



La violence verbale dans l'œuvre de Tahar Benjelloun,

Moha le fou, Moha le sage

Salem ANGURI

Doctorant, Université HASSAN II,
FLSH Ben M'Sik, Casablanca. Maroc

Abstract :

Cette recherche consacrée au discours du personnage protagoniste vise à interroger en matière d'analyse le discours littéraire dans l'œuvre romanesque intitulée *Moha le fou, Moha la sage*, de Tahar ben Jelloun francophone auteur franco-marocain. Nous commençons d'abord par ce titre qui révélateur dans notre recherche, car on constate que le titre hyponyme met l'accent sur le personnage à double caractère, ce paradoxe construit sur le principe d'opposition discursif, tantôt ludique tantôt transgressif du même responsable de « l'appareil formel de l'énonciation »¹. En effet nous procédons à une analyse énonciative des stratégies langagières menées par le sujet-personnage de la transgression des tabous ancrés par le lectorat dans le contexte marocain ainsi que la représentation de la violence verbale dans son œuvre.

Certes, l'œuvre relate l'histoire d'un personnage marocain, musulman. Ces aspects sont mis en scène par l'excès du langage, transgression des normes et violation des codes à travers la mise en discours des événements inédits à savoir l'évocation de plusieurs procédés comme la religion et le corps masculin/féminin nu.

MOTS-CLÉS: Discours, Littérature, Ludique, Religion, Tahar ben Jelloun, Transgression, violence.

¹ Langage n° 17, p. 12-18.



Le choix de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun est Ce qu'on pourrait expliquer par le constat que fait Robert Muchembled dans l'introduction de son *Histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours*. La notion de « violence » reste cependant difficile à définir car elle fait appel à un système de représentations, de normes propres à chaque société. Ainsi un comportement n'est violent que s'il apparaît comme transgressif, comme illégitime aux yeux de la société dans laquelle il est perpétré. Aussi, entendrons-nous la violence comme transgression de la norme, cette dernière pouvant être définie comme l'ensemble des règles, lois, coutumes, dans notre présente étude, l'auteur transgresse ces lois par son langage et ses propos.

De même, la mise en discours ou en image de la violence peut être à l'origine d'une quête de légitimité de la part d'un groupe social, d'une institution. Par le biais de représentations, d'intensifications, de dramatisations, tout un chacun, à travers son discours ou son œuvre, participe à légitimer ou, au contraire, à dénoncer certaines formes de violence. Il s'agira alors d'identifier et d'analyser ces stratégies discursives et de les replacer dans leur contexte de production et de réception d'un point de vu énonciatif.

Certes, notre analyse se focalise sur le discours du protagoniste, en effet l'auteur a préfacé son récit par une citation lyrique, du Poète Badr Chaker as-Sayyab, « O muets, muets cimetières, en vos tristes allées »² (T. Ben Jelloun, 1978, 7). Cet avant-propos traduit le principe de construction du texte qui est fondée sur le paradoxe qui oppose le personnage muet qui n'a pas le droit d'exprimer, au personnage qui subit un silence restreignant même au moment du partage du plaisir conjugal, pendant ces rapports le cops souffrants peut s'exprimer mais selon les fantasme du partenaire qui lui impose de gémir.

Ici on a utilisé la notion du cops souffrant et non pas l'âme, parce que le personnage est présent physiquement et ne réagit jamais, sauf pour assouvir le besoin sexuel fantasmagorique du mâle/seigneur. Néanmoins, dans cette théâtralisation du rapport sexuel entre le seigneur qui possède la nègre esclave, le protagoniste prend la parole pour se donner droit de s'exprimer librement sans contrainte ni censure, rappelons qu'il s'agit d'un fou, contrairement à l'esclave noire, figure du personnage féminin muet, cette contradiction n'est pas hasardeuse, elle devrait être analysée en fonction du contexte de chaque personnage-énonciateur, notamment le juif qui incite Moha à se livrer à une profonde spéculation sur des thème philosophiques, comme la religion, la corruption et bien d'autre comme l'inégalité des sexes dans ses discours.

En quoi cette « mise en scène » de l'opposition entre les deux discours : ludique *contre* violent/transgressif représente une véritable contestation de la violence verbale ? Dans quelle mesure l'étude de la violence et de ses discours

² Traduction de André Miquel



dans l'œuvre intitulée *Moha le fou Moha le sage*, représente-t-elle une fenêtre ouverte sur la société marocaine ?

D'ailleurs Tahar Ben Jelloun est l'un des premiers auteurs marocains et du monde arabo-musulman à avoir critiqué les inégalités sociales et revendiqué d'emblée la liberté de l'être humain surtout les droits de la femme. L'œuvre que nous analysons dans le présent article constitue le cri de l'âme esclave, une régresse maltraitée par son seigneur/époux selon la loi de possédé du droit.

S'inspirant de la pensée philosophique, prône un retour au texte, résumé par la célèbre phrase de Jacques Derrida, « le texte, rien que le texte » et se définit par cette phrase-programme : « toute réalité est médiatisée par le langage et les textes, donc toute recherche historique est dépendante de la réflexion sur le discours »³. Cette analyse mettra en évidence le langage discursif par rapport à la réalité qu'il représente, surtout la praxis de la violence en termes de transgression langagière et verbale d'un premier plan.

Le présent article tentera de présenter les multiples formes que revêt la violence verbale dans le roman de cet auteur. En nous intéressant à la figuration de l'amour et sexualité, de la femme et du corps, qui sont à la fois des champs de transgression et des thèmes qui obsèdent le sujet narrateur, ainsi que le texte par une présence récurrente dans le récit et le dialogue du protagoniste qui les évoque pour critiquer une réalité sociale ou un domaine psychomoteur proprement intime.

Les pratiques de la transgression dans le discours littéraire écrits (en se focalise sur les productions littéraires publiées et non pas à la littérature d'ordre orale), se sont investies depuis l'avènement du texte littéraire francophone (on n'exclut pas la littérature marocaine arabophone ni berbérophone), 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 et de la société.

Le phénomène de la transgression discursive avancée par la violence verbale⁴ est bel et bien important pour pouvoir contextualiser la création littéraire dans son temps/lieu précis de la production qui sert à comprendre le texte et éviter toute confusion qui aurait lieu à cause d'une fausse interprétation qui éloigne le texte de son contexte de production.

En effet depuis les formalistes, jusqu'à les poéticiens modernes, je cite ici J-M Adam, et D. Maingueneu, et bien d'autres critiques littéraires (Vladimir Propp, Georg Lukács, Georges Bataille, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Lucien Goldman, Tzvetan Todorov) qui ont avancé le terme tabou⁵ pour exprimer

³ Gérard Noiriel, Cornell University Press, 1982), NOIRIEL, Gérard, *Sur la « crise » l'histoire*, Paris, Belin, 1996, p. 167

⁴ Selon Pierre Bourdieu,

⁵ La conception foucauldienne de l'interdit dans le discours.



l'interdit, l'inédit, l'incommunicable, l'impossible ou l'impensé voire l'illégal, et ils considèrent que le texte littéraire dépasse, et peut aussi transgresser ces tabous normatifs imposés les représentations sociales/religieuses... ou ces pouvoirs d'ordre coutumier, religieux, social, culturel et politique.

Dans notre corpus, le tabou peut signifier et ne le signifie pas à la fois l'interdit, pour la simple raison, c'est que le choix du personnage qui transgresse les règles de l'interdit et de la communication, n'est que le protagoniste Moha le FOU, c'est évident que l'épithète fou donne à ce personnage le droit de transgresser les règles et les normes édictées par les différentes instances, le terme fou souligne dès le titre, même s'il est suivi de son antonyme.

Il s'est avéré par l'expérience de toutes les générations de la littérature francophone dont notamment la littérature maghrébine d'expression française, 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 franco-marocain Tahar Ben Jelloun, est un lieu d'expression des contradictions sociales vécues par la personnalité marocaine, qui sont soit ancrées ou rejetées par la société marocaine, et principalement à travers ses écrits inhérents aux dispositions réalistes par lesquelles l'auteur avance la construction socio-littéraire de l'identité générique, et dans ce texte le rapport entre les deux genres (notion du genre).

De ce fait le phénomène de la transgression s'inscrit dans la structure des textes littéraires aux degrés divers, facettes et formes différentes. Compte tenu de la relation et rapport entre l'homme et la femme, dont chacun ne représente pas seulement une existence identitaire du personnage, mais ce principe d'opposition qui construit le texte présentant le rapport seigneur/homme et esclave/femme, 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 donc devant une panoplie d'éléments hétérogènes par lesquels la transgression des normes discursive et socio-culturelles 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 du personnage Moha et aussi l'écrivain Tahar Ben Jelloun.



1. La problématique de la transgression dans le discours littéraire de Tahar Ben Jelloun.

Depuis la colonisation, 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'impossible⁶. L'écrivain marocain Tahar ben Jelloun, s'inscrit dans un mouvement littéraire réaliste mettant en scène des événements inédits (évocation du corps nu, rapport sexuel violent, 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 protagoniste Moha. Le romancier 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 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 mise en évidence par le discours du personnage fou qui suscite en effet un long débat social par lequel l'auteur cherche à établir un accord préalable avec son lectorat en matière de la condition de la femme marocaine, même si le texte met en scène une femme allochtone qui franchit son identité féminine et se trouve face à une société qui la défavorise en la traitant comme objet esclave dans une famille noble, ce destin qui questionne la condition de la femme dans la société arabo-musulmane ainsi que ses droits dans la vie conjugale.

Par conséquent, les écrits littéraires de Tahar Ben Jelloun sont orientés essentiellement vers un point crucial de la reconnaissance de la condition de la femme et son rôle dans la vie du couple, et envisagent une lutte acharnée menée implicitement et explicitement par le verbe (mot) et la plume romanesques. Pour décortiquer les lieux d'inscription des pratiques de la transgression discursive liée à la praxis de la violence verbale dans la littérature en général, et notamment les écrits de l'écrivain marocain Ben Jelloun.

Il nous semble nécessaire d'entrer dans une logique d'introspection freudienne du personnage protagoniste. Néanmoins, la psychologie du personnage Moha demeure instable car son discours montre qu'il est fou, mais ses propos renvoient à une pensée 'un personnage sage et noble, mouvementée

⁶ Terme clé de Georges Bataille, 1957



d'une situation à l'autre, cette écriture romanesque ne se réduit pas aux simples perversions psychiques du même personnage, mais aussi aux interpénétrations continues entre le protagoniste et l'ensemble de l'écosystème socioculturel situé hors du monde romanesque.

Etant professeur de philosophie avant son départ en France suite à la politique de l'arabisation du système scolaire au Maroc, il paraît si important de dire qu'un tel écrivain, avant d'être le créateur de ses exploits littéraires, il était un révolté social par ses pensées, 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 professionnelle du sujet-écrivain et bien ses écrits. En effet, toute formation littéraire n'est qu'un produit d'une formation imaginaire qu'on définit par fable⁷. En d'autres mots, l'objet narratif, le style et l'imaginaire littéraires de Tahar Ben Jelloun 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).

A la lumière de cette citation, on doit identifier les deux entités auteur/narrateur et l'instance qui les unit dans le texte, d'ailleurs l'écrivain est un homme qui défend les droits de la femme en utilisant un personnage fou, en effet ce dernier a le pouvoir de tout dire sans censure ni complexe, Moha le fou détient ce droit de critiquer et attaquer et surtout mettre en question la condition de la femme nègre, et en général de la femme arabo-musulmane.

2. Notions d'analyse et ancrages théoriques.

2.1. Discours.

Dans cette partie nous Mobilisons la notion de discours littéraire⁸ – autrement dit, penser *l'énonciation* littéraire –, c'est également concevoir la littérature en échange constant avec les autres formes de discours qui sont attachées à une société. Dans une telle perspective épistémologique, il est impossible d'isoler les textes littéraires des textes non littéraires : il s'agit plutôt d'envisager le discours littéraire au sein d'une configuration générale, variable historiquement,

⁷ La fable selon J.M Adam est le narrataire dans une morphologie fictionnelle.

⁸ Dominique Maingueneau. 1990. *Pragmatique pour le discours littéraire*



composée par l'ensemble de la production verbale d'une société donnée, à un moment donné.

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).

D'ailleurs, le discours littéraire, comme tout discours constituant, est « pris dans une relation conflictuelle avec les autres [discours] et mobilise des communautés discursives spécifiques, qui gèrent l'inscription de ses énoncés dans une mémoire » (Maingueneau, 2009, p. 32). Un texte peut se situer à l'intersection entre plusieurs types de discours, constituants et/ou non constituants. Par exemple, *Les Provinciales* de Pascal sont à la jointure entre les discours religieux, scientifique et littéraire. Ce texte fait donc appel à, au moins, trois communautés discursives différentes, parce qu'un changement de discours implique nécessairement « un changement dans la structure et le fonctionnement des groupes qui gèrent ces discours » (Maingueneau, 1984, p. 135). Le discours littéraire, même s'il revendique souvent d'exister hors appartenance – et cette prétention est l'une de ces particularités –, n'échappe pas à cette intrication, qui conditionne toujours un *positionnement* spécifique : « Rien ne sert d'imaginer les écrivains des Lumières indépendamment du réseau international de la “République des lettres” ou les autres jansénistes indépendamment des “solitaires” de Port-Royal », écrivent Maingueneau et Cossutta (Maingueneau, 2004, p. 115).

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 précisément 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, Maingueneau 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.

2.2. Transgression et violence verbale

2.2.1. La 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.

2.2.2. La violence verbale.

Selon la conception de Pierre Bourdieu, qui définit cette la violence verbale comme un phénomène faisant partie des pratiques langagières, la violence verbale se définit comme acte « menaçant » et « blessant » qui se manifeste lors des interactions entre des individus cherchant à marquer leur territoire. Dans cette perspective, l'étude de ce phénomène ne peut échapper aux approches communicative et pragmatique où contexte et co-texte entrent en ligne de compte. En effet, avec la montée de ce qu'on appelle communément le « stress », surtout à l'heure actuelle où dans toutes les sociétés qu'elles soient occidentales ou orientales, l'homme est confronté au quotidien à des tensions sociales et politiques, la violence verbale se trouve dans tous les milieux (familial, scolaire, professionnel, etc.), autrement dit dans les espaces aussi bien privés que publics

Selon Coracini (1990), le cotexte c'est tout d'abord les « données individuelles » qui aident à construire les « données textuelles ». Celles-là comprennent la personnalité du lecteur (ses goûts, ses intérêts...), ses idéologies, ses expériences diverses et ses connaissances (sur le sujet abordé, concernant la pratique de lecture, les compétences discursives et sa capacité d'adaptation à un projet de lecture). C'est-à-dire que la situation individuelle du lecteur l'emporte sur les éléments textuels. C'est donc la recherche du sens appuyée sur la « situation » des apprenants qui est mise en relief, soit concernant plutôt leurs connaissances du monde, leurs buts et leurs projets, soit liée à des facteurs psychologiques et socioculturels les caractérisant, telle que met en évidence le travail de C. Dévelotte (1989).

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

Pour procéder à l'analyse du texte *Moha le fou, Moha le sage*, qui constitue notre corpus littéraire en question, nous avons opté pour l'approche de l'analyse du discours littéraire. En effet Dominique Maingueneau, pense que 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 social et 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).

Par conséquent, 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).

De ce fait, 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.

4. Le topos de la violence dans le discours littéraire de Tahar Ben Jelloun:

4.1. violence langagière et tensions identitaires.

De prime abord, tout discours littéraire recèle un langage approprié et qualifié d'un métalangage permettant de canaliser, sans distorsions, l'énoncé⁹ 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 Tahar Ben Jelloun procède lors de son énonciation littéraire à l'emploi des expressions violentes par lesquelles nous décrit les tensions des rapports familiaux, conjugaux et même extra-conjugaux, car la situation de la négresse balance entre épouse et esclave, selon les caprices de l'époux/maitre, (niveau

⁹ C'est le texte qui détermine cette relation entre l'énonciateur et le lecteur par les trois logiques du discours : l'action, la passion, et la cognition.



micro) et sociaux (niveau macro) où la praxis de la violence matérielle se fait de façon récurrente, ainsi il commente : « Il battent les enfants, et bientôt ils vont égorger les fous. » (Ben Jelloun, 1978,28).

Les deux mots qui se suivent dans l'énoncé ci-dessus en montant une gradation: battent, égorger : requièrent une charge sémantique distinguée et se relèvent d'un registre discursif ancré par la violence physique ou verbale qui domine le milieu social 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 :

« On peut faire beaucoup de choses avec l'eau. On peut la salir et te la faire boire. On peut pisser dedans et t'arroser... ils y ont pissé ou craché » (Ben Jelloun, 1978,14).

Il poursuit : « On va te faire boire quelques tasses, juste de quoi te faire peur... pendant que la main gantée écartaient tes mâchoires... Ta main s'est posée sur l'épaule nue de la fille » (Ben Jelloun, 1978, 15).

Il ajoute dans le même paragraphe : « tu as senti ses seins. Vous vous êtes frôlés, tu as vomi. Ils t'ont barbouillé le visage avec les déchets de ce corps ». (Ben Jelloun, 1978,15)

Suite à l'analyse de ces trois énoncés susmentionnés, les expressions relatives aux contacts physiques et à la violence matérielle se manifestent comme suit : geste violent et haineux voire humiliant, *On peut pisser dedans et t'arroser... ils y ont pissé ou craché*. De ce fait, il s'est avéré que l'écrivain, de par son énoncé, décrit une fresque intimement sociale dans laquelle le rapport à l'autre se trouve dominé par l'abus et la domination. 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, le sujet qui subit toute cette violence, dans les deux pages suivante, la violence prend une ampleur à l'encontre du personnage protagoniste, l'emploi du '*je*' n'indique pas qu'il s'agit d'un énoncé autobiographique : « et le plafond va-t-il m'écraser ? Je suis peut-être mort, la mort a un drôle de goût » (Ben Jelloun, 1978,16). D'un point de vue pragmatico-énonciatif, cette violence obsessionnelle et récurrente met en évidence l'état psychique du personnage protagoniste car il remplace le *je* énonciatif par le *tu*, c'est juste après cette expression qui annonce que le « je » ne peut plus exprimer car il n'a plus le droit de parler, il dit : « tu n'as pas la force d'en parler après ; pour raconter, c'est le vide qui creuse » (Ben Jelloun, 1978,15) ; cet énoncé montre que l'âme souffrante réagit avec le corps qui subit ces tortures intarissables et qui prennent différentes formes pour augmenter la peine du corps et le chagrin du cœur.

« Mais ta gorge est sèche » (Ben Jelloun, 1978,16), cette petite phrase est si révélatrice, car elle souligne ce que ressent le personnage et ce qui l'empêche



d'extérioriser ses sentiments, ils seront ainsi considérés comme révolte et pourront augmenter ses tortures. Quelques ligne après il mentionne les répercussions de cette violence sur son état physique « son corps est usé par les ténèbres » (Ben Jelloun, 1978,19)

En effet ce silence mortel va bientôt influencer les autres, il avance « de quoi empêcher que les cris de mon enfant n'arrivent aux oreilles du peuple, le Peuple ce n'est pas celui qui reste sourd aux appels d'un enfant prisonnier, des pierres lourdes et humides » (Ben Jelloun, 1978,20).

Cet énoncé très sensé on l'analyse pas car il est évidente et résume la valeur sociologique du texte, un fou qui peut parler et revendiquer face au peuple qui ne bouge pas suite à une répression radicale.

Ce peuple qui est présent dans l'œuvre subit une double violence, quand e personnage de Moha explique à sa manière comment il est venu à ce monde, pour justifier sa passivité face à tout ce qui influence sa vie, l'écrivain ajoute dans cette lignée par l'appareil énonciatif du fou : «la ville, depuis qu'elle s'est enrichie, elle a vomi des pauvres qui se sont retrouvés la périphérique de la vie.... Ils ne sont pas propres. Ils ne sont pas blancs » (Ben Jelloun, 1978, 26).

La couleur noire est associée ici à la saleté et à la marginalité/marginalisation, c'est les premiers flashes qui préparent le surgissement du personnage noir qui subira le plus de violence, la négresse esclave.

Moha le personnage tantôt fou tantôt sage ajoute : « ils battent les enfants et bientôt ils vont égorger les fous. On a voulu me battre l'autre jour... » (Ben Jelloun, 1978,28) Ces propos sont si violents voire bien outrageux, les deux mots battre ; égorger sont associé de manière hyperbolique qui augmente l'intensité de la pensée du fou. Ce dernier ajoute « l'argent vous donne la diarrhée. Une diarrhée fiévreuse» (Ben Jelloun, 1978,29) l'écrivain fait appel au registre scatologique en invoquant la diarrhée associée à la fièvre, c'est ainsi qu'il met en question le discours du fou.

Revenons à la folie, l'écrivain accentue la violence par une expression qui transgresse la logique de tout être humain, « Faire venir la mer à Tlemcen, la mer à Marrakech... et pourtant je l'ai attendue sur un cheval... » (Ben Jelloun, 1978,29), cette réalité n'a aucun sens que dans la tête du personnage, Moha le fou souligne ici l'incapacité de l'être humain face à la puissance de la nature.

En poursuivant : « Il te donnera ses babouches à lécher...peut-être qu'à l'occasion il en profitera pour sodomiser ta femme...et tu baveras. » (Ben Jelloun, 1978, 30), 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 maître agit selon ses désirs en prenant la femme pour un objet sexuel, sachant qu'elle n'est pas ni sa maitresse ni son épouse car elle est déjà mariée. Cette



femme doit le supporter malgré lui, hors de sa volonté. Par conséquent, l'écrivain marocain Ben Jelloun nous explique cette violence à travers l'énoncé dont le mot (pudeur) souligne le discours du fou: « Manque de pudeur. J'ai honte, oui, moi, Moha le fils de Aicha » (Ben Jelloun, 1978, 32), Il s'ensuit que l'ampleur de la violence subie par la femme en général secoue la conscience du personnage marqué par la folie, il ajoute « je suis nu devant l'époque, moi le sage » (Ben Jelloun, 1978, 32), on remarque ici le principe d'opposition qui construit la psychologie de Moha, cette instabilité soulignée par le passage d'un homme fou qui ose tout dire sans en bien penser ni suffisamment réfléchir vers son alter-égo le sage qui analyse les faits et les phénomènes d'un point de vue sociologique, mais il ne commente pas, c'est la censure qui prime et qui éclabousse la bouche et l'appareil énonciatif.

Néanmoins, cette violence prend une autre forme en renvoyant au domaine de la religion, l'écrivain introduit un personnage qui renvoie à la théologie islamique, non pas seulement par le nom propre, mais aussi l'âge et le statut social, je cite « ni Aicha la petite domestique, arrachée à son village ni Dada l'esclave noire achetée au début du siècle au Soudan, n'avaient droit à la parole dans la maison du patriarche. Muettes. Exclues. » (Ben Jelloun, 1978,39), les deux personnages féminins renvoient au foyer du prophète Mohamed, d'abord Aicha que l'auteur qualifie de (petite domestique) évoque la seconde épouse du prophète Mohamed que plusieurs versions indiquent qu'il l'a épousée avant l'âge de dix ans. L'expression arrachée à son village) renvoie à ce mariage qui présente un prophète polygame par excellence, pendant son premier mariage il n'a pas épousé aucune autre, ce n'est qu'avec la mort de Khadija qu'il se donne au mariage. La seconde femme évoquée par l'écrivain Ben Jelloun renvoie à Marie la copte, même si avec deux grandes différences, Marie est blonde et offerte, Dada est régresse et achetée. (Nous précisons par-là, le degré sensible de cette période dans l'évolution de l'être humain l'enfance de Aicha).

L'auteur ajoute « Aicha était une paysanne, son père la louait au patriarche » (Ben Jelloun, 1978,41), Cette phrase résume la nature de l'affaire entre le père et le patriarche, louer comme un objet.

Dans la page suivante la violence et transgression est toujours associée à la religion « en train de manger en plein jour du ramadan », « et injuriait le ciel quand il tardait à pleuvoir » (Ben Jelloun, 1978, 44), mais le plus violent dans cette axe c'est cette phrase prononcée solennellement « mon père a réuni un jour les gens du village et a renié publiquement son fils » (Ben Jelloun, 1978,44), il viole ici le rapport père/enfant. « la femme est un champ à cultiver » (Ben Jelloun, 1978, 48), ici l'écrivain traduit un verset coranique pour illustrer comment l'islam considère l'épouse comme un domaine (terre ou champs à cultiver).

Ensuite la violence verbale prend la forme du chantage, l'écrivain avance « j'irai pisser tous les vendredis sur sa tombe, car je vivrais sa mort même si je dois attendre deux siècles » (Ben Jelloun, 1978,45) cet énoncé utilise un métissage



entre le sacré et le désacralisé (vendredi, pisser, tombe) c'est une véritable attaque du sacré religieux et social, aussi le monde des morts.

Cette dernière partie nous la consacrons à la violence sexuelle et verbale, qui dénude le corps féminin et le montre à poiles. « Ô femmes, ils vous écartent les jambes, depuis des siècles. » « Vous dansez pour faire bander... des gars heureux se masturber quand vous fêtes trembler le ventre et les fesses. » (Ben Jelloun, 1978,48), cette violence du langage s'accroît avec le personnage tout seul livré à son intimité, mais avec un acte violent qui émane du domaine scatologique « Mais il aime bien son cul. Il a toujours un petit miroir dans la poche pour voir son anus en train d'expulser les excréments » (Ben Jelloun, 1978,49), quel langage outrageux ici, (cul, anus, excréments) y'aurait-il plus violent que cette expression ? Corps humain n'est pas seulement dénudé, mais il est réduit et décrit dans son état de nature, l'acte de défécation devant un miroir pour voir ce qu'expulse son corps, cette violence ne respecte aucune intimité du corps.

La violence 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 : « Il battait Dada... le soir il coucha avec son épouse légitime... Ce fut un coït banal » (Ben Jelloun, 1978,54), l'auteur utilise ici deux registres, le religieux et l'érotique, une discrimination entre les deux femmes, suite à la différence des couleurs, l'une est vue comme obligation conjugale du point de vue religieux, sans aucune affinité ni attirance, l'autre qui l'attire par son corps et sa soumission à ses fantasmes violents d'ordre sadique, ce que révèlent les énoncés suivants.

Le même personnage traite les deux femmes de deux manières tout-à-fait différentes, l'écrivain ajoute dans ce propos « il se leva au milieu de la nuit et alla réveilla la négresse qui le rendait fou et furieux du plaisir », « Dada était belle, esclave, elle appartenait entièrement au maître. Il la déplaçait comme un sac de plaisir, il l'installait sur son sexe en érection comme on déposait un objet à la mécanique parfaite. C'était son paradis semé d'interdit » (Ben Jelloun, 1978,54),

Pour saisir la spécificité ainsi que la portée symbolique des différents termes lancés dans l'énoncé ci-dessus « fou et furieux du plaisir il l'installait sur son sexe en érection comme on déposait un objet », nous assistons par-là, à une ambivalence qui se fait au niveau du caractère du personnage qui tente d'assouvir ses besoins avec acuité.

De ce fait, l'écrivain a avancé une description si importante accompagnée par les attributs : *Dada était belle, esclave*. Ce personnage qui a possédé cette esclave de retour de la Mecque, est traduit 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, mais on est face un



Hadj qui est censé être pieux et bon croyant, cependant il utilise un langage outrageux, par des mauvaise parole et expression violente en insultant même la religion : « que dieu maudisse la religion de ta mère » il ajoute aussi cette injure « que dieu maudisse le vagin de ta mère » c'est avec ce langage que l'auteur montre le caractère révolté de Moha.

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

Tandis que, la figure de la mère illustrant également une figure de soumission incessante. Elle est ancrée par cet accomplissement cruel de la violence symbolique¹⁰, verbale exercée sur le la négresse esclave par le protagoniste du récit.

« il lui bandait les yeux pour mieux se livrer à ses pratiques honteuses » » (Ben Jelloun, 1978,54), cette pratique expliquée par l'écrivain lui-même dans la même page « c'était pour la grande transgression, il l'obligeait à prier nue, toute nue, au moment où elle se prosternait il la prenait par derrière il lui demandant de continuer sa prière » (Ben Jelloun, 1978,54), cet énoncé révèle le rapport entre l'esclavage et la religion dans deux côtés, le premier c'est la religion qui lui donne ce droit de s'approprier une esclave comme possédé de droite, le second c'est cette transgression explicite dans le corpus, qui associe le rapport sexuel à la prière qui est un pilier de l'islam.

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 ».

¹⁰ Bordieu



Résultats et conclusion

Au terme de cet article, il est permis de dire que la violence sous toutes ses formes dans le discours romanesque de l'écrivain marocain Tahar ben Jelloun, s'opère en état d'intériorisation du fait identitaire du personnage (Je, et autres personnages archétypes) et du discours des personnages. D'autant plus, ce processus de l'intériorisation se construit dans le texte littéraire en évoquant un personnage fou, qui a le droit d'utiliser un tel langage et transgresser les normes.

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, Abdellah Taïa, Mohammed Nedali etc.),

Cet auteur part d'un personnage protagoniste qui recourt à deux discours, sage et fou, ce qui lui permet de critiquer la société, la religion, et surtout de mettre en question la condition de la femme esclave qui est défavorisée par son statut inférieur et la domination masculine du maître-patriarce, et surtout 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.

Enfin La littérature maghrébine d'expression française n'envisage pas seulement à répondre aux finalités didactico-pédagogiques ou scolastiques du texte littéraire, 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 contre la violence générique, de la liberté d'expression, de Tout Dire et de l'émancipation individuelle de la femme. En effet, les marocains, début du XXème siècle, 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. Ben Jelloun réussit sa mission de revendiquer la réalité de la condition de la femme par l'usage de la violence verbale et non verbale par le biais de l'appareil énonciatif d'un personnage fou qui ose tout dire sans censure ni autocensure.



Bibliographie

- ❖ Ben Jelloun, Tahara. 1978. Moha le fou, Moha le sage. Paris. Editions points
- ❖ 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. 1ère 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.
- ❖ MUCHEMBLED, Robert, Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours, Paris, Seuil, 2008, p. 17-40
- ❖ 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.