

Les clichés associés à l'image du corps nu comme kitsch littéraire *Analyse du discours littéraire de M. Choukri et A. Taïa*

Brahim El Mestor
Université Hassan II – FLSH Ben M'Sik

Le discours littéraire francophone s'est orienté, depuis les productions littéraires de la fin des années 90 dans les pays du Maghreb, dont notamment la littérature marocaine d'expression française, vers l'évocation de l'expérience du Soi (la singularité ou le positionnement du sujet). Ceci se met d'ailleurs dans une relation d'antagonisme, au sein même du champ littéraire, avec l'expérience collective, qui est de plus en plus conservatrice.

La littérature s'interpose comme un support du kitsch. Le kitsch peut-il être considéré comme un tabou ? L'esthétique du corps comme étant kitsch s'articule aussi bien au niveau thématique (nudité du corps) qu'au niveau social ou interprétatif (jugement de valeur) dont la culture populaire, les ancrages partagés et les représentations sociales et socialisées s'entremêlent pour déterminer les jugements de goût, dégoût, d'illicite, subversif et transgressif.

Dans cette même optique, les œuvres littéraires du corpus d'analyse, de Mohamed Choukri et d'Abdellah Taïa, ont été traitées d'injures, d'outrages aux mœurs et de subversion au crédo de la société marocaine.

In fine, la problématique centrale de cette étude vise à analyser, particulièrement, les différents clichés institués (rôles de l'institution dominante¹) face à l'image du corps nu (féminin et masculin, homosexuel), et d'analyser la mise en scène de la nudité comme un élément ? kitsch fondamental dans le discours littéraire de Mohamed Choukri et Abdellah Taïa.

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.²

Les approches d'analyse des œuvres littéraires et des *faits littéraires*, selon l'expression de Maingueneau, reposent sur le concept de *discours*. Autrement dit, en parlant de discours littéraire, il est indispensable 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. Selon Maingueneau, le discours littéraire est conditionné par la réalité ou le monde qu'il est censé refléter³. En commentant le discours littéraire, le linguiste a éclairé son analyse, en différenciant les conditions d'énonciation:

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 constitue à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés...)⁴.

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 M. Blanchot) 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 espace relativement unifié et dominé par des normes spécifiques. 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, avec Maingueneau, l'espace littéraire. Le discours littéraire est, dans un premier temps, 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 une distinction entre les positionnements inclus et rejetés (exclus).

Le discours littéraire s'institue dans un processus de légitime construction. Cela signifie que la pratique discursive est liée au raisonnement institutionnel (procès de l'institution), de manière semblable à ce que D. Maingueneau (2007) 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.⁵

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, de la part des institutions, de faire canaliser les discours et leurs pratiques, dans un appareil qui contrôle les discours et la praxis comme activité matérielle du langage.

Le discours littéraire, en passant par le rituel de l’institution, se cristallise et 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 sans cesse reconfigurée par les genres de discours qu’elle rend possibles.⁶

En ajoutant à tout cela, la question de l’autonomie des œuvres littéraires et le caractère extraterritorial de la littérature (extraterritorialité du discours littéraire), Maingueneau conclut ainsi : « Dire que la littérature est un discours, c’est, on l’a vu, poser la primauté de l’interdiscours »⁷.

Or, il n’y a de discours littéraire (littérature comme discours) que dans son parcours interdiscursif, immédiat ou ancillaire, avec d’autres textes littéraires.

Etude du discours littéraire de Mohamed Choukri : corporalités, sexualité et kitsch

La littérature de M. Choukri est une littérature qui raconte des faits réels, en incitant l’auteur à s’engager pratiquement dans le processus de la production d’un réalisme littéraire permettant ainsi de mettre en lumière les détails et les éléments constitutifs des réalités globales – à savoir les réalités sociales, économiques et politiques au Maroc. Son texte et sa texture sont une invitation adressée aux lecteurs à assimiler, découvrir, dévoiler et critiquer les réalités existantes. En effet, son œuvre majeure, *Le Pain Nu*, qui a fait couler beaucoup d’encre dans le Maroc post-indépendant (objet de la censure), est un roman autobiographique qui s’ouvre dans un climat de turbulence, de violence familiale (le meurtre commis par le père du narrateur) et sociale – à savoir les conditions de pauvreté, de famine, de sécheresse, ainsi que la guerre et les réalités coloniales au Rif.

Par ailleurs, le lecteur de l’écrivain M. Choukri est choqué, troublé et désespéré à cause de l’incipit inhabituel du récit autobiographique. C’est ainsi que Choukri a transgressé l’unité traditionnelle du roman marocain d’expression française. Il commence son texte avec une transgression issue de la violence paternelle, en écrivant :

Nous étions plusieurs enfants à pleurer la mort de mon oncle. Avant je ne pleurais que lorsqu’on me frappait ou quand je perdais quelque chose. J’avais déjà vu des gens pleurer. C’était le temps de la famine dans le Rif. La sécheresse et la guerre. Un soir j’eus tellement faim que je ne savais plus comment arrêter mes larmes. Je suçais mes doigts. Je vomissais de la salive. Ma mère me disait, un peu pour me calmer : - Tais-toi. Nous émigrerons à Tanger. Là-bas le pain est en abondance. Tu verras, tu ne pleureras plus pour avoir du pain. A Tanger les gens mangent à leur faim. [...] Mon père, furieux, me donne des coups de pied en hurlant : Arrête, fils de pute, tu mangeras, tu mangeras avant même ta mère. Il me prit dans le bras et me jeta par terre. Il me roua suite de coups avec rage. Ma culotte était mouillée.⁸

En traitant la condition de l’individu rifain sous l’emprise de la colonisation française, un autre topos littéraire a remarqué scandaleusement le roman réaliste *Le Pain Nu* durant les années quatre-vingts au Maroc : la nudité du corps, la sexualité et les désirs violents vécus par le narrateur (les événements sexuels évoqués aux pages 30 à 42).

En fait, la mise en description de la corporalité féminine, à travers des personnages comme Harrouda ou Naima, et le retour obsessionnel des images érotiques, sont accumulés dans les péripéties de l’enfance vécue de l’écrivain rifain :

Nous achetâmes chez un épicier juif une demi bouteille d’eau-de-vie et la bûmes sur la falaise du mont Dersa. Après nous décidâmes d’aller au bordel. Dame Harrouda, connue par les gamins pour ses vertus d’initiatrice à la sexualité, nous dit : - Vous deux, vous avez bu, n’est-ce pas ? – C’est vrai. Mais toi tu es belle et nous te voulons. Taferseti me regarda. Je rassurai Harrouda : - Nous avons un peu bu. Nous sommes gais et nous voulions simplement coucher avec toi. Elle nous observa en souriant. Nous avons peur qu’elle refuse. Elle nous dit : - Bon. Qui veut commencer ? Mon copain me dit : Vas-y vas-y le premier s’il te plaît. Harrouda exigea d’abord l’argent. C’était normal. Elle vendait son corps et nous l’achetions Elle se dévêtit tout en gardant sa cigarette aux lèvres. La fumée lui fermait les yeux. Ses lèvres très rouges et très grasses. Elle m’ordonna : - Ouvre ta bouche.⁹

Par conséquent, ces scènes érotiques (aux pages 20, 32 et 40) décrivent les différents positions du corps nu et des négociations pornographiques dans les scènes de prostitution auxquelles l’auteur a consacré beaucoup de descriptions, avec l’intention littéraire de briser les tabous et les limites assignées par l’institution sociale¹⁰.

À côté du langage transgressif, vulgaire et ordinaire qu’il a mis en action romanesque, l’auteur du *Pain Nu*, a répondu ouvertement plus tard aux critiques superficielles, idéologiques, conservatrices et aux rejets auxquels son texte autobiographique se confrontait en réclamant dans l’un de ses fameux entretiens français :

Je suis considéré dans le monde arabe comme un écrivain pornographique. Mais je dis que non, parce que je ne commercialise pas la littérature, je ne joue pas avec les sentiments humains, j’essaie toujours de donner quelques valeurs dans mes écrits. S’il y a une dualité dans la pensée arabe, je ne suis pas responsable.¹¹

En un mot, l’écrivain Mohamed Choukri avait l’ultime conviction de la qualité littéraire de ce qu’il a écrit. Compte tenu du réalisme transgressif auquel il a cru, il nous a d’ailleurs fourni un roman majeur qui se présente comme le témoin des contradictions sociales et idéologiques de la terrible histoire du Maroc.

Etude du discours littéraire d’Abdellah Taïa : homosexualité, nudité, transgressions

L’écrivain marocain Abdellah Taïa prenait la plume littéraire pour s’échapper du monde réel, de l’inédit et de la construction sociale des pratiques langagières : l’élaboration constitutive du « Je »¹² de l’écrivain fait partie intégrante de cette culture du peuple ou *populaire* qui serait d’emblée complètement défavorisée. Elle l’est, défavorisée, par rapport à une autre culture, on le voit, celle bien placée au summum de la pyramide sociale au Maroc. Ici et maintenant, le lecteur d’Abdellah Taïa se sent dispersé, éparpillé et surtout confronté aux deux réalités subsistantes, l’une subjective et l’autre objective.

D’une part, la réalité subjective est relative au passage de soi qui se concrétise chez le sujet-écrivain en 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 ses lecteurs en matière de reconnaissance sociale de la condition des homosexuels au Maroc et dans tous les pays arabo-musulmans. Par conséquent, les écrits littéraires d’Abdellah Taïa sont orientés essentiellement vers ce point crucial de la reconnaissance de soi (un nouveau paradigme de la reconnaissance¹³), et envisagent une lutte acharnée menée implicitement par l’évocation du corps nu (corps homosexuel).

En principe, et à chaque fois l’auteur tente d’échapper au système socioculturel, toutefois et malgré lui, son intentionnalité¹⁴ de transgression est bel et bien enchaînée avec cette culture de base, ce monde réel dont il tire les fondements prenants et réflexifs de son énoncé, texture et discours littéraire. De ce fait, son discours littéraire est hyper-contrôlé par une personnalité de base¹⁵ à caractère socioculturel à laquelle l’écrivain de *L’Armée du Salut* se montre incapable d’échapper. On songe à l’analyse que Maurice Blanchot (1955) donne de la question de « l’intimité » de l’auteur dans l’œuvre :

Dans l’œuvre, l’artiste ne se protège pas seulement du monde, mais de l’exigence qui l’attire hors du monde. L’œuvre apprivoise momentanément ce (dehors) en lui restituant une intimité ; elle impose silence, elle donne une intimité de silence à ce dehors sans intimité et sans repos qu’est la parole de l’expérience originelle.¹⁶

En fait, l’écriture romanesque de cet écrivain à la fois musulman, arabe, marocain et homosexuel (identités plurielles ou pluralité des identités¹⁷) est d’ordre transgressif, comme reformulait Taïa à travers l’énoncé suivant:

J’étais comme eux, absolument comme eux. On faisait la *nouiba*¹⁸, chacun se donnait à l’autre. On baissait nos pantalons et on faisait l’amour en groupe. J’étais moi-même avec eux. Moi-même et différent. Je les adorais, oui, oui. Je restais avec eux même quand ils m’insultaient, me traitant d’efféminé, de *zamel*, de pédé passif.¹⁹

Il poursuit :

Sans bite. Sans verge. Sans zob. Sans excroissance. Sans sperme. Sans couilles. Sans cette
Sans cette chose inutile entre les jambes qui me bousille la vie depuis toujours.²⁰

Autrement dit, cette transgression incessante s’opère dans la mesure où elle remontait de manière référentielle à la mise en scène de la nudité du corps, au quotidien vécu des Marocains et Marocaines), notamment le journalier de ceux qui sont défavorisés pour y

emprunter ainsi des éléments langagiers à caractère péjoratifs ou dépréciatifs (l'usage du lexique dialectal marocain), des signes à connotation collective et partagés (signes socioculturels) et des emprunts linguistiques codifiés dotés d'une charge sémantique significative et ultra-provocante du côté de la réception (lecteur).

Bien plus, la littérarité dont on est censé immédiatement analyser la singularité du style littéraire (stylistique) de l'auteur et sa formation discursive (positionnement) se voit d'emblée transgressive puisqu'elle dépasse pratiquement les limites tracées par la tradition littéraire. (Notamment, celle des années quatre-vingt-dix dont l'essor de la description romanesque du monde intérieur et extérieur semblait amplement conformiste).

Le code langagier mis en œuvre, métissé entre deux codes linguistiques, est une boîte d'outillages permettant d'une part à l'écrivain marocain Abdellah Taïa d'outrepasser la norme littéraire traditionnelle (à travers la description du corps nu) et de transgresser la linéarité d'action par laquelle l'écrivain doit obéir à des topos thématiques obsolètes (description des mariages, divorces, le sacré et le profane, traditions, coutumes, modernités etc.), figuratifs (la forte présence du patriarcat dans la totalité du récit, les rapports familiaux entre les personnages...), et aux exigences narratives conventionnelles et non-subversives.

Rompre avec le caractère normatif du système socioculturel dont le simple acte de freiner les codes hérités de la tradition sociale marocaine semblerait transgressif, et dès lors l'auteur risquera de finir par être un *outsider*²¹ (« celui qui est en dehors »). Maurice Blanchot a conclu ce point en expliquant :

Le troisième risque est que l'auteur veuille garder contact avec le monde, avec lui-même, avec la parole où il peut dire « je », il le veut, car s'il se perd, l'œuvre aussi se perd, mais s'il demeure trop précautionneusement lui-même, l'œuvre est son œuvre, l'exprime, exprime ses dons, mais non pas l'exigence extrême de l'œuvre, l'art comme origine.²²

Il en résulte que chaque société invente son kitsch et ses représentations du kitsch. La société marocaine²³ invente également son kitsch. L'élément du kitsch s'est employé, en littérature, pour impliquer des jugements de valeur et de la norme qui la conditionne. Par conséquent, derrière tout kitsch, on trouve une idéologie, selon la conception d'Althusser²⁴ et de Bakhtine²⁵.

L'esthétique du corps évoquée dans les productions littéraires mises en question, à savoir le corps féminin chez Mohamed Choukri et le corps masculin et homosexuel chez Abdellah Taïa, est foncièrement liée, non seulement à la nudité, mais également aux ancrages imaginaires et sociaux des lecteurs-individus. En effet, ce n'est pas uniquement la perception descriptive de l'objet (corporalités) qui fait tourner le jugement autour de l'objet. Toutefois, c'est à travers le regard ou la conscience réflexive que le jugement se réalise²⁶.

Le kitsch, notamment le corps érotisé, le corps mis en mouvement, est conditionné par la réception. Par conséquent, le rapport existant entre les trois grands concepts : kitsch, littérature et réception, est de nature interactive. Autrement dit, le corps nu, comme kitsch abordé par la plume romanesque se trouve en interaction, en créant de l'effet esthétique sur le lecteur. Ce dernier comme un élément essentiel dans le schéma de la communication littéraire.

De la littérature à l'extra-littérature, la problématique de la nudité du corps comme étant une expression du kitsch, du mauvais goût et du tabou, s'opère, de manière transgressive, dans la mesure où la réception de l'œuvre littéraire a suscité des indéterminations²⁷. Or, ces indéterminations restent un motif essentiel pour libérer l'interprétation de l'œuvre littéraire.

En guise de conclusion, il paraît important de signaler que le corpus littéraire des écrivains marocains Mohamed Choukri et Abdellah Taïa, est textuellement riche en matière des représentations sociales/socialisées sur les corporalités, la nudité et les mises en scène de l'érotisme. En effet, le monde de la littérature, notamment celui de Choukri et Taïa, est encadré par les représentations sociales et par l'imaginaire.

Le rapport interactif entre les trois éléments suivants : corporalité nue, littérature et réception, tiré comme constat ci-dessus, s'est épanoui, non seulement dans l'environnement immédiat du texte littéraire (cotexte), mais également dans une construction contextuelle et référentielle (contexte).

Les extraits romanesques que nous avons mentionnés réactualisent les dimensions représentatives (indice des représentations sociales/socialisées) sur l'objet de la nudité (corps nu, corps érotisé). Les deux écrivains marocains, Choukri et Taïa, ont forgé leur textualité à partir des réalités vécues dont notamment les réminiscences sur la condition sociale de l'auteur.

1. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 38.

2. Dominique Maingueneau, « L'Analyse du discours et l'étude de la littérature », *Analyse du discours et sciences humaines*, éd. Simone Bonnafous et Malika Temmar, Paris, Ophrys, 2007, p. 109.

3. *Ibid*, p. 110.

4. *Ibid*, p. 110-111.

5. *Ibid*, p. 112.

6. *Ibid*, p. 112.

7. *Ibid*, p. 115.

8. Mohamed Choukri, *Le Pain nu*, trad. T. Ben Jelloun, France, la Découverte, 1980, p. 11.

9. *Ibid*, p. 40-41.

10. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Espace Nord, 2019, p. 20-29.

11. Propos de Mohamed Choukri dans l'interview reportée par Bernard Pivot dans l'épisode de son émission *Apostrophes* du 15 février 1980, intitulé « Les Jeunes années ». En ligne sur le site des archives de l'INA : <https://madelen.ina.fr/programme/les-jeunes-annees>.

12. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1980, p. 80.
13. Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013, p. 24-30.
14. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 30.
15. Conceptualisé par le psychanalyste et anthropologue américain, Kardiner Abraham dans *The Individual and His Society* (1939). Il s'agit d'un ensemble des caractères permanents constituant l'individualité d'une personne. La personnalité de base est le commun dénominateur des personnalités individuelles dans un groupe social donné.
16. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 47-48.
17. Patrick Charaudeau, *Identités sociales et discursives*, Paris, Harmattan, 2009, p. 10.
18. Mot utilisé en dialecte marocain qui signifie « à tour de rôle », « chacun à son tour ».
19. Abdellah Taïa, *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil, 2008, p. 13.
20. Abdellah Taïa, *Un pays pour mourir*, Paris, Seuil, 2015, p. 34.
21. Howard Becker, *Outsiders*, Paris, Métailié, 1963, p. 12-16.
22. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 48.
23. Hassan Wahbi, *La Tyrannie du commun, les propos intempestifs sur la société marocaine*, Casablanca, La Croisée des chemins, 2018, p. 117.
24. Louis Althusser, *Positions*, Paris, Éditions Sociales, 1976, p. 81-90.
25. Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977, p. 13.
26. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Folio, 1986, p. 15.
27. Wolfgang Iser, *L'Appel du texte, l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, trad. V. Platini, Paris, Allia, 2012, p. 8-9.