais aussi un sentiment de nostalgie.

Ainsi la spécificité des villes méditerranéennes réside dans l'expérience collective et individuelle de la dialectique entre réflexion et sensation, entre la pensée et le lieu. La ville romancée par Ben Jelloun peut être analysée aussi bien dans les études de géographie littéraire, de paysage urbain, de francophonie, d'études postcoloniales et d'études de genre. En définitive, la ville de Ben Jelloun dévoile le paysage urbain des villes méditerranéennes comme topographie pour des textes qui portent en eux la résistance à la catégorisation réductrice en même temps que l'expérimentation de la culture universelle.

Nous relevons dans son œuvre une valorisation et un niveau de délégation de l'identité transculturelle assumée par la représentation du paysage urbain de la ville méditerranéenne, pour cela il se nourrit de l'histoire des idées dans le bassin méditerranéen, dans sa circulation, dans la philosophie, sur la circulation des personnes et les défis personnels et sociologiques de la migration. Les œuvres de Ben Jelloun, en ce sens, regroupent les idées des mots, du nord, du sud, du paysage, de la

ville. Les portes, les couleurs, les clous, tout sera gravé dans la mémoire comme ville de l'enfance, avec les souvenirs, les couleurs, les murs, le hammam... la géométrie.

La ville de Ben Jelloun est la féminité associée au chaos nécessaire: les nombreux hammams, les secrets des femmes. Cependant, cette féminité de la ville incite l'auteur à subvertir le récit et à proposer l'énigme des visions.

Le mystère dans la ville benjelounienne est également basé sur une esthétique de l'inachevé, les événements sont des segments dans la fiction d'un infini qui oblige un sens. Dans l'infini de la fiction de Ben Jelloun, la répétition d'une idée brève, sans que son sens complet soit atteint, manifeste le rythme de cet infini. L'acte meurt dès qu'il est accompli, à travers la peinture inachevée de l'instant reste l'énigme tout au long du texte. La forme brève de l'idée n'implique pas, dans le cas de Ben Jelloun, un ordre, mais un style de la pensée intérieure.

La ville-langage (terme de Popovic) est applicable à l'œuvre de Ben Jelloun. Les thèmes sont présentés et argumentés par des idées déjà établies par Aristote dans sa *Rhétorique*: c'est-à-dire des contraires, des relations réciproques, du temps, de l'induction, de la proportion, de la cause. La ville est directement liée à la parole; sur les places des villes, il y a la fusion des discours. La ville de Ben Jelloun est l'élément qui réunit les concepts de multiculturalisme, d'interculturalisme, et celui de transculturalisme.

À partir de l'espace de la ville, nous avons essayé d'interpréter certaines énigmes de Ben Jelloun dans un de ses romans, *Partir*, puisque dans cet ouvrage nous pouvons apprécier dans son écriture une sensibilité particulière envers le cadre ou le milieu qui l'entoure. Dans ce roman, le parcours des personnages est plus contextualisé dans l'espace que dans le temps, «il s'inscrit dans les villes qui racontent et se racontent» (P, 70), non seulement dans la fiction (dans le roman), mais aussi dans la réalité, parce que les indices spatio-temporels du roman sont réels, et le roman prend de la réalité l'essence et la transpose en mots.

Nous trouvons deux espaces représentés comme opposés, mais en même temps identiques, décrits avec des connotations négatives et positives, selon le personnage et selon le moment de la narration. Ces deux lieux sont le Maroc et l'Espagne, et plus concrètement, à l'intérieur du Maroc, la ville choisie, est la ville de Tanger. La ville est décrite de plusieurs points de vue. Cependant, la description pleine de connotations de dénonciation est celle qui nous intéresse pour comprendre le fond du roman. Tanger est la ville dont le protagoniste veut s'enfuir, s'échapper. Mais ce

qu'il découvre finalement en Espagne, dans les villes de Malaga, Madrid et Barcelone ce sont les mêmes problèmes qu'il trouve dans sa ville natale. Ainsi, nous découvrons que tous les espaces de ce roman finissent par être la même chose, sans différences pour les personnages, des villes pleines d'inégalités et d'injustices qui sont encore aujourd'hui subies par les citoyens.

L'image des villes représentées à travers les différentes œuvres qui constituent le corpus de l'écrivain se construit en même temps que la problématique de la construction d'un moi, d'un sujet écrivain. C'est le cas de Tanger. Tahar Ben Jelloun, comme Michel Butor, fait émerger le 'Génie du lieu' de la ville méditerranéenne.

De son côté, Ben Jelloun marche en ville. Son écriture déborde de ses déambulations. Toutes les dimensions de la ville sont présentes dans l'écriture de Tahar Ben Jelloun. Mais il a aussi beaucoup de choses communes avec Yves Bonnefoy, qui tire de son approche de la Méditerranée un choix philosophique (la lumière intense du concept). Comme Bonnefoy, Tahar Ben Jelloun choisit «l'ici».

Le voyage à travers le monde et surtout à travers les rives méditerranéennes se révèle comme un voyage de guérison et d'ouverture pour trouver l'universel. Le thème du voyage dans l'œuvre de Ben Jelloun prend à la fois une dimension réelle dans la mesure où l'auteur effectue un déplacement au niveau spatial, et une dimension spirituelle dans la mesure où, pendant son projet d'écriture et à partir de ses déplacements dans les villes méditerranéennes, il cherche à effectuer un voyage à la fois visible et invisible.

En ce qui concerne le voyage invisible, mystique ou initiatique, Ben Jelloun présente le voyage comme un itinéraire imprégné par la philosophie. Le voyage de Ben Jelloun évoque timidement les mêmes images que nous trouvons dans *La Divine Comédie* et dans *Le Livre du Voyage Nocturne*. Ben Jelloun souligne pour ainsi dire l'itinéraire spirituel qui est perpétuellement réactivé par le progrès intérieur et l'illumination. En vérité, son voyage se fait intérieurement. Ben Jelloun visite son monde intérieur où vivent les mystères culturels, où s'acclimatent toutes les croyances. L'être est reconnu comme un réceptacle qui conçoit et accueille de multiples sources culturelles, occidentales et orientales, qui ne peuvent être assimilées que dans l'expérience de l'exil. Constamment préoccupé par le dialogue et profondément convaincu de la possibilité d'une identité culturelle universelle, Ben Jelloun montre l'existence d'un héritage commun de l'humanité et la perspective d'une racine commune entre la tradition musulmane et la tradition chrétienne. Pour

lui, le voyage spirituel de Dante ou celui d'Ibn Arabi n'est que la synthèse d'un patrimoine culturel universel.

Face à la ville, le paysage désertique se présente à l'écriture benjelounienne. Pour analyser le paysage désertique dans les romans de Ben Jelloun qui occupent notre recherche, nous partons de l'esthétique du minimum. Par l'esthétique du minimum s'infiltré la vision du beau. Ben Jelloun pense à la peinture moderne. Il s'agit de l'art de Matisse, de Giacometti.

Nous avons analysé le paysage désertique du monde féminin dans *L'enfant de sable*. Dans la littérature maghrébine d'expression française, le désert se présente comme un espace personnel utilisé pour la recherche de son identité et c'est dans ce même sens que Ben Jelloun l'exploite aussi dans ses récits. L'auteur non seulement fait explicitement allusion au désert dans l'écriture, mais fait également appel à des thèmes ou symboles qui suscitent un imaginaire de cet espace dans le lecteur. Dans notre recherche, nous nous sommes arrêtés sur la vision du désert de Jean Dubuffet pour identifier la similitude avec l'importance des images et du plastique pour Ben Jelloun. L'image visuelle et l'écriture sont intimement liées dans l'œuvre de l'auteur. En 1983, Ben Jelloun dit dans «De Tous les déserts» : «Le Désert est un livre jamais écrit». Ben Jelloun exprime ainsi la difficulté de rendre compte du désert par le langage, de la même manière que l'exprimait Dubuffet dans ses lettres à Paulhan.

Dans le même texte poétique, Ben Jelloun écrit: «Le Désert c'est d'abord une image, une demeure intérieure. On y descend en empruntant l'escalier du souvenir et la rampe de la maladie.» Et, déjà en 1983, il reliait le désert au lieu secret entouré de plus de secret, avec lequel nous avons travaillé sur son œuvre comme énigme: «Le Désert c'est ensuite un secret entouré d'un secret plus grand enfoui dans l'espace introuvable qu'aucun arpenteur ne saura tracer.»

Nous avons abordé le désert féminin dans *L'enfant de sable*. Pour analyser la présence du désert dans les romans en question, nous avons utilisé comme base de départ: «Car cette histoire est aussi un Désert» (ES, 14). La condition de femme dans le monde est synonyme de difficulté et d'exclusion, dans le passé et malheureusement, également aujourd'hui. Tout au long de l'histoire de l'humanité, les femmes ont souffert des inégalités en raison de leur sexe. La vie des femmes a toujours été parallèle à un paysage abandonné. Dans ce cas, le paysage désertique est perçu à travers le manque d'importance des femmes dans le récit. Nous voyons que

les personnages féminins: la mère, les tantes, les sœurs, la servante et la femme du protagoniste ne se présentent que brièvement. Elles sont discrètes et sans paroles, comme le silence du désert. La vie des femmes se réduisait au travail domestique: «C'était peu de chose: la cuisine, le ménage, l'attente et une fois par semaine le repos dans le hammam. J'étais content de ne pas faire partie de cet univers si limité» (ES, 31).

L'impossibilité du personnage de répondre à la question 'Qui suis-je?' le conduit à l'exil désertique dans sa chambre, dans une solitude lourde, infinie, histoire de comprendre la vérité de son existence. Cette angoisse le condamnait aussi à errer dans des territoires inconnus créés par son imagination. Cette errance absolue provoque un sentiment de perte et d'effacement: effacement de l'identité, de la personnalité, du corps, du nom, des souvenirs et installe une incertitude dans les êtres de sable. Des particules composent son corps, et sont transportées et dispersées par le vent dans tout le désert de son imagination et effacent l'identité et la mémoire du personnage, détériorant ses empreintes personnelles. Mais même si le vent avait effacé les traces personnelles, il devrait continuer à chercher et à recréer pour mettre de côté cette angoisse existentielle et reconstituer son identité féminine usurpée.

En fin de compte, toutes ces inégalités et injustices sociales et culturelles que les femmes devaient et doivent porter sur leur dos au cours de leur vie ont poussé à détourner le destin de Zahra, qui était déguisée en homme. Loin d'avoir une vie heureuse, pleine de privilèges, sa dissimulation a provoqué une vie douteuse et une angoisse existentielle pleine de solitude et de vagabondage, propriétés exclusives de l'environnement d'un paysage désertique. Ben Jelloun ouvre la porte aux lecteurs à la reconnaissance de la vie difficile des femmes, sous la forme d'un désert féminin poétique.

De même, et par opposition au paysage désertique, dans le roman *Partir*, nous retrouvons à nouveau un élément essentiel: la mer. Avec le symbole de la mer, de la barque et de la traversée, le roman fait allusion au mythe de la Barque de Charon.

Pour clôturer notre étude, nous devons justifier que l'utilisation de l'énigme pour Ben Jelloun a une double fonction. D'un côté, nous trouvons qu'il emploie l'énigme comme moyen de dénonciation de tous les sujets qu'il présente dans ses œuvres, mais d'autre côté, il l'emploie comme un moyen esthétique et didactique, c'est-à-dire, l'énigme est mise à disposition dans les œuvres de Ben Jelloun afin de faire réfléchir au lecteur, de faire trouver une morale, une vérité, de lui faire

découvrir le monde tel qu'il est présenté dans l'histoire et se poser des questions pour le changer.

Enfin, même si nous avons essayé de faire une interprétation des énigmes de ces trois romans, il reste encore des éléments à déchiffrer sur d'autres ouvrages que notre écrivain a aussi créés et publiés et qui pourraient être aussi intéressants à analyser dans le but de compléter notre travail de recherche à partir d'une lecture plus vaste des énigmes de toutes les œuvres de Tahar Ben Jelloun et pouvoir continuer ainsi sur l'idée d'offrir aux lecteurs une aide et une compréhension non seulement de son écriture mais principalement de l'histoire de ses récits.

7. Bibliografía

OBRAS DE TAHAR BEN JELLOUN

- «L'aube des dalles», in *Souffles : revue culturelle arabe du Magrheb*, Paris, 1968, pp. 38-43. Récupéré de : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9104679r/f41.item>
- Cicatrices du soleil*, Paris, Maspéro, 1972.
- Harrouda*, [roman], Paris, Denoël, «Les lettres nouvelles n. 149», 1973.
- Les Amandiers sont morts de leurs blessures* suivi de *Cicatrices du Soleil* et *Le Discours du Chameau*, Paris, François Maspéro, «Voix n. 24», 1976; Paris, Seuil, «Points n. 543», 1998.
- La Réclusion solitaire*, [récit], Paris, Denoël, «Les lettres nouvelles n. 185», 1976, Paris, Seuil, «Points n. 161», 1995.
- La Plus Haute des Solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains*, [essai], Paris, Seuil, «Combats n. 45», 1977; Paris, Seuil, «Points n. 377», 1997.
- Moha le fou, Moha le sage*, [roman], Paris, Seuil, «Cadre rouge», 1978; Paris, Seuil, «Points n. 358», 1997.
- À l'insu du souvenir*, [poèmes], Paris, François Maspéro, «Voix», 1980.
- La Prière de l'absent*, [roman], Paris, Seuil, «Cadre rouge», 1981; Paris, Seuil, «Points n. 376», 1997.
- «Fragile vérité», *Le Monde*, 18 mars 1982, recogido en Jacques MADELAIN, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1999.
- L'Écrivain public*, [récit], Paris, Seuil, «Cadre rouge», 1983; Paris, Seuil, «Points n. 428», 1996.
- Hospitalité française. Racisme et immigration maghrébine*, [essai], Paris, Seuil, «L'Histoire immédiate n. 45», 1984.
- L'enfant de sable*, [roman], Paris, Seuil, «Cadre rouge», 1985; Paris, Seuil, «Points n. 7», 1995.
- «Écrire dans toutes les langues françaises», *La Quinzaine littéraire*, 436, mars 1985, pp. 23-24.
- «Entretien avec Tahar Ben Jelloun», in *Les Cahiers de l'Orient* 2, Verlag, 1986, p. 171.
- La nuit sacrée*, [roman], Paris, Seuil, «Cadre rouge», 1987; Paris, Seuil, «Points n. 113», 1995.

- Jour de silence à Tanger*, [récit], Paris, Seuil, «Cadre rouge», 1990; Paris, Seuil, «Points n. 160», 1995.
- Les Yeux baissés*, [roman], Paris, Seuil, «Cadre rouge», 1991; Paris, Seuil, «Points n. 359», 1997.
- Alberto Giacometti*, Paris, Flohic, 1991.
- «Questions à quelques écrivains», *La Quinzaine littéraire*, 583, agosto 1991.
- «C'est dans un rêve...», *Le Monde*, 14 mai 1993.
- Poésie Complète (1966-1995)*, Paris, Seuil, 1995.
- Fès. Immobile, immortelle*, album d'art, photographies de Bruno Barbey; poèmes de Tahar Ben Jelloun; texte de Mohamed Bennouna; légendes de Catherine et Ali Amahan, Paris, Imprimerie nationale, 1996.
- La Nuit de l'erreur* [roman], Paris, Seuil, 1997.
- Le Racisme expliqué à ma fille*, Paris, Seuil, 1997.
- L'Auberge des pauvres*, Paris, Seuil, 1997.
- Le Labyrinthe des sentiments*, Paris, Seuil, 1999.
- «La poésie arabe, en vers libre», *Le Monde*, 3 marzo 2000.
- Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001.
- L'Islam expliqué aux enfants*, Paris, Seuil, 2002.
- Amours sorcières*, Paris, Seuil, 2003.
- Le Dernier Ami*, Paris, Seuil, 2004.
- La Belle au bois dormant*, Paris, Seuil, 2004.
- Lettre à Delacroix*, Paris, Gallimard, 2005.
- Partir*, Paris, Gallimard, 2006.
- «La cave de ma mémoire, le toit de ma maison sont des mots français», in *Le Bris*, Michel et Jean Rouaud (éds.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, pp.113-124.
- Yemma*, Paris, Gallimard, 2007.
- L'École perdue*, Paris, Gallimard, 2007.
- Sur ma mère*, Paris, Gallimard, 2008.
- Etre Marocain. Comment se définir en tant que Marocain*, Chronique du 24 avril 2008. Récupéré de: [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=93&cHash=7d958b60488832cc38b5188fe7b23f7c](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=93&cHash=7d958b60488832cc38b5188fe7b23f7c)
- «Pour ne pas oublier les déportés du camp de Fossoli!», *Le Monde*, 21 novembre 2009.
- Au pays*, Paris, Folio, 2009.
- Marabouts, Maroc*, [album-photos], Paris, Gallimard, 2009.
- Beckett et Genet, un thé à Tanger*, Paris, Gallimard, 2010.

Jean Genet, menteur sublime, Paris, Gallimard, 2010.

Par le feu, Paris, Gallimard, 2011.

L'Étincelle — Révolte dans les pays arabes, Paris, Gallimard, 2011.

Que la blessure se ferme, Paris, Gallimard, 2011.

Le Bonheur conjugal, Paris, Gallimard, 2012.

Au seuil du paradis, Paris, Busclats, 2012.

Lettre à Matisse et autres écrits sur l'art, Paris, Folio, 2013.

«Le racisme est le propre de l'homme», *Le Monde*, 13 novembre 2013.

L'Ablation, Paris, Gallimard, 2014.

Mes contes de Perrault, Paris, Seuil, 2014.

Le Mariage de plaisir, Paris, Gallimard, 2016.

Le Terrorisme expliqué à nos enfants, Paris, Seuil, 2016.

La plus haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains (Combats), Paris, Seuil, 2016.

Entretien avec Tahar Ben Jelloun, Paris, Audiolib, coll. «L'écrivain», 2017, de Jean-Luc HEES.

La Punition, Paris, Gallimard, 2018.

L'Insomnie, Paris, Gallimard, 2019.

La miel et l'amertume, Paris, Gallimard, 2021.

Douleur et lumière du monde, précédé de *Que la blessure se ferme*, Paris, Poésie/Gallimard, 2022

La couleur des mots, Paris, L'Iconoclaste, 2022.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE TAHAR BEN JELLOUN

- «Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italo-Africano», Roma, L, n. 4, dicembre 1995, pp. 533-543.
- «Annuaire de l'Afrique du Nord», Paris, n. 17, 1980, pp. 1141-1142.
- «Annuaire de l'Afrique du Nord», Paris, n. 20, 1983, pp. 1218-1219.
- «Arabies», Paris, n. 41, mai 1990, pp. 91-92.
- «Caderno pedagógicos e culturais», Niterói, vol. 3, n. 1, 1984, pp. 35-42.
- «Cahier d'études maghrébines», Colonia, n. 6-7, 1994, pp. 119-124.
- «Critiques littéraires», 1993, 147 pp. [«Actes du Colloque de Kairouan, 1er- 2 décembre 1988»]
- «Croissance des jeunes nations», Paris, n. 325, 1990.
- «Croissance», Paris, n. 336, mars 1991, p. 44.
- «Esprit», Paris, n. 109, décembre 1985, p. 124.
- «Hommes et migrations», Paris, n. 1131, avril 1990, p. 71.
- «Horizons maghrébines», Tolosa, n. 17, 4e trimestre 1991, pp. 118-127.
- «Journal of Maghrebi Studies», Cambridge (USA), vol. 2, n. 1, estate 1994, pp. 44-53.
- «La Quinzaine littéraire», Paris, 16-28 février 1991, p. 13.
- «Lamalif», Casablanca, n. 130, novembre-décembre 1981, pp. 58-59.
- «Le Matin de Paris», Paris, 8 octobre 1985.
- «Le Monde», “Le monde des livres”, Paris, 4 septembre 1987, p. 15.
- «Libération», Paris, 9 octobre 1980.
- «Littérature des frontières», Trieste, VIII, n. 12, 1998, pp. 265-279. [“Atti del Convegno „Ports et abords culturels de la Méditerranée“, Université de Trieste, 29-30 settembre, 1997”]
- «Magazine littéraire», Paris, n. 225, décembre 1985, p. 83.
- «Magazine littéraire», Paris, n. 245, septembre 1987, p. 61.
- «Magazine littéraire», Paris, n. 285, février 1991, p. 62.
- «Nuovi coralli n. 460», 1992], «L'Indice dei libri del mese», Roma, IX, n. 6, giugno 1992, p. 16.
- «Parcours maghrébines», Alger, n. 1, 1986, pp. 14-15.
- «Présence francophone», Sherbrooke, n. 34, 1989, pp. 67-71.
- «Recherches actuelles en littérature comparée», 1986, pp. 195-204. [«Actes du 1er Congrès International du Centre de Recherche en Littérature Comparée (CRLC), 22-26 mai 1984»]
- «The French Review», Champaign (USA), vol. 69, n. 1, octobre 1995, pp. 68-77.

- «Un livre, une œuvre n. 31», 1996, 157 pp.
- «World Literature Today», Norman (USA), vol. 60, n. 3, estate 1986, p. 509.
- «World Literature Today», Norman (USA), vol. 62, 1988, p. 499.
- ABASSI, Ali: «La subversion du code religieux dans *La nuit sacrée*», in Habib Salah et Charles Bonn (dir.), *Écrire le Maghreb. Essai*, Tunis, Cérès Éditions, 1997, pp. 27-34.
- ACCORNERO, Scheda: «Creatura di sabbia di Tahar Ben Jelloun», [recensione della versione italiana di *L'enfant de sable*, a cura di Egi Volterrani; nota critica di Sergio Zoppi, Torino, Einaudi, «Supercoralli», 1987], «L'Indice dei libri del mese», *Schede*, Roma, V, n° 2, febbraio 1988, p. II.
- ADDE, Najet: «Le vieil homme et la mort: Jour de silence à Tanger, par Tahar Ben Jelloun», Paris, Jeune Afrique, 1990, pp. 65.
- AIT TABASSIR, Saïd: «L'androgynie, ou la fable mystique», *Itinéraires et contacts de cultures*, n°10, Paris, Université Paris-Nord et L'Harmattan, 1989, pp. 121-124.
- AIT TABASSIR, Saïd: «Le retrait de la mer blanche», *L'Imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, pp. 122-125.
- AKEL, Samia: «Les Yeux baissés de Tahar Ben Jelloun», *Arabies*, Paris, Société de conseil en communication, 1991, pp. 79-80.
- ALAOUI, Hassan: «Les Yeux baissés de Tahar Ben Jelloun», *Télé plus*, n°13, Casablanca, Communication économique, 1991, p.6.
- ALOCCO BIANCO, Luciana: «L'inchiostro dell'anima. Nota sul linguaggio di Tahar Ben Jelloun», *Le due sponde del Mediterraneo. L'immagine riflessa*, n°2, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 1999, pp. 59-65.
- ALOUANE, Mohammed: «Mémoire et écriture dans *Les filles de Tanger* et *Les filles de Tétouan* de Tahar Ben Jelloun», *Aspects de la mémoire de Tanger et Tétouan*, Tétouan, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Tétouan, 1994, pp. 43-51.
- AMAR, Ruth: «De la clôture à l'évaporation du récit benjellounien», *Bulletin of Francophone Africa*, London, University of Westminster, 1994, pp. 66-74.
- AMAR, Ruth et ELBAZ, Robert: «De l'oralité dans le récit benjellounien», *Le Maghreb littéraire*, vol.11, n°1, Toronto, 1997, pp. 35-53.
- AMAR, Ruth: «Harrouda: le postmodernisme de Tahar Ben Jelloun», *Nouvelles Études Francophones*, Vol.17, n° 1, 2002, pp. 21-34.
- AMAR, Ruth: *Un récit en voie de se faire: Tahar Ben Jelloun*, New York-Wales, Edwin Mellen Press, 2005, pp.150.
- AMEZIANE-HASSANI, Rachid: «The father figure in Tahar Ben Jelloun: *La nuit sacrée*, *Jour de silence à Tanger* and *Les Yeux baissés*», *Callaloo: An Afro-American and African Journal of Arts & Letters*, vol. 15, n° 4, USA, Charlottesville, 1992, pp. 1105-1109.
- ARESU, Bernard: *Tahar Ben Jelloun*, New Orleans, Tulane University, Celfan Edition Monographs, 1998, pp. 68.

- ARNAUD, Jacqueline: «La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun», *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 20, 1981, pp. 1218-1219.
- ARNAUD, Jacqueline: «Le Paris des Maghrébins: regroupement et ouverture», *Paris et le phénomène des capitales littéraires: carrefour ou dialogue des cultures* (coll.), vol. 1, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, «Recherches actuelles en littérature comparée», 1986, pp. 195-204. [«Actes du 1er Congrès International du Centre de Recherche en Littérature Comparée (CRLC), 22-26 mai 1984»].
- ARNAUD, Jacqueline: «Le roman maghrébin en question chez Khaïr-Eddine, Boudjedra, Tahar Ben Jelloun», *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°22, Aix-en-Provence, 1976, pp. 59-68.
- ATTAFI, Abdellatif: «Analyse socio-thématique de Moha le fou, Moha le sage de Tahar Ben Jelloun», *Revue francophone de Louisiania*, vol. 7, n° 1, 1992, pp. 25-29.
- ATTAFI, Abdellatif: «Écriture double dans La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», *Journal of Maghrebi Studies*, n°2, 1994, pp. 44-53.
- ATTAFI, Abdellatif: «L'identité fragmentée dans 'La Prière de l'absent'», *Études francophones*, vol.12, n° 1, printemps 1997, pp. 95-82.
- BARGENDA, Angela: «Le thème du double chez Tahar Ben Jelloun», *Revue francophone de Louisiania*, vol. 8, n° 2, 1993, pp. 19-27.
- BASFAO, Kacem: «L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun: un héritage exorbitant», *Le Message de la Nation*, n°99, 13 novembre 1985, pp. 55-56.
- BEKRI, Tahar: «Jour de silence à Tanger de Tahar Ben Jelloun», *Croissance des jeunes nations*, n°325, 1990.
- BEKRI, Tahar: «La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», *Croissance des jeunes nations*, n° 299, 1987.
- BEKRI, Tahar: «La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun: notes de lecture», *Notre librairie*, n°95, Paris, CLEF, n. 95, octobre-décembre 1986, pp. 80-81.
- BEN OUANES, Kamel: «L'itinéraire de la parole dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 35-49.
- BEN OUANES, KAMEL: «Le viel homme et la ville», *Le Temps*, 25 décembre 1991, p.8.
- BEN TALEB, Othman: «Symbolique érotique et idéologie», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 51-72.
- BENARAB, Abdelkader: *Les Voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- BENSMAN, Abdallah: «La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», *Sindbad*, n°62, Rabat, octobre 1987, p. 49.
- BENZAKOUR-CHAMI, Anissa: «La Prière de l'absent ou une relecture des Nuits», *Cahiers d'études Maghrébines*, n°6-7, 1994, pp. 119-124.

- BERNOUSSI, Saltani: «Harrouda ou l'intrusion du bestiaire», *L'opinion*, Rabat, 21 mars 1977, p. 5.
- BONN, Charles: «Harrouda, ou les villes et l'écriture du désir», *Présence francophone*, Sherbrooke, n° 10, printemps 1975, pp. 9-34.
- BONNEFOY, Claude: «Moha le fou, Moha le sage de Tahar Ben Jelloun», *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 22 septembre 1978.
- BONN-GUALINO, Anne Marie: «La Réclusion solitaire de Tahar Ben Jelloun», *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n°15, Paris, 1978, pp. 1389-1393.
- BONN-GUALINO, Anne Marie: «La Plus Haute des Solitudes de Tahar Ben Jelloun», *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 16, Paris, 1979, pp. 1077-1079.
- BOTT, François: «Tahar Ben Jelloun dans les closeries de la mémoire», *Le Monde*, Paris, 20 septembre 1973, p. 22.
- BOTT, François: «Tahar Ben Jelloun et les exclus. Momo ou la solitude de l'émigré», *Le Monde*, Paris, 17 septembre 1976, p. 15.
- BOUGHALI, Mohammed: «Tahar Ben Jelloun, ou la plus basse des impostures», *Espaces d'écriture au Maroc*, Casablanca, Afrique-Orient, 1987, pp. 123-142.
- BOUGUERRA, Mohammed-Ridha: «Tahar Ben Jelloun ou le "cambrioleur" du réel: L'Écrivain public et L'Homme rompu entre fiction et réalité», in Habib Salha (dir.), *Écrire le Maghreb. Essai*, Tunis, Cérés Éditions, 1997, pp. 9-25.
- BOURGET, Carine: «L'Intertexte islamique de L'enfant de sable et La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», *The French Review*, vol. 72, n. 4, Champaign (USA), marzo 1999, pp. 730-741.
- BOURKHIS, Rida: «La connotation du corps et ses référents érotiques dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun», *IBLA*, n°. 170, Tunis, 2e semestre 1992, pp. 275-282.
- BOURKHIS, Rida: *Tahar Ben Jelloun. La poussière d'or et la face masquée: approche linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1995, pp 222.
- BOUSFIHA, Noureddine: «Tahar Ben Jelloun», in Giovanni Dotoli (dir.), *Poésie méditerranéenne d'expression française: 1945-1990*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, «Biblioteca della Ricerca. Cultura straniera n. 38», 1991, pp. 154-162.
- BRAHIMI, Denise: «Yamna, d'après La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun», *Maghrébines. Portraits littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 64-74.
- BRAHIMI, Denise: «Tahar Ben Jelloun: portrait de jeune fille marocaine?», in Yvette Benayoun-Szmidt, Hédi Bouraoui et Najib Redouan (éds.), *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, La Source, «Colloquia n. 1», 1996, pp. 181-187.
- BRINCOURT, André: «Ben Jelloun, la parole rapportée par le vent», *Le Figaro littéraire*, Paris, 22 janvier 1990.
- CARCASSONNE, Manuel: «Zazie berbère», *Le Point*, Paris, 14 janvier 1995.
- CASANOVA, Nicole: «Le navire de l'énigme», *Le Quotidien de Paris*, Paris, 15 septembre 1987, pp. 15-16.

- CAZENAVE, Odile: «Gender, Age and Narrative. Transformations in L'enfant de sable by Tahar Ben Jelloun», *The French Review*, vol. 64, n° 3, Champaign (USA), febbraio 1991, pp. 437-450.
- CHALIER, Chantal: «*La nuit sacrée*: un roman musulman qui ose s'exprimer contre l'hypocrisie et le fanatisme religieux», *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n°1, 1991, pp. 80-91.
- CHANFRAULT, Bernard: «Figure du corps et problématique de l'oralité dans L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun», *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, n° 3, Marrakech, 1989, pp. 41-61.
- CHEVALIER, Anne: «“Le voile des fables” dans L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun», in Ernstpeter Ruhe (dir.), *Europas islamische Nachbarn. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*, I, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993, pp. 61-70.
- CHEVALIER, Jean et GHERBRANT, Alain: *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, geste, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont, 1982.
- CHEVRIER, Jacques: «L'image de la femme chez Sembène Ousmane et Tahar Ben Jelloun», *Notre librairie*, n° 117, Paris, avril-juin 1994, pp. 30-37.
- CHOSSAT, Michèle: *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le personnage féminin à l'aube du XXIe siècle*, New York ; Bern [etc.], Peter Lang, 2002.
- COPPERMANN, Annie: «Bergère berbère», *Les Echos*, Paris, 8 janvier 1991.
- COUFFON, Claude: «Prête-moi ta plume», *Magazine littéraire*, n° 275, Paris, mars 1990, p. 70.
- DAHOUDA, Kanate: «*Tahar Ben Jelloun: l'architecture de l'apparence*», *Tangence*, n° 71, Montréal, hiver 2003, pp. 13-26.
- DAOUD, Zaky: «L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun», *Lamalif*, n° 170, Casablanca, octobre 1985, p. 61.
- DAROL, Guy: «Une saison hors du temps», *Magazine littéraire*, n°237-248, 1987, p.61.
- DÉJEUX, Jean: «Moha le fou, Moha le sage de Tahar Ben Jelloun», *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n°17, 1978, pp.1141-1142.
- DÉJEUX, Jean: «À l'insu du souvenir de Tahar Ben Jelloun», *Écriture française dans le monde*, n° 3-4, Sherbrooke, octobre 1980, p. 132.
- DÉJEUX, Jean: «La nuit sacrée par Tahar Ben Jelloun. Prix Goncourt 198: notes de lecture», *Hommes et migrations*, n° 1109, Paris, janvier 1988, pp. 8-10.
- DÉJEUX, Jean: «Réception critique de La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun dans la presse européenne», *Sindbad*, n° 67, Rabat, mars 1988, pp. 22-29.
- DÉJEUX, Jean: «Jour de silence à Tanger de Tahar Ben Jelloun», *Arabies*, n°41, Paris, 1990, pp. 91-92.
- DÉJEUX, Jean: «Les Yeux baissés de Tahar Ben Jelloun», *Hommes et migrations*, n° 1142-1143, Paris, avril-mai 1991, pp. 98-99.

- DÉJEUX, Jean: «*Les romans de Tahar Ben Jelloun ou "Le territoire de la blessure"*», in Régis Antoine (dir.), *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 273-285.
- DESPLANQUES, François: «Autour du Prix Goncourt 1987: Tahar Ben Jelloun, entre sable et Seine», in François Desplanques et Anne Fuchs (éds.), *Écritures d'ailleurs, autres écritures. Afrique, Inde, Antilles*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 1994, pp. 85-105. [«Actes d'un Séminaire du GERECRI»]
- DEVAUX-FARGUES, Claire: «L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun», *Recherches sur l'imaginaire*, n° 18, Angers, 1988, pp. 277-284.
- DIGLIO, Carolina: «La donna sradicata di Tahar Ben Jelloun», *Annali Istituto Universitario Orientale*, vol. XXXV, n° 2, Napoli, 1993, pp. 467-483.
- DOTOLI, Giovanni: «Il Mediterraneo nell'opera di Tahar Ben Jelloun», in *Mediterraneo, ieri, oggi, domani*, Bari, Cacucci, 1997, pp. 159-162.
- EL ALAMI, Abdellatif: «Discours et Histoire de Fass dans Harrouda de Tahar Ben Jelloun» *Al Misbahia*, n° 1, Fès, 1995, pp. 19-34.
- EL BAH, Mohammed: «Le Cimetière: organisation spatiale et fonctions dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun», in Majid El Houssi, Abderrahman Tenkoul et Sergio Zoppi (dirs.), *Regards sur la littérature marocaine*, Roma, Bulzoni, «Consiglio Nazionale delle Ricerche. Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti n. 14», 2000, pp. 79-92.
- EL HOUSSE, Majid: «L'Espace scriptural de Tahar Ben Jelloun. Un dessein de la circonférence de la fêlure: une ouverture de la réalité à de nouvelles traces», *Studi di Letteratura Francofona*, n° 1, Padova, Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro Stampa Palazzo Maldura, 1983, pp. 61.
- EL HOUSSE, Majid: «Maghreb, memoria tra le dune», *L'Unità*, 19 ottobre 1990, p. 17.
- EL HOUSSE, Majid: «Sul corpo i colori dell'Africa, nella mente le ferite dell'esilio», *Il Manifesto*, 28 settembre 1990, p.3.
- EL MALEH, Edmond Amran: «La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun», *Lamalif*, n° 130, 1981, pp.58-59.
- EL MARSAOUI, Ahmed: «L'enfant de sable: une histoire sur l'ambiguïté et la fuite...!!», *Al Asas*, n° 75, Salé, septembre-octobre 1986, pp. 39-48.
- ELBAZ, Robert: «Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif», in AA. VV., *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains*, textes réunis et publiés par Yvette Benayoun-Szmidt, Hédi Bouraoui et Najib Redouane, Toronto, La Source, «Colloquia n. 1», 1996, pp. 149-164.
- ELBAZ, Robert: *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 118.
- ELKABAS, Charles: «L'exil et la rançon: La Réclusion solitaire de Ben Jelloun», in Yvette Benayoun-Szmidt, Hédi Bouraoui et Najib Redouane (éds.), *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, La Source, «Colloquia n. 1», 1996, pp. 165-179.

- ERICKSON, John D.: «Femme voilée, récit voilé dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», in Régis Antoine (dir.), *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, pp. 287-296.
- EZZEDDINE, Haykel: «Les Yeux baissés: le plaisir d'écrire, la joie de lire», *Le Temps*, Tunis, 29 janvier 1991, p. 11.
- FABRE-LUCE, Anne: «Une parole divisée, recension de Harrouda», *La Quinzaine littéraire*, Paris, 1er-15 octobre 1973, p. 7.
- FAYAD, Marie: «Borges in Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*: Beyond Intertextuality », *The French Review*, Champaign (USA), vol. 67, n° 2, 1993, pp. 291-299.
- FICARA, Giorgio: «Una vita in un giorno», *Panorama*, XXVII, n° 1231, Roma, 19 novembre 1989, pp. 21-22.
- FLEURANT, Kenneth: «La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», *The French Review*, vol. 62, Champaign (USA), 1988-1989, pp. 194-195.
- FLEURANT, Kenneth: «Jour de silence à Tanger de Tahar Ben Jelloun», *The French Review*, vol. 64, n°3, Champaign (USA), febbraio 1991, pp. 536-537.
- GAILLARD, Sarra: «Oralité, écriture et intertextualité dans La nuit sacrée et Bayarminé», *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 15-16, Paris, 1er-2e semestre 1992, pp. 133-138.
- GALLAOUET-SCHUTTER, Catherine: «Nouveaux dilemmes du roman: Tahar Ben Jelloun », in Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic (dir.), *Francophonie plurielle* (coll.), Montréal, Hurtubise HMH, 1995, pp. 105-113. [«Actes du Congrès Mondial du Conseil International d'Études Francophones (CIEF), Casablanca, 10-17 juillet 1993»]
- GAMBARO, Fabio: «Solitudini maghrebine», *Il Manifesto*, Roma, 10 febbraio 1990, p. 12.
- GAUDIN, Françoise: *La Fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp.198.
- GHALI, Houcine: «Tahar Ben Jelloun rend hommage à son père», *Réalités*, Tunis, 1988, p.36.
- GHEZZI, Carla: «Da Driss Chraïbi à Tahar Ben Jelloun: il tema dell'emigrazione nella letteratura maghrebina di espressione francese e italiana», *Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto Italo-Africano*, L, n°4, Roma, dicembre 1995, pp. 533-543.
- GHOSN, Liliane : «Avatars et bonheurs du détournement et de l'altérité dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», *Annales de lettres françaises de la Faculté des Lettres de l'Université Saint-Joseph*, n°11-12, Beyrouth, 1993.
- GIOVANARDI Stefano: «L'ottava nascita», *La Repubblica.Cultura*, Roma, 21 gennaio 1988, pp. 22-23.
- GIOVANARDI Stefano: «Vento freddo a Tangeri», *La Repubblica.Cultura*, Roma, 17 gennaio 1990, pp. 26-27.

- GIOVANARDI Stefano: «Ben Jelloun e la critica», *Einaudi tascabili. Letteratura*, n° 107, 1992, pp. 176-179.
- GIOVANARDI Stefano: «Il tesoro di Kniza», *La Repubblica.Cultura*, Roma, 11 giugno 1993, p. 28-29.
- GIRARDINI, Elisa: «L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun», in Maria Teresa Puleio (éd.), *Letteratura e civiltà dei Paesi africani di lingua francese*, Catania, CUECM, 1990, pp. 183-191. [«Atti del Convegno Internazionale Mediterraneo, Catania-Siracusa, 24-27 novembre 1986»]
- GIRARDINI, Elisa: «Le dernier Ben Jelloun», in Giuliana Toso Rodinis (dir.), *Le Banquet maghrébin*, Roma, Bulzoni, «I quattro continenti», 1991, pp. 283-306.
- GONTARD, Marc: «Sémiologie et littérature dans Harrouda de Tahar Ben Jelloun», in *Linguistique et sémiotique*, Rabat, Faculté des Lettres, 1976. [«Actes du 1er Colloque de Linguistique et Sémiotique, Rabat, 16-18 avril 1976»]
- GONTARD, Marc: «Les Amandiers sont morts de leurs blessures de Tahar Ben Jelloun», *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° 15, Paris, 1978, pp. 1401-1402.
- GONTARD, Marc: «Tahar Ben Jelloun: Harrouda. De l'activité des signes à la génération du texte», in *La Violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, L'Harmattan-Société marocaine des Éditeurs réunis, 1981, pp. 64-79.
- GONTARD, Marc: «L'Événement et son montage dans La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, Marrakech, n. 3, 1989, pp. 25-39.
- GONTARD, Marc: «L'itinéraire comme forme romanesque chez Tahar Ben Jelloun et Abdelwahab Meddeb», in Christiane Achour et Dalila Morsly (dirs.), *Voyager en langues et littératures*, Alger, OPU, 1990, pp. 87-96.
- GONTARD, Marc: «L'événement et sa mise en récit dans La nuit sacrée», in G. M., *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 29-46.
- GONTARD, Marc: «Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun. L'intertexte borgésien», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 99-119.
- GONTARD, Marc: «Méta-narration et auto-référence dans L'enfant de sable», in G. M., *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, «Critiques littéraires», 1993, pp. 13-28.
- GOURY, Gérard Humbert: «L'horreur postcoloniale. Les Yeux baissés, Tahar Ben Jelloun», *Magazine Littéraire*, 1994, p.62.
- GOYTISOLO, Juan: «Assieds-toi et raconte-moi ton histoire», *Le Nouvel Observateur*, n° 882, Paris, 3-9 octobre 1981, p. 56.
- HADJADJ, Dany: «Chercher la voie, trouver la voix... De L'enfant de sable à La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», in Simone Bernard-Griffiths et Stéphane Michaud (éds.), *Révolutions, résurrections et avènements. Mélanges offerts à Paul Viallaneix*, Paris, C.D.U.-SEDES, XVIII, 1991, pp. 277-289.

- HAFEZ-ERGAUT, Agnès: «L'Espace clos dans trois ouvrages de Tahar Ben Jelloun: La Réclusion solitaire, L'Écrivain public et L'enfant de sable», *Présence francophone*, n° 50, Sherbrooke, 1997, pp. 113-133.
- HAFEZ-ERGAUT, Agnès: «Jeux de Masques: L'enfant de sable et La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», *Mots pluriels*, n°10, Paris, 1999.
- HAMMAS, Axel, *Images et écritures du corps dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, pp.465.
- HAMMOUTI, Abdallah: «L'ambivalence du souvenir dans Jour de silence à Tanger de Tahar Ben Jelloun», in Jean Marie Goulemot (éd.), *Aspects de la mémoire de Tanger et Tétouan*, Tétouan, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Tétouan, 1994, pp. 61-70.
- HEYMANN, Danièle: «Au clair de la nuit», recension de *La nuit sacrée*, version filmica, *Le Monde, Arts. Spectacles*, Paris, 20 août 1992, p. 9.
- HIMEUR, Ouarda: «Le traitement de l'oralité: de Kateb à Ben Jelloun», *ADISEM, Kateb Yacine et la modernité textuelle*, textes rassemblés et préfacés par Beïda Chikhi, Alger, OPU, 1992, pp. 41-55.
- IBN EL FAROUK, Mohammed: «Tahar Ben Jelloun: au nom du père», *L'Opinion*, 1994, p.6.
- IBRAHIM, Lila: «L'exil dans trois romans francophones du Maghreb : déclinaisons d'une écriture », *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, XVII, n. 32, Bologna, primavera 1997, pp. 3-18.
- JABRI, Ahmed: «La déconstruction machinique dans La Prière de l'absent», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 131-145.
- JABRI, Ahmed: «Tahar Ben Jelloun ou le 'roman-conte'», *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, n° 3, Marrakech, 1989, pp. 63-69.
- KAMAL-TRENSE, Nadia: *Tahar Ben Jelloun, l'écrivain des villes: de Fès, la sacrée, à Paris, la profane, les signes d'un itinéraire*, Paris-Montréal, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1998, pp. 223.
- KOHN-PIREAU, Laurence: *Étude sur Tahar Ben Jelloun: L'enfant de sable, La nuit sacrée*, Paris, Ellipses, coll. «Résonances», 2000, pp. 96.
- LAGERQVIST, Hans: «Observations sur la langue de deux romans maghrébins: Nedjma de Kateb Yacine et La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», in *Actes du XIIe Congrès des Romanistes scandinaves*, II, sous la dir. de Gerhard Boysen, Aalborg, Aalborg Universitets Forlag, 1994.
- LAOUISSI, Farida: «Tératologie borgsienne dans L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun», in Charles Bonn et Arnold Rothe (dirs.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 181-186.
- LAPOUGE, Gilles: «Les souvenirs et les secrets de Tahar Ben Jelloun», *Le Monde*, «Le monde des livres», Paris, 6 mai 1983, p. 20.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave: «Tahar Ben Jelloun, dans la tradition des anciens conteurs», *Le Monde, Le monde des livres*, Paris, 4 septembre 1981, p. 13.

- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave: «La parole vivante du conteur», *Le Monde, Le monde des livres*, Paris, 6 septembre 1985, p. 13.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave: «La quête de l'harmonie», *Le Monde, Le monde des livres*, Paris, 11 janvier 1991, p. 17.
- LEPAPE, Pierre: «Entre le fait divers et la légende. La nuit sacrée, le nouveau récit de Tahar Ben Jelloun, est le lieu de multiples symboles», *Le Monde*, 4 septembre 1987.
- LEPAPE, Pierre: «Les mots du fils et les silences du père», *Le Monde, Livres. Idées*, Paris, 12 janvier 1990, p. 25.
- LINDENHAUF, Nelly: *Tahar Ben Jelloun. Les Yeux baissés*, Bruxelles, Labor, 1996.
- M'HENNI, Mansour: «Écrivain(-) public: Tahar Ben Jelloun», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 25-33.
- MAAZAOUI, Abbas: «L'enfant de sable et La nuit sacrée ou le corps tragique», *The French Review*, n°69, octobre 1995, pp. 68-77.
- MABROUKI, Azzeddine: «La vie derrière soi», *Algérie-Actualité*, Alger, 1er-7 mars 1994, p. 37.
- MAGNIER, Bernard: «L'erreur faite homme», *La Quinzaine littéraire*, n°. 495, Paris, 16-31 octobre 1987, p. 7.
- MAHFOUDH, Ahmed: «Écrire la folie: les stratégies énonciatives comme mode de réhabilitation de la parole dans *Moha le fou*, *Moha le sage* de Tahar Ben Jelloun», *IBLA*, n° 176, Tunis, 2e semestre 1995, pp. 55-66.
- MALGAROLI, Francesco: «Accidenti che ospitalità per l'eterno personaggio del lontano», *Il Manifesto*, Roma, 17 luglio 1992, p. 5.
- MARIA SERGIO, Salvatore: «Tahar Ben Jelloun da Harrouda a Notte fatale», *Studi arabo-islamici*, Napoli, 1989, pp. 123-128.
- MASMOUDI, Ikram: *De L'enfant de sable maudit à la statue de chair sanctifiée de La nuit sacrée. Approche syntaxique, sémantique et pragmatique de deux œuvres de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, pp.483.
- MATBOUT, Fadèla: *L'Univers romanesque de Tchicaya U Tam'si et de Tahar Ben Jelloun. Études de deux imaginaires contrastés et complémentaires*, Thèse de doctorat, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- MAYER, Linda: «Réflexions sur le discours interculturel actuel de la littérature marocaine de langue française chez Tahar Ben Jelloun et Abdelkébir Khatibi», in Lídia Anoll et Marta Seggara (éds.), *Voix de la Francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 373-387.
- MDARHRI-ALAOUI, Abdallah: «Tahar Ben Jelloun», in *Narratologie. Théorie et analyses énonciatives en récit*, Rabat, Okad, 1988, pp. 249-251.
- MEHTA, Brinda: «Proclaiming a new order: daughters in action in the mother-daughter dyad in Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable* and *Les Yeux*

- baissés», *Études francophones. Revue du Conseil International d'Études Francophones (CIEF)*, vol. 9, n° 1, Lafayette (Los Angeles), printemps 1994.
- MEHTA, Brinda: «Alienation, Dispossession, and the Immigrant Experience in Tahar Ben Jelloun's *Les Yeux baissés*», *The French Review*, vol. 68, n° 1, Champaign (USA), octobre 1994, pp. 79-91.
- MEJRI, Mohammed Moncef: «Le fonctionnement des tropes dans *La Réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 73-82.
- MEMMES, Abdallah: «*La Réclusion solitaire* de Tahar Ben Jelloun: un pas adulte mais une libération exorcisée», *L'Opinion*, Rabat, 2 août 1976, p. 6.
- MEMMES, Abdallah: *Littérature maghrébine de langue française. Signifiante et intertextualité. Textes de A. Khatibi, A. Meddeb et Tahar Ben Jelloun*, Rabat, Okad, 1992, pp.237.
- MEMMES, Abdallah: «Démarche interculturelle dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», in Abdallah Mdarhri-Alaoui et du Groupe d'Études maghrébines (dirs.), *L'Interculturel au Maroc. Arts, langues, littératures et traditions populaires*, Casablanca, Afrique-Orient, 1994, pp. 61- 74.
- MEZGUELDI, Zohra: «Le rôle de la mère dans la formation de l'imaginaire: parole mère et écriture de langue française», in Fatima Mernissi (dir.), *Femmes partagées: famille-travail*, Casablanca, Le Fennec, 1988, pp. 111-134.
- MILLET, Richard: «Écrit à voix basse», *La Quinzaine littéraire*, Paris, n. 395, juin 1983, pp. 8-9.
- MIQUEL, André: «Le "fou" de Tahar Ben Jelloun», *Le Monde*, Paris, 22 septembre 1978, p. 20.
- MORELLI, Romano: «Tahar Ben Jelloun: il senso e la dignità», in Giuliana Toso Rodinis (dir.), *Il banchetto maghrebino. Saggi critici*, Padova, Francisci editore, 1981, pp. 134-145.
- MORTIMER, Mildred: «*L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», *World Literature Today*, n°60, été 1986, p. 509.
- MORTIMER, Mildred: «*Jour de silence à Tanger* de Tahar Ben Jelloun», *World Literature Today*, vol. 65, n. 1, Norman (USA), inverno 1991, pp. 173-174.
- MOUZOUNI, Lahcen: «Structures et significations dans *La Réclusion solitaire*», in M. L., *Le Roman marocain de langue française*, Paris, Publisud, «Espaces méditerranéens», 1987, pp. 108-129.
- NAJMI, Abdelilah: «L'Écrivain public: oscillation entre le vécu et l'onirique», *Al Asas*, n°62, Salé, septembre 1984, pp. 43-49.
- NATIJ, Sslah: «Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun», *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14, Paris, 2e semestre 1991, pp. 35-41.
- NISBET, Anne Marie: «Tahar Ben Jelloun, ou l'ordre en procès», in A.-M. N., *Le Personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980. Représentations et fonctions*, Sherbrooke, Naaman, 1982, pp. 70-84.

- NOVEN, Bengt : «Les Mots et le Corps. Étude des procès d'écriture dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun», *Uppsala*, «Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Romanica Upsaliensia n. 53», 1996, pp. 215.
- NYS-MAZURE, Colette: *Tahar Ben Jelloun, le fou, le sage, écrivain public: conférence des "Midis de la Poésie"*, Tournai, La Renaissance du Livre, «Paroles d'Aube», 2004, pp. 50.
- OURAMDANE, Nacer: «L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun», *Parcours maghrébins*, n°1, 1986, pp. 14-15.
- PAGÁN LÓPEZ, Antonia: «Subversion et transgression de l'écriture. Tahar Ben Jelloun: L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun», in Lídia Anoll et Marta Seggara (éds.), *Voix de la Francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 407-412.
- PANCRAZI, Jean-Noël: «Les portes qui mènent aux lointaines régions du corps», *La Quinzaine littéraire*, n° 449, Paris, 16 octobre 1985, p. 33-34.
- PAQUOT, Thierry: «La petite bergère berbère», *La Quinzaine Littéraire*, n° 572, 16 au 28 février 1991, p. 13.
- PERALES, Juan José: «El cuerpo y el mundo inanimado en Jour de silence à Tanger de T. Ben Jelloun», in Lídia Anoll et Marta Seggara (éds.), *Voix de la Francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 425-430.
- PÉRISSE, Bernad R.: *Solitude and the quest for happiness in Vladimir Nabokov's "American works" and Tahar Ben Jelloun's novels*, New York, Peter Lang, 2003.
- PERSICE NOGUEIRA, Luciana: «Ben Jelloun e o sufismo: o zahir e o bateno», *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 5, n° 2, luglio-dicembre 2003, p. 237-255.
- REDOUANE, Najib: «La stratégie esthétique-stylistique de l'écriture de Ben Jelloun», *Journal of Maghrebi Studies*, vol. 2, n° 1, Cambridge (USA), estate 1994, pp. 64-79.
- RENARD, Pierrette: «Exil-Espace: V. Vassilikos, T. Ben Jelloun», *Recherches et travaux*, n° 30, Grenoble, 1986, pp. 151-159.
- RENARD, Pierrette: «Traversée du désert et quête initiatique», *Recherches et travaux*, n° 35, Grenoble, 1988, pp. 100-109.
- RENARD, Pierrette: «Les territoires de l'exil dans l'œuvre de T. Ben Jelloun», in Abdesslem Yahiaoui [et al.] (dirs.), *Corps, espace-temps et traces de l'exil: incidences cliniques*, Grenoble, La Pensée sauvage- APPAM, «Travail clinique et social en milieu maghrébin», 1991, pp. 35-44.
- RENARD, Pierrette: «Tahar Ben Jelloun et la quête d'identité», in Giuliana Toso Rodinis (dir.), *Le Banquet maghrébin*, Roma, Bulzoni, 1991, pp.307-320.
- RENARD, Pierrette: «Le Pouvoir ambigu des mots», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 11-23.
- REVILLON, Nicole: «L'enfant endormi», *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 14, Paris, 2e semestre 1991, pp. 90-98.

- RIVOIRE ZAPPALÀ, Marguerite: «L'enfant de sable, de Tahar Ben Jelloun. Un roman alchimique?», in Elisa Biancardi, Margherita Botto, Dario Gibelli et Giorgetto Giorgi (éds.), *Le culture esoteriche nella letteratura francese e nelle letterature francofone. Problemi di lessicologia e lessicografia dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Elisa Biancardi, Margherita Botto, Dario Gibelli e Giorgetto Giorgi, Fasano, Schena, 1989, pp. 299-314. [«Atti del XV Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Pavie, 1-3 ottobre 1987»]
- RIVOIRE ZAPPALÀ, Marguerite: «Les érotismes dans La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, X, n° 16, Bologna, primavera 1989, pp. 99-113.
- RIZZO, Cettina: *Oralità e scrittura nella narrativa di Tahar Ben Jelloun (1983-1990)*, Catania, Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistero, 1997, pp.190.
- ROSA DA SILVA, Edson: «Ben Jelloun: identité arabe/expression française», *Présence Francophone*, n°34, 1989, p.63-71.
- ROSA DA SILVA, Edson: «O menino de areia: um romance árabe escrito em francês (ou os labirintos da escritura)», *Revista de letras*, Curitiba, 1989, pp. 157-166.
- ROSA DA SILVA, Edson: «L'enfant de sable: la réécriture du destin», *Bulletin of Francophone Africa*, vol. 4, n° 8, London, autunno 1995, pp. 37-45.
- ROSA DA SILVA, Edson: «No corpo do oprimido, uma alegoria da colonizado», *I seminário das literaturas africanas*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996, pp. 35-42.
- SAADY, Foudilla: «Figure littéraire: écriture androgyne et discours subversif dans L'enfant de sable et La nuit sacrée», in Yvette Benayoun-Szmidt, Hédi Bouraoui et Najib Redouane (éds.), *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, La Source, «Colloquia n. 1», 1996, pp. 201-210.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «L'imaginaire: parcours de la mère à l'immigré», *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, Marrakech, n° 1, 1987, pp. 31-44.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Distribution narrative et articulations du (des) récit(s)», *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines II*, Casablanca, n° 1, 1988, pp. 177-187.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «L'enfant de sable de T. Ben Jelloun: la femme-homme ou l'écriture androgyne», *Sinbad*, n° 53, Rabat, octobre 1986, pp. 32-38.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Polysémie et motricité discursive. Pour une lecture de Harrouda», *Nouvelles du Sud, Écrivains marocains de langue française*, n° 11, Paris, mai-juillet 1989, pp. 61-101.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Béances des dire et investissements symboliques dans La Prière de l'absent de T. Ben Jelloun», *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, n° 11, 1er semestre 1990, pp. 37-45. [«Atti del Convegno in onore di Jacqueline Arnaud, Université de Paris XIII, 2-4 dicembre 1987»]

- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Langage du corps à travers les béances d'une écriture», in Yves Baumstimler (dir.), *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Paris, Centre de Recherche en Psychopathologie de l'Université Paris XIII, 1991, pp. 129-134.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun. Écriture, mémoire et imaginaire*, Casablanca, Afrique Orient, coll. «Écritures maghrébines», 1992, pp.159.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Potentiel de l'écriture katébiennne et son pouvoir d'engendrement d'autres écritures», *Colloque International Kateb Yacine*, Algeri, Université de Algeri, 1992, pp. 173-181. [«Actes du Colloque de l'Université d'Alger, 28-30 octobre 1990»]
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Tanger: lieu d'émergence et support fonctionnel de l'écriture chez T. Ben Jelloun», *Tanger, espace imaginaire*, Rabat-Tangeri, Faculté des Lettres de Rabat et École supérieure "Roi Fahd de Traduction" de Tanger, 1992, pp. 13-16. [«Actes de la Seconde Rencontre scientifique de Tanger, 23-26 octobre 1991»]
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Béances du récit dans *La nuit sacrée*», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 119-129.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Le récit au regard retourné ou les yeux baissés qui se regardent», *Quand le roman maghrébin s'interroge sur son écriture*, Kénitra, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, «Colloques et Séminaires, n. 2», 1994, pp. 55-62. [«Actes du Colloque de Kénitra, 23-25 avril 1992»]
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Tahar Ben Jelloun», in Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui (dirs.), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF-AUPELF, «Universités francophones. Histoire littéraire de la Francophonie», 1996, pp. 177-184.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Défi et quête de la dualité: moi-l'autre», in Yvette Benayoun-Szmidt, Hédi Bouraoui et Najib Redouane (éds.), *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, La Source, «Colloquia n. 1», 1996, pp. 77-85.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Dérives de Tanger: entre passé, présent et devenir», *Revue Littérature des frontières*, Anno VIII, N° 12, 1998, pp.265-279.
- SALHA, Habib: «Le miroir étoilé: une lecture de La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 83-95.
- SARACINO, Maria Antonietta: «La ventisettesima notte», recensione di: *L'estrema solitudine. Miseria affettiva e sessuale di emigrati nordafricani* [versione italiana di *La Plus Haute des Solitudes*, trad. di Vittorio Cosentino; prefazione di Gad Lerner, Torino, Milvia, «Pocket saggi n. 2», 1988]; *Moha il folle, Moha il saggio* [versione italiana di *Moha le fou, Moha le sage*, trad. di Lina Angioletti; introduzione di Andrea Zanzotto e Majid El Houssi, Roma, Lavoro, «Il lato dell'ombra», 1988]; *Creatura di sabbia* [versione italiana di *L'enfant de sable*, a cura di Egi Volterrani; nota critica di Sergio Zoppi, Torino, Einaudi, «Supercoralli», 1987]; *Notte fatale* [versione italiana di *La*

- NUIT sacrée*, a cura di Egi Volterrani, Torino, Einaudi, «Supercoralli», 1988], *L'Indice dei libri del mese*, Roma, VI, n° 7, luglio 1989, p. 9.
- SAVIGNEAU, Josiane: «Lucien Bodard, Tahar Ben Jelloun: les hommes des femmes», *Le Monde*, Paris, 6 septembre 1985, pp. 11-13.
- SCHWARTZ, Thierry: «Les Yeux baissés de Tahar Ben Jelloun», *Croissance. Le monde en développement*, n°336, 1992, p. 44.
- SCOPEL, Barbara: «La traversée des espaces par l'initiation des protagonistes dans La Prière de l'absent», in Giuliana Toso Rodinis, Rachida Saigh-Bousta et Giovanni Saverio Santangelo (dirs.), *Voix marocaines de l'espoir*, Palermo, Palumbo, «Nouveaux Rivages. Collana di Saggi franco-mediterranei», 2001, pp. 45-59.
- SEGARRA, Marta: «Les Yeux baissés de Tahar Ben Jelloun: parole versus écriture ou la confrontation du moi et de l'autre», *Romance Linguistics and Literature Review*, n° 6, automne, Los Angeles, 1993, pp. 17-28.
- SERHANE, Abdelhak: «Tahar Ben Jelloun ou le conteur des portes sans issues», recension de *L'enfant de sable*, *Horizons maghrébins*, n° 5, Toulouse, automne 1985, pp. 123-127.
- SERRANO MANES, Montserrat: «Tahar Ben Jelloun: L'Écrivain public, une écriture de sable», in Inmaculada Linares (dir.), *Littératures francophones*, València, Universitat de València. Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1996, pp. 187-193. [«Actes du Colloque de València, novembre 1992»]
- SICILIANO, Enzo: «Cognizione del dolore a Tangeri», *Il Corriere della sera*, *Corriere Cultura. Libri/Narrativa*, Milano, 3 dicembre 1989, p.5.
- SKANDRANI, Faïza: «*La femme piégée par son destin infernal*», *Le Maghreb*, n°98, 29 avril 1988, pp. 30-31.
- SMAIL, Lyazid: «Les maux d'une société masculine», *Le Matin*, Alger, 20-21 décembre 1991, p. 13.
- SPILLER, Roland: «L'intertextualité circulaire ou le désir dans la bibliothèque: Ben Jelloun lit Borgès, lecteur de Cervantès», in Charles Bonn et Arnold Rothe (dirs.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 171-180.
- SPILLER, Roland: *Tahar Ben Jelloun. La lecture au féminin*, *Schreiben zwischen den Kulturen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, «Beiträge zur Romanistik Bd. 4», 2000, pp. 406.
- SPIRE, Antoine: «Le huitième était un garçon», *Le matin de Paris*, 8 octobre 1985.
- STOLZ, Peter: «Prix Goncourt 1987: Tahar Ben Jelloun's 'Janger Marsch' von Harrouda (1973) zu *La nuit sacrée* (1987)», *Neue Romania*, n° 7, Berlin, 1988, pp. 109-130.
- STONE MCNEECE, Lucy: «Discours à la dérive: à travers le miroir ou l'écriture à l'envers», in Yvette Benayoun-Szmidt, Hédi Bouraoui et Najib Redouane (éds.), *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, La Source, «Colloquia n. 1», 1996, pp. 87-96.

- TAMM, Sabine: «Fonction et portrait de Borges dans L'enfant de sable, ou la réalisation de la "liberté de l'écriture"», in Charles Bonn et Arnold Rothe (dirs.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 155-163.
- TAMM, Sabine: «Secret du secret dans le silence du rêve dans le rêve. Traumerzählungen in den Romanen *L'enfant de sable* und *La nuit sacrée* von Tahar Ben Jelloun», *Europäische Hochschulschriften: Reihe 13, Französische Sprache und Literatur. Bd. 229*», Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1998, pp. 95.
- TAZI, Chakib: «De la croyance dans La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», in Habib Salah (dir.), *Écrire le Maghreb. Essai*, Tunis, Cérès Éditions, 1997, pp. 35-41.
- TCHEHO, Isaac-Célestin: «La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun», *Horizons maghrébins*, n°17, 1991, pp. 118-127.
- TEISSIER, Guy: «Syncopes du récit. Chraïbi: La mère du Printemps, Tahar Ben Jelloun: La Prière de l'absent», *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, n°3, Marrakech, n. 3, 1989, pp. 92-101.
- TENKOUL, Abderrahman: «À l'insu du souvenir de Tahar Ben Jelloun», *Al Asas*, n°18, mars 1980, pp. 20-21.
- TENKOUL, Abderrahman: «Mythe de l'androgynie et texte maghrébin», *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 10, 2e semestre 1989, pp. 115-120.
- TENKOUL, Abderrahman, BENHADDOU, Rachid et CHAD, Mohammed: «Le récit méditerranéen : Maroc. Introduction, auteurs et textes», in Giovanni Dotoli (dir.), *Le Récit méditerranéen d'expression française: 1945-1990*, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, «Biblioteca della Ricerca. Cultura straniera n° 62», 1997, pp. 245-309.
- TENKOUL, Abderrahman: «L'esthétique de l'indécidable dans le roman marocain de langue française », in Yvette Benayoun-Szmidt, Hédi Bouraoui et Najib Redouane (éds.), *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, La Source, «Colloque n° 1», 1994, pp. 19-31.
- THÉRIAULT, Michel: «Les rêves de Zahra dans La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun», *La Traversée du français dans les signes littéraires marocains* Toronto, La Source, 1996, pp. 189-199.
- TONDELLI, Pier Vitorio: «Grande Islam», *L'Espresso. Le Critiche. Letture Spettacoli Immagini*, XXXIII, n°1, Roma, 27 dicembre 1987, pp. 135-136.
- TONDELLI, Pier Vitorio: «Ben Jelloun e la critica. Grande Islam», in T. BEN JELLOUN, *Creatura di sabbia*, a cura di Egi Volterrani, *Einaudi tascabili. Letteratura*, n° 107, Torino, Einaudi, 1992, pp. 179-180.
- TRISOLINI, Giovanna: *La donna nella cultura musulmana: 'silenzio' e 'esclusione' in alcuni romanzi di Tahar Ben Jelloun*, 2005. Recuperado de: <https://www.ilboleroDiravel.org/wp-content/uploads/2016/12/Trisolini-donna-cultura-musulmana.pdf> (d.c. 1/01/2022).
- URBANI, Bernard: «Harrouda de Tahar Ben Jelloun», *L'École des lettres*, n° 10, mars 1987, pp. 27-36.

- URBANI, Bernard: «Si par une nuit sacrée un enfant de sable», *Recherches sur l'imaginaire*, n° 22, 1991, pp. 474-490.
- VALAT, Colette: *Être, histoire et sacré dans Une enquête au pays de Driss Chraïbi et La Prière de l'absent de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 424.
- VERNET LEFLAIVE, Françoise : *Corps et écriture à travers l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, pp.380.
- VITO, Mancuso: «Moha il folle Moha il saggio di Tahar Ben Jelloun», *Esperienze letterarie*, XVI, aprile-giugno, 1989, pp. 135-136.
- WASMINE, Najib: «Les personnages dans La Réclusion solitaire de Tahar Ben Jelloun», *Dirassat*, n° 8, 1998, pp. 69-78.
- ZAHIRI, Mohammed: «À l'insu du souvenir de Tahar Ben Jelloun: étude et analyse de l'isotopie de la 'Mort'», n° 23, Sherbrooke, 1981, pp. 21-42.
- ZAHIRI, Mohammed: «La figure du père dans le roman marocain», *Présence francophone*, n° 30, Sherbrooke, 1987, pp. 107-126.
- ZOPPELLARI, Anna: «Alterità e devianza in Tahar Ben Jelloun e in Mohammed Khaïr-Eddine. Appunti per lo studio sul linguaggio della follia nella letteratura maghrebina d'espressione francese», in Giuliana Toso Rodinis, Rachida Saigh- Boustia et Giovanni Saverio Santangelo (dirs.), *Voix marocaines de l'espoir*, Palermo, Palumbo, 2001, pp. 131-142.
- ZOPPI, Sergio: «La casa della scrittura», in T. BEN JELLOUN, *Creatura di sabbia*, a cura di Egi Volterrani, Torino, Einaudi, coll. «Supercoralli», 1987, pp. 161-166.
- ZOPPI, Sergio et VOLTERRANI, Egi: «Quattro più tre uguale sette», T. BEN JELLOUN, *Notte fatale*, trad. di Egi Volterrani, Torino, Einaudi, coll. «Supercoralli», 1988, pp. 153-161.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL UTILIZADA

- ABDELMOHCINE, Ouidad: *La représentation des mythes et des symboles dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun-Moha le fou Moha le sage, La prière de l'absent, L'enfant de sable et La nuit sacrée*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 3, 2004.
- ADAM, Jean-Michel: *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- ADNAN EL ALAOUI, Loubaba: *La quête du Sud dans le roman marocain de langue française chez Mohammed Khaïr-Eddine et Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 4, 1986.
- ADORNO, Theodor W.: *Théorie esthétique*, Paris, Klincksiek, 1974.
- AÏT SABBAH, Fatna: *La Femme dans l'inconscient musulman*, Paris, Albin Michel, 1986.
- ALBERT, Camus: *Discours d'Albert Camus pour la réception du prix Nobel*, à Stockholm, le 10 décembre 1957. Recuperado de: <https://sos-racisme.org/discours-dalbert-camus-pour-la-reception-du-prix-nobel-de-litterature/> (d.c. 28/12/2021).
- ALBERT, Christiane et KOBER, Marc: «L'hétérotopie tangéroise de Tahar Ben Jelloun», *Itinéraires*, 2012-3, 2013, pp. 47-56. Récupéré de: <https://journals.openedition.org/itineraires/941> (d.c. 16/06/2019)
- ALBURQUEQUE GARCÍA, Luis: “El relato de viajes. Hitos y formas en la evolución del género”, *Revista de Literatura*, vol. LXXIII n° 145, 2011, pp 15-34.
- ALBURQUEQUE GARCÍA, Luis: “Relatos de viajes y paradigmas culturales”, *Letras*, vol.1, n° 71, 2015, pp. 63-76.
- ALLARD, Guy : «L'énigme et la culture littéraire d'Augustin», *Philosophiques*, 1(2), 1974, pp. 61-78. Récupéré de : <https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1974-v1-n2-philoso1319/203013ar/> (d.c. 25/07/2021).
- AMOSSY, Ruth et HERSCHEBERG-PIERROT, Anne: *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, sociétés*, Paris, Nathan Université, 1997.
- ANTOINE, Philippe: «De l'itinéraire à la Note sur la Grèce. Evolutions et constantes de l'attitude de Chateaubriand face à la Grèce», *Le Romantisme et la Grèce*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1994, pp. 71-78.
- ANTOINE, Philippe: «Chateaubriand et la Grèce», *Orages*, n°3, 2004, pp.73-84.
- ANTOINE, Philippe: «Ceci n'est pas un livre. Le récit de voyage et le refus de la littérature», *Sociétés et Représentations*, n° 21, 2006, pp. 45-58.
- ANTOINE, Philippe: *Quand le voyage devient promenade*, Paris, PUPS, coll. «Imago Mundi», 2011.
- ARABI, Ibn: *Les soufis d'Andalousie*, Paris, Albin Michel, 1995.
- ARASSE, Daniel: *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, 2006.

- ARISTOTE: *Poétique d'Aristote / trad. française par Ch. Batteux*, Paris, Imprimerie et librairie Classiques de Jules Delalain et fils, 1874.
- ASSMANN, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck, [1999] 2009.
- ASSMANN, Jan: *La mémoire culturelle: Ecriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010.
- AUGÉ, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, coll. «La librairie du XXIe siècle», Paris, Seuil, 1992.
- BAENA GALLÉ, Violeta María: «L'ambigüité narrative dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun : *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*», *Cahiers de narratologie (en línea)*, 10.1, 2011, pp. 113-122. Disponible en : <http://journals.openedition.org/narratologie/6922> (d.c. 20/07/2020).
- BAILLY, Anatole: *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1903.
- BAIRD CALLICOTT, John: *Éthique de la terre*, Paris, Wildproject, 2010.
- BAIROCH, Paul: *De Jéricho à Mexico, Villes et économie dans l'histoire*, Paris, Gallimard, 1985.
- BAKHTINE, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- BAKHTINE, Mikhaïl y BUBNOVA, Tatiana: *Estética de la creación verbal*, Mexico, Siglo veintiuno editores, 2017.
- BARTHES, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland: *Leçon: Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978.
- BARTHES, Roland: *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- BARTHES, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture [1953], Œuvres complètes, Tome I*, Paris, Seuil, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean: *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970.
- BÉGUIN, François: *Le Paysage*, Paris, Flammarion, 1995.
- BÉJART, Maurice: *L'avant-scène Ballet Danse*, Hors Série, n° 1, 1985.
- BEKRI, Tahar: «Écrire en français aujourd'hui au Maghreb», in Lídia Anoll et Marta Seggara (éds.), *Voix de la Francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 291-296.
- BELLER, Manfred (ed): *L'immagine dell'altro e l'identità nazionale: metodi di ricerca letteraria*, Fasano, Schena editore, 1996.
- BEN ABDA, Saloua: *Bilinguisme et poésie chez Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 4, 1991.
- BEN ABDA, Saloua : «Entre deux langues», in Yves Baumstimler (dir.), *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Paris, Centre de Recherche en Psychopathologie de l'Université Paris XIII, 1991, pp. 157- 163.
- BEN JELLOUN, Tahar: *Cicatrices du soleil*, Paris, Maspéro, 1972.

- BEN JELLOUN, Tahar: *Harrouda*, Paris, Denoël, 1973.
- BEN JELLOUN, Tahar: *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985.
- BEN JELLOUN, Tahar: *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.
- BEN JELLOUN, Tahar: *Alberto Giacometti*, Paris, Flohic, 1991.
- BEN JELLOUN, Tahar: «Questions à quelques écrivains», *La Quinzaine littéraire*, 583, agosto 1991.
- BEN JELLOUN, Tahar: *Poésie Complète (1966-1995)*, Paris, Seuil, 1995.
- BEN JELLOUN, Tahar: *Partir*, Paris, Folio, 2006.
- BEN JELLOUN, Tahar: «La poésie arabe, en vers libre», *Le Monde*, 3 marzo 2000. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/archives/article/2000/03/03/en-vers-libre_3684334_1819218.html (25/01/2022).
- BEN JELLOUN, Tahar: *Etre Marocain. Comment se définir en tant que Marocain*, Chronique du 24 avril 2008. Recuperado de: [http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews\[tt_news\]=93&cHash=7d958b60488832cc38b5188fe7b23f7c](http://www.taharbenjelloun.org/index.php?id=32&tx_ttnews[tt_news]=93&cHash=7d958b60488832cc38b5188fe7b23f7c) (20/01/2019).
- BEN JELLOUN, Tahar: «Pour ne pas oublier les déportés du camp de Fossoli!», *Le Monde*, 21 novembre 2009. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/idees/article/2009/11/21/pour-ne-pas-oublier-les-deportes-du-camp-de-fossoli-par-tahar-ben-jelloun_1270202_3232.html (16/01/2022)
- BEN JELLOUN, Tahar: «Le racisme est le propre de l'homme», *Le Monde*, 13 novembre 2013. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/idees/article/2013/11/13/le-racisme-est-le-propre-de-l-homme_3512901_3232.html (20/01/2022).
- BEN JELLOUN, Tahar: *La plus haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains (Combats)*, Paris, Seuil, 2016.
- BEN JELLOUN, Tahar: *La couleur des mots*, Paris, L'Iconoclaste, 2022.
- BENBELLA, Bouchra: *Écrivains maghrébins francophones. Tendances esthétiques et culturelles postmodernes*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- BENCHEIKH, Jamel-Eddine: *Dictionnaire de littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, Paris, Puf, 2000.
- BENCKEÏKH, Lotfi: «The discourse of madness in Moroccan fiction», *Bulletin of Francophone Africa*, n° 6, London, 1994, pp. 32-43.
- BENCKEÏKH, Mustapha: «Quelques réflexions sur l'interculturel», in Abdallah Mdharrhi-Alaoui (dir.) et Groupes d'Études maghrébines, *L'Interculturel au Maroc. Arts, langues, littératures et traditions populaires*, Casablanca, Afrique-Orient, 1994, pp. 75-79.
- BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982.
- BENJAMIN, Walter: *Paris, capitale du XIX^e siècle: Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.

- BENZAKOUR-CHAMI, Anissa: «Femme et enfance dans la littérature marocaine de langue française», *Revue de l'Institut des langues étrangères*, Alger, Université de Bouzaréah et OPU, 1992, pp. 119-127.
- BERGEZ, Daniel: *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1999.
- BERQUE, Augustin: *Le Sauvage et l'Artifice: les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1986.
- BERRA, Aurélien: *Théorie et pratique de l'énigme en Grèce ancienne*, Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2008. Récupéré de: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00674183/document> (d.c. 20/08/2021).
- BERTRAND, Jean Pierre: «ÉNIGME», in Paul Aron, Denis Saint Jacques et Alain Viala (éds.), *Le dictionnaire du littéraire (3e édition augmentée et actualisée)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- BIKIALO, Stéphane: «Les mots sous le mot: de l'énigme à l'énigmatique», *La Licorne*, n° 64, 2003, pp. 7-22. Récupéré de: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02513882/document> (d.c. 15/7/2021).
- BIROUK, Nadia: *Les représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2, HAL, 2012. Récupéré de: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00769292/document> (d.c. 6/07/2021).
- BITSA, Anastasie: *Subversion par la parole, la quête et l'énonciation: l'accueil critique du personnage féminin dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun en France et au Maroc de 1981 à 1996*, Thèse de doctorat, Université de Montpellier 3, 2003.
- BONN, Charles: «L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin», *Peuples méditerranéens*, n° 37, Paris, octobre-décembre 1986, pp. 57-66.
- BONN, Charles: «La traversée, arcane du roman maghrébin?», *Visions du Maghreb: cultures et peuples de la Méditerranée* (coll.), Aix-en-Provence, Édisud, 1987, pp. 57-61.
- BONN, Charles: «L'Érotique du texte, la différence et l'étrangeté», in Kacem Basfao (dir.), *Imaginaire de l'espace: espaces imaginaires*, Casablanca, EPRI, Faculté des Lettres et Sciences humaines I, 1988, pp. 137-142.
- BONN, Charles et KHADDA, Naget: «La littérature maghrébine de langue française», in Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui (dir.), *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF-AUPELF, «Universités francophones. Histoire littéraire de la Francophonie», 1996, pp. 5-22.
- BONN, Charles: «L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance», in Martine Mathieu (dir.), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 203-222.
- BONN, Charles: «Écriture romanesque, lectures idéologiques et discours d'identité au Maghreb: une parole problématique», in Christiane Achour (dir.), *Cahiers*

- Jamel Eddine Bencheïkh. *Savoir et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 103-109.
- BONNEFOY, Yves: *La Poésie française et le principe d'identité*, in *Un rêve fait à Mantoue*, repris dans *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1983.
- BONNEFOY, Yves: «Dans la lumière d'octobre (1963, préface aux *Poèmes* de Georges Ségéris, Mercure de France)», in *Un rêve fait à Mantoue*, repris dans *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 237-244.
- BONNEFOY, Yves: «L'Origine de la parole», in *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987.
- BONNEFOY, Yves: «Paul Valéry l'apostat», *Les Lettres nouvelles*, n° 63, sept. 1958, pp. 234-239.
- BONNEFOY, Yves: *Poèmes*, Paris, Poésie/Gallimard, 1982.
- BONNET, Véronique, KOBER, Marc et ZEKRI, Khalid: *Itinéraires, Littérature, textes, culture. Lire les villes marocaines*, n° 3, Paris, L'Harmattan, 2012.
- BOUGET, Hélène: *Enquerre et deviner: poétique de l'énigme dans les romans arthuriens français (fin du XIIe-premier tiers du XIIIe siècle)*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2-Haute Bretagne, HAL, 2007. Recuperado de: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00204437/document> (d.c. 10/07/2021).
- BOUHDIBA, Abdelwahab: *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 2003, [1975].
- BOUJROUF, Said et TEBBAA, Ouidad (dir.): *Tourisme et Pauvreté*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2011.
- BOULAÂBI, Ridha, Coste, Claude et LEHDAHDA, Mohamed: *Roland Barthes au Maroc*, Meknès, Publications de l'Université Moulay Ismail., 2013.
- BOURDIEU, Pierre (dir.): *La misère du monde*, Paris, Le Seuil, 1993.
- BOURG, Dominique et PAPAÛ, Alain (dir.): *Dictionnaire de la pensée écologique*, Paris, PUF, 2015.
- BOURKHIS, Ridha: *Le langage de connotation: recherche théorique et application à l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, Université de Paris 4, 1990.
- BOURKHIS, Ridha (dir.), *Langue française, écrivains francophones*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- BOURNEUF, Roland y OUELLET, Réal: *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- BOZA ARAYA, Virginia: «Le labyrinthe arabomusulman dans les romans de Tahar Ben Jelloun», *Letras*, vol. 2, n° 54, 2013, pp. 71-90.
- BRAHIMI, Denise: «La littérature maghrébine d'expression française», in George Decote (dir.), *Itinéraires littéraires, Tome 2 (1950-1990)*, Paris, Hatier, 1991, pp. 306-316.
- BRAHIMI, Denise: «Détournements d'écriture: voir, sentir, entendre le Maghreb», in Habib Salah (dir.), *Écrire le Maghreb*, Tunis, Cérès-Éditions, 1997, pp. 243-249.
- BROSSEAU, Marc: *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- BUELL, Lawrence: *Writing for an Endangered World*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.
- BUELL, Lawrence: *The Future of Environmental Criticism: Environmental crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell, 2005.
- BUTOR, Michel: *L'emploi du temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- BUTOR, Michel: *Le Génie du lieu*, Paris, Grasset, 1958.
- BUTOR, Michel: *Vanité: Conversation dans les Alpes-Maritimes*, Paris, Balland, 1980.
- BUTOR, Michel: *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, María Loreto: «Exilios mediterráneos: historias de desarraigo de J.M.J Le Clézio y Tahar Ben Jelloun», *La ciudad mediterránea: sedimentos y reflejos de la memoria*, Arnal Gély, Anne Marie et José Antonio González Alcantaud (éds.), Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 287-298.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, María Loreto y GRIJALBA CASTAÑOS, COVADONGA: «Représentations idéntitaires dans deux récits d'Albert Memmi», *Logosphère: revista de estudios lingüísticos literarios*, n°8, 2012, pp.1-16.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, María Loreto: “Partir, Au pays: Un viaje de ida y vuelta en la memoria de Tahar Ben Jelloun”, *Anales de Filología Francesa*, n° 20, 2012, p. 43-63, p. 50. Recuperado de: <https://revistas.um.es/analesff/article/view/167081/145141> (d.c. 16/06/2019).
- CANTÓN RODRÍGUEZ, María Loreto: “La cultura del otro a través del viaje lecleziano”, *Jean Marie Gustave Le Clézio, Premio Noble de Literatura: Viajes y descubrimientos*, 2013, pp. 41-65.
- CARRÉ, Martine: «Le roman d'énigme et ses liens avec le roman de la mémoire dans Austerlitz de W.G. Sebald», *Études Germaniques*, vol 255, n°3, 2009, pp. 587-602. Récupéré de : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2009-3-page-587.htm> (d.c. 22/07/2021).
- CARRIEDO LÓPEZ, Lourdes: “De lo polifónico e ‘indecidible’ en la narrativa de Tahar Ben Jelloun», in Flor María Bango, Antonio Niembro, Emma Alvarez, (eds.), *Intertexto y polifonía*, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 213-220.
- CASTELLS, Manuel: *La question urbaine*, Paris, La Découverte, 1972.
- CHALIER, Chantal: «*La nuit sacrée*: un roman musulman qui ose s'exprimer contre l'hypocrisie et le fanatisme religieux», *Australian Journal of French Studies*, vol. 28, n°1, 1991, pp. 80-91.
- CHARLE, Christophe: «Comparaisons et transferts culturels en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes», *Cahiers IRICE*, n° 5, 2010, pp. 51-73.
- CHARTIER, Denis et RODARY, Estienne (dir.): *Manifeste pour une géographie environnementale*, Paris, Presses de Sciences Po, 2015.
- CHEBBAH, Cherifa: *Expression plurielle du désert ou la dualité des valeurs spatiales dans les textes littéraires*, Thèse doctoral, Université des Frères

- Mentouri-Constantine, Algérie, Constantine, 2014. Récupéré de : <http://www.limag.com/Theses/ChebbahBakhouche.pdf> (d.c. 24 juillet 2020).
- CHEBEL, Malek: *Le corps dans la tradition du Maghreb*, Paris, PUF, 1984.
- CHESNEAUX, Jean: *L'art du voyage. Un regard (plutôt) politique sur l'autre et l'ailleurs*, Paris, Bayard Editions, 1999.
- CHEVALIER, Jean: *Le soufisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- CHINEYERE NOAH, Cécile et SAMOH YONG, Marinus: «Le rêve et la psychanalyse: Une étude de *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun», *NDUÑODE: Calabar Journal of The Humanities*, 13, 2018, pp. 208-219.
- CHUKRI, Mohammed: *Jean Genet en Tânger*, trad. Rajae Boumediane El Metni, Barcelona, Cabaret Voltaire, 2013.
- COGEZ, Gérard: *Les écrivains voyageurs au XX^e siècle*, Paris, Editions Seuil, 2004.
- COLLOT, Michel (éd.): *L'Horizon fabuleux*, Paris, Jose Corti, 1888.
- COLLOT, Michel (éd.): *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- COLLOT, Michel (éd.): *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- COLLOT, Michel (éd.): *Le paysage: état des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2001.
- COLLOT, Michel (éd.): *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- COLLOT, Michel (éd.): *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.
- COLLOT, Michel (éd.): *Paysages et poésies francophones*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005.
- COLLOT, Michel (éd.): *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007.
- COLLOT, Michel (éd.): *La Pensée paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011.
- COLLOT, Michel (éd.): *Paysages européens et mondialisation*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.
- COLLOT, Michel (éd.): *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.
- CORBIN, Alain et RICHARD, Hélène (dir.): *La mer, terreur et fascination*, Bibliothèque Nationale de France/Le Seuil, 2004. Récupéré de: <http://expositions.bnf.fr/lamer/arret/index22.htm> (d.c. 16/06/2019).
- COURCELLES, Dominique de (dir.): *Goûter la terre: Histoire culturelle et philosophique des éléments*, Paris, École nationale des chartes, 2016.
- CHIKHI, Beïda: «Les textes maghrébins et Le Gai savoir», in Charles Bonn et Arnold Rothe (dir.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, pp. 143-154.
- DÄLLENBACH, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- DE CERTEAU, Michel: «Pratiques d'espace» (1980), *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, Folio, 1990.

- DE CERTEAU, Michel: *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DE CERTEAU, Michel: *La fable mystique, I*, Paris, Gallimard, 1982.
- DÉJEUX, Jean: *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, Presses universitaires de France (réédition numérique FeniXX), 1992.
- DÉJEUX, Jean: «Les romans de Tahar Ben Jelloun», in Régis Antoine, *Carrefour de cultures: mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.
- DELUEZE, Gilles et GUATTARI, Félix: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991.
- DENANS, Julien: «L'enfant de sable. De la culture à une écriture de la différence», *Topique*, vol. 118, 2012, pp. 93-106.
- DESCOLA, Philippe: *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- DIANE, Elhoussine: *La notion de personnage dans quelques romans de Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 7, 1993.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: «Enigma», in *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed. en línea). Recuperado de : <https://dle.rae.es/enigma> (d.c. 6/07/2021).
- DICTIONNAIRE DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE: «Énigme» in *Dictionnaire en ligne (9ème édition)*. Récupéré de : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E1660> (d.c. 6/07/2021).
- DIEUDONNÉ, Julien: «Le prince et la bergère : la relation Paulhan/Dubuffet d'après leur correspondance (1944-1968)», *RHLF*, Vol. 103, 2003, pp.153-168.
- DION, Robert, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen et RIESZ, János (dir.): *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec/Francfort, IKO-Verlag, 2002.
- DIOP, Samba: *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DJEBAR, Assia: *Loin de Médine*, Paris, Le livre de poche, 1997.
- DJIMAN, Kasimi: «La sociocritique au pluriel», *Sociocriticism*, 25 (1), 2010, pp. 27-40.
- DOSSE, François : «Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 78, n° 2, 2003, pp. 145-156,
- DOTOLI, Giovanni (éd.): *Atti della Conferenza sulla cooperazione scientifica tra le Università del Mare Mediterraneo* (1983, 1986, 1988, 1990, 1992, 1995); *La femme dans la ville multiethnique* (Schena, 2008); *La femme en Méditerranée* (Paris, Schena - Alain Baudry et Cie, 2008); *Le récit méditerranéen d'expression française. 1945-1995* (Didier Erudition, 1997); *Le voyage français en Italie* (Paris, Schena - Editions Lanore, 2007) ; *Orient-Occident. Croisements lexicaux et culturels* (Paris, Schena, Alain Baudry et Cie, 2009) ; *Où va la francophonie au début du troisième millénaire?* (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005) ; *Poésie méditerranéenne d'expression française. 1945-1990* (Schena, 1991) ; *Italie, France, Méditerranée. Perspectives contemporaines* (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne,

2005) ; *L'Œil méditerranéen de l'Europe* (Paris, iDLivre, 2002) ; *La Beauté ou le salut du monde* (Hermann, 2011) ; *Le français, langue d'Orient?* (Hermann, 2010) ; *Mediterraneo ieri, oggi, domani* (Cacucci, 1997) ; *Montaigne, philosophe méditerranéen* (Hermann, 2012) ; *Rimbaud, L'Italie, les Italiens. Le géographe visionnaire* (Scheda Editore, 2004) ; *La Poésie française au début du troisième millénaire ou l'énigme fragile* (Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002).

- DOTOLI, Giovanni: *Le français langue d'Orient*, Paris, Hermann, 2010.
- DOTOLI, Giovanni, CANU-FAUTRÉ, Claudia et SELVAGGIO, Mario (dir.): *L'Algérie sous la plume d'Assia Djebar. Histoire d'une écrivaine et histoire d'un peuple*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2016.
- DUBOIS, Jean (coord.): *Lexis: Larousse de la langue française*, Paris, Larousse, 2002.
- DUBUFFET, Jean: «*Ler dla canpane (1948)*», dans *Prospectus et tous écrits suivants*, Tome I, Paris, Gallimard, 1967.
- DUBUFFET, Jean et PAULHAN, Jean: *Dubuffet-Paulhan. Correspondance 1944-1968*, Paris, Gallimard, 2003.
- DUCHET, Claude: «*Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit*», *Littérature*, n°1, 1971, pp. 5-14.
- EL FAÏZ, Mohammed et TEBBAA, Ouidad: *Jemaa El Fna, Marrakech*, Casablanca et Paris, La croisée des chemins et Paris Méditerranée, 2003.
- EL MOUMEN, Milouda: *L'intertextualité dans les romans de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse 2, 1996.
- ERLL, Astrid: *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, Johanna Córdoba y Tatjana Louis (trads.), Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales-Universidad de los Andes, 2012.
- ERRERA, Eglal (coord.): *Les Poètes de la Méditerranée*, anthologie, préface de Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard/Culturesfrance, coll. «*Poésie/Gallimard*», 2011.
- ESCARPIT, Robert: *Le Littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970.
- ESPAGNE, Michel: «*La notion de transfert culturel*», *Revue Sciences/Lettres* n° 1, 2013.
- ESQUIROU, Martine: «*Tahar le sage, Tahar le fou*», *Tribune médicale*, 1982.
- FERRET, Stéphane: *Deepwater Horizon. Éthique de la nature et philosophie de la crise écologique*, Paris, Seuil, 2011.
- FLAIG, Egon: «*Soziale Bedingungen des kulturellen Vergessens*», in Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner, Martin Warnke (ed.), *Vorträge aus dem WarburgHaus, Band 3*. Berlin, Akademie Verlag GmbH, 1999, p. 30-100.
- FONTENAY, Élisabeth de: *Le Silence des bêtes, la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998.
- FOUCAULT, Michel: *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

- FREUD, Sigmund: «Malaise dans la civilisation», in *Revue française de psychanalyse*, Tome VII, n° 4, 1934, 1929.
- GATEAU-IONICESCU, Alina: *Lectures de sable: Les récits de Tahar Ben Jelloun*, Thèse doctoral, Université de Rennes 2-Université de Craiova, HAL, 2009. Recuperado de: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00421948/document> (d.c. 20/07/2020).
- GAUDIO, Attilio et PELLETIER, Renée: *Femme d'Islam ou le sexe interdit*, Paris, Denoël, 1980.
- GENETTE, Gérard: *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- GENETTE, Gérard: *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- GENETTE, Gérard: *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GHALEM, Nadia et NDIAYE, Christiane, «Le Maghreb», in Christiane Ndiaye (éd.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, pp. 197-267. Récupéré de: <https://books.openedition.org/pum/10661> (d.c. 8/08/2021).
- GIDE, André: *Journal. Tome I. 1887-1925*. Édition établie, présentée et annotée par Éric Marty. Paris, Gallimard, 1996, p. 171.
- GNISCI, Armando (ed): *Introducción a la literatura comparada*, Ed. Crítica 2002, Barcelona. En especial los capítulos VI, "Los viajes y la literatura", pp. 241-289, y VIII, "Imágenes del Otro. La literatura y los estudios interculturales", pp. 347-389.
- GOMEZ-GÉRAUD, Marie-Christine y ANTOINE, Philippe (coord): *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.
- GONTARD, Marc: *La Violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*, Paris-Rabat, L'Harmattan-Société marocaine des Éditeurs réunis, 1981.
- GONTARD, Marc: «Le récit méta-narratif chez Tahar Ben Jelloun. L'intertexte borgésien», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 99-119.
- GRACIÁN, Baltasar: *Art et figures de l'esprit*, «Discours LXIII», éd. critique par Benito Pelegrín, Paris, Seuil, 1983.
- GRACQ, Julien: *Carnets du grand chemin*, Paris, José Corti, 1992.
- GRAVE, Jaël : *L'imaginaire du désert au XX siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- GREIMAS, Algirdas Julien: *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.
- GROULT, Benoîte: *Ainsi soit-elle*, Paris, Le livre de poche, 2006, [1975].
- GUATTARI, Félix: *Les trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989.
- HABERMAS, Jürgen: «La modernité: un projet inachevé», *Critique*, n° 413, 1981, pp. 950-967.
- HADDADOU, Mohand-Akli: *Le rêve et son interprétation dans l'Islam*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1991.
- HAKKARI, Rachid: «Partir ou le récit d'une immigration à visage humain», *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n° 56, 2007, p. 178-179.

Récupéré de : https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2007_num_56_1_2778 (d.c. 16/06/2019).

- HALL, Stuart: *Identités et cultures. Politique des 'cultural Studies'*, Paris, Ed. Amsterdam, 2007.
- HALLAQ, Boutros, OSTLE, Robin et WILD, Stefan: *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- HAMBURGER, Käte: *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- HAMBURSIN, Olivier (ed.): *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, Paris, PUPS, 2005.
- HANNERZ, Ulf: *Explorer la ville*, Paris, Minit, 1983.
- HAYES, David: *Ritual Fictions: The enigma made flesh in the novels of Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, University of Canterbury, 1999. Récupéré de : <https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/4684> (d.c. 25/08/2021).
- HDIDOU, Mustapha: *Étude de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. Analyse sémiotique de l'histoire de l'enfant de sable d'après les deux romans, L'enfant de sable et La nuit sacrée*, Thèse de doctorat, Université de Paris 3, 1992.
- HIRT, Jean-Michel: *Le Miroir du Prophète. Psychanalyse et Islam*, Paris, Grasset & Fasquel, 1993.
- IÑARREA LAS HERAS, Ignacio: «Texte, paratexte et lexique espagnol dans le *Voyage d'Espagne* (1736) de Guillaume Manier», *Revista de Filología Románica*, n°30, 2. 2013, pp. 353-370.
- IÑARREA LAS HERAS, Ignacio: «Étude des itinéraires français de pèlerinage de Compostelle des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles», *Studi Francesi*, n°72, 2014, pp. 22-36.
- IÑARREA LAS HERAS, Ignacio: «Les récits en français des voyageurs-pèlerins en Espagne à la fin du XIX^e siècle: un témoignage historique et idéologique», *Çedille: Revista de Estudios Franceses*, n° 11, 2015, pp. 313-340.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, 3. La volonté de vouloir*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- JERZY, Lis: «Nouvelles approches de la ville dans la littérature française contemporaine», *Studia Romanica Posnaniensia*, vol.39, n°2, 2012, pp. 99-109.
- KALA, Acharya, ITURBE, Mariano et al. (coord.): *East and West: exploring cultural manifestations*, Mumbai, Somaia Publications, 2010.
- KING, Russel, CONNELL, John et WHITE, Paul (éds.): *Writing Across Worlds. Literature and Migration*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995.
- KLAUBER, Véronique: «ÉNIGME», in Albin Michel (éd.), *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997,
- KLAUBER, Véronique: «ÉNIGME, littérature», in *Encyclopædia Universalis*. Récupéré de: www.universalis-edu.com/encyclopedie/enigme-litterature/ (d.c. 7/07/2021).

- KÖNGÄS-MARANDA, Elli Kaija: «Structures des énigmes», *L'Homme*, tome 9, n°3, 1969, pp. 5-48. Récupéré de : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367052 (d.c. 20/07/2021).
- KRISTEVA, Julia: *Sèmeiòtikè = Semiòtica 1*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- KRISTEVA, Julia: *Sèmeiòtikè = Semiòtica 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- KRISTEVA, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- KRYSINSKI, Wladimir : «Entre aliénation et utopie: la ville dans la poésie moderne», *La ville n'est pas un lieu, Revue d'esthétique*, n° 3-4, Paris, U.G.E., 1977, pp. 33-71.
- L., A.: «Tahar Ben Jelloun», *Le Monde*, 13 octobre 1972. Recuperado de: https://www.lemonde.fr/archives/article/1972/10/13/tahar-ben-jelloun_2405041_1819218.html (d.c. 18/01/2022)
- LACAPRA, Dominick: *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 2001.
- LAÂBI, Abdellatif (dir.): *Souffles: Révue poétique et littéraire*, Premier trimestre 1966. Récupéré de: <http://bnm.bnrm.ma:86/pdf.aspx?IDc=822> (d.c. 12/02/2021)
- LAFON, Xavier, MARC, Jean-Yves et SARTRE, Maurice: *La ville antique. Histoire de l'Europe urbaine*, Tome I, Paris, Points Seuil, 2011.
- LAMBARABET, Hamid: *La poétique de l'espace Fès dans le discours romanesque chez Jérôme et Jean Tharaud, Abdelkarim Ghallab et Tahar Ben Jelloun: étude comparée*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 4, 1985.
- LAROUÏ, Fouad: «La littérature marocaine d'expressions française. Point de vue d'un écrivain», *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, n° 60, 2009, pp. 98-112. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2009_num_60_1_2714 (d.c. 16/06/2019).
- LAROUSSE : «Énigme» in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires Dictionnaire en ligne*. Récupéré de: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/énigme/29610> (d.c. 6/07/2021).
- LARRÈRE, Catherine et LARRÈRE, Raphaël: *Penser et agir avec la nature*, Paris, La Découverte, 2015.
- LATOÛR, Bruno: *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave: *Raga. Approche du continent invisible*, Paris, Seuil, 2006.
- LE TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE: «Énigme» in *Dictionnaire des Genres et notions littéraires Dictionnaire en ligne*. Récupéré de: <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9nigme> (d.c. 6/07/2021).
- LÉCRIVAIN, Claudine: «Romans marocains et question migratoire : les circonvolutions frontalières du silence», *Revue d'Études Françaises*, n°14, Budapest, 2009, pp. 145-154.
- LEDROUT, Raymond: *L'Espace social de la ville*, Paris, Anthropos, 1968.
- LEFEBVRE, Henri: *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1974.

- LEOPOLD, Aldo: *L'Almanach d'un comté des sables*, Paris, Flammarion, 2000.
- LÉVY, Clara: «Le double lien entre écriture et identité: le cas des écrivains juifs contemporains en langue française», *Sociétés contemporaines*, n° 44, 2002, pp. 75-90.
- LOCHER, Fabier et QUENET, Grégory (dir.): «Histoire environnementale», numéro spécial de la *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n°56 (4), 2009.
- LOREAU, Max: *Présentation, Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, Roses d'Allah, clowns du désert*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1967.
- LOREAU, Max: *Juan Dubuffet. Stratégie de la création*, Paris, Gallimard, 1973.
- LYOTARD, Jean-François: *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique: *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MALKI, Abdellah, SLAOUI, Azzedine, et al. (Collectif): *Poétique de la ville marocaine*, Meknès, Université Moulay Ismail, Faculté des lettres et des sciences humaines, 2009.
- MARCEL, Odile: «Crise de la ville, crise de l'idée de la ville, ou les labours de l'histoire empirique», *L'idée de la ville*. Actes du Colloque international de Lyon, Seyssel, Champs Wallon, 1984, pp. 18-27.
- MARCO VELA, José Carlos: *Narración, memoria e identidad en Jean-Christophe: el sueño europeo de Romain Rolland*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2017.
- MARX, Engels: *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1982.
- MATHIS-MOSER, Ursula et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (dir.): *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Paris, Champion, 2012.
- MEDDEB, Abdelwahab: *Talismano*, Paris, Christian Bourgeois, 1979.
- MEDDEB, Abdelwahab: *Phantasia*, Paris, Sindbad, 1986.
- MEDDEB, Amina Maya: «Avant-propos», *Abdelwahab Meddeb. Le proche et le lointain*. Textes réunis et présentés par Amina Maya Meddeb, Neuilly, Al Manar, 2016.
- MEDINA ARJONA, Encarnación et TEBBAA, Ouidad: *Paysages culturels méditerranéens. Lieux d'identité et de mémoire littéraire*, Universidad de Jaén, 2012.
- MEDINA ARJONA, Encarnación: «Camus en su paisaje», *Barcarola: revista de creación literaria*, n° 81-82, 2014, pp. 263-266.
- MEDINA ARJONA, Encarnación: «La correspondance de Dubuffet: les mots du voyage brut.», *L'Ull crític*, núm. 19-20, 2016, pp. 307-321. Recuperado de: <https://raco.pre.csuc.cat/index.php/UllCritic/article/view/317452> (d.c. 28/1/2022).
- MEDINA ARJONA, Encarnación: «Les mots nocturnes d'Abdelwahab Meddeb», *Les mots de la Méditerranée, Dix-huitièmes journées italiennes des*

- dictionnaires, Journées italo-franco-tunisiennes*, Centre d'Etudes et de Recherche Economiques et Sociales, Tunis, 2016.
- MEDINA ARJONA, Encarnación: «Chants nuptiaux sur les lieux du renoncement : “au cœur du combat” des femmes», in Giovanni Dotoli, Claudia Canu-Fautré et Mario Selvaggio (dirs.), *L'Algérie sous la plume d'Assia Djebar. Histoire d'une écrivaine et histoire d'un peuple*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2016, pp. 129-135.
- MEDINA ARJONA, Encarnación, TEBBAA, Ouidad et MARLÈNE, Bouzin: *Jardins littéraires et méditerranéens*, Bern, Peter Lang, 2016.
- MEDINA ARJONA, Encarnación: «Le jardin d'Abdelwahab Meddeb ou l'esthétique du non-finit», *Mélanges offerts à Bernadette Mimoso-Ruiz*, Christophe Balagna et Gérard Dastugue (dir.), Toulouse, Les Presses Universitaires. Institut Catholique de Toulouse, 2017, pp. 219-231.
- MEDINA ARJONA, Encarnación: «Hantise de la ville dans l'écriture d'Abdelwahab Meddeb», *Evocar la literatura francesa y francófona de la modernidad. Homenaje a Àngels Santa*, M. Carme Figuerola (ed.), Lleida, Universitat de Lleida / Pagès Editors, 2019, pp. 385-392.
- MERNISSI, Fatima: *Sexe, idéologie, Islam*, CELF, 1983.
- MERINO GARCÍA, Leonor: “La escritura de la literatura magrebí de expresión francesa: ‘territorio de la herida’”, *Estudios Humanísticos. Filología*, n° 14, 1992, pp. 235-246.
- MERINO GARCÍA, Leonor: “Ben Jelloun, Imagen en un espejo deformante de una voz ausente”, *Estudios humanísticos-Filología*, n° 19, 1997, pp. 217-228.
- MERINO GARCÍA, Leonor: «Regard incantatoire sur une écriture maghrébine immigrée d'élégance et de poéticité», in Lídia Anoll et Marta Seggara (éds.), *Voix de la Francophonie (Belgique, Canada, Maghreb)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 389-400.
- MESCHONNIC, Henri: *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.
- MESCHONNIC, Henri: *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988.
- MESCHONNIC, Henri: *Nous le passage*, Paris, Verdier, 1990.
- MEZGUELDI, Zohra: Zohra MEZGUELDI: «Féminité et création littéraire», in Fatima MERNISSI (coord.), *Corps au féminin*, Casablanca, Le Fennec, 1991.
- M'HAMMED OUBELLA, Abdelkrim: *Progression narrative et progression thématique dans L'enfant de sable et La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad de Paris 3, 1992.
- M'HENNI, Mansour: *Tahar Ben Jelloun, Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- MICHEL, Albin: *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis, 1997.
- MICHEL MANSOUR, Thérèse: *La Portée Esthétique du Signe dans le Texte Maghrébin*, Paris, Publisud, 1994.

- MICHEL-MANSOUR, Thérèse: «L'enjeu de l'espace dans le roman maghrébin», *Études francophones. Revue du Conseil International d'Études Francophones (CIEF)*, vol.12, n°1, Lafayette (Los Angeles), printemps 1997.
- MITSCHERLICH, Alexander: *Psychanalyse et urbanisme*, Paris, Gallimard, 1970.
- MOKEDDEM, Malika: *L'Interdite*, Paris, Grasset, 2007.
- MOLINA RUEDA, Beatriz y CANO, María José: *A través del Mediterráneo. La visión de viajeros judíos, cristianos y musulmanes*, Granada, Comares, 2013.
- MONTANDON, Alain: *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- MONTSERRAT-CALS, Claude: «Questionnement du schéma œdipien dans le roman maghrébin», in Charles Bonn et Yves Baumstimler (dir.), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 49-60.
- MORETTI, Franco: *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- MOURA, Jean-Marc: «L'imagologie littéraire: Essai de mise au point historique et critique», *Revue de littérature comparée*, n°3, 1992, pp.271-287.
- MOURA, Jean-Marc: *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Ed. Honoré Champion, coll. «Ed. Honoré Champion», 1998.
- MOURA, Jean-Marc: *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Littératures européennes», 1998.
- MOURA, Jean-Marc: «Littératures coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace: quelques problèmes et perspectives», in Jean Bessière et Jean-Marc Moura (éds.), *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 173-190.
- MUMFORD, Lewis: *La Cité à travers l'histoire*, Paris, Seuil, 1964.
- NOIRAY, Jaques: *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.
- ONFRAY, Michel: *Cosmos: une ontologie matérialiste*, Paris, Flammarion, 2015.
- OUERHANI, Nejib: «Espace et exil dans la littérature maghrébine de langue française», in Abdesslem Yahiaoui (dir.), *Corps, espace-temps et traces de l'exil: incidences cliniques*, Grenoble, La Pensée sauvage-APPAM, coll. «Travail clinique et social en milieu maghrébin», 1991, pp. 17-34.
- PAGEAUX, Daniel-Henri: «De l'imagerie culturelle à l'imaginaire», en Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989, pp. 134-161.
- PAGEAUX, Daniel-Henri: *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.
- PAGEAUX, Daniel-Henri: «Recherches sur l'imagologie: de l'histoire culturelle à la poétique», *Thélème.Revista Compluyente de Estudios Franceses*, 8, 135, 1995, pp. 135-160.
- PERNIOLA, Mario: *Énigmes: le moment éptien dans la société et dans l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 1995.

- PERROT, Jean: *Henry James, une écriture énigmatique*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.
- PESSOA, Fernando: *Libro del desasosiego*, Madrid, Seix Barral, 2008.
- PÉTRARQUE: *Lettres familières (Epistolae de rebus familiaribus)*, éd. Ugo Dotti et alii, 5 vol., Paris, Les Belles lettres, 2002-2005.
- PIKE, Burton: *The Image of the City in Modern Literature*, Princenton, Princeton University Press, 1981.
- POPOVIC, Pierre: «De la ville à sa littérature», *Études françaises*, vol. 24, n°3, 1988, pp.109-121.
- PORRAS MEDRANO, Adelaida: “Una lectura de ‘La nuit sacrée’ de Tahar Ben Jelloun”, *Didáctica. Lengua y literatura*, 1, 1989, pp. 75-92.
- QUERO LEIVA, Ana Belén: «L’énigme du lieu, de l’être et de l’écriture dans Partir de Tahar Ben Jelloun», in Encarnación Medina (dir.), *Voyages tyranniques, paysages circéens*, Paris, L’Harmattan, 2021, pp. 153-167.
- QUERO LEIVA, Ana Belén: «Le paysage désertique du monde féminin dans L’enfant de sable de Tahar Ben Jelloun», *Studi di letteratura francese*, XLV, 2020, pp. 69-80.
- RADI, Fakhreeddine: *La figure de la femme dans les romans de Tahar Ben Jelloun*, Tesis Doctoral, Universidad Paris 3, 2012.
- RAILLARD, Georges: «L’exemple», in *L’emploi du temps*, Paris, éditions de Minuit, 1957.
- RAMOND JURNEY, Florence : «Le Hammam dans L’enfant de sable de Tahar Ben Jelloun et Halfaouine : l’enfant des terrasses de Ferid Boughedr », *The French Review*, Vol. 77, n° 6, 2004, pp. 1128-1139.
- RAYNAL, Henri: *La Double Origine*, Paris, Galerie Michèle Heyraud, 1996.
- REDOUANE, Najib (dir.): *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, Paris, L’Harmattan, 2008.
- RENARD, Pierrette: «Le Maghreb comme écriture de la quête», *Bulletin de liaison du GRLDFRUI*, Lyon, n° 4, 1986, pp. 43-49.
- RENARD, Pierrette : «D’une rive à l’autre: errances du désir et de la mémoire», in Pierrette Renard et Nicole de Pontcharra (dir), *L’Imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve-Larose, 2000, pp. 134-141.
- RICHARD, Jean-Pierre: *Paysages de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967.
- RICŒUR, Paul: *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- RIGNEY, Ann: «Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory», *Journal of European Studies*, vol. 35, 2005, pp. 11-28.
- RIVOIRE ZAPPALÀ, Marguerite: «L’enfant de sable, de Tahar Ben Jelloun. Un roman alchimique ?», in Elisa Biancardi, Margherita Botto, Dario Gibelli e Giorgetto Giorgi (éds.), *Le culture esoteriche nella letteratura francese. Le culture esoteriche nelle letterature francofone. Problemi di lessicologia e lessicografia dal Cinquecento al Settecento*, Fasano, Schena, 1989, pp. 299-

314. [«Atti del XV Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Pavie, 1-3 ottobre 1987»]
- ROBERT, Paul, REY-DEBOVE, Josette et ALAIN, Rey: *Le Petit Robert 2014, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Nouvelle édition, Paris, Le Robert, 2014.
- ROCHE, Daniel: *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003.
- ROGER, Jérôme: *La critique littéraire*, Paris, Dunod, 1997.
- ROTHE, Arnold: «Espaces féminins dans la littérature maghrébine d'expression française », in Krauss Henning (ed.), *Offene Gefüge: Literatursystem und Lebenswirklichkeit*, Tübingen, 1994, pp. 165-196.
- ROUDAUT, Jean: *Trois villes orientées*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1967.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Dynamisme et béances du corps dans la littérature maghrébine de langue française», *Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, n° 5, Marrakech, 1989, pp. 135-137.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Identité culturelle et discours parallèles», *Identité culturelle au Maghreb* (coll.), Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, «Colloques et Séminaires n° 19», 1991, pp. 33-39.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Inscription du langage du corps à travers les béances d'une écriture», in Charles Bonn et Yves Baumstimler (dir.), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, «Études littéraires maghrébines», 1991, pp. 97-104.
- SAÏGH-BOUSTA, Rachida: «Béances du récit dans *La nuit sacrée*», in Mansour M'Henni (dir.), *Tahar Ben Jelloun. Stratégies d'écriture*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 1993, pp. 119-129.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Exil et immigration: pré-texte et/ou quête du lieu vacant: identité-altérité-immigration», in Charles Bonn (dir.), *Littératures des immigrations. I. Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, «Études littéraires maghrébines n°7», 1995, pp. 165-172. [«Actes du Colloque de l'Université Paris-Nord (Paris XIII), Paris, 19-21 décembre 1994»].
- SAIGH-BOUSTA, Rachida: «Imaginaire de Tanger, seuil et limite de la Méditerranée», in Pierrette Renard et Nicole de Pontcharra (éds.), *L'Imaginaire méditerranéen*, Paris, Maisonneuve-Larose, 2000, pp. 86-92.
- SAINT GIRONS, Baldine: *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.
- SALIGNON, Bernard: *La cité n'appartient à personne, Architectures, Esthétique de la forme, Ethique de la conception*, Théétète éditions, 1997.
- SANSOT, Pierre: *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1973.
- SAVIGNEAU, Josyane: «Ben Jelloun, romancier des destins croisés. Les déchirures d'une jeunesse marocaine habitée par un seul rêve: *Partir*», *Le Monde*, 19 janvier 2006.

- SCHOENTJES, Pierre: *Ce qui a lieu: essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, coll. «Tête nue», 2015.
- SEGARRA, Marta: *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Paris, Karthala, 2010.
- SELLIN, Eric: «Signes migrateurs : approche transculturelle d'une lecture de la littérature maghrébine d'écriture française», *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, n° 14, 2e semestre 1991, pp. 42-50.
- SELVAGGIO, Mario: *La città e le sue rappresentazioni nell'opera di Tahar Ben Jelloun*, Roma, Edizioni Universitarie Romane, 2014.
- SEMPRÚN, Jorge: *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.
- SERRES, Michel: *Le Contrat naturel*, Paris, Françoise Bourin, 1990.
- SKOUNTI, Ahmed et TEBBAA, Ouidad: *La Place Jemaâ El Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'humanité*, Rabat, Bureau de l'Unesco, 2006.
- STANNISLAS, Breton: *L'autre et l'ailleurs*, Paris, Descartes et Cie, 1995.
- SURIN, Jean-Joseph: *Guide spirituel*, Paris, DDB, 1963.
- TEBBAA, Ouidad: «Rhapsodie albanaise d'Ismael Kadaré: l'épopée d'une forteresse assiégée», *L'Imaginaire Méditerranéen*, sous la direction de P. Renard et N. Pontcharra, Paris, Maisonneuve et Larose, 2000, pp. 268-275.
- TEBBAA, Ouidad et al.: *Maroc, Magie des lieux, l'Art de la ville et de la maison*, Paris, Institut du Monde Arabe, 1999.
- TEBBAA, Ouidad et al.: *Vivre Marrakech*, Casablanca, Oum Editions, 2005.
- TEBBAA, Ouidad et al.: *Femmes d'Orient et Femmes d'occident, Espaces, mythes et symboles*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- TEBBAA, Ouidad (éd.): «Tourisme durable», *Liaison Énergie-Francophonie*, n°95, Québec, Revue de l'Institut de la Francophonie pour le développement durable, 2013.
- THIBAUD, Jean-Paul: «L'expression littéraire des silences de la ville», *La Création Sociale*, 1997, n°2, pp. 45-70.
- TRAVERSO, Enzo: *Le passé, mode d'emploi: histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2005.
- VIAL, Hélène: *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Belles Lettres, 2010, p. 395.
- VIART, Dominique : «L'écriture et le labyrinthe des signes : L 'emploi du temps de Michel Butor», in *Otrante*, n° 7, 1994.
- VICENS PUJOL, Carlota: «Être étranger, être dehors. L'épisode du camelot dans l'œuvre d'Albert Cohen», *Les Lettres Romanes*, vol.65, n°12, 2011, pp. 151-166.
- VICENS PUJOL, Carlota: «Céphalonie baignée par la mer. L'île interdite de Solal des Solal », *De l'île réelle à l'île fantasmée: voyages, littérature(s) et insularité*, sous la dir. de D. Cooper-Richet et C. Vicens-Pujol, Paris, Nouveau Monde, 2012.

- VICENS PUJOL, Carlota: "Representación de la mujer en *Relation du voyage d'Espagne* de Mme d'Aulnoy. Una aproximación imagológica", *Leituras de gênero e interculturalidade*, Brasil, Universidade General de Grande Dourado, 2013, pp. 191-207.
- VICENS PUJOL, Carlota: «Quand l'intertexte devient Guide. Le cas de *La Mayorquine* d'Ernest Gaubert», *Travaux de littérature*, n°28, 2015, pp.175-188.
- VIRILIO, Paul: *Ville panique*, Paris, Galilée, 2004.
- VURM, Petr: *Anthologie de la littérature francophone*, Université de Masarykova., 2014.
- WARBURG, Aby: *Atlas Mnemosyne*, Ediciones Akal, 2010.
- WEBER, Max: *La Ville*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.
- WISMAN, Heinz: *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Cerf, 1986.
- WITTGENSTEIN, Ludwig Josef: *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961.
- YLLERA, Alicia: *Teoría de la literatura francesa*, Madrid, Síntesis, 1996.
- ZDRADA-COK, Magdalena: «Entre le réel et l'insolite: l'image du Maroc contemporain dans la prose de Tahar Ben Jelloun entre 1994 et 2009», *Carnets*, Première série-n°2, 2010, pp. 43-53. Récupéré de : <https://journals.openedition.org/carnets/4898> (d.c. 16/06/2019)
- ZDRADA-COK, Magdalena: *Tahar Ben Jelloun: hybridite et strategies de dialogue dans la prose publiee apres l'an 2000*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
- ZOPPI, Sergio: «À propos de la présence des littératures maghrébines en Italie», in Majid El Houssi, Mansour M'Henni et Sergio Zoppi (dir.), *Regards sur la littérature tunisienne*, Rome, Bulzoni, «Consiglio Nazionale delle Ricerche. Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti», 1997, pp. 187-191.

