

Le discours identitaire est-il transgressif ? Cas du discours littéraire d'Abdellah Taïa

Brahim EL MESTOR

Université Hassan II de Casablanca, Maroc

elmestor.brahim@gmail.com

Reçu: 13/04/2022,

Accepté: 04/06/2022,

Publié: 30/06/2022

Is the Identity Discourse Transgressive? Case of the Literary Discourse of Abdellah Taïa

ABSTRACT: *This work questions in terms of analysis the topos of identity in the literary discourse of the writer Abdellah Taïa. We proceed to an enunciative approach to the linguistic strategies carried out by the subject-writer "I" by arousing new readings about the transgression of taboos anchored by the readership.*

Indeed, the writer Abdellah Taïa has stated unprecedented events, namely the evocation of the naked body, excess of language, transgression of norms, and violation of codes through the presentation of identity claims.

KEYWORDS: Abdellah Taïa, Identity, Speech, Literature, Transgression.

RÉSUMÉ: *Ce travail interroge en matière d'analyse le topos de l'identité dans le discours littéraire de l'écrivain Abdellah Taïa. Nous procédons à une analyse énonciative des stratégies langagières menées par le sujet-écrivain « Je » en suscitant des lectures inédites à propos de la transgression des tabous ancrés par le lectorat.*

En effet, l'écrivain Abdellah Taïa met en scène des événements inédits à savoir l'évocation du corps nu, excès du langage, transgression des normes et violation des codes à travers la mise en discours des revendications identitaires.

MOTS-CLÉS: Abdellah Taïa, Identité, Discours, Littérature, Transgression.

Introduction

Les pratiques de la transgression, se sont investies depuis l'avènement du texte littéraire francophone, issu de la relation historique entre la colonisation française et les réactions identitaires promues par les écrits littéraires (romans, poésies, pièces de théâtre, chants) en revendiquant la libération, l'émancipation et l'indépendance officielle de la nation. Le phénomène de la transgression littéraire est bel et bien important pour pouvoir contextualiser la création littéraire dans son temps précis de la production. Les critiques littéraires (Vladimir Propp, Georg Lukács, Georges Bataille, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Lucien Goldman, Tzvetan Todorov) ont avancé le terme *tabou* pour exprimer *l'interdit*, *l'inédit*, *l'incommunicable*, *l'impossible* ou *l'impensé* et ils considèrent que le texte littéraire dépasse voire transgresse ces tabous ou ces pouvoirs d'ordre coutumier, religieux, social, culturel et politique.

De par l'expérience de toutes les générations de la littérature francophone dont notamment la littérature maghrébine d'expression française, il s'est avéré par la suite que chaque génération requiert ses propres soucis et revendications identitaires, sociales, culturelles et politiques. Toutefois, le point commun entre toutes ces générations est la plume, l'écriture et la création littéraires. D'ailleurs, interroger le rapport entre la littérature et l'identité nous ramène à concevoir certains détails. Ces derniers sont généralement énormes, et ils prennent la forme des règles, des normes et des interdictions à ne pas transgresser. L'écrivain se trouve dès lors entre ce qu'est, c'est-à-dire son ancrage culturel hérité d'un déterminisme social et ce qu'il devrait être en faisant appel à son désir de transgresser par le biais de la création littéraire. Par conséquent, le texte littéraire ne peut être qu'un espace de la création littéraire insoumise et illimitée.

Le texte littéraire de l'écrivain marocain Abdellah Taïa, est un lieu d'expression des contradictions sociales ancrées ou rejetées par la société marocaine, et principalement à travers ses écrits inhérents aux dispositions réalistes par lesquelles l'auteur déclare la construction socio-littéraire de son identité homosexuelle (notion du genre), ses revendications sociales et ses luttes pour une reconnaissance au sein de la société. Le phénomène de

la transgression s'inscrit dans la structure des textes littéraires aux degrés divers, facettes et formes différentes. Compte tenu de la position identitaire de l'écrivain, de sa position idéologique (le signe idéologique ou la compétence idéologique), de son habitus social, de son appartenance à une communauté socio-discursive et de sa propre insertion dans l'espace public via les canaux de la consécration. Le lecteur est devant une panoplie d'éléments hétérogènes par lesquels la transgression de la norme socio-littéraire autorise des interprétations multiples et différentes. D'où la tentation ou l'essai de déconstruire les tabous pour construire un texte littéraire non-conformiste est devenu l'enjeu central de l'écrivain marocain Abdellah Taïa.

La problématique de l'identité dans le discours littéraire d'Abdellah Taïa.

Depuis la fin du XX^{ème} siècle, la problématique centrale de la littérature francophone s'est orientée vers l'évocation de l'identité individuelle du sujet-écrivain. Ceci veut ainsi dire que le paradigme littéraire holiste, collectiviste a été pratiquement transgressé en vue de révéler aux instances de la réception une nouvelle littérature qui pèse sur le manifeste des langages en affranchissant les limites de *l'impossible* (terme clé de Georges Bataille, 1957).

L'écrivain marocain Abdellah Taïa, s'inscrit dans un mouvement littéraire réaliste mettant en scène des événements inédits (évocation du corps nu, excès du langage, transgression des normes) à travers la mise en discours des revendications identitaires (identité par rapport à la norme sociale). Autrement dit, il y a une mise en récit (*storytelling*) d'une identité construite, vécue par le sujet-écrivain dans les périodes d'enfance et de jeunesse. Le romancier Abdellah Taïa, prend la plume pour s'échapper du monde réel, de l'inédit et de la construction sociale des pratiques langagières dont l'élaboration constitutive du « Je » de l'écrivain fait partie intégrante de cette culture du peuple ou plutôt *populaire* qui serait d'emblée complètement défavorisée. Elle l'est, défavorisée, par rapport à une autre culture, on le voit, celle bien placée au sommet de la pyramide sociale au Maroc. Dès lors, le lecteur de l'écrivain Abdellah Taïa, se sent dispersé, éparpillé et confronté par deux réalités subsistantes, l'une

subjective et l'autre *objective*. D'une part, la réalité subjective est pratiquement liée au passage de soi par lequel le sujet-écrivain fait preuve d'un Coming out. D'autre part, le lecteur se heurte à une réalité objective suscitant en effet un long débat social par lequel l'écrivain Abdellah Taïa cherche à établir un accord préalable avec son lectorat en matière de la reconnaissance sociale de la condition de l'homosexualité au Maroc. Par conséquent, les écrits littéraires d'Abdellah Taïa sont orientés essentiellement vers un point crucial de la reconnaissance de soi (nouveau paradigme de la reconnaissance), et envisagent une lutte acharnée menée implicitement et explicitement par le verbe et la plume romanesques.

Pour décortiquer les lieux d'inscription des pratiques de la transgression dans la littérature en général, et notamment les écrits de l'écrivain marocain Abdellah Taïa. Il nous semble nécessaire d'entrer dans une logique d'introspection freudienne du sujet-écrivain. Néanmoins, la psychologie du sujet-écrivain demeure instable, mouvementée d'une situation à l'autre, et l'écriture du « Je » romanesque ne se réduit pas aux simples perversions psychiques, mais aussi aux interpénétrations continues entre le sujet-écrivain et l'ensemble de l'écosystème socioculturel situé hors du monde romanesque. Interrogeons-nous le *moi* de l'écrivain, en vue de bien situer sa vision du monde intérieur et extérieur (prenons le terme de Lucien Goldmann).

Il paraît si important de dire qu'un tel écrivain, avant d'être le créateur de ses exploits littéraires, il était un Homo social, culturel, historique et politique. Or, cette complexité créatrice et interdépendante, entourée de lui, ne serait-ce qu'un ensemble des éléments majeurs qui ont marqué la vie du sujet-écrivain. En effet, toute formation littéraire n'est qu'un produit d'une formation imaginaire. En d'autres mots, l'objet narratif, le style et l'imaginaire littéraires d'Abdellah Taïa sont des artefacts sociaux intériorisés par le sujet-écrivain. Ceci dit que le texte littéraire ne gagne de la légitimité que si l'on intériorise par les multiples canaux constituants de la société. Maurice Blanchot note à cet égard : « *Quand écrire, c'est se livrer à l'interminable, l'écrivain qui accepte d'en soutenir l'essence, perd le pouvoir de dire (je). Il perd alors le pouvoir de faire dire (je) à d'autres que lui. Aussi ne peut-il nullement donner vie à des personnages dont sa force créatrice garantirait la liberté. L'idée du personnage comme la*

forme traditionnelle du roman, n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même. » (Blanchot 1955,17).

Notions d'analyse et ancrages théoriques.

Identité.

L'identité est en effet un phénomène de sens. Elle surgit dans des situations différentes. Or, il n'y a de l'identité qu'en situation. Elle est un phénomène de sens parce qu'elle pose toujours un questionnement impliquant l'existence de l'Être au sens heideggérien : *Qui suis-je ?* Le chercheur français Alex Mucchielli a longtemps consacré ses réflexions sur le topos de l'identité en indiquant le caractère circulaire des identités ainsi que les expressions qu'emportent chaque identité comme système des relations. Il s'exprime à ce sujet : « *Chaque identité est, à chaque instant, une émergence du sens, résultant d'un ensemble des négociations circulaires des identités de chacun. Chaque identité trouve son fondement dans l'ensemble des autres identités s'exprimant à travers le système des relations.* » (Mucchielli 1986, 34).

Le topos de l'identité ne se réduit, en aucun cas, aux considérations purement externes du soi. Néanmoins, l'élément de l'identité s'inscrit également dans des contextes liés pratiquement à la réalité subjective du sujet-social. Alex Mucchielli nous enseigne comment la perception identitaire de chaque acteur entraîne des significations diversifiées. Il note à cet égard : « *L'identité est un ensemble de significations (variables selon les acteurs d'une situation) apposées par des acteurs sur une réalité physique et subjective, plus ou moins floue, de leurs vécus, ensemble construit par un autre acteur. C'est donc un sens perçu donné par chaque acteur au sujet de lui-même ou d'autres acteurs.* » (Mucchielli 1986, 10). En passant de l'identité comme un questionnement plus au moins ambigu (de nature philosophique) à l'identité comme un fait de pluralité distinguée. Alex Mucchielli insiste sur les différenciations qu'impliquent la notion de l'identité pour que les acteurs réussissent leurs objectifs et attentes. Il commente à ce propos que : « *L'identité est donc plurielle du fait même qu'elle implique toujours différents acteurs du contexte social*

qui ont toujours leur lecture de leur identité et l'identité des autres selon les situations, leurs enjeux et leurs projets. » (Mucchielli 1986, 10). L'identité constitue foncièrement un construit complexe comprenant de grands référents biopsychologiques et des référents communicationnel-culturel (Mucchielli 1986, 10-12-14). Et chaque référent se maintient en composition des sous-référents qui fournissent des interactions permanentes et discontinues. Par conséquent, l'identité s'insère toujours dans un état de transformation et d'évolution caractérisant les faits identitaires.

Discours.

Le discours, se trouve en état de complexité définitionnelle, et ce, avec des interpénétrations données par plusieurs champs disciplinaires à savoir linguistique, sociolinguistique, politique, philosophie, études des religions etc. Le dictionnaire philosophique d'A. Comte-Sponville, définit le concept *discours* comme le synonyme de parole : « *Souvent un synonyme de parole. Si on veut les distinguer, on peut dire que la parole est un acte ou une faculté ; le discours, le résultat de l'une ou de l'autre. Les deux sont l'actualisation d'une langue. Mais la parole est son actualisation en puissance ou en acte ; le discours, son entéléchie, comme dirait un aristotélicien, ou son œuvre. C'est pourquoi on est sensible surtout à ses imperfections. Les paroles s'envolent. Les discours pèsent.* » (Comte-Sponville 2013, 276). Autrement dit, il exploite la distinction entre le terme *discours* et *parole*, tout en soulignant le caractère fonctionnel préétabli de l'un (parole) et de l'autre (discours).

De par la réflexion linguistique et des études du discours, l'acception *discours* est perçue plus large. En fait, il se définit comme un exercice et une appréhension du langage. D'après l'acception du linguiste français Dominique Maingueneau, la notion du *discours* est conçue comme suit : « *Pris dans son acception la plus large, celle qu'il a précisé dans l'analyse du discours, ce terme désigne moins un champ d'investigation délimité qu'un certain mode d'appréhension du langage.* » (Maingueneau 1966, 24). Bien plus, selon le dictionnaire de l'analyse du discours, la notion du *discours* s'opère dans des logiques d'oppositions intenses (raisonnement par opposition) par lesquelles le concept du *Discours* est en parcours avec d'autres concepts connexes voire opposés (phrase, langue, texte, énoncé) : « *Le discours entre dans une série d'oppositions*

classiques. En particulier : Discours/phrase, Discours/langue, Discours/texte, Discours/énoncé. » (Charaudeau, Mainguneau 2002, 186-187).

La notion du *discours* est prise de façon étendue vers une dimension par laquelle elle désigne tout énoncé mis par une instance d'énonciation, au sens d'E. Benveniste (1976). En fait, tout *discours* se cristallise par l'instance qui le prit en charge ou bien le sujet-parlant. Georges-Elia Sarfati note à ce sujet : « *Au sens de Benveniste, le discours désigne tout d'abord l'instance d'énonciation (le moi-ici-maintenant) du sujet-parlant. Dans un sens restreint, spécialisé, discours désigne tout énoncé envisagé dans sa dimension interactive.* » (Georges-Elia Sarfati 1989, 14). Il s'ensuit que le concept du *discours*, ce n'est pas un événement qui relève du récit. Toutefois, le discours s'oppose au récit, tout en argumentant les différences existant au niveau des dispositifs (temps, espaces, instances etc.) comme l'observe ainsi Georges-Elia Sarfati : « *Discours s'oppose ici à récit. Dans le récit, tout se passe si aucun sujet ne parlait. Les événements semblent se raconter d'eux-mêmes, le discours se caractérise, au contraire, par une énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et par la volonté du locuteur d'influencer son interlocuteur.* » (Georges-Elia Sarfati 1989, 14).

Remarquons grosso modo que le concept du *discours* se trouve effectivement aménagé dans un état d'évolutions permanentes qui montrent par ailleurs, à la fois la richesse de la notion du *discours*, et ses inscriptions complexes et multidisciplinaires. Par conséquent, le concept du *discours* se distingue de par son objet (objet d'un texte littéraire, objet d'une lettre etc.) et de par les registres de son langage employé.

Transgression.

D'après Philippe Sabot, l'acte de la transgression est situé entre l'écriture et l'extase. Pour arriver à cette situation exacte et de définir la transgression, Philippe Sabot s'appuyait sur les œuvres de Georges Bataille (expérience intérieure 1943, l'histoire de l'œil 1928) comme étant un corpus littéraire dont les contradictions rapportées sont élémentaires (religion, sacré, sainteté, extase, érotisme etc.), et se sont interrogées sur le plan narratif, c'est-à-dire sur le plan des actions.

En fait, Georges Bataille a exploité le thème religieux de l'extase prenant souvent l'état du vertige, dans une dimension de méditations

régulières, ainsi commentait Philippe Sabot : « *En effet, cette œuvre est de toute évidence le lieu d'une appropriation originale du thème religieux de l'extase, qu'elle cherche à explorer et à exploiter à partir d'une méditation continue, centrée sur certaines expériences humaines fondamentales, notamment celles de l'érotisme et du sacré.* » (Sabot 2017, 87). L'extase bataillienne que Philippe Sabot a essayé d'analyser se manifeste dans une logique de renversement continu de toutes les figures émergées de la transcendance et de l'expérience humaine. Il importe de signaler que le recours si transgressif de Georges Bataille aux figures de transcendance se fait par la déconstruction des valeurs établies par la religiosité chrétienne idéaliste.

Mieux encore, le philosophe français (Sabot 2017, 88) a commencé son analyse par une question de départ : *comment Bataille en est-il venu à lier la quête d'une nouvelle forme de sainteté à la plongée transgressive dans l'excès de l'érotisme ?* Il y va donc, à travers ce questionnement pour penser les conditions de l'expérience transgressive des limites de l'humain par le récit-fiction de Georges Bataille. Autrement dit, l'expérience littéraire et discursive de Georges Bataille s'est axée sur l'objet de l'érotisme et de la sexualité profonde. Il observe à ce propos : « *Simone incarne l'objet même du récit de Bataille : l'érotisme, compris ici comme le domaine de « la sexualité profonde » qui s'oppose à une sexualité superficielle ou habituelle, faussement sublimée par le voile moral de la pudeur et ses conventions.* » (Sabot 2017, 90). En un mot, le concept de la *transgression* se trouve intimement associé à d'autres concepts connexes comme : extase, érotisme, sacré, sainteté, obscénité, et ce, avec l'évocation thématique des dimensions corporelles relatées dans un récit marqué par le vertige de la transgression.

Selon Justine Wary, le modernisme littéraire de la première moitié du XX^{ème} siècle a établi une esthétique de rupture avec les conventions littéraires héritées des répertoires littéraires réalistes. En effet, le concept de la rupture s'est employé par J. Wary en vue d'expliquer la nécessité d'innover, d'outrepasser ou plutôt de transgresser les limites prescrites et conventionnelles, ainsi comme elle déclare : « *En littérature, elle peut se manifester au niveau narratif par la rupture de la linéarité du récit, représenter de façon parfois absurde, fragmentée, elliptique, en invitant le lecteur à questionner le sens, par le dépassement des modes de représentations ayant jusqu'alors fait autorité. Pour ces raisons, elle joue*

un rôle cathartique permettant à l'auteur, dans l'expérience créatrice, et au lecteur, dans l'expérience esthétique, de s'affranchir des conventions et de contredire les attentes construites par notre environnement socio-historique. Elle permet enfin de remettre en cause notre connaissance du lien entre le monde et le texte. ». (Wary 2012, 4).

En principe, la logique d'une rupture transgressive se trouve en lien de conflit continu avec les constructions préliminaires préétablies voire enracinées dans les cultures littéraires et extralittéraires (religion, rites, cultures, styles etc.). Or, l'unique fait de développer une nouvelle esthétique est conditionné par un élément de rupture comme un choix irréversible pour transgresser. De ce fait, transgresser, c'est innover en raison des ruptures contre le sens commun préétabli. J. Wary écrit à ce point : « *Pour exprimer cette rupture, il y a nécessité pour la littérature d'innover, d'aller au-delà des limites, en d'autres termes de transgresser.* » (Wary 2012, 5).

Pour analyser l'acte de la transgression, J. Wary s'est optée sur l'analyse du corpus littéraire de la romancière Irlandaise Elizabeth Bowen (1899-1973), et ce, à travers l'évocation d'une littérature de la marge. Bien plus, l'œuvre d'Elizabeth Bowen est issue littérairement de la marge, et cet aspect fondamental voire objectif constitue l'élément d'une rupture avec les conventions bourgeoises de la société anglo-irlandaise. L'expérience romanesque de la marginalité, notamment chez Elizabeth Bowen est liée bel et bien à la transgression des limites et des normes assignées. Or, la transgression s'inscrit toujours dans une continuité du refus radical de l'établi ou du prescrit. En matière d'analyse, la technique de la transgression se subdivise en deux plans actionnels : le plan linguistique qui consiste à faire encadrer le langage dans un contexte approprié, et le plan générique qui se concentre sur le genre littéraire en matière de la narration, du style fragmenté et irrégulier.

L'analyse du discours littéraire : procédés théoriques et singularités littéraires.

Pour procéder à l'analyse du corpus littéraire en question, nous avons opté pour l'approche de l'analyse du discours littéraire. Selon Dominique Maingueneau, l'analyse du discours littéraire ne se réduit pas uniquement à l'étude des œuvres littéraires. Mais encore, elle sert à étudier les problématiques progressives du fait littéraire. Il note ainsi : « *Le*

développement depuis les années 1990 d'une analyse du discours littéraire implique une profonde transformation des conditions mêmes dans lesquelles on peut étudier la littérature. Il serait réducteur de voir dans ces problématiques d'analyse du discours un éclairage parmi d'autres ; c'est plutôt la mise en place progressive d'un mode d'appréhension du fait littéraire (et pas seulement les œuvres) qui ne se laisse pas enfermer dans les disciplines et les découpages traditionnels. » (Maingueneau 2007, 109). En effet, les approches d'analyse des œuvres littéraires et des faits littéraires, comme disait Maingueneau, reposent sur le concept du *discours*. Autrement dit, en parlant de discours littéraire, il est foncièrement important de signaler les différences statutaires entre le discours et les idées forces qu'affirme la littérature.

L'analyse du discours s'intéresse à la littérature en tant qu'objet et corpus d'analyse comprenant les traces du langage (motif de traçabilité). Or, les textes littéraires ne sont que des traces de l'activité langagière. D'après Maingueneau, le discours littéraire est conditionné par la réalité ou le monde qu'il est censé refléter (Maingueneau 2007, 110). En commentant le discours littéraire, Maingueneau a éclairé l'analyse du discours littéraire, en faisant allusion aux différentes conditions d'énonciation immédiatement mentionnées : *« En parlant aujourd'hui de discours littéraire, on renonce ainsi à définir un centre, ou, du moins, s'il y a un centre, c'est en un sens bien différent, puisque c'est le dispositif de communication même. On cherche à restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, ou elles sont produites, évaluées, gérées. Les conditions du dire y traversent le dit, et le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire constituée à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés...)* » (Maingueneau 2007, 110-111). En effet, comme tout discours, si l'analyse du discours serait issue d'un corpus littéraire ou de la littérature (discours littéraire), c'est parce qu'il est réorienté vers un espace qui le rend possible. Ceci dit, le discours littéraire est placé à l'orbite de l'espace littéraire (selon le terme de Blanchot, 1955) dans lequel les œuvres sont produites et évaluées. Par conséquent, il n'y a de discours, littéraire ou autre, que dans l'espace global ou immédiat que traversent les discours.

La production du discours littéraire se rapporte à un champ relativement unifié et dominé par des normes spécifiques (Bourdieu, 1992, 80). Plus précisément, on peut dire que toute œuvre littéraire participe aux trois grands plans (Réseau d'appareils, Champ et Archive) de ce que l'on appelle l'espace littéraire (Maingueneau, 2007, 111). Le discours littéraire est, en premier lieu, limité par le *réseau d'appareils* qui régit les relations ordinaires entre écrivains, éditeurs, évaluateurs etc., ainsi que, le *champ* dans lequel s'est inscrit le discours littéraire, se trouve en état de soumission ordonné par l'affrontement des différents positionnements esthétiques et interprétatifs. L'espace littéraire est, enfin, une *archive* retracée par l'ampleur des conflits vécus par le champ, et qui rend légitime la mémoire littéraire interne, en faisant la distinction entre les positionnements inclus et rejetés, exclus.

Le discours littéraire s'institue dans un processus de légitime construction. Ceci veut ainsi dire que la pratique discursive est liée au raisonnement institutionnel (procès de l'institution), de manière même à ce que Maingueneau appelait *inextricable* : « *Les écrivains produisent des œuvres, mais écrivains et œuvres sont eux-mêmes produits par tout un complexe institutionnel de pratiques. Une manière de prendre acte de ces déplacements, c'est de raisonner en termes d'institution discursive, en mêlant inextricablement l'institution comme action d'établir, processus de construction légitime, et l'institution au sens usuel d'une organisation de pratiques et d'appareils.* » (Maingueneau 2007, 112). Néanmoins, l'acte de discours littéraire se construit, *in extenso*, par son inscription dans l'inextricabilité des liens existant entre l'institution et le discours. Il est pratiquement usuel, au regard des institutions de faire canaliser les pratiques discursives dans un appareil qui contrôle les discours et la praxis comme activité matérielle du langage (Dubois 2019, 20-29). Le discours littéraire, en passant par le rituel de l'institution se reconfigure à travers les genres de discours. En effet, ces genres de discours sont les manifestations de l'institution qui impliquent la relation entre discours et institutionnel. Maingueneau commentait à ce sujet : « *La relation entre « l'institution » et « discursive » implique un enveloppement réciproque : le discours n'advient que s'il se manifeste à travers ces institutions de parole –les genres de discours- qui sont pensés à travers les métaphores du rituel, du contrat, de la mise en scène ; de son côté, l'institution littéraire elle-même est sans cesse reconfigurée par les genres de discours qu'elle rend*

possibles. » (Maingueneau 2007, 112). En ajoutant à tout cela, la question de l'autonomie des œuvres littéraires et le caractère extraterritorial de la littérature (extraterritorialité du discours littéraire). D. Maingueneau conclut ainsi : « *Dire que la littérature est un discours, c'est, on l'a vu, poser la primauté de l'interdiscours.* » (Maingueneau 2007, 115). Or, il n'y a de discours littéraire (littérature comme discours) que dans son parcours interdiscursif, immédiat ou ancillaire, avec d'autres textes littéraires.

Le topos de l'identité dans le discours littéraire d'Abdellah Taïa: violence langagière et tensions identitaires.

Tout discours littéraire recèle un langage approprié et qualifié d'un métalangage permettant de canaliser, sans distorsions, l'énoncé vers son énonciataire, lecteur (implicite ou critique). Chaque élément parmi d'autres qui composent, de manière organique ce schéma d'énonciation, correspond aux fonctionnalités spécifiques qui se construisent en harmonie mutuelle et qui remplissent les écarts existants entre l'énonciateur et l'énonciataire. L'écrivain marocain Abdellah Taïa procède lors de son énonciation littéraire à l'emploi des expressions violentes par lesquelles nous décrit les tensions des rapports familiaux (niveau micro) et sociaux (niveau macro) où la praxis de la violence matérielle se fait de façon récurrente, ainsi il commente : « *Très souvent les nuits d'amour de mes parents finissaient dans le vacarme. Mes parents, se disputaient après l'amour. Bruyamment. violemment. C'était toujours la même histoire qui se répétait. Une histoire vieille et qui ne mourrait jamais.* » (Taïa 2006, 15).

Les mots qui se suivent dans l'énoncé ci-dessus : *vacarme, disputaient, bruyamment, violemment* requièrent une charge sémantique distinguée et se relèvent d'un registre discursif ancré par la violence conjugale physique ou verbale qui domine le milieu familial de l'écrivain. Par ailleurs, ce même registre de la violence matérielle ou symbolique s'est ainsi nourri par les échanges communicationnels transgressifs avec d'autres personnages (amis, voisins du quartier etc.) situant hors du corps familial : « *D'un geste violent il m'a retiré le slip. Et d'un autre, sec, déterminé, il m'a retourné sur le ventre, pour avoir tout à lui mes fesses. Il s'est penché pour les sentir, les malaxer, les mordre.* » (Taïa 2006, 20). Il poursuit : «

Je ne m'y attendais pas. Je croyais que quelque chose en moi allait l'attendrir, le rendre sensible, le ramener à l'âge de la douceur. Non, rien de cela ne s'est produit. Personne n'est venu me sauver. Chouaib, je ne le reconnaissais plus. C'était son tour, Il l'a dit deux fois, en se forçant à être violent. Puis, les yeux toujours méchants, il a ajouté : « Es-tu prêt ? » . » (Taïa 2006, 20).

Suite à l'analyse des énoncés susmentionnés, les expressions relatives aux tensions identitaires et à la violence matérielle se manifestent comme suit : *geste violent, il m'a retiré le slip, il m'a retourné sur le ventre, mordre, se forçant à être violent, méchants*. De ce fait, il s'est avéré que l'écrivain, de par son énoncé autobiographique, décrit une fresque intimement sociale dans laquelle le rapport à l'autre se trouve dominé par l'abus. Il dessine par-là une condition sociale particulière à travers la nature des interrelations qu'entament les individus vivant dans l'ampleur de la violence quotidienne menée de façon matérielle à l'encontre des personnages d'une identité génériquement différente ou homosexuelle. Il avançait dès lors : *« C'est au deuxième étage. Montez et attendez-moi...Je vous rejoins dans une minute...Et toi, Leila, sois gentille, sinon mes deux amis te feront mal...très mal...c'est compris. Je te préviens encore une fois : nous serons des durs, des vrais durs, si tu ne laisses pas faire. C'est compris ? Oui ou non ? . »* (Taïa 2006, 16).

En poursuivant : *« Même quand le muezzin appelait à la prière, ils ne me lâchaient pas, ils continuaient de me torturer, de me violer. »* (Taïa 2006, 131). Autrement dit, tous ces actes menés de violence sexuelle (matérielle ou verbale) sont motivés par un élément causal prenant la forme d'un désir acharné, inassouvi ou d'un plaisir vif de la part de l'actant, et que le personnage homosexuel doit le supporter malgré lui, hors de sa volonté. Par conséquent, l'écrivain marocain Abdellah Taïa nous explique cette violence à travers les énoncés dont l'adverbe (*violemment*) ne cesse d'apparaître dans tous ses écrits romanesques : *« Mon homme de quarante ans, toujours autoritaire, ne me laissa pas jouir longtemps de cette scène où l'humanité des êtres en Suisse se révélait enfin à moi. Il me prit par le bras et m'entraîna dans les toilettes. Il ferma derrière lui la porte violemment et se mit à genoux. »* (Taïa 2006, 131). Il s'ensuit que l'ampleur de la violence subie par le sujet-écrivain dans son milieu social, et notamment lors de la période de son enfance (nous précisons par-là, le degré sensible de cette période dans l'évolution de

l'être humain), ne se réduit pas uniquement aux actes physiques accomplis par les actants. Toutefois, la violence se transforme aussi en langage et par l'excès du langage. Dès lors, l'écrivain se retrouve dans une différente acception de l'acte violent prenant la forme d'un aspect symbolique exercé socialement. Il nous décrit : « *Son père, d'habitude si gentil, l'image même de l'homme pieux, a ouvert la porte d'entrée et d'une voix furieuse m'a chassé du seuil de la maison. « Va jouer ailleurs, fils de chien... Va, va... Abdellah est en train de dormir... Laisse-nous tranquille, fils de pute... Va-t'en, j'ai dit... sale fils de pute... Va-t'en... » Une violence qui m'a laissé sans voix. Ssi Aziz, ce jour-là, n'était pas un bon musulman.* » (Taïa 2008, 13).

Pour saisir la spécificité ainsi que la portée symbolique des différents termes lancés dans l'énoncé ci-dessus « *voix furieuse, m'a chassé, fils de chien, fils de pute, sale fils de pute, une violence qui m'a laissé sans voix* », nous assistons par-là, à une ambivalence qui se fait au niveau du caractère du personnage qui parle « *Ssi Aziz, le père d'Abdellah, ami du narrateur* ». Il est à la fois « *gentil, pieux et furieux, n'était pas un bon musulman* ». De ce fait, l'écrivain a avancé une description si importante accompagnée par l'épithète *homme pieux* et l'attribut *n'était pas un bon musulman* soutenu par une négation *n'était pas* en vue d'insister sur les qualités ambivalentes et paradoxales qui caractérisent particulièrement le comportement langagier de l'individu comme un sujet social vivant dans le malaise et l'angoisse interminables.

L'énoncé susmentionné constitué une simple critique illustrée par la présence de deux catégories socialement déterminées. L'une se définit par la position socio-familiale « *son père* » et l'autre s'articule autour de son identité religieuse « *n'était pas un bon musulman* ». D'où l'idée courante qu'un père *pieux* et *musulman* ne lance pas des expressions symboliquement violentes dont la vulgarité « *fils de chien, fils de pute, sale fils de pute* » se considère comme un acte transgressif, un péché, un tabou interdit (figure de pléonasme) et une humiliation à ne pas faire. Par conséquent, l'écrivain marocain Abdellah Taïa, a réussi à travers le personnage du *père* pour dénoncer la pratique sociale de l'éthique, et par-là, l'usage subversif du langage n'est pas réservé à une catégorie sociale bien déterminée (jeunes, vieux, pauvres, riches). Néanmoins, le langage subversif est presque joué dans toute la société marocaine. Cette dernière, au regard de l'écrivain de *l'Armée du salut* est fondamentalement violente

et les raisons matérielles et symboliques qui ont causé ces tensions sont à caractère systémique (politiques, sociales, économiques, religieuses, intellectuels etc.).

Les expressions énonciatives qui construisent cette transgression langagière sont remarquables dans tous les écrits romanesques du romancier d'Abdellah Taïa, ainsi il écrit : « *Ma mère se révélait cruelle. Sans cœur. J'essayais parfois de lui trouver des excuses. En vain. Je ne la comprenais pas. Peut-être que je n'ai jamais cherché à la comprendre.* » (Taïa 2010, 32). Il poursuit en disant : « *J'ai longtemps cru que cet homme encore jeune, affable, chaleureux, célibataire endurci, ne voulait que ma mère. En été, à chaque fois qu'il me voyait passer devant son échoppe dans notre quartier, il m'appelait, me posait des questions sur elle, me demandait de la saluer de sa part et finissait toujours par me donner des fruits pour elle, pour nous. Il disait : « Des fruits pour la maison. Ta mère me paiera plus tard. »* (Taïa 2010, 59-60). Tandis que, la figure de la mère illustrant également une figure de cruauté incessante « *Ma mère se révélait cruelle. Sans cœur* » et souvent insaisissable « *en vain. Je ne la comprenais pas* ». Elle est ancrée par cet accomplissement cruel de la violence symbolique, verbale exercée sur le personnage protagoniste du récit. Il commentait furieusement : « *Tu es morte. Tu n'existes plus. Tu es le mal. Je suis le fils du mal, du péché. C'est comme ça qu'elle m'appelle, la maudite Aïcha. Le « fils du mal ». Elle me dit toujours de m'éloigner de ses deux garçons, de ne pas jouer avec eux, de ne même pas les toucher.* » (Taïa 2012, 14).

Par ailleurs, l'expression du *mal* à travers la reprise anaphorique « *Tu es le mal [...] Je suis le fils du mal [...] Le fils du mal* » est utilisé dans la mesure où le langage employé reflète l'état d'âme frustré, angoissant des personnages du récit, et met en lumière le renforcement continu à violenter verbalement. Ajoutons à cette analyse énonciative du langage violent, la puissance cruelle des mots avancés par le personnage (père, mère, voisine, policier, vendeur des pastèques etc.), qui pourrait se métamorphoser en d'autres états d'âme où la violence verbale fait preuve d'un acte hors de soi, incontrôlé par l'être humain, ainsi décrit l'auteur *des Infidèles* : « *Nous reprîmes notre chemin, Jean et moi, en silence. Au loin, à travers les sons qui nous en parvenaient, on devinait le cœur du Maroc, la place de Jamaa al-Fna, vibrant, en feu, débordant de folie joyeuse. Mais pour qui ? Les deux policiers, au moment où ils allaient monter dans leur voiture de*

service, crièrent de l'autre bout de la rue : « N'oublie pas de te faire bien payer...et lave bien ton cul après, sale pédé !. » (Taïa 2012, 100). Toutefois, la violence verbale et non-verbale sont aussi bien radicalement que structurellement enracinées dans l'imaginaire social des marocains, mais également dans la culture organisationnelle de certaines institutions nationales « *les deux policiers* ».

L'instance identitaire « Je » et son inscription dans un langage transgressif.

Les écrits de l'écrivain marocain Abdellah Taïa, y compris les textes romanesques inclus dans le corpus d'analyse de la présente étude, ont été commencés par un pronom « Je ». Il a entrepris son roman *La mélancolie arabe* : « J'étais dans ma deuxième vie. Je venais de rencontrer la mort. J'étais parti. Puis revenu. » (Taïa 2008, 9). En effet, l'émergence incessante du premier pronom personnel « Je » dans l'intégralité des écritures romanesques d'Abdellah Taïa, trouve dès lors ses explications immédiates dans le vouloir-dire (il y a un désir pour s'attribuer un statut) et la volonté du sujet-écrivain pour exprimer ouvertement son positionnement identitaire et se situer par rapport à ses lecteurs, sans aucune indifférence. Comme disait Michel Butor : « *Il s'agit d'un progrès dans le réalisme par l'introduction d'un point de vue. Lorsque tout était raconté à la troisième personne, c'était comme si l'observateur était absolument indifférent [...] on n'est obligés de nous présenter ce que nous sommes.* » (Butor 1946, 75). Autrement dit, en élaborant sa théorie du nouveau roman, Michel Butor a établi l'opposition catégorielle au niveau de l'usage du premier pronom « Je », et l'emploi du troisième pronom personnel « Il », et il implique la notion de *l'indifférence* pour expliquer le degré des oppositions entre les deux instances du discours « Je et Il ».

Nous mentionnons ci-après certains énoncés relevant entièrement des différents textes de l'écrivain en référence, et dont le recours au pronom « Je » par l'auteur est considérablement émergé dans tout le processus de la communication littéraire établie par Abdellah Taïa en allant vers son énonciataire : « Je cours de plus en plus vite. Je cours longtemps. Par la bouche grande ouverte, j'avale l'air. Je ne sens plus mes grands pieds. Je ne sens plus mon nez encore petit. Je ne me sens plus tout entier. Je me dépasse. Je n'ai pas de consistance. Je vais bientôt voler, survoler les

frontières des mondes. Disparaître dans les nuages, revenir et voir, me voir. », « Je vois des mots, j'entends des voix. Je vois une image, la même rouge et jaune encore et encore. C'est flou. Ça finira par se préciser. J'attends. Je n'écris plus. Je suis sur mon petit lit. J'essaie de remplir les pages de mon journal intime. Un futur livre. Je me concentre davantage. Je me recroqueville et j'essaie de distinguer les voix. » (Taïa 2008, 9). Pour ce faire, le « Je » du sujet d'énonciation est repris de façon récurrente voire remarquable par le canal romanesque établi lors de la communication littéraire. Tout en regroupant un tas d'éléments schématiques par lesquels l'auteur commence à se construire (construction identitaire) en pensant la postérité et l'immédiateté de son message littéraire sur lequel il insiste de forger son identité à travers celle du pronom « Je ». Il écrit d'ailleurs : « Je ne lui refuserai rien. J'ouvrirai mes bras tendres. J'aime son prénom. J'aime sa façon de mettre un pas après l'autre. J'aime quand, parfois, je le surprends assis sur les marches dans la cage d'escalier en train de pleurer. Je ne le dérange pas. Je laisse les larmes aller jusqu'au bout. », « J'osais alors affronter mon image, mon corps et je finissais par me donner à moi-même. Je me réconciliais avec Abdellah. » (Taïa 2015, 54).

L'emplacement du pronom personnel « Je » dans un tel discours, littéraire ou autre, est envisagé essentiellement par E. Benveniste : « L'énoncé contenant Je appartient à ce niveau ou type de langage que Charles Morris appelle pragmatique, qui inclut, avec les signes, ceux qui en font usage. [...] Chaque je a sa référence propre, et correspond chaque fois à être unique, posé comme tel. [...] Je, ne peut être défini qu'en termes de « locution », non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. Je signifie « la personne qui énonce la présente instance de discours contenant Je. » (Benveniste 1966, 252). Bien plus, la forte présence du premier pronom personnel « Je » dans la construction énonciative du discours littéraire d'Abdellah Taïa, se manifeste en disant encore : « J'ai un peu plus de 23 ans, maintenant. J'ai envie de cracher. Comme quand j'étais petit à Salé. Je marche dans les rues de Bruxelles. Et je crache. Je vais à la porte de l'appartement de Mouad. Et je crache. Je crache. », « Je me battrai pour toi. Je te défendrai. Je ne m'enfuirai pas. J'ai grandi. Je le vois, j'ai grandi. J'ai appris à cracher sur les gens moi aussi. Tout au fond de moi. Je n'oublie rien. Je ne cherche pas le mal [...] je sais désormais quoi faire. Je crache. Je fais face. Je ne baisse pas les yeux.

J'affronte. Je crache. Je crache sur tout le monde qui nous méprise. » (Taïa 2013, 135).

Ces énoncés sont conditionnés par un aboutissement par lequel le message que l'auteur-énonciateur « *Je* » veut transmettre au lecteur-énonciataire « *tu* » est inéluctablement passé par un langage transgressif par lequel l'identité homosexuelle de l'écrivain se cristallise. Or, l'emploi du premier pronom personnel « *Je* » comme une instance identitaire orientée par le sujet-parlant visant à réduire la distance existante entre les deux instances du discours « *Je/Tu* ». L'écrivain assume par ailleurs sa responsabilité comme disait Emile Benveniste : « *Je qui peut être assumé par chaque locuteur, à condition qu'il ne renvoie chaque fois qu'à l'instance de son propre discours.* » (Benveniste 1966, 254).

Résultats et conclusion

Le discours littéraire de l'écrivain marocain Abdellah Taïa, s'opère en état d'intériorisation du fait identitaire. D'autant plus, ce processus de l'intériorisation se construit dans le texte littéraire en évoquant les éléments positifs alimentant la réflexion de l'auteur sur la légitimité de ses revendications identitaires, et d'autre part, les tensions situées hors de soi, et qui intensifient les discordances temporalisées par le débat sur les identités et le *Genre*.

Le choix identitaire alimenté par le discours littéraire d'Abdellah Taïa s'est heurté, en matière de la transgression, aux réalités intensément fondées sur la tradition (religion, culture, doctrine) et l'Histoire comme événement ou comme narration. En effet, lors de cette analyse sur la problématique de l'identité dans la discursivité d'Abdellah Taïa, il s'est avéré que le langage adopté par l'écrivain en question, a créé subjectivement un lien d'autodéfense par le langage et par la littérature. En choisissant de bouleverser l'usage langagier de la littérarité maghrébine notamment au Maroc, qui s'est fondé sur le recours au pronom « *Nous* » de la collectivité (Driss Chraïbi, Ahmed Sefrioui, Tahar Ben Jelloun etc.). Cet auteur part d'un pronom « *Je* » pour mettre son lecteur devant un langage haut et fort. Autrement dit, un langage non-conformiste aux réalités dominantes, notamment en matière des arts et de la littérature. Le sujet de l'identité « *Je* » dans le discours littéraire d'Abdellah Taïa, est

construit par un langage transgressif et violent qui corrobore une identité à caractère pluriel et différent.

La littérature maghrébine d'expression française n'envisage pas seulement à répondre aux finalités didactico-pédagogiques ou scolastiques, d'où la boutade ironique de Roland Barthes : « *la littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout.* » (Barthes 1971, 170-177). Toutefois, cette littérature vise à construire un lieu de révolte, de la liberté d'expression, de *Tout Dire* et de l'émancipation individuelle du sujet. *In fine*, les écrivains de la nouvelle ère, moitié des années 90 et début du XX^{ème} siècle, (Mehamed Leftah, Abdelhak Serhane, Abdellah Taïa, Rachid O. etc.), ont ressorti la littérature marocaine d'expression française dans l'étroitesse du conformisme vers une voie libre de pensée universelle par laquelle le sujet-écrivain « *Je* » se trouve responsable de son discours.

Bibliographie

- Benveniste, Emile. 1966. Problèmes de linguistiques générales. Paris. Editions Gallimard.
- Butor, Michel. 1964. Essais sur le roman. Paris. Editions Gallimard.
- Comte-Sponville, André. 2013. Dictionnaire philosophique. Paris. Presses universitaires françaises (PUF).
- Dubois, Jacques. 2019. L'institution de la littérature. Bruxelles. Editions Espace Nord.
- Georges-Elia, Sarfati. 1989. Eléments d'analyse du discours. Paris. Editions Armand Colin.
- Justine, Wary. 2012. De la notion de la transgression pour l'étude d'une œuvre moderniste : le cas de l'œuvre D'Elizabeth Bowen. Reims. 1^{ère} journée d'étude de doctorants du CIRLEP.
- Maingueneau, Dominique. 1966. Les Termes clés de l'analyse du discours. Paris. Editions du seuil.
- Maingueneau, Dominique. 1984. Genèses du discours. Bruxelles. Editeur Pierre Madragua.
- Maingueneau, Dominique. 2012. " Que cherchent les analystes du discours", Argumentation et Analyse du discours, en ligne, <http://journals.openedition.org/aad/1354>.

- Maingueneau, Dominique. 2007. " l'analyse du discours et l'étude de la littérature ", In Simone Bonnafous et Malika Temmar (dir.). *Analyse du discours et sciences humaines*. Paris. Editions Ophrys.
- Maingueneau, Dominique, et Charaudeau, Patrick. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris. Éditions du seuil.
- Maurice, Blanchot. 1955. *L'espace littéraire*. Paris. Editions Gallimard.
- Michel, Foucault. 1970. *L'ordre du discours, leçon inaugurale au collège de France*. Paris. Editions Gallimard.
- Mucchielli, Alex. 1986. *L'identité*. Paris. Que sais-je.
- Philippe, Sabot. 2017. *Extase et transgression chez Georges Bataille*. Cairn. Info. *Revue savoirs et cliniques*.
- Roland, Barthes. 1971. " Réflexions sur un manuel " In Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov (dir.). Paris. *L'Enseignement de la littérature*.
- Simone Bonnafous, et Malika, Temmar. 2007. *Analyse du discours et sciences humaines*. Paris. Editions Ophrys.
- Taïa, Abdellah. 2006. *L'armée du salut*. Paris. Editions du seuil.
- Taïa, Abdellah. 2008. *Une mélancolie arabe*. Paris. Editions du seuil.
- Taïa, Abdellah. 2010. *Le jour du roi*. Paris. Editions du seuil.
- Taïa, Abdellah. 2012. *Infidèles*. Paris. Editions du seuil.
- Taïa, Abdellah. 2012. *Le rouge du tarbouche*. Paris. Editions du seuil.
- Taïa, Abdellah. 2015. *Un pays pour mourir*. Paris. Editions du seuil.