

INTRODUCTION

L'autobiographie devient de plus en plus une pratique littéraire répandue et valorisée. Son appartenance à la littérature ne pose plus problème, du moins pas autant qu'auparavant (et ni plus ni moins qu'un autre genre). Plus encore, beaucoup de livres se présentent désormais comme relevant du domaine autobiographique, même s'ils n'en font pas strictement partie. Si la littérature moderne a connu successivement les âges d'or du théâtre, de la poésie et du roman, notre époque semble être celle de l'autobiographie. En effet, de plus en plus d'écrivains s'y attellent ; alors que de nombreux lecteurs traquent le "moi" ou l'ego (selon les cas) de leurs écrivains préférés. Dans une société d'image, on cherche celle de l'auteur, alors que dans un monde froid et souvent indifférent aux souffrances de l'homme, celui-ci cherche à entrer en contact avec le monde et avec les autres. On revient dès lors sur les traces de l' "homme", du "sujet" déclaré mort. On redécouvre dans l'oeuvre littéraire le souci de la communication. L'homme se préoccupe de lui-même à travers les autres, et découvre les autres à travers lui-même. Il devient sa propre image, son propre horizon et la cible de son propre regard. Il expose les autres aussi à son regard et leur expose sa vision du monde.

L'autobiographie, plus que tout autre genre peut-être, rend le moi, l'espace d'un livre ou de plusieurs, le maître absolu du monde et des autres. C'est ce moi qui donne une bonne ou une mauvaise image des (aux) autres, c'est lui qui (nous) les rend sympathiques ou antipathiques. C'est lui aussi qui leur fait jouer le rôle de héros, d'adjuvants ou d'opposants, qui les caractérise comme forts ou faibles, qui les rend heureux ou malheureux, etc. Le moi se regarde, et se regarde regarder les autres, prend toutes les positions possibles, toutes les revanches imaginables et entreprend tous les actes réalisables sur le papier même s'ils sont impossibles à réaliser sur le terrain. Le moi a ainsi (un) droit de vie et de mort sur les autres et sur lui-même. Mais ce n'est qu'une illusion, car il est poursuivi à la fois par sa vie et

sa mort, par son passé et son avenir, par les actes qu'il a accomplis et ceux qu'il n'a pas pu (ou su) réaliser. Le moi, dès lors, n'est qu'un tigre de papier qui se froisse à chaque nouvelle lecture.

Par ailleurs, tout en étant une oeuvre de (la) vie, l'autobiographie se sent obsédée et inquiétée par la mort. Elle prend alors tous les artifices pour y échapper, elle cherche à devenir l'oeuvre d'un moi éternel tout en étant bien marquée temporellement et spatialement. Elle tend à éterniser le corps du scripteur, celui-ci n'est-il pas (corps déjà cadavre fait de lettres et de chiffres, de phrases et de paragraphes) en train d'enterrer un mort ? N'est-on pas en train d'éterniser un cadavre qui échappe à la main qui écrit (et qui lit) sa vie ? Le narrateur dédouble le personnage et celui-ci échappe au premier tout en donnant l'impression de se rendre à lui. Le scripteur se dédouble lui-même, il est un "moi" tourné vers son passé, et non un "moi" comme les autres. C'est un moi à part, qui reconstitue une vie qu'il a déjà vécue. Il la vit une deuxième fois, via l'écriture. Mais les deux supports sont différents et parfois même contradictoires. L'écriture autobiographique pose donc des problèmes ainsi que beaucoup de questions sur le moi, l'autre, le double, le passé individuel et collectif, le vécu et l'écriture. Le livre devient l'espace d'une vie, mais celle-ci ne peut guère se laisser réduire de la sorte. Elle résiste alors à l'écriture, échappe aux mots devant un écrivain qui n'a d'autre choix pour ne pas s'avouer vaincu que de s'atteler à l'élaboration d'une autre autobiographie. Celle-ci ne peut mener qu'à d'autres échecs à cause de sa nature même et de ses ambitions démesurées. Et comme le moi construit son espace de vie, il crée un espace de livres s'y rapportant directement ou indirectement. Le corps de l'auteur crée aussi son propre corpus s'y rattachant intimement, résultant d'une mémoire organique et organisée. Nous allons revenir, dans cette introduction même, à tous ces sujets pour essayer de renvoyer aux chapitres qui leurs sont réservés dans cette étude.

L'autobiographie d'ailleurs a sa propre histoire (autobiographie de l'autobiographie), elle a, semble-t-il, ses propres lois et ses propres limites. Mais un genre littéraire a plus de variants que d'invariants, il a aussi son propre itinéraire et ses propres voyages qui le mènent loin de ses points de repère, de son lieu dit originel. L'autobiographie a fait ce chemin, pour arriver entre autres en Orient, au Maghreb et en Afrique au sud du Sahara, suite à des transferts génériques. Reste que cet exil (en fait non total) de l'autobiographie dans sa nouvelle terre d'accueil et de l'autobiographe dans sa nouvelle forme d'expression ne peut s'accomplir qu'en opérant un travail de deuil de part et d'autre. L'autobiographie devient ainsi, malgré elle, en Orient, au Maghreb et en Afrique sub-saharienne, l'expression d'un moi social, collectif, celui de toute une civilisation détruite, de tout un peuple nié dans son existence, de toute une tradition qui se meurt. L'autobiographe de son état l'est aussi en quelque sorte de sa société ; il écrit sur lui-l'autre, sur ses doubles et sur celui qu'il était, qui est mort (en lui), sans oublier d'écrire de la même façon sur une société qui est (ou qui était) la sienne, qu'il enterre (y compris en lui) tout en cherchant à la sauver par l'écriture et à lui donner l'éternité.

Mais les paradoxes ne s'arrêtent pas là, l'autobiographie (d)écrit aussi dans ces cas précis l'exil de son auteur dans le monde qui l'a emmené (elle-même) avec lui. Elle donne, dans la plupart des littératures auxquelles se rapportent les oeuvres faisant partie de notre corpus, le point de départ (avec d'autres genres néanmoins) des littératures dites nationales, exprimant l'âme d'un peuple et la culture niée et interdite de parole d'un groupe. Néanmoins, on peut expliquer ce fait par l'état d'esprit des auteurs colonisés ou ayant vécu la colonisation qui était un esprit d'urgence dans le domaine de la création littéraire et dans celui de la prise de parole. Dans le premier domaine, il fallait en effet donner corps à plusieurs genres inconnus jusqu'alors. C'est ainsi que des genres forts différents apparaissent et se

développent en même temps (ou presque), alors qu'ils ont connu ailleurs un cheminement fort différent. Dans le deuxième domaine, il est à relever qu'il fallait à la fois parler de soi, des siens et de l'autre en employant les genres (et même parfois la langue) de l'autre, quitte à les adapter à ses propres besoins, à les faire siens en quelque sorte.

Cet exil, limité dans le temps et symbolique pour une large part, de l'autobiographie et d'écrivains appartenant à des cultures n'ayant pas une grande tradition autobiographique sera traitée, de point de vue générique et poétique à partir de la notion de "transfert autobiographique", terme barbare peut-être, mais qui a le mérite d'être clair. Parler à ce niveau d'emprunt, c'est caractériser définitivement l'autobiographie de genre occidental, c'est la marquer une fois pour toutes du signe de l'altérité absolue. Emprunter un objet c'est ne jamais en devenir propriétaire, à moins d'un fait de hasard ou d'un accident improbable. Le transfert, par contre, rend le destinataire propriétaire de l'objet de la transaction. Il est sur le même pied d'égalité que le destinataire. Rien d'ailleurs n'interdit au premier de dépasser le cas échéant le deuxième dans la maîtrise du domaine de l'échange. Parler d'ailleurs de transfert c'est parler d'un champ d'accueil déjà présent¹ (si étroit soit-il) et d'une demande vivante et contemporaine au niveau des lecteurs et des écrivains sur place. Nous allons évoquer ce problème, essentiellement à partir du cas maghrébin (marocain), dans "Préliminaires d'ordre général". Dans cette même partie préliminaire nous traiterons du pacte autobiographique et du pacte autobiographique littéraire, du champ autobiographique et du champ autobiographique historique, de l'espace autobiographique (que nous élargissons au-delà du pacte fantasmatique) et du transfert autobiographique, etc.

Dans les autres parties de cette thèse, beaucoup d'autres problèmes (énoncés au début de cette introduction) s'attachant à la pratique

¹Ce que nous appellerons "champ autobiographique historique". Voir *Préliminaires d'ordre général (transfert autobiographique)*.

autobiographique (en général) seront relevés. Nous chercherons à déterminer leur présence (ou même leur absence) dans les domaines maghrébin et africain sub-saharien dont relève notre corpus. Sans insister sur telle ou telle singularité (à part si cela est justifié), n'a-t-on pas fini par ériger des citadelles et des ghettos à force de parler de spécificité (d'ailleurs pas toujours dans le bon sens du terme) ? L'état d'esprit régionaliste a fait, à notre avis, beaucoup de mal à l'approche littéraire au Maghreb (entre autres). C'est pourquoi nous faisons le pari d'évoquer des problèmes que tout autobiographe (quel qu'il soit) ne peut éviter (si tenté soit-il d'y échapper). Nous nous y attellerons à travers une approche théorique (thématique et rhématique adaptée à notre corpus) relative au vécu comme hypotexte (dans le premier chapitre de la première partie), à la nature du récit autobiographique, à travers ses rapports avec le récit réaliste (dans le deuxième chapitre de la première partie) et ceux qu'il peut entretenir avec l'épigraphie (dans le troisième chapitre de la première partie) ; au récit de vie s'appliquant à l'écriture de la mort (l'autobiographie comme thanatographie, sujet traité dans le cinquième chapitre de la première partie), et au discours du récit autobiographique (traité dans le quatrième chapitre de la première partie).

Nous verrons dans la deuxième partie, dans une approche essentiellement thématique, les degrés de présence du moi, ses rapports avec lui-même (dans le premier chapitre), avec les autres et avec le monde (dans le quatrième chapitre)² ainsi que son rapport à l'onymat, au pseudonymat et au polypseudonymat pour s'évoquer, même à travers les autres (dans le troisième chapitre). Nous nous attarderons dans la dernière partie à l'étude du corpus et de l'espace autobiographiques qui révèlent la vie de l'auteur, mais aussi son écriture et son style personnel (dans le

²le deuxième chapitre qui traite du double et du couple est un chapitre à la charnière du premier, du troisième et du quatrième chapitre. Il étudie le passage du moi à l'autre et au monde, le cheminement de l'intérieur intime à un extérieur étrange (r). Remarquons que l'angoisse peut habiter les deux univers.

deuxième chapitre). Nous chercherons dans le paratexte à intégrer la dimension de la réception (dans le troisième chapitre de cette partie). Alors que quelques aspects se retrouvant dans telle ou telle oeuvre seront relevés dans le chapitre consacré à la mémoire singulière (le premier chapitre de cette troisième et dernière partie), celle qui met en avant dans une oeuvre un point bien particulier, non tellement que celui-ci soit totalement absent des autres oeuvres (quoique le cas peut se présenter), mais parce qu'il occupe une place à part dans l'oeuvre en question.

En somme, notre position dans la présente étude sera celle d'un lecteur d'aujourd'hui, qui parcourt des oeuvres autobiographiques (d'aujourd'hui pour la plupart d'ailleurs), les rattache à "l'oeuvre" de leurs écrivains et à leurs prises de position (y compris et peut-être surtout sur cette oeuvre elle-même). La démarche critique qui est la nôtre ici est celle du même lecteur qui lit la critique en même temps que l'oeuvre en privilégiant toujours cette dernière, et qui lit l'oeuvre à travers des lectures critiques multiples (diverses ou dispersées). Reconnaissons que cette lecture (que ce soit celle de l'oeuvre ou celle de la critique) contient une forte dose d'arbitraire dont il faut être conscient et en assumer les conséquences. L'arbitraire relève de la subjectivité, du narcissisme (d'un moi choisissant lui-même ses propres lectures, ses propres oeuvres et ses propres critiques). Le narcissisme est d'ailleurs le bienvenu dans notre domaine d'application où le moi n'a d'yeux que pour lui-même. La lecture est aussi celle du réel, de la vie et du monde. Le moi (du lecteur) lit le monde par personnes interposées, à travers les yeux d'un autre moi (celui de l'autobiographe). Il lit une vie censée être réelle, qu'il peut rapprocher de la sienne ou de celle de ses contemporains (pour une autobiographie contemporaine. Le cas des autobiographies anciennes est différent, il renvoie à la vie des ancêtres).

L'autobiographie se distingue en somme par l'aspect vécu qui l'habite et qui offre à son lecteur une source de fascination ou de répulsion. Nous essayerons de ne succomber ni à la première tentation ni à la seconde, en relativisant notre démarche et nos jugements, en évitant le risque des constructions systématiques et celui des considérations générales, des redites et des approches nominalistes excessives. Notre intérêt sera porté essentiellement sur notre corpus relevant des domaines maghrébin (c'est le cas de *La mémoire tatouée*, du *Pain nu*, des *Coquelicots de l'oriental*, et de *Parcours immobile*) et africain (cas de *L'enfant noir* et d'*Aké*), et à travers lui, à la pratique autobiographique au Maghreb (comparée à celle africaine subsaharienne), spécialement au Maroc. Cette pratique - spécifique ? - sera mise en rapport avec la pratique autobiographique en général, que ce soit au niveau scriptural (style, temps (anachronismes, durée, etc.), rapport aux récits réaliste, érographique, hypertextuel) ou thématique (vie/mort, moi/autre, se dire/s'interdire, se redire/se contredire, etc.). La problématique de l'autobiographie au Maghreb est l'objet d'étude de cette recherche. L'écriture autobiographique dans ce domaine (comme dans les autres, mais ici à des degrés plus élevés et selon des modalités différentes) peut être ramenée à la problématique autobiographique elle-même. Les différents chapitres de cette étude traitent les différents aspects de cette problématique d'un point de vue régional et non régionaliste. Cette étude sera d'ailleurs une ébauche et non un aboutissement.

***PRÉLIMINAIRES D'ORDRE
GÉNÉRAL :***

REPÈRES TERMINOLOGIQUES :

Avant d'essayer de définir l'autobiographie, voyons le sort réservé au mot par les dictionnaires et les encyclopédies. Signalons tout d'abord qu'en 1985, l' "*Encyclopaedia universalis*" passait sous silence l'autobiographie, alors qu'en 1989, cinq pages lui sont consacrées ; ce n'est qu'une manifestation parmi tant d'autres de l'affirmation de ce genre. *Le Robert méthodique* de 1986 définit l'autobiographie comme la "biographie d'un auteur faite par lui même", l'autobiographique est considéré comme ce qui "concerne la vie de l'auteur. (Exemple) roman autobiographique". *Le petit Robert* de 1981 date le mot "autobiographie" de 1842, l'adjectif "autobiographique" est daté de 1832, les dates correspondent aux premiers emplois connus. L'emploi, plus large, de l'adjectif a précédé donc celui du nom. L'article "Autobiographie" est suivi de la mention V. (voir) Biographie, Confession(s), Mémoire(s), Vie ; ce qui montre la double relation qui lie l'autobiographie aux autres récits personnels d'une part et à la vie, sa référence factuelle, d'autre part.

Terminons notre initiation au mot, en signalant qu' "*auto*" est le premier élément de mots savants, complexes, tiré du grec "*autos*", adjectif pronominal signifiant le même, lui-même, de lui-même. "*Bio*" est le premier élément de mots tels que biographie, 1721, tiré du grec *bios* : vie. Georges Gusdorf note qu' "*Autos*, c'est l'identité, le moi conscient de lui-même et principe d'une existence autonome ; *Bios* affirme la continuité vitale de cette identité, son déploiement historique, variation sur le thème fondamental (...) La graphie, enfin, introduit le moyen technique propre aux écritures du moi. La vie personnelle simplement vécue, *Bios* d'un *Autos*, bénéficie d'une nouvelle naissance par la médiation de la graphie"¹. Georges May signale

¹Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie*, vol. 2, éd. Odile Jacob, 1990, p. 10.

pour sa part que "l'autobiographie est une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet"², Jean Starobinski note que c'est " la biographie d'une personne faite par elle-même"³. Dans ces définitions, on parle de personne plus ou moins anonyme alors que le *Robert* parle d'auteur, personne de stature spéciale remplissant une certaine fonction et traînant un certain passé derrière lui⁴, abstenons-nous pour l'instant de faire plus d'analyse.

Jean Starobinski relève que l'écriture autobiographique exige "d'abord l'identité du narrateur et du héros de la narration"⁵. Elle exige "ensuite qu'il y ait précisément narration et non pas description. La biographie n'est pas un portrait ; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement"⁶. Néanmoins, il refuse de parler de genre littéraire et nie l'existence d'un style ou d'une forme autobiographique. Pour lui "l'autobiographie n'est certes pas un genre "réglé" : elle suppose toutefois réalisées certaines conditions de possibilité, qui apparaissent au premier chef comme des conditions idéologiques (ou culturelles) : importance de l'expérience personnelle, opportunité d'en offrir la relation sincère à autrui"⁷. Bref, son avis est qu' "il ne s'agit pas ici, à proprement parler, d'un genre littéraire"⁸. Daniel Bounous rejoint cette position et affirme que "le paradoxe de l'autobiographie est de ne pouvoir être un genre sans s'annuler comme telle"⁹. Ce point de vue traduit un certain malaise ressenti parfois chez les autobiographes eux-mêmes : comment s'inscrire dans un genre - ou non-genre - comme l'autobiographie sans perdre son originalité, celle-là même qui est la raison d'être du récit autobiographique.

²Georges May, *L'autobiographie*, P.U.F, 1979.

³Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, n°3, p. 257.

⁴Jean Starobinski préfère parler de scripteur.

⁵C'est à dire le personnage.

⁶Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie", op. cit. p. 257.

⁷Idem, p. 260.

⁸Idem, p. 257.

⁹Daniel Bounous, *Vices et vertus des cercles, l'autoréférence en poétique et pragmatique*, Ed. La Découverte, 1989, p. 99.

Par ailleurs, s'inscrire en faux contre la pratique autobiographique tout en voulant écrire sa vie et présenter l'oeuvre comme la transcription de l'histoire réelle de l'auteur, c'est porter atteinte à la fois à cette volonté et à la perception que va en avoir le lecteur. Du reste, pourquoi écrire une autobiographie qui ne serait pas reçue comme telle ? Cette question propre à l'autobiographie peut être soulevée concernant les autres genres ; écrire un roman c'est à la fois s'inscrire et s'inscrire en faux dans/contre le roman ; faire preuve d'invention fait face au côté codé du roman. Mais, la problématique n'est pas exactement identique, car l'autobiographie soulève les passions à cause de l'idéologie qui l'accompagne et qui en fait un acte unique relevant d'une vie et d'un individu tout aussi singuliers qu'uniques.

Les personnages fictifs et les narrateurs peuvent s'introduire sans difficulté, semble-t-il, dans les grandes catégories littéraires que sont les genres ; ils sont les créatures de la littérature et ils ne peuvent y échapper. Alors que l'autobiographie traite de personnes réelles qui vivent hors d'elle et qui racontent eux-mêmes leurs histoires. Les personnages et les narrateurs sont de la chair humaine ; les parquer dans un genre, les soumettre à un ensemble de procédés d'analyse stylistique ou narrative, n'est-ce pas les disloquer ? Les observer comme des bêtes sauvages, effectuer des contrôles d'identité sur leurs corps, pratiquer des autopsies sur leurs cadavres sous couvert de conscience professionnelle (de critique, de chercheur ou de simple lecteur consciencieux), n'est-ce pas indigne ? Deux remarques s'imposent dans ce cas pour répondre à une préoccupation légitime quoiqu'un peu idéalisante de l'autobiographie : le personnage autobiographique est tout aussi un être de papier qu'une chair humaine ; deuxièmement, le genre autobiographique est un genre littéraire comme un autre, ni plus ni moins noble. Par ailleurs, l'écrivain, quel qu'il soit, qui transgresse les règles ne peut prétendre les ignorer. Il ne peut que les

prendre en compte, que ce soit dans un sens ou dans un autre. On écrit toujours en fonction des règles, que ce soit pour ou contre.

Dans une position intermédiaire (entre les tenants de l'autobiographie comme genre et ceux qui la tiennent pour un non-genre), Elisabeth W. Bruss affirme que "La force de l'autobiographie en tant que genre et les traits saillants qui l'ont distinguée au cours de son histoire des autres types de discours sont contextuels plutôt que formels"¹⁰, car "il n'y a ni séquence narrative, ni longueur stipulée, ni structure métrique, ni style qui appartiennent en propre à l'autobiographie ou suffirait à la différencier de la biographie, voire de la fiction"¹¹. Néanmoins, trois valeurs peuvent caractériser selon elle l'autobiographie comme genre : la vérité, l'acte (autobiographique) et l'identité. Le problème des autobiographies fausses peut être soulevé au niveau du premier point. Elisabeth W. Bruss semble ne pas les considérer comme relevant du genre autobiographique. Relevons d'ailleurs que l'emploi de termes tels que "fausse autobiographie"¹² est assez équivoque : il rassemble deux contraires qui semblent irréconciliables. Une autobiographie qui est fausse est-elle apte à porter ce nom ? Le fait même que son emploi soit toléré et de plus en plus intégré montre un début de fléchissement dans l'horizon d'attente autobiographique : la vérité reste au centre de l'attente sans en être l'obsession. Il y a sans doute un déplacement qui s'opère vers le souci psychologique, le travail d'écriture, etc. Néanmoins, cette tendance reste le lot d'une certaine production autobiographique d'expérience (cas de l'autobiographie critique ou nouvelle). La production de masse, elle, reste moins perméable aux changements. Remarquons à ce stade qu'il peut y avoir des autobiographies

¹⁰Elisabeth W. Bruss, "L'autobiographie au cinéma, la subjectivité devant l'objectif", *Poétique*, n°56, novembre 1983, p. 464 du recueil de l'année 1983.

¹¹Idem.

¹²ou "roman vrai" d'ailleurs.

apocryphes, des récits de vie recueillis et rapportés par une tierce personne, ce qui ajoute à la confusion.

Selon Elisabeth W. Bruss, l'acte autobiographique relève d'une démarche personnelle (du scripteur), alors que l'identité est celle de l'auteur, du narrateur et du protagoniste. Cette identité s'apparente selon Elisabeth Bruss à une confusion entre le sujet du discours (ou sujet de l'énonciation) et le sujet de la phrase (ou sujet de l'énoncé). Ainsi, le moi autobiographique "se met à ressembler moins à un être autonome et plus à une "position abstraite" qui apparaît lorsqu'un certain nombre de conventions déconvergent, et disparaît lorsque les conventions dont elle dépend sont abandonnées"¹³. Par ailleurs, après avoir constaté la fragilité du statut particulier de l'autobiographie en tant que genre, et la fausse unicité du moi autobiographique, elle conteste le primat de l'existence (du sujet donc) sur le discours (le langage) : "s'il est impossible de caractériser et de montrer le soi au cinéma (...) le discours qui pouvait sembler n'être qu'un reflet ou un instrument du moi, devient son fondement et la condition même de son existence"¹⁴. Ces constatations servent à remettre en cause certaines idées reçues et à mettre en évidence le rapport dialogique entre existence et discours, sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, stabilité et variabilité des genres. Néanmoins, Elles donnent l'impression de rester dans le cadre de l'unicité et de la hiérarchisation des rapports en se contentant d'inverser les ordres : discours avant existence, sujet de l'énonciation avant sujet de l'énoncé, écriture avant vie et présent avant passé.

Daniel Oster conteste lui plutôt l'idéologie autobiographique "L'idée même que quelqu'un racontant sa vie, fasse quelque chose d'important, quelque chose même qui puisse être fait, s'impose comme une évidence qui semble interdire le moindre questionnement, une sorte de violence, comme

¹³Idem, p. 465.

¹⁴Idem, p. 463.

venue du sujet lui-même, est là pour en imposer"¹⁵. Pour plusieurs raisons, l'autobiographie devient une évidence "l'égard dû à la personne humaine ou à l'être réputé unique de la génétique ou à l'individu que préservent les droits de l'homme, dispose autour de l'autobiographie un halo protecteur. On est bientôt pris au piège de son énonciation ; la preuve que l'autobiographe dit vrai, c'est qu'il le dit"¹⁶. Il propose d'inclure dans le champ autobiographique "les correspondances officielles ou privées, les cartes postales de vacances, l'album de photographies, les objets rassemblés par le curriculum vitae, le testament, les interviews médiatiques, les préfaces, la conversation mondaine ou amoureuse, et jusqu'au monologue intérieur où le sujet se raconte quotidiennement sa propre histoire"¹⁷.

Cet inventaire a peut-être pour objet de signaler l'éclatement du champ autobiographique. Toutefois, le rôle du chercheur, me semble-t-il, est de chercher l'ordre dans le désordre, et non le contraire. Les objets cités relèvent de l'autographie plutôt que de l'autobiographie. Il leur manque l'étalement dans la durée et le déploiement dans le temps. Il leur manque aussi l'acte constitutif de l'autobiographie : la prise de décision consciente et réfléchie de raconter sa vie, et nous sommes tentées d'ajouter : aux autres. Car une autobiographie non publiée est une autobiographie incomplète, irréalisée. Personne a priori n'a besoin de se raconter sa vie, il la connaît déjà par coeur, et personne ne peut être à la fois auteur-manipulateur et lecteur crédule. Une autobiographie ne se réalise pleinement que dans sa réception comme telle. Elle a d'ailleurs besoin du paratexte qui manque au manuscrit sauf dans le cas d'une personne facilement identifiable et dont les péripéties de vie sont connues. Le côté public est vivement souhaité, qu'il se rattache au manuscrit ou au scripteur.

¹⁵Daniel Oster, "Autobiographie", *Encyclopaedia universalis*, 1989, p. 481.

¹⁶Idem.

¹⁷Idem, p. 482.

Philippe Lejeune, partisan d'une toute autre vision de l'autobiographie (insistant sur son statut de genre) propose d'elle la définition suivante "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité"¹⁸. Certaines conditions, comme le récit, la perspective rétrospective, la vie individuelle comme sujet principal, peuvent être remplies partiellement, alors que les deux conditions principales : identité de l'auteur et du narrateur, et du narrateur et du personnage principal, sont à remplir, selon lui, complètement "une identité est, ou n'est pas, il n'y a pas de degré possible, et tout doute entraîne une conclusion négative"¹⁹. Cette identité se manifeste par le nom propre de l'auteur "dans les textes imprimés toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume"²⁰. D'où l'intérêt de ce nom propre pour Philippe Lejeune : plus l'auteur est connu, plus son autobiographie sera prise au sérieux "peut-être n'est-on véritablement auteur qu'à partir d'un second livre, quand le nom propre inscrit en couverture devient le "facteur commun" d'au moins deux textes différents"²¹. Cette affirmation n'est que partiellement vraie : un scripteur peut publier plusieurs livres sans avoir le statut social d'auteur ni la reconnaissance du public. Il peut rester aussi anonyme et inconnu qu'au temps de la publication de son premier livre, alors que d'autres ont bâti leur renommée littéraire sur un seul livre qui peut être autobiographique²². D'ailleurs, de plus en plus de premiers livres sont d'ordre autobiographique. Du moment que la condition principale est relative

¹⁸Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, éd. Le Seuil, Coll. Poétique, 1975, p. 14.

¹⁹Idem, p. 15.

²⁰Idem, p. 22-23.

²¹Idem, p. 23.

²²Dans notre corpus, *Le pain nu* est un cas particulier. Il est resté le seul livre publié (dans des traductions) de Mohamed Choukri pendant presque une décennie. C'était un livre présent-absent sur lequel se fondait la légitimité de son auteur en tant que tel et celle de sa vie en tant que telle. Ceci n'a nullement empêché sa lecture comme autobiographie, mais au contraire l'a exaspéré.

au problème d'identité, pourquoi faire intervenir d'autres considérations alors que celle-ci, assez suffisante, est remplie.

Lejeune considère que "si l'autobiographie est un premier livre, son auteur est donc un inconnu, même s'il se raconte lui-même dans le livre : il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques) indispensables à ce que nous appellerons "l'espace autobiographique"²³²⁴. Néanmoins, il oublie que la réception peut être immédiate mais aussi décalée dans le temps. Des romans publiés après l'autobiographie peuvent aussi bien constituer l'espace autobiographique que s'ils la précédaient car l'ordre de lecture ne suit pas automatiquement l'ordre de publication. En plus, les éditions de poche, les oeuvres complètes, les changements de collection et les rééditions faussent le jeu chronologique des publications. Un espace autobiographique peut très bien se constituer après coup et il est donc intéressant d'étudier l'influence que peut avoir le premier livre autobiographique sur la production ultérieure de l'auteur²⁵. On cherchera toujours et on retrouvera le plus souvent le "je" de l'auteur. L'autobiographe poursuivra le romancier et la question autobiographique restera au centre de l'écriture. Le lecteur suivra à la trace le romancier dans son autobiographie et l'autobiographe dans ses romans. On n'écrit — et publie — pas impunément sa vie.

L'autobiographie suppose qu'il y ait "identité de nom entre l'auteur tel qu'il figure par son nom sur la couverture, le narrateur du récit et le

²³Nous reviendrons par la suite à cette notion, dont voici la définition "engendre toutes les oeuvres romanesques écrites par un auteur d'autobiographie, et ce par le biais d'une forme indirecte du pacte autobiographique qu'est le pacte fantasmatique".

²⁴Philippe Lejeune, op. cit., p. 23.

²⁵Certaines autobiographies restent désespérément l'unique oeuvre de leur scripteur. Notre corpus en contient une illustration dans le cas de Brick Oussaïd ; *Les coquelicots de l'oriental* est le seul livre publié par celui-ci jusqu'à maintenant. L'espace autobiographique dans ce cas de figure n'est ni ultérieur ni antérieur, il est nul . Le scripteur dans ce cas a épuisé sa vie dans un seul livre. Il peut dire "mon livre" comme il dit "ma vie" (les deux sont au singulier), à cette différence près que le livre ne couvre pas toute la vie. Le livre est une aventure terminée, pour son écrivain du moins (si on fait notre les déclarations de plusieurs auteurs selon lesquelles l'oeuvre ne leur appartient plus après sa publication, elle appartient au seul lecteur). Alors que la vie continue, mais ici, l'aventure est privée. Toute une partie de la vie de Brick Oussaïd échappe par exemple (jusqu'à maintenant) au "domaine public", non dans le cadre d'une auto-excision (ou auto-expurgation) partielle, mais dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler une auto-excision totale "je ne m'écris plus", étant entendu que "s'écrire" est contenu dans "écrire" (même des fictions par exemple). Un auteur qui n'écrit plus d'autobiographies mais qui continue à écrire des fictions continue à nous donner à voir un peu de lui-même.

personnage²⁶ dont on parle"²⁷. Elle est donc, comme on l'a dit, une affaire d'identité assumée sur les plans paratextuel²⁸ (nom de l'auteur sur la première et la quatrième page de couverture, préface, postface, avertissement, mise en garde, prière d'insérer, notice biographique et bibliographique, etc.) et textuel (nom du personnage qui renvoie au nom de l'auteur). La véracité des faits n'est pas aussi déterminante "l'autobiographie suppose une identité assumée au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une ressemblance produite au niveau de l'énoncé"²⁹. Remarquons que dans le deuxième cas, on parle de (simple) ressemblance et non d'identité. Cette ressemblance est considérée par ailleurs comme secondaire. La dite ressemblance réalisée sans l'actualisation du contrat/pacte identitaire crée le roman autobiographique³⁰. Dès lors, une contradiction apparaît : comment parler d'oeuvre de fiction quand la ressemblance avec la vie de l'auteur est flagrante ? La non-signature du pacte autobiographique ne devient-elle pas dans ce cas une clause de style, d'autant que le roman autobiographique "se définit au niveau de son contenu"³¹ ? Que peut-on penser alors des autobiographies apocryphes, anonymes ou à dessein fausses et des auto-fictions³² qui font, elles, partie du domaine autobiographique selon cette classification ?

Pour Lejeune "une fiction autobiographique peut se trouver "exacte", le personnage ressemblant à l'auteur ; une autobiographie peut être "inexacte", le personnage présenté différant de l'auteur ; ce sont là question de fait (...) qui ne changent rien aux questions de droit, c'est à dire au type

²⁶Il y a néanmoins un autre cas de figure, celui de l'autobiographie hétérodiégétique (à la troisième personne). Cette remarque est d'ailleurs valable pour "la valeur d'identité" d'Elisabeth Bruss relevée ci-dessus.

²⁷Philippe Lejeune, op. cit., pp. 23-24.

²⁸Le paratexte est "ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public", Gérard Genette, *Seuils*, coll. Poétique, éd. du Seuil, 1987, p. 7.

²⁹Philippe Lejeune, op. cit., p. 25.

³⁰"texte de fiction dans lequel le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner à partir des ressemblances qu'il croit deviner qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer", Philippe Lejeune, op. cit., p. 25.

³¹Idem.

³²Je préfère le terme d'anti-autobiographies, car ces oeuvres se situent dans le cadre du genre autobiographique pour le détruire et le dépasser. A ce sujet, les romans ne sont-ils pas en large mesure des auto-fictions ?

de contrat passé entre l'auteur et le lecteur"³³. Peut-on parler dans ce cas de contrat, sauf s'il s'agit d'un contrat de dupes dont le lecteur fait les frais. Car si l'auteur s'engage à écrire une autobiographie, il s'engage du même coup à écrire sur sa vie réelle et non imaginaire ou hautement idéalisée. Une autobiographie doit être exacte, l'exactitude étant évidemment relative, sinon le contrat n'est pas rempli. Une autobiographie fautive peut-elle être considérée comme une autobiographie du point de vue du droit ? Sera-t-elle reçue comme une autobiographie, lue comme telle ? J'en doute bien sûr. Néanmoins, la notion de "roman autobiographique" reste valable, son apport opératoire est tout à fait considérable.

L'emploi de cette notion peut d'ailleurs prêter à beaucoup de malentendus. Un lecteur biographique ou autobiographique peut voir la personne de l'auteur dans tout ce qu'il écrit. Cette attitude n'est nullement malade ni extrême ou alors c'est une maladie largement partagée surtout dans le milieu de la critique littéraire des masses média (radio, télévision, journaux et magazines plus ou moins spécialisés). Cette lecture qui risque parfois d'être réductrice, peut aussi être enrichissante en donnant un côté vivant à l'écrit tout en rompant avec l'intellectualisme et le huit clos caractérisant les milieux littéraires. De nos jours, l'application fréquente d'une lecture (auto)biographique à la production romanesque confirme un changement de rapport déjà observé entre le roman et l'autobiographie qui penche plutôt en faveur de cette dernière. Celle-ci occupe une place de plus en plus grandissante dans le domaine littéraire alors que "ce n'est pas avant le début du dix-neuvième siècle que lui (Cf. Mémoire) fut substitué le terme "autobiographie", désignant désormais une activité littéraire digne de respect"³⁴. La présence fort prononcée de l'autobiographie peut paraître en contradiction avec sa mort annoncée. Néanmoins, cette contradiction peut

³³Philippe Lejeune, op. cit., p. 25.

³⁴Elisabeth W. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, n°17, janvier 1974, p.19.

n'être qu'apparente, car l'éternité n'existe pas pour un genre et toutes les questions qui concernent son devenir restent légitimes.

Par ailleurs, l'espace autobiographique - déjà cité ci-dessus - présente au lecteur "les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de "la nature humaine", mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu qu'est l'auteur"³⁵. Dès lors, on peut se demander si l'espace autobiographique ne doit être réservé qu'aux écrivains ayant en main leur autobiographie, comme un diplôme donnant accès à un cercle fermé de privilégiés ou doit-il être plus accessible aux autres n'ayant pas accompli cet exercice périlleux, surtout de nos jours où il y a abondance de romans s'inspirant des vies personnelles de leurs auteurs "Le roman est lieu du possible — de l'infinité des possibles —, sur le papier tous les fantasmes peuvent être réalisés, toutes les revanches sont concevables. Dans l'immense développement, depuis Proust, du "roman-autobiographie"³⁶, le narrateur en prend à son aise, avec les contingences, il se libère des contraintes du réel, il refait le monde, récrit sa vie, il vide son sac, il règle ses comptes"³⁷. Je conçois très bien, pour ma part, un espace autobiographique constitué uniquement de romans autobiographiques et d'oeuvres romanesques sans qu'il soit pour autant ni manchot ni boiteux. C'est dans ce cas, un espace ouvert où l'autobiographie reste à écrire. Elle est le pas à faire, le livre à venir — avenir — ou le livre impossible.

Lejeune traite aussi, à sa manière, le problème de la littérarité de l'autobiographie, ou du moins il en est conscient. Il sait qu'il n'est pas aisé d' "opposer nettement des choses assez proches (comme l'autobiographie littéraire et certains romans autobiographiques) et réunir des choses relativement différentes"³⁸. Mais, qu'est ce qui peut différencier une

³⁵Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit, p. 42.

³⁶Notion proche de celle du "roman autobiographique" de Philippe Lejeune.

³⁷Michel Raimond, *Le Roman*, Ed. Armand Colin, 1989, p. 73.

³⁸Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Ed. Le Seuil, Coll. poétique, 1986, p. 15.

autobiographie littéraire d'une autobiographie non littéraire ? L'intention de l'auteur ? La décision du lecteur ? Les deux à la fois ? Le vague persiste. Peut-être doit-on envisager un pacte autobiographique littéraire. J'entends par là l'existence d'un espace autobiographique antérieur ou postérieur à l'autobiographie, la mention "Roman" qui désigne parfois sur la couverture un objet littéraire par opposition au reportage documentaire³⁹, la reconnaissance littéraire de l'auteur, la valeur littéraire de son livre et de la collection dans laquelle il s'insère, en tenant compte de l'avis de la presse et de la critique littéraire. Tous ces facteurs ont une influence sur le mode de réception de l'autobiographie mais ne sont pas suffisants à eux seuls bien sûr. Le terme de "littérarité" (en lui-même) est d'ailleurs hautement problématique.

Pour conclure ce chapitre, il faut relever que la perspective principalement rétrospective qui différencie, selon Lejeune, l'autobiographie du journal intime est plutôt une affaire de degré "La simultanéité du discours et du vécu est en fait l'exception, la norme (pour le journal intime) serait plutôt, rétrospection de faible portée, écart minimum mais écart entre le discours et le narré"⁴⁰, alors que le récit et la perspective rétrospective qui distinguent l'autobiographie de l'autoportrait ou de l'essai prêtent à ambiguïté dans de nombreux cas où la frontière entre les deux ordres thématique et chronologique est infime. D'autre part, la spécification de la forme "en prose" remet en scène une dichotomie traditionnelle : poésie (imaginaire)/prose (réalité)⁴¹: Cette spécification a été dépassée par Lejeune

³⁹Cette pratique est de moins en moins employée vu le prestige qui auréole actuellement l'autobiographie.

⁴⁰Jean Rousset, "Le journal intime, texte sans destinataire ?", *Poétique*, Novembre 1983, p. 435.

⁴¹Käte Hamburger limite à la fiction et à la poésie lyrique l'exclusivité de l'adjectif "littéraire", cette rigidité exclut du champ littéraire l'autobiographie et le roman à la première personne, alors qu'Aristote a exclu, lui, du champ de la poésie tout discours en vers de type lyrique ou didactique. Ce qui montre les limites des critères : en vers/en prose.

lui-même dans l'un de ses oeuvres suivantes⁴². Quoiqu'il faut dire que très peu d'autobiographies sont écrites en vers.

⁴²Philippe Lejeune, *Moi aussi*, op. cit.

REPÈRES HISTORIQUES :

Georges May constate qu' "on pouvait mal concevoir une histoire générale de l'autobiographie sans une définition de base permettant d'inclure ou d'exclure tel ou tel texte ; et que, de l'autre, faute de l'existence d'une histoire, cette délimitation nécessaire du domaine de l'autobiographie ne pouvait être qu'arbitraire et donc contestable"¹. Il prend le parti de la deuxième position "le moment n'est pas encore venu de formuler une définition précise, complète et universellement acceptée de l'autobiographie"². Dès lors, on peut se poser des questions sur le moment propice à une telle définition. D'ailleurs, on voit mal qu'elles seraient les données nouvelles qui changeraient la situation. En fait, il est plus question de choix méthodiques que de données constitutives. Georges May croit que la "définition" n'est réservée qu'au domaine des sciences exactes et surtout aux mathématiques, ce qui n'est qu'une façon de rappliquer à la littérature une approche nominative qui a déjà montré ses limites. Nous avons donc préféré, pour notre part, définir l'autobiographie avant d'en traiter l'histoire.

La plupart des "spécialistes" de l'autobiographie s'accordent à dater son apparition au dix-huitième siècle, en même temps que la révolution industrielle et la montée de la bourgeoisie qui ont favorisé l'apparition d'une nouvelle notion de l'homme se réalisant à travers et au cours de sa vie. La "vie humaine" est devenue, comme l'atteste la déclaration des droits de l'homme, une valeur sacrée. Pour Philippe Lejeune, Rousseau est la

¹Georges May, *op. cit.*, p. 10.

²Idem, p. 11.

première figure que nous rencontrons dans l'histoire de l'autobiographie. S'il ne l'a pas "inventé" : "il en a réalisé d'un seul coup presque toutes les virtualités. Il a écrit avec *Les Confessions* non seulement la première des autobiographies, historiquement, puisque *Les Confessions* ont été rédigées entre 1762 et 1770, mais probablement la plus audacieuse qui ait été écrite par rapport à la civilisation de l'époque"³.

Georges May va dans le même sens "si c'est à l'instauration d'une tradition authentiquement littéraire de l'autobiographie qu'on s'intéresse, il est peu douteux que celle-ci date du milieu ou de la fin du dix-huitième siècle et que l'impulsion en soit due en grande partie à la notoriété et au succès des oeuvres posthumes de Rousseau"⁴. Il ne nuance que très légèrement son jugement en déclarant que "les oeuvres littéraires notables méritant rétrospectivement l'étiquette autobiographique sont relativement rares et dispersées, correspondant à des tempéraments d'auteur exceptionnellement forts et à même de s'exprimer au mépris des traditions et des modes en cours"⁵. En s'interrogeant sur les circonstances d'apparition du genre autobiographique au dix-huitième siècle en Europe occidentale, il semble privilégier deux points : le christianisme et l'individualisme ; et même s'il nous met en garde contre l'exagération du rôle qu'a joué la confession, il ne nous propose en échange que l'apport des courants minoritaires dans la mouvance chrétienne tels que le puritanisme en Angleterre, le piétisme en Allemagne et le Jansénisme ou le quiétisme en France. Il limite d'autre part le rôle de l'individualisme au passage de l'autobiographie religieuse à celle que nous connaissons de nos jours.

Georges Gusdorf semble être d'accord avec Georges May sur deux sujets liés au rôle qu'a joué le christianisme dans l'apparition de l'autobiographie. D'abord, relativité de l'apport de la confession qui apparaît

³Philippe. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Librairie Armand Colin, 1971, p. 65.

⁴G. May, op. cit., p. 20.

⁵Idem, p. 22.

même chez Gusdorf comme un obstacle "le recours à l'autobiographie tente particulièrement les esprits irréguliers, personnalités puissantes qui ne veulent pas que leur voix soit étouffée, se perde dans le silence du secret de la confession"⁶ ; Saint Augustin n'est pour lui que l'exception qui confirme la règle, car à son époque, qu'est "l'époque patristique la pratique de la confession auriculaire ne s'était pas encore imposée"⁷. Il met en avant le rôle prépondérant du protestantisme qui est "une religion de l'individu" alors que le "catholique romain s'examine lui-même par personne interposée"⁸. Les accords entre les deux s'arrêtent à ce stade car George Gusdorf ne croit pas que l'autobiographie ne date que du dix-huitième siècle. Il s'attaque d'ailleurs violemment sur ce point à Philippe Lejeune "les écrits de Philippe Lejeune proposent un cas remarquable d'amnésie de l'inventeur"⁹.

Georges Gusdorf cite à ce sujet *Geschichte der autobiographie* de George Misch, paru en sept tomes à partir de 1907 "cette oeuvre inachevée, s'arrête en fait avant le point origine considéré par Lejeune comme le commencement du commencement (...) Sept tomes, c'est beaucoup pour une préhistoire d'autant que Misch pour sa part se figurait avoir bel et bien consacré sa vie à l'histoire du genre en question, s'il se faisait des illusions, il faudrait le lui prouver, et définir avec rigueur le seuil entre préhistoire et histoire"¹⁰. Il cite plus loin, *University library of autobiography* lancé en 1918 et qui regroupe 15 volumes dont le premier est consacré à l'antiquité, de 3800 avant J. C à 430 après J. C ; le second est relatif au moyen âge jusqu'à 1500 ; le troisième volume évoque le début du seizième siècle ; le quatrième volume étudie le temps des guerres de religion ; le dix-huitième siècle n'est traité qu'à partir du sixième tome. Un autre recueil est évoqué

⁶Georges Gusdorf, *Les écritures du moi, Lignes de vie*, vol. 1, dé, Odile Jacob, 1990, p. 63.

⁷Idem, p. 62.

⁸Idem, les positions de Gusdorf ne sont pas dénuées d'un certain sectarisme lorsqu'il évoque, par exemple, le fer et le sang qui a préservé le sud de l'Europe de la réforme protestante.

⁹Idem, p. 55.

¹⁰Idem, p. 55—56.

par Gusdorf ; il s'agit de *Confession and self portraits, 4600 years of autobiography*, paru en 1957 sous la signature de Saul K. Padover. Ce livre cite comme premier écrit autobiographique un document d'un haut fonctionnaire égyptien datant de 2625 avant J. C. Ce qui permet à Gusdorf d'écrire hâtivement "il faut croire que les deux siècles d'histoire de l'autobiographie ont été précédés par une préhistoire de 44 siècles"¹¹.

Deux remarques s'imposent à ce sujet. Pour faire face à la notion d' "inventeur", Gusdorf propose une notion d' "éternel" plus que contestable : l'autobiographie a toujours existé, les écrits de tel ou tel fonctionnaire sont là pour le prouver, alors que l'intéressé lui-même reconnaît que ce sont là des "dénombrements condamnés à demeurer incomplets, dans la mesure où ces écritures privées et personnelles ne sont pas destinées à une diffusion de masse, et bien souvent ne méritent pas d'être proposées à l'attention générale, du fait de la médiocrité de leur style ou par le peu d'intérêt des événements et des vies qui s'y trouvent relatés"¹². Ce ne sont en fait que des balbutiements, des essais individuels non concertés naissant d'une volonté de se raconter qui ne peuvent être alignés dans le cadre d'un genre littéraire précis et bien développé. Le travail antérieur ou contemporain de tel ou tel critique ne peut assurer l'existence d'un genre. Les illusions d'un chercheur quel que soit son rang intellectuel ne doivent pas être partagés par tout le monde du seul fait qu'elles existent. L'autobiographie en tant que genre n'est apparue que dans un contexte favorable marqué par l'apparition du roman qui a bouleversé le champ littéraire et par la montée de la bourgeoisie qui a changé les rapports sociaux. La sécularisation des modes de vie a facilité pour sa part le passage de l'autobiographie religieuse à l'autobiographie moderne.

¹¹Idem, p. 57.

¹²Idem.

On a délimité à peu près le temps de la formation du genre autobiographique, il nous reste à en préciser le lieu. Georges May affirme que "les historiens de l'autobiographie s'accordent généralement à penser que l'objet de leur étude a son origine en Europe et appartient à la culture occidentale"¹³. Il cite d'ailleurs la formule d'un critique anglais "Mis à part quelques cas isolés, ça et là, elle (l'autobiographie) se manifeste principalement en Europe occidentale et dans sa sphère d'influence - comme la syphilis"¹⁴. S'il parle de certaines personnalités "orientales" - comme si la dichotomie occident/orient pouvait résumer à elle seule la problématique de l'autobiographie - c'est "parce qu'ils ont subi la contagion de la culture de l'ouest"¹⁵. George Gusdorf va dans le même sens en déclarant qu' "il ne semble pas que l'autobiographie se soit jamais manifesté en dehors de notre aire culturelle. On dirait qu'elle traduit un souci particulier à l'homme d'occident, souci qu'il a pu apporter avec lui dans sa conquête méthodique de l'univers et communiquer à des hommes de civilisation différente ; mais ces hommes se seront trouvés du même coup annexés par une sorte de colonisation intellectuelle à une mentalité qui n'était pas la leur"¹⁶. On ne peut que contester ces affirmations ethnocentriques qui parlent de la conquête méthodique de l'univers comme si c'était une spécificité occidentale. D'ailleurs, en quoi cette conquête peut-elle influencer sur la confirmation d'un genre - l'autobiographie en l'occurrence - plutôt qu'un autre ? La volonté de se dire, de raconter sa vie et de se confier a toujours existé et partout. On se perd en fait dans des affirmations hasardeuses et subjectives et on oublie que le sujet de l'explication est l'apparition d'un genre littéraire assez variable qui n'a aucun rapport avec les traits soi-disant constitutifs de tel ou tel "homme".

¹³Georges May, op. cit., p. 17.

¹⁴Idem.

¹⁵Idem.

¹⁶Georges Gusdorf, "Conditions et limites de l'autobiographie", *Formen der selbstdarstellung, festgabe für Fritz Neubert*, Duncker und Humblot, 1956, p. 105, cité dans Philippe. Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 217.

L'explication d'ordre religieux n'est pas non plus suffisante à elle seule. Si on attribue généralement au christianisme un rôle important dans l'affirmation du genre autobiographique, on reste très mitigé sur les modalités de cette contribution¹⁷. Georges Gusdorf déclare d'ailleurs que "la culture chrétienne correspond à un effacement de l'art du portrait, qui, dans les diverses provinces de l'occident, ne subsistera au long des siècles qu'à titre exceptionnel"¹⁸. Dès lors, l'interdiction par l'islam de la représentation de l'être, tant sur le plan pictural (portrait ou autoportrait) que scriptural ne doit pas nous empêcher de faire une distinction entre le dogme religieux doctrinaire et la pratique sociale de cette même religion. Dans les deux cas (chrétien et musulman), les portraits ont toujours existé, certes beaucoup moins dans le domaine arabo-musulman. Le rôle du christianisme n'est ni à exagérer ni à passer sous silence. George. Gusdorf déclare en outre que "l'affirmation de l'auto au détriment du bios, la volonté de maintenir autant qu'il est possible l'identité humaine à son plus haut degré de dépouillement et d'excellence se rencontrerait chez les mystiques contemplatifs de la chrétienté ou de l'islam, réfugiés sur la sainte montagne du mont Athos ou du mont Sinaï"¹⁹. Nous évoquerons d'ailleurs dans le chapitre suivant les autobiographies mystiques dans le domaine arabo-musulman.

¹⁷ voir plus haut l'influence de la confession et de l'examen de conscience.

¹⁸ Georges Gusdorf, *Auto-Bio-Graphie*, op. cit., p. 335.

¹⁹ Idem, p. 322.

LE TRANSFERT AUTOBIOGRAPHIQUE :

L'apparition de l'autobiographie dans le monde arabe date sans doute de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième, c'est à dire avec un décalage d'un peu plus d'un siècle sur l'Europe. Ceci nous pousse d'entrée à relativiser certains jugements hâtifs qui parlent, avec raison mais avec excès aussi, de genre occidental : "appartient à la culture occidentale"¹, traduit "un souci particulier à l'homme d'occident"². Outre la vision eurocentriste qui caractérise ces affirmations, elles révèlent une méconnaissance totale des cultures étrangères, un manque évident de toute vision comparative et une confusion voulue ou inconsciente entretenue tout d'abord entre l'origine de l'autobiographie et la production autobiographique moderne et contemporaine ; et ensuite, entre l'autobiographie comme genre littéraire variable et un certain instinct autobiographique inné - dont on nous fait remarquer d'ailleurs que seul l'occidental a la propriété -. Cette volonté de considérer l'autobiographie comme une "marque déposée" de l'occident transpose dans les études littéraires des considérations extra-littéraires non justifiées, et marque du sceau du "régionalisme"³ toute une partie de la recherche dans le domaine autobiographique.

Elisabeth W. Bruss note d'ailleurs que "l'autobiographie n'a pas toujours existé en tant que type d'action littéraire opposé à d'autres types d'action. Pendant certaines périodes de l'histoire littéraire, on ne faisait

¹Georges May, op. cit., p. 218.

²Georges Gusdorf, *Formen der selbstdarstellung, festgabe für Fritz Neubert*, cité dans Philippe, Lejeune, *L'autobiographie en France*, op. cit., p. 217.

³Terme emprunté à Lejeune qui n'en tire pas toutes les conséquences qui s'imposent.

aucune distinction entre une "première personne" idéalisée et un auteur-héros autobiographique individualisé"⁴. Les changements qui ont affecté le domaine autobiographique sont liés à l'environnement littéraire et culturel de l'époque "un changement dans un genre peut être le résultat de changements qui affectent principalement la seule institution littéraire. Un changement dans le statut, les caractéristiques textuelles ou la vitalité, même d'un seul genre, est susceptible de causer une modification de tous les genres"⁵, parce que l'ensemble des données culturelles, et plus fortement encore littéraires, forment un système dont les éléments constitutifs sont interdépendants.

L'affirmation de l'autobiographie dans le domaine arabe s'inscrit dans le cadre de tels changements touchant tout le système culturel et surtout sa composante littéraire. Ainsi, dès le dix-neuvième siècle, on a assisté à ce qu'on a appelé la renaissance "El-Nahda"⁶, qui était promue par des réformateurs sur les plans religieux (retour aux sources de l'Islam, combat contre la superstition, l'ignorance, etc.), social (libération de la femme, vulgarisation de l'enseignement, etc.), politique (lutte contre la tyrannie et le pouvoir absolu), culturel (mobilisation contre l'obscurantisme, l'absence de mouvement et le manque de renouveau dans le domaine des idées, de la science et de l'invention caractérisant la période de décadence "El inhitat" qui a duré à peu près trois siècles du seizième au dix-neuvième siècle). La renaissance s'est manifestée dans le domaine littéraire par l'apparition de nouvelles écoles littéraires : romantisme, symbolisme, réalisme et néoclassicisme ; l'emploi de nouveaux procédés d'écriture sur les plans technique et linguistique, sous l'influence de la presse écrite d'un côté et des

⁴Elisabeth. W. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, n°17, janvier 1974, p. 19.

⁵Idem, p. 20.

⁶Il y a, parmi ceux qui emploient ce terme, certains qui en contestent la légitimité, parlant d'une renaissance ratée, avortée, d'un projet plutôt que d'une réalisation, d'une notion calquée sur le modèle européen, d'un terme emprunté, importé. Il s'agit plus d'une polémique sur la portée réelle — sociale — de la renaissance, que sur son existence même, dans les cercles intellectuels du moins.

traductions florissantes à l'époque de l'autre⁷, et enfin par l'apparition (ou l'appropriation) de nouveaux genres tels que le roman et le théâtre. Dès lors, la prose qui était le parent pauvre de la littérature arabe et qui était limitée à la rhétorique : discours, lettres, dissertation d'ordre philosophique, religieux, etc. s'est enrichie de nouveaux genres. Alors que la poésie s'est libérée de la pesanteur de la métrique classique. C'est à travers ces changements que s'est réalisée l'apparition de l'autobiographie dans le système littéraire arabe, ce qui rend pertinente la remarque de W. Bruss "la manière la plus simple de voir l'effet qu'ont de tels changements systématiques sur un genre et sans doute d'examiner le cas le plus simple, celui d'un changement à l'intérieur du système littéraire lui-même"⁸.

L'apparition de l'autobiographie dans le monde arabe traduit donc le passage d'une littérature à dominante poétique à une littérature à dominante prosaïque d'un côté et du sacré au profane de l'autre. Car s'il est vrai qu'il y avait auparavant une certaine poésie à caractère autobiographique et quelques formes prosaïques s'en rapprochant, la production littéraire arabe était surtout caractérisée par la prédominance de la poésie en vers classique qui véhiculait les messages institutionnels de la société (discours hagiographique sur la tribu, le pouvoir califal et la communauté). Il s'agissait d'un discours social codé et dépersonnalisé qui n'est, en large partie, que le reflet d'une société où l'individu n'existe que dans et par le groupe (la famille, la tribu, la communauté - l'ouma -). L'apparition de l'état-nation et de notions telles que celles du citoyen (au lieu du sujet califal) et des droits de l'homme apporte un changement d'optique dans le domaine littéraire, mettant l'homme au centre des préoccupations des écrivains. Ces derniers peuvent ainsi parler d'eux-mêmes sans heurter l'ego de tel ou tel

⁷Ce qui a permis d'une part l'existence de ce qu'on a appelé la poésie verticale (il s'agit en fait de la poésie en vers libre en rupture de banc avec le vers arabe classique) et d'autre part l'emploi d'un nouveau vocabulaire littéraire moderne, souple et plus accessible au public. Précisons qu'il s'agit toujours dans ce cas de l'arabe écrit et non des différents dialectes parlés.

⁸Elisabeth W. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", op. cit., p. 21.

gouverneur, tout en employant une forme personnelle. La sécularisation de l'histoire moderne met l'écrivain face à lui-même et à ses lecteurs.

Par ailleurs, il faut dire que la prose arabe traitait largement par le passé de sujets religieux, ce qui rendait difficile son maniement. C'était aussi une prose rimée qui voyait dans la poésie son modèle suprême à la fois sur les plans du fond et de la forme. Le renouveau de la prose a permis l'élargissement de l'espace d'accueil de l'autobiographie, alors que l'apparition des notions du citoyen, de l'individu et de l'"homme" a enlevé les dernières résistances (et réticences) psychologiques à la démarche autobiographique. Chaque vie est désormais considérée comme unique et singulière tout en valant celle des autres⁹. Néanmoins, dans le statut colonial, relayé après l'indépendance par des états nationaux rigides, écrire son autobiographie peut prendre un aspect social qui ne lui est pas objectivement lié. L'autobiographie devient ainsi une expression sociale tout autant qu'individuelle. C'est la voix d'une société niée dans son existence même (dans le cas de la société coloniale) et d'une autre embrigadée (dans le cas de la société nationale post-coloniale). L'individu est le porte-parole de sa société, puisque ses aspirations ne peuvent que rejoindre celles de son peuple. La coupure donc est peut-être relative à ce niveau (celui du rapport entre l'individuel et le collectif) entre la littérature arabe moderne et celle classique.

Par ailleurs, l'apparition de l'autobiographie dans le domaine arabe est très fortement liée à l'apparition d'un autre genre, le roman, qui est le premier genre profane à s'imposer et à occuper un espace aussi large que la poésie. Cet environnement favorable à l'autobiographie, on l'appellera "le champ autobiographique". Il est constitué par la production romanesque (dont celle à caractère autobiographique), les récits, les nouvelles, les

⁹Cette égalité de principe n'est pas respectée dans les faits. L'autobiographie d'un anonyme n'est pas prise de la même façon, ne reçoit pas le même accueil et n'a pas les mêmes chances de réussite que celle d'un homme publique. L'autobiographie rejoint en ce sens la vie dont elle est le reflet ; les faits laissent assez peu de place aux principes.

biographies, les journaux personnels et les essais d'une société dans une époque donnée. Il s'agit en quelque sorte d'un "espace autobiographique" social, élargi et collectif. D'autre part, il faut noter que l'autobiographique a toujours été très présent dans le domaine romanesque et ce dès le départ ; commentant un passage d'Abdelkébir Khatibi, Abdellatif Chaouite écrit à ce sujet "l'association est faite (ici) entre la diversité et la nomadisation de la production littéraire, la captation par l'autobiographie, la fondation de l'acte même d'écrire et (...) la naissance de ce genre d'écriture qui a contribué à diversifier la production littéraire : le genre romanesque"¹⁰. Il s'agit d'une marginalité habitant une autre, d'un genre mineur passant sous la couverture d'un autre, un peu plus connu et plus populaire que lui.

Rappelons à ce sujet que le premier roman arabe reconnu comme tel *Zeineb* (ou *Zaynab*) qui date du début de ce siècle n'est même pas signé. Son auteur - Heikel - a préféré le publier sous la signature d'un "paysan égyptien". C'est donc un roman anonyme. A l'époque on ne signait pas ses fantasmes, de là à signer ses aveux ! A moins de faire la démonstration contraire ; à défaut de pouvoir révéler ses fantasmes, on présente ses aveux : "ceci est vrai, tiré de la réalité, ceci m'est arrivé", "j'ai commis des erreurs, des péchés, je m'en repens, cela peut vous servir". D'ailleurs, l'oeuvre autobiographique en trois volumes de Taha Hussein *Les jours*¹¹, grâce à laquelle cet écrivain égyptien a eu le surnom de doyen de la littérature arabe, présente (dans un but d'édification) le trajet "exemplaire" de ce fils de la campagne, provenant d'une famille modeste, et aveugle de surcroît qui accède aux plus hauts rangs académique, littéraire et politique. C'est une façon de rattacher ces deux genres mariés ainsi — le roman sur le plan formel et l'autobiographie sur les plans thématique et didactique - à "El Adab"¹² - : littérature arabe classique de l'époque¹³.

¹⁰ Abdellatif Chaouite, "Ethnopsychanalyse et littérature plurielle", *Itinéraires et contacts de cultures*, n°11, 1987, t1, pp. 79—84.

¹¹ Publié en feuilleton en 1926-27 et édité pour la première fois en 1929.

¹² Terme à double sens voulant dire bonne éducation et bonnes moeurs d'un côté et littérature de l'autre, ce qui est assez révélateur.

Concernant le domaine maghrébin qui souffrait d'un double retard face à la fois à l'occident et à l'orient arabe - El Machrek - Abdallah Bounfour fait remarquer que si l'autobiographie égyptienne est écrite en langue locale, l'arabe, l'autobiographie maghrébine est écrite en langue étrangère, le français. Ce qui tend à passer sous silence toute une partie de l'autobiographie maghrébine écrite en arabe, langue locale ici aussi¹⁴. Il ajoute que "dans les deux cas, les auteurs ont vécu en Occident ou ont accès à la littérature occidentale. Mieux, leurs autobiographies furent commandées, du moins encouragées par des amis occidentaux"¹⁵. En fait, que l'autobiographie maghrébine soit le produit d'un double emprunt à l'occident et à l'orient arabe (Abdallah Bounfour reste d'ailleurs muet au sujet de l'apport oriental arabe) ne fait aucun doute. Que "l'autobiographie en climat arabo-musulman implique la littérature occidentale, la française et l'anglaise surtout"¹⁶, est tout à fait vrai, mais à une époque donnée, celle de la première moitié de ce siècle. Un transfert générique devient au fil des ans et des oeuvres une acquisition. Il est limité dans le temps, car il crée sur place les conditions de sa réussite et de son développement ou il avorte. Le

¹³Parmi les premières oeuvres de la période de "la Nahda" (la renaissance), il y a le *Takhlis al-ibriz fî talkhis Bâriz*" (1834), récit du séjour d'Al Tahtâwi (1801-1873) à Paris. Fâris Chidyâq (1804-1887), l'un des pionniers, publie en 1855 (à Paris), *al-Sâq' alâ l-Sâq* (la jambe sur la jambe), "récit de voyage parodique et ironique" (Nada Tomiche, *La littérature arabe contemporaine*, Ed. Maisonneuve/Larose, coll. Orient/Orientation, 1993, p. 14). Cette oeuvre est considérée comme étant "à l'origine d'une importante forme littéraire arabe, celle de l'autobiographie et de la découverte de pays étrangers, d'*al-Ayyâm* (Les jours), de Taha Hussein au *Hayy al-Latîni* (Le quartier latin) de Suhayl Idrîs, au Mawsim al-Hijra ilâ -l-chamâl (Saison de la migration vers le Nord) de Tayyib Sâlih" (op. cit. p. 15). A côté de Taha Hussein, considéré comme le "créateur" de l'autobiographie littéraire arabe (dans le sens moderne du terme), il y a aussi Tawfiq al-Hakîm qui a écrit beaucoup de romans autobiographiques, tels que *L'âme recommencée* (1933), *Journal d'un substitut de campagne* (1937), ou *Oiseau d'orient* (1938). Concernant la production autobiographique, il est relevé que l'auteur "projette dans l'écriture non pas son intimité secrète mais "un être social" mis en valeur par le récit. Des habitudes séculaires de pudeur écartent encore ce qui toucherait à la "confession" ou à la plongée dans les profondeurs du subconscient. Par l'humour, par la poésie, une distance est maintenue entre le narrateur et les événements vécus" (idem, p. 37).

¹⁴Au Maghreb, à la même époque que celle qui est traitée dans la note infra-paginale précédente, parmi une production littéraire certes moins fournie, il faut relever le roman autobiographique du tunisien Ali l-Du'aji (1909-1949) *Périple par les tavernes de la Méditerranée* (1935). Ce livre (relevé d'ailleurs dans *Le roman maghrébin* d'Abdelkébir Khatibi) "exploite le thème bien arabe du voyage, la rihla, mais avec un charmant humour et un audacieux usage du dialecte dans les dialogues" (Nada Tomiche, op. cit., p. 61). Remarquons que dans la production littéraire marocaine, il y a beaucoup d'attention portée au souvenir d'enfance tel que dans le cas des *Nouvelles du Maroc* d'Ahmad Abde-al-Sallâm al-Baqqâli (prix marocain du récit romanesque en 1955-56). Alors que ce qui est considéré comme "le premier roman marocain" en langue arabe (Nada Tomiche, op. cit., p. 68) est en fait une autobiographie. Il s'agit de *Fî l-tufûla* (Dans l'enfance) d'Abd al-Majîd Benjelloun (né en 1919), publiée en 1957. Cette oeuvre a comme modèle *Les jours* de Taha Hussein et non une quelconque autobiographie occidentale. Relevons aussi, comme autre exemple de l'influence orientale arabe, les oeuvres d'Abd al-Karîm Ghallâb (considéré comme "unilingue, de culture très traditionnelle" et ayant achevé ses études au Caire entre 1937 et 1949, op. cit., p. 67) qui sont des romans plus ou moins autobiographiques *Sept portes* (édité au Caire en 1965, mais publié en feuilleton dans al-Alam en 1961), *Maître Ali* (Beyrouth, 1971) et *Nous avons enterré le passé* (publié dans al-Alam en 1963, et édité à Beyrouth en 1966). Ces romans "(tous) expriment la nostalgie du passé" (Idem. p. 68).

¹⁵Abdallah Bounfour, "Autobiographie, genres et croisement des cultures", *Itinéraires et contacts de cultures*, op. cit., pp. 85—90.

¹⁶Idem, p. 88.

transfert cesse d'exister en tant que tel dès qu'un "horizon d'attente" est créé auprès du lectorat (public) local. Cet "horizon d'une attente et de règles qu'il (le lecteur) connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits. La variation et la rectification délimitent le champ, la modification et la reproduction définissent les limites de la structure d'un genre"¹⁷. Un genre n'est nullement stable ni surdéterminé par son origine. D'ailleurs, il y a toujours "possibilité de modifier les fonctions des genres et des moyens artistiques déjà révolus, indépendamment de leur détermination sociale originaire, et de leur donner une nouvelle destination esthétique et sociale"¹⁸.

Abdallah Bounfour croit que "pour qu'un tel genre ait, aujourd'hui, le succès que l'on sait, il fallait un espace d'accueil, fut-il exigü. Cet espace existe : il est constitué par une littérature très ancienne dont les genres les plus connus sont la *Sira* ou biographie et les *Manaqib* (biographie ou autobiographie spirituelle)"¹⁹. La *Sira* est la biographie du prophète Muhammad. Mentionnons qu'il y en a plusieurs. Taha Hussein, l'écrivain égyptien déjà mentionné, en a écrit lui aussi au début de ce siècle²⁰. Les biographies spirituelles relatent la vie des saints et évoquent leurs miracles "la biographie prophétique et les biographies spirituelles ne cherchent pas à connaître ou à expliquer mais à édifier : la vie proposée au lecteur est un modèle à imiter. Autrement dit, la singularité d'une vie, fut-elle d'un homme illustre, n'est pas l'objet de ces textes (...) la biographie dans ce sens, est l'objectivation narrativisée des valeurs morales et religieuses d'une société"²¹.

Abdallah Bounfour parle d'une troisième catégorie de textes qui est plus proche de l'autobiographie moderne. Il s'agit des autobiographies

¹⁷Hans-Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, n°1, 1970, p. 86.

¹⁸W. Krauss, cité par H. R. Jauss, op. cit., p. 88.

¹⁹Abdallah Bounfour, op. cit., p. 88.

²⁰Il y a donc, chez lui du moins, une continuité entre la biographie — *Sira* — et l'autobiographie.

²¹Abdallah Bounfour, op. cit., p. 89.

mystiques. Selon lui, c'est "le seul genre autobiographique dans la culture arabe médiévale et classique". Ce qui le caractérise c'est que "1 — Le narrateur, le personnage dont la vie est relatée et l'auteur sont une même personne, ceci constitue le noyau central de la définition de l'autobiographie. 2 — La vie racontée, quoi qu'orientée dans le sens d'un parcours initiatique, reste ouverte à la subjectivité, aux multiples facettes du monde"²². Il faut ajouter, selon moi, aux genres constituant l'espace d'accueil de l'autobiographie (ce que j'appellerais volontiers un "champ autobiographique historique"), la "Rihla" (récit de voyage) — comme celle d'Ibn Batouta qui raconte les différentes péripéties de ses voyages dans le monde —, la "Maqama" (conte picaresque) qui raconte la plupart du temps des séquences de vie d'un mendiant rusé. Il y a aussi la "Rissala" sorte d'essai, les lettres privées comme celles qui étaient écrites par Abdel Hamid Al Katib après sa condamnation à mort, les lettres et poèmes de prison, de réhabilitation, etc. Sans oublier les poèmes (élégiaques) qui mettent en avant la personne du poète. Celui-ci y évoque ses faits d'armes, ses qualités (telles que la générosité, le courage, la loyauté, le sens de l'amitié), avec ça et là des exemples vivants et des événements précis qui sont parfois d'ordre historique. Ces poèmes sont des poèmes personnels par excellence.

²²Idem.

***I - LE RECIT AUTOBIOGRAPHIQUE :
RECIT DE VIE ET DE MORT***

***1 - HYPERTEXTE : LE VECU
PERSONNEL COMME
PALIMPSESTE***

L'excision : "est bienfaisante et nécessaire, puisque à la longue, il est impossible de raconter la vie telle qu'elle se raconta jadis elle-même. Où cela nous entraînerait-il ? Jusqu'à l'infini. Tâche au-dessus des forces humaines. Quiconque s'y essaierait n'aboutirait jamais et suffoquerait dès le début, pris dans l'enchevêtrement, la folie du détail exact. A la belle fête de la narration et de la résurrection, l'excision joue un rôle important et indispensable"

Thomas Mann, *Josef le nourricier*

Nous partons du principe que toute autobiographie relève de la littérature hypertextuelle. Ici, la notion d'hypertexte est utilisée selon l'acception de Gérard Genette "J'appelle hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation"¹. Ici, néanmoins, difficulté de taille, le texte (hypertexte) dérive d'un vécu antérieur que l'auteur a eu et qu'il se donne pour objectif de transcrire. Les deux points de départ et d'arrivée ne relèvent pas de la même catégorie : face au texte (hypotexte)/texte (hypertexte) de la notion première, nous avons un vécu (d'ordre ontologique) face à un écrit (d'ordre graphique). Nous avons donc affaire à une ontographie ou (auto-ontographie). Cette notion d'hypertextualité sera sûrement contestée dans son application au domaine autobiographique au nom de la pseudo-transparence, des limites de la littérature-reflet et du mensonge de l'idéologie autobiographique. Nous n'ignorons guère cela, mais c'est déjà sortir de son champ d'application qui se limite à une approche textuelle. Pourquoi se priver d'un outil de travail du moment qu'on ne se laisse pas prendre à son jeu et qu'on tient compte des dangers d'une utilisation trop

¹Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, éd. du Seuil, 1982, p. 14.

excessive ? A la rigueur, la notion ne compte guère ou peu du moment que son côté opératoire (fonctionnel) donne quelque satisfaction.

L'un des premiers points opératoires est celui-ci "un texte, littéraire ou non, peut subir deux types antithétiques de transformation que je qualifierai, provisoirement, de purement quantitative, et donc a priori purement formelle et sans incidence thématique. Ces deux opérations consistent l'une à l'abréger — nous la baptiserons réduction — l'autre à l'étendre : nous l'appellerons augmentation"². Nous relèverons plus loin les différentes formes — car il y en a plusieurs — de réduction et d'augmentation. Mentionnons à ce stade de recherche que dans le domaine (auto) biographique qui nous préoccupe, l'acte le plus répandu est la réduction pour des raisons bien évidentes. Car comment arriverait-on autrement à contenir toute une vie dans un seul livre — ou même dans plusieurs — si grand soit-il ? Il faut une deuxième vie pour l'autobiographe et toute une vie pour le biographe. Il faut d'ailleurs que ce dernier vit au moins autant d'années que son modèle, qu'il passe tout son temps à transcrire ce que l'autre fait ou vit — cas d'un compagnon —. Le résultat vaut-il pour autant la peine ? J'en doute bien sûr.

Précisons que dans l'autobiographie nous partons du principe de contrat (ou de pacte) de lecture ; que celui-ci soit tenu peu ou prou, ne change rien pour nous, lecteurs voulant rester crédules. Pour nous, le texte (d)écrit une vie, celle de l'auteur ; celui-ci ne peut tout écrire, il opère dès lors essentiellement (comme on l'a déjà dit) par réduction. Mais il peut tout aussi bien opérer par augmentation dans des situations bien particulières mais non rarissimes : détails révélateurs, événements marquants, pensées obsessionnelles, etc. Cela dit toute augmentation ne peut qu'occasionner plus de réduction puisque l'espace devient de plus en plus étroit. Ainsi, on a la formule : + augmentation -----> + réduction, alors que : + réduction -----> -

²Idem.

augmentation puisque les passages réduits équivalent à des augmentations supprimées et en appellent d'autres. On pourrait objecter que toute augmentation équivaut elle aussi à une réduction supprimée ; néanmoins il s'agit là d'une question d'espace (livresque) : la réduction fait le vide autour d'elle, elle relève de l'économie du texte qui ne peut faire le lit de la redondance ou de la digression que malgré elle, par accident. L'augmentation, elle, appelle automatiquement des réductions quelque part. C'est un procédé compensatoire. Dans ce cas, le texte ressemble à un budget à gérer, tout excès dans un domaine particulier appelle des coupures dans d'autres domaines pour arriver à un certain équilibre. Un déficit budgétaire global se paye trop cher et est perçu comme un bilan négatif. C'est le cas ici dans le marché imaginaire des biens de production culturelle dont l'autobiographie fait partie, sachant qu'elle est peut être la plus touchée par ce principe d'économie dans sa recherche d'une solution à l'équation une vie = un livre.

Apportons une dernière précision sur la réduction et l'augmentation "on entend par là autre chose que de simples changements de dimensions : des opérations plus complexes ou plus diverses, et que l'on ne baptise, un peu grossièrement, réduction ou augmentation qu'en égard à leur effet global, qui est bien en effet de diminuer ou d'augmenter sa longueur — mais au prix de modifications qui, de toute évidence, n'affectent pas seulement sa longueur — mais aussi, cette fois, sa structure et sa teneur"³. Ce travail visible dans le passage d'un texte-source à un texte-cible, l'est encore plus, mais sous d'autres formes, dans le passage d'un vécu-source à un texte-cible. Non seulement à cause des différences de nature relevées mais surtout à cause du passage lui-même, qui ne se réduit pas à une retranscription, ou à un enregistrement phonique et/ou graphique, mais se révèle être un fructueux et conflictuel échange où le scripteur entre en conflit

³Idem, p. 264.

avec le vivant et le narrateur avec le personnage. Que ces instances soient assumées par la même "personne", ne donne que plus de complexité et de violence à cette "relation", dans les deux sens qu'a ce mot dans les dictionnaires, c'est à dire récit du verbe relater qui signifie raconter, rapporter, et rapport qui existe entre une chose et une autre, entre deux grandeurs, deux phénomènes.

Les formes de la réduction sont les suivantes : l'excision d'abord "on ne peut réduire un texte sans le diminuer, ou plus précisément sans en soustraire quelque(s) partie(s), le procédé réducteur le plus simple mais aussi le plus brutal et le plus attentatoire à sa structure et à sa signification consiste donc en une suppression pure et simple"⁴. L'auto-excision est "l'amputation ou l'élagage d'un texte non pas certes par lui-même - ce serait pourtant l'idéal - mais à défaut, par son propre auteur"⁵. Ce dernier cas particulier de l'excision convient tout à fait à notre cas (bien particulier) d'application de la notion d'hypertextualité. Car celui qui vit sa vie et celui qui l'écrit, dans notre domaine, est une seule et même personne. A défaut que sa vie s'écrit toute seule (en fait elle le fait mais sur le corps, dans les esprits, la mémoire, etc.) ou se réduit d'elle-même (c'est le cas d'une vie qui se réduit à des souvenirs, qui nous échappe à travers les trous de la mémoire, les blancs et les imprécisions de certains souvenirs), l'autobiographe intervient pour le faire à sa place. L'identité relevée ci-dessus peut certes poser problème : celui qui écrit sa vie est-il exactement celui qui l'a vécu ou qui la vit ?⁶ Le passage du vécu à l'écrit/graphie pose d'autres problèmes. Il relativise une identité déjà fragile, nous l'avons déjà dit, et ne favorise pas l'application efficace de certains procédés. Nous ne pouvons sur ce dernier point que renvoyer à nos précautions préliminaires.

⁴Idem, p. 264.

⁵Idem, p. 266.

⁶On peut pousser la logique de cette contestation jusqu'à voir dans l'autobiographie (toute autobiographie) une oeuvre posthume : celui qui écrit l'autobiographie transcrit la vie de celui qui l'a vécu. L'écriture n'est-elle pas au présent alors que la vie, elle, est au passé ? (voir chapitre I - 5 Thanatographie : fausse autobiographie ou autobiographie complète).

Néanmoins nous pouvons dire que dans le domaine du vécu, l'excision relève de l'écriture biographique, alors que l'auto-excision relève de l'écriture autobiographique. L'auto-excision prend d'ailleurs l'allure d'une ellipse, car peut-on raconter tous les événements de tous les jours, tous les mois ou même toutes les années ?

Gérard Genette relève que "lire, c'est bien (ou mal) choisir, et choisir, c'est laisser. Toute oeuvre est plus ou moins amputée dès sa véritable naissance, c'est à dire dès sa première lecture"⁷. Remarquons le double emploi de l'autobiographe : il lit sa vie pour l'écrire et en l'écrivant (ici, lire a le sens de parcourir et de choisir (parmi les détails de) sa vie). Il écrit en faisant une lecture (de sa vie) qui lui est personnelle, propre, avant de lire sa vie une deuxième fois (une énième fois ?) écrite cette fois-ci. Ce double emploi est en fait triple : lire/écrire/lire. L'auteur (tout auteur) n'est-il pas le premier lecteur de son oeuvre ? L'autobiographe, lui, opère une double première lecture, celle de sa vie, puis celle de son oeuvre (manuscrit) autobiographique. La première lecture relative à la vie opère nécessairement par amputation, la deuxième (relative à la vie déjà écrite, du moins partiellement) opère plutôt par élagage. Néanmoins, toutes ces lectures se font dans le champ de l'écriture (jardin secret de l'écrivain). La première lecture réelle est celle du lecteur qui fait ses propres choix. Relevons que dans son esprit, ce dernier lit l'oeuvre de l'autobiographe autant que la vie de celui-ci, disons même la vie en premier lieu. C'est ce qu'on a appelé la lecture autobiographique. La première lecture réelle s'attarde sur certains passages qui renvoient à certains événements (essentiels ?). Les choix s'opèrent donc par rapport à l'oeuvre mais aussi par rapport à la vie du dit autobiographe, cherchant ça et là tel ou tel secret, telle ou telle face cachée. Dans ce cas, la lecture est aussi double, s'attachant à la fois à l'oeuvre et à la vie (comme si elles étaient distinctes).

⁷Idem, p. 265.

L'expurgation, elle, "est entre autres une espèce de l'excision (par amputation massive ou émondage dispersé) : c'est une réduction à fonction moralisante ou édifiante"⁸. Il s'agit, dans notre domaine d'étude, de ne pas choquer, d'idéaliser le temps passé et la vie qu'on écrit. D'ailleurs, n'écrit-on pas une vie pour la rendre plus grande, plus belle, plus vivable ? L'auto-expurgation est le cas dans lequel "l'auteur produit lui-même une version censurée de sa propre oeuvre, j'ignore si cette pratique est répandue (à vrai dire j'en doute) mais tout existe"⁹. Dans notre cas, oeuvre est à prendre dans le sens de vie, et nous pouvons dire sans trop risquer de se tromper que dans le récit de vie, l'auteur ne peut que taire certaines péripéties de sa vie. Dévoiler tous ses secrets, faire entrer tout le monde dans son jardin secret, s'apparente à une impossibilité, alors que l'auto-expurgation est un procédé assez courant. Il faudra voir dans les études à venir le degré de sa présence (dans les domaines maghrébin et africain sub-saharien par exemple) selon le propre fonctionnement de chaque société et selon la dynamique des changements intervenus en son sein¹⁰. Remarquons que la transgression de tel ou tel tabou ne peut qu'en tenir compte. L'écriture dans ce sens opère en fonction du tabou en question, qu'elle y soit soumise ou qu'elle le transgresse.

D'ailleurs, la volonté transgressive peut devenir à son tour une doxa aussi pesante que celle faite de tabous et de secrets. Car les interdits se déplacent et ne disparaissent jamais. Dans notre époque par exemple où, de l'aveu même de Roland Barthes, la difficulté première réside dans le dire relevant de l'amour plus que dans celui relevant du sexe, l'interdit bascule

⁸Idem, p. 271.

⁹Idem.

¹⁰Dans le cadre maghrébin, l'une des dernières déviations les plus poussées des règles de la société relève de la première oeuvre de Mohamed Choukri *Le pain nu*. Celle-ci a dérangé une partie du lectorat local par le contenu du récit touchant certains tabous comme le sexe, la drogue, l'alcool, etc. Mais aussi par la nature de la langue choisie, à savoir la langue populaire et argotique. Que ce livre soit le premier de Mohamed Choukri et que les oeuvres suivantes de l'auteur n'aillent pas provoqué la même tourmente autour d'elles nous pousse à se poser quelques questions à ce sujet : est-ce l'écriture de Mohamed Choukri qui a perdu de sa violence première et de son originalité en s'intégrant dans la production littéraire préexistante et dans le cadre social pré-inscrit ? Ou est-ce les valeurs sociales et littéraires qui ont changé dans un sens plus libéral ? Peut-être les deux explications sont valables en même temps et à doses égales.

vers l'affectif au lieu du sexuel. Dans le monde arabe, la primauté donnée au sexuel, si choquante soit-elle à première vue aux yeux du public local, semble ne perturber que moyennement une société patriarcale et phallocrate, qui intègre le sexe dans ses schémas de domination et d'exploitation du sexe dit faible¹¹. Par ailleurs, dans toutes les autobiographies retenues dans le corpus, il n'y a pas de place pour l'amour; l'homme arabe est-il incapable d'amour ? La question est posée. Seul *L'enfant noir*, relevant dans ce corpus du domaine africain sub-saharien, offre un début d'histoire d'amour qui se dénoue par le mariage dans *Dramous*; ce qui symbolise la récupération sociale d'une (soi-disante) déviation. La doxa du dire (étalement) sexuel est-elle en fait une doxa essentiellement européenne ? Que des écrivains maghrébins ou africains sub-sahariens, surtout ceux (s') écrivant en français, s'y sentent parfois astreints ne réduit-il pas ces derniers au simple mimétisme ? A moins qu'ils n'y trouvent leur compte.

Gérard Genette relève que si "les ciseaux d'Anastasia sont devenus le symbole de la censure et de l'expurgation, il ne faudrait pas, toutefois, inférer qu'elles ne procèdent que par excision ; il est parfois plus efficace d'ajouter un commentaire explicatif, ou justificatif, ou de quelque manière apotropaïque. Une simple blâme peut suffire à exonérer l'auteur et/ou à détourner le lecteur des "fautes du héros"¹². Dans le cas qui nous concerne et qui relève de l'auto-expurgation, l'auteur tend à s'absoudre lui-même ; il étale son repentir, expose les circonstances atténuantes, répudie en public son côté démoniaque¹³. L'auteur implique la société et les autres dans ses fautes, rappelle sa jeunesse à l'époque, etc. La censure et l'expurgation ne

¹¹Dans *Le pain nu*, toutes les femmes ou presque sont des prostituées. Elles représentent le côté démoniaque et charnel de l'humanité ; un des personnages ne dit-il pas à propos d'une femme instruite "elle parle trois langues, mais son esprit est dans son sexe, comme la plupart des femmes" (p. 125). A la fin du récit, un semblant de panne sexuelle (une femme insatisfaite ne renvoie-t-elle pas à un homme impuissant ?) est vite étouffé. Le narrateur-personnage se rattrape dans une scène anale présentée de par les images qu'elle véhicule comme la domination suprême de l'homme sur la femme. Les scènes sexuelles présentées comme transgressives perpétuent, en fait, en grande partie les valeurs de la virilité et de la phallocratie.

¹²Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 271.

¹³Mohamed par exemple déclare dans *Le pain nu* "j'étais dégoûté par les plaisirs de mon corps" (p. 57).

se limitent d'ailleurs pas au seul domaine sexuel, quoiqu'elles le touchent en premier lieu (le cas de l'oeuvre asexuée de Brick Oussaïd est assez révélateur à ce sujet). Néanmoins dans ce dernier cas, comme dans d'autres cas semblables, on peut se poser la question suivante : l'oeuvre expurgée est-elle le produit d'une autocensure auctoriale, ou celui d'une censure sociale ? Et est-ce la vie de Brick Oussaïd, par exemple, qui est censurée ou son oeuvre ? Ce n'est pas, à mon avis, tout à fait la même chose. Dans le deuxième cas, la misère sexuelle, réelle, du narrateur-personnage rejoint dans la vie de celui-ci sa misère matérielle. En somme, dans le cas autobiographique, la forme de censure la plus répandue relève en premier lieu de l'auto-expurgation, qu'elle opère par excision ou repentir. Je dis bien en premier lieu, car d'autres censures peuvent intervenir plus tard, dans un cadre dépassant celui du passage de l'hypotexte à l'hypertexte (c'est le cas du *Pain nu*, livre retiré de la vente après quelque temps de sa sortie dans les librairies). Mais même au stade qui nous concerne, l'auto-expurgation n'est-elle pas l'effet d'une pression sociale exercée sur l'auteur ? Elle est peut-être aussi l'oeuvre du sur-moi et/ou du surnarrant (voir I- 3 Mémoire obscène/Texte asexué).

La concision "se donne pour règle d'abrèger un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en le récrivant dans un style plus concis, et donc en produisant à nouveaux frais un nouveau texte"¹⁴, l'auto-concision en relève. Ce procédé peut intervenir, à côté des autres procédés de réduction néanmoins et non tout seul, dans l'élaboration de l'autobiographie, question de durée, de rapport : temps, événement ———> espace du livre. Alors que la condensation "qui ne s'appuie plus sur le texte à réduire que de manière indirecte médiatisée par une opération mentale absente des deux autres, et qui est une sorte de synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur

¹⁴Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 271

l'ensemble du texte à réduire dont il faut ici à la limite oublier chaque détail — et donc chaque phrase — pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit"¹⁵. L'auto-condensation est cette opération effectuée par l'auteur lui-même. Ceci est encore (partiellement) valable pour l'autobiographie qui suit la plupart du temps un fil conducteur qui mène à un état final vers lequel chaque péripétie semble concourir. L'autobiographie ne tend-t-elle pas, dans une large part, à présenter la vie comme un trajet, un itinéraire ? De là résulte d'ailleurs l'expression "parcours autobiographique".

Il va sans dire qu'appliquer au vécu ces notions posera énormément de problèmes. Ainsi, l'excision devient dans ce cas de figure une sorte d'ellipse (relevant des problèmes de la durée) : $TR = 0$, $TH = n$, $TR < TH$ ¹⁶. Pour connaître une ellipse "complète" dans une autobiographie, il faut se référer à la biographie de l'auteur, traquer ses trous de mémoire volontaires ou non, les zones d'ombre de sa vie, etc. Mettre face à face la vie et son récit, tel est le seul moyen de connaître les ellipses qui peuvent s'expliquer par l'exiguïté de l'espace scriptural, la frivolité ou l'inutilité de tel ou tel détail, la peur de la censure, la volonté de refoulement, ou le souci de ne pas choquer le public dans un esprit consensuel. L'emploi de la concision dans un texte autobiographique est particulier aussi, car ce dernier peut être étoffé (cas des autobiographies longues), alors que l'emploi de la condensation est limité dans le domaine autobiographique (l'écriture autobiographique s'attache souvent aux détails, parfois même les plus petits).

Pour nous résumer, on peut dire que la condensation est un procédé d'ensemble ; elle est présente dans l'oeuvre autobiographique de son début à sa fin et non juste dans telle ou telle partie. Elle est présente aussi comme

¹⁵ Idem, p. 280.

¹⁶TR : Temps du récit, TH : Temps de l'histoire.

préoccupation chez l'autobiographe parce que porteuse de sens : écrire sa vie, c'est la présenter sous un aspect logique et cohérent. Elle dessine les contours du parcours autobiographique, évoquant les morceaux de vie choisis, les événements forts qu'ils soient lumineux ou tristes en tenant compte de l'espace livresque. C'est d'ailleurs l'étroitesse de celui-ci qui peut expliquer ces retours incessants vers les lieux d'enfance. C'est de là peut-être aussi que provient la fixation autobiographique (narcissique) chez certains auteurs qui s'obstinent à vouloir écrire l'essentiel (et non le tout, ce qui constituerait un pari insensé) de leur vie, mais qui à chaque fois arrivent à un constat d'échec. Multiplier les espaces livresques pour échapper à l'étroitesse d'un livre, c'est en fin de compte, multiplier les échecs, les limites et les étroitures. L'auteur à plusieurs autobiographies ou tentatives autobiographiques est un Sisyphe (heureux ?) qui se nourrit de ses échecs plus que de ses illusions pour recommencer, avançant dans un espace courbe.

L'excision, elle, est un procédé de style qui relève de l'économie du récit. Alors que la concision dans notre domaine opère comme subsidiaire à l'excision et non comme l'une de ses concurrentes, l'une ne pouvant aller sans l'autre, avec recours d'abord à l'excision qui exclut du champ de l'écrit tout souvenir jugé secondaire ou superflu. L'exclusion se fait d'elle-même dans un premier temps, par le biais de la mémoire. Les souvenirs qui reviennent sont ceux qui survivent à l'épreuve du temps. La deuxième sélection se fait consciemment ou inconsciemment (le souvenir-écran ne vise-t-il pas à cacher un autre plus traumatisant ?) ; l'auteur choisit (les parties de) sa vie qu'il va écrire. L'élaborateur du projet autobiographique tient compte aussi de la préoccupation d'ensemble (ce qui relève de la condensation), à savoir la ligne générale de la vie laissant de côté tous les à côtés. La concision intervient alors dans la réécriture du vécu, en achevant de produire un texte qui ne le mime pas mais qui le (re)crée. Ces procédés

se trouvent dans l'un ou l'autre récit retenu dans le corpus, mais à des degrés divers. L'expurgation est très présente par exemple dans l'oeuvre de Brick Oussaïd, elle l'est beaucoup moins dans celle de Mohamed Choukri. L'excision et la concision s'alternent souvent dans toutes les oeuvres retenues.

2 - RECIT REALISTE

Philippe Hamon évoque un certain nombre d'éléments caractérisant le discours réaliste. Relevons les en faisant une comparaison avec le discours autobiographique. Ainsi, "Parmi les procédés assurant la cohérence globale de l'énoncé, nous pouvons enregistrer le flash-back, le souvenir, le résumé, le traumatisme d'enfance, l'obsession, la mention de la famille, d'une hérédité, de la tradition, la référence à un cycle, à un ancêtre, etc. le texte renvoie à son déjà-dit"¹. Le texte autobiographique renvoie plutôt au déjà-vécu, et seulement dans certains cas à son propre dit (analepses, récits répétitifs par exemple). Le dernier cas se rencontre par contre souvent dans l'après-autobiographique, production littéraire plus ou moins à caractère autobiographique postérieure à l'écriture ou à la publication de la première oeuvre autobiographique ; à l'exemple du *Temps des erreurs* de Mohamed Choukri, de *Dramous* de Camara Laye et de la production post-autobiographique de Khatibi et d'El Maleh. Inutile par contre de s'attarder sur le flash-back et le souvenir, éléments constitutifs de l'autobiographie. Relevons seulement dans la catégorie du traumatisme d'enfance, l'exemple de l'infanticide commis dans *Le Pain nu* "il se précipite sur mon frère et lui tord le cou comme on essore un linge. Du sang sort de la bouche" (p. 13). La dernière phrase est la configuration d'une image imprimée dans le subconscient. Cette scène va d'ailleurs revenir dans *Le Temps des erreurs* dans un chapitre écrit en 1990 (alors que *Le Pain nu* est écrit en 1972). Sur le plan diégétique, Mohamed a 5 ou 6 ans au moment de l'événement, il en a 25 ou 26 lorsqu'il se retrouve face à son père et qu'il se remémore la scène première².

¹Philippe Hamon, "Un discours contraint", *Poétique*, n°16, 1973, (p. 424, du recueil *Poétique* de l'année 1973).

²Le père est d'ailleurs au centre, comme il est à l'origine, du récit ; ascendant maudit qui le restera jusqu'au bout du cycle autobiographique

"-ton père te prend pour un raté et se moque de toi, il est fou !

-je le sais, il est né pour détester tout le monde, à commencer par lui-même" *Temps des erreurs*, (p. 177). Il s'agit d'une traduction personnelle. La traduction (officielle) parue de Mohamed El Ghoulabzouri est la suivante :

"-(...) Ton père est fou, il dit des horreurs sur toi.

-Je sais. Il est plein de rancœur, il déteste tout le monde. Il est né comme ça. Il ne s'aime pas lui-même" *Le temps des erreurs*, éd. du Seuil, oct. 1994, p. 82.

Le narrateur dit de lui-même "j'appartiens à la tribu des proxénètes, des voleurs, des contrebandiers et des putes" *Temps des erreurs*, (p. 35). Il parle de l'école comme d'un lieu sacré qu'il souille par sa seule présence. Le narrateur-personnage semble persuadé que par ses efforts d'instruction et d'insertion sociale, il dévie de sa lignée héréditaire (de son tracé génétique), et viole sa vie prédestinée (en essayant d'en forger une autre). La fin moins euphorique de cette suite trouve peut-être son explication dans le fait que la vie première du personnage-narrateur finit par le rattraper. Au cours de l'entretien d'entrée à l'école, le directeur lui dit "c'est mieux pour toi de retourner à Tanger, là-bas tu peux gagner ta vie comme tu le faisais auparavant" *Le temps des erreurs*, (p. 21). D'autre part, en commençant à enseigner, le personnage-narrateur affirme qu'il n'est pas digne de ce noble métier, lui, le fils des bidonvilles comme il se plaît à se nommer. Il y a donc dans le récit une profanation sociale contraire aux règles de la bienséance et de la vraisemblance. L'ascension sociale semble représenter une déviation d'un certain déterminisme social et psychologique. Les chutes et rechutes sont donc pleinement pertinentes. Ils inscrivent l'hérédité dans le récit. Par ailleurs, la fugue et le départ pour Tanger (relatés dans *Le Pain nu*) sont une fuite du père, du milieu familial, et une tentative de rupture avec le passé. Après maints efforts et des années d'errance et de souffrance, Choukri revient vivre à Tétouan chez ses parents pour un certain temps (ceci est relaté dans *Le temps des erreurs*); ce qui constitue un constat d'échec.

Il y a aussi par ailleurs une présence de l'histoire parallèle. Ainsi, de nombreux noms propres historiques sont cités. Dans *Le Pain nu*, il y a Abdelkrim Khatabi, Oum Kalthoum, Ismahane, Abdelwahab, Farid El Atrache, le roi Farouk, Mohamed Neguib, Nasser, etc. Dans *Parcours*

D'ailleurs, le père habite le récit par effraction. Le narrateur essaye de l'en expulser sans grand résultat ; "il est mort" dit-il au cours d'un entretien d'entrée à l'école avant de préciser pour ses lecteurs "(mon père mourra en 1979, 23 ans après)" *Temps des erreurs*, (p. 21).

immobile, il y a Staline, Juin, Glaoui, Smaïn Hadj Bachir, André Marinade, Mohamed V, Ibn Muqla ; ce dernier a un statut particulier, il vient de plus loin que la mémoire individuelle. Marx et Staline tiennent lieu de référence — ou contre-référence — idéologique. Les noms propres géographiques ne manquent pas non plus. Concernant les lieux géographiques cités dans *Parcours immobile*, il y a Safi, Essaouira-Mogador (déjà cette dualité du nom marque l'obsession de la nomination méthodique des villes), Casablanca, Haut-atlas, Marrakech, Paris, Gibraltar, Tanger, Mellila, Tétouan, etc.

Selon Philippe Hamon, ces noms propres historiques ou géographiques "fonctionnent (...) un peu comme les citations du discours pédagogique : ils assurent des points d'ancrage, rétablissent la performance (garants-auteurs) de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé permettant l'économie d'un énoncé descriptif, et assurent un effet de réel global qui transcende même tout décodage de détail"³. Ceci est aussi valable pour *Parcours immobile*, mais l'effet du réel dans son cas est en contradiction avec la volonté de déconstruction du texte. La non-linéarité du récit (à dominante a-chronologique), l'ambiguïté du pacte de lecture et les renvois fréquents successivement au fictionnel, à l'(auto)biographique et au historique tendent parfois à la non-localisation du récit. D'autre part, un autre facteur de lisibilité du texte réaliste réside dans la "motivation systématique des noms propres et des surnoms des lieux et des personnages"⁴. Dans *Le Pain nu* par exemple, on a affaire à Saïda la noire, Zohra la folle, la puce, Hamid zaïlachi (d'Azilah, au nord du Maroc), Leïla la pisseuse, l'hindou, Fatima la chérifa, Naïma le sourire, Fouzia l'amour, Kamal le turc, Mahmoud l'égyptien, Safia la courte, etc.

Evoquons maintenant la propriété du discours paraphrasable renvoyant le lisible au visible. En ce qui concerne *Parcours immobile*, il y a

³Philippe Hamon, op. cit., p. 426.

⁴Idem.

des passages qui ne peuvent relever, me semble-t-il, que du lisible. El Maleh mise en effet sur l'écriture plutôt que sur l'événement. Concernant *Le Pain nu*, relevons qu'il y a eu un projet d'adaptation cinématographique du récit⁵. D'ailleurs, nous avons déjà relevé quelques procédés cinématographiques présents dans l'écrit. Ceux-ci sont en relation avec la volonté de montrer (showing) plutôt que de raconter (telling). Par ailleurs, la transformation de "la formule implicite : moi, auteur absent de l'énonciation, je vous garantis à vous lecteur non informé, une information exacte et vérifiable sur l'objet X en vous disant que (a...b...c...d...e...n...) (suit une description ou une information quelconque sur l'objet en question) deviendra : un personnage P de "spécialiste" présent dans l'énoncé, participant au récit), dit que (a...b...c...d...e...n...) à un autre personnage P non informé (ou non spécialiste, également participant au récit)"⁶ est une autre caractéristique du discours réaliste.

Ceci contraste avec le discours autobiographique : présence de l'auteur Vs absence de l'auteur. En effet, la présence de ce dernier est non seulement tolérée dans l'autobiographie mais vivement demandée pour passer l'information ; l'auteur s'en charge directement ; il a en plus tendance à transmettre une information sur lui-même, ou sur quelque chose le touchant de près. Seul El Maleh transmet une information (sur la communauté juive de Safi, le militantisme communiste et la lutte pour l'indépendance entre autres) par le biais de ses personnages (qui renvoient néanmoins plus ou moins à lui). Choukri nous informe pour sa part sur la sécheresse du Rif et l'exode vers les autres villes du Maroc et d'Algérie. Il évoque la lutte des classes populaires pour survivre et pour acquérir l'indépendance, ainsi qu'une certaine forme d'ascension sociale après

⁵Dans *Jeune Afrique* n°1640, du 11 au 17 juin 1992, il y a cette information "le cinéaste marocain Jillali Ferhati (...) est en train d'écrire une adaptation du *Pain nu*, récit autobiographique dans lequel l'écrivain tangérois Mohamed Choukri racontait son enfance. Curieusement, ce livre-culte, traduit de l'arabe en anglais par Paul Bowles en 1973, puis de l'arabe en français par Tahar Ben Jelloun en 1980, n'avait jamais jusqu'ici été porté à l'écran". Il y a eu aussi un film adapté de *L'enfant noir*.

⁶Philippe Hamon, op. cit., p. 428.

l'indépendance. Oussaïd nous renseigne sur le nord-est du Maroc (l'oriental), sur les premiers jours de l'indépendance autant que sur la scolarisation, l'extrême pauvreté des gens du peuple, la corruption et l'aggravation des inégalités sociales. *La Mémoire tatouée* traduit la vie d'un jeune bourgeois, ses années de formation scolaire et universitaire au Maroc, son séjour en France et ses différents voyages dans le monde. *L'Enfant noir* et *Aké* sont des témoignages sur un monde féérique traditionnel de l'Afrique subsistant à la présence coloniale française ou anglaise ; ils évoquent aussi l'introduction de l'école moderne et des formes sociales occidentales.

Le schéma de communication est le suivant :

(1) P1 ————— Objet-Savoir —————> P2
 (Personnage instruit) (Personnage ignorant)

(2) Auteur
 (Destinateur-savant)

Un personnage P1 Savoir Personnage P2
 (Destinateur-informé) (Destinataire-non informé)

Lecteur
 (Destinataire-non informé)⁷

Se réduit souvent à ceci :

Auteur----->Savoir----->Lecteur
 (Destinateur-savant) (Destinataire-ignorant)

⁷Idem, p. 429.

Le savoir se réduit à ce qui touche de près l'auteur, il n'y a pas de détails inutiles. Tout se ramène à la vie de l'auteur et sert la "lourde" machine narrative autobiographique.

Relevons aussi la présence dans le récit réaliste d'ouvertures (fenêtre, portes ouvertes), ce qui se retrouve dans notre corpus. Dans *Le Pain nu par exemple*, on retrouve "le trou de la serrure" (p. 20 et 55), ainsi que le cas dans lequel le narrateur regarde "à travers les branches" (p. 30). L'ouverture est minimale ; elle se fait par effraction. Dans les cas cités, le regard se porte sur un interdit sexuel : femme nue ou à moitié nue. Mais le regard peut être inversé, et le regardant devient regardé, arroseur arrosé "je remontai discrètement les marches. Je l'observai (...) il m'aperçut au moment où j'accroche une corde à la fenêtre" (p. 74). La fenêtre n'est plus le lieu d'un regard non repéré, mais d'un regard exposé (et confronté) au regard de l'autre, celui d'un autre tabou, le père "héritier de Dieu sur terre" (p. 74). La position du regardé/observé est celle du plus faible ; que le fils échoue dans sa tentative de "soumettre" le père à son regard est révélateur à ce sujet du rapport des forces à l'époque entre les deux.

Par ailleurs, le texte réaliste se caractérise aussi "par une forte redondance et prévisibilité des contenus, par exemple le personnage présuppose : (a) La description de sa sphère sociale d'activité (milieu socio-professionnel) ; (b) la description de son local d'activité (...). (c) la description de son activité professionnelle elle-même"⁸. Cette caractéristique est remplie par *Le Pain nu* dans lequel la vie professionnelle du personnage est minutieusement retracée. En effet, il est précisé que le personnage a occupé les postes suivants : garçon de courses, au café (p 27—35), apprenti dans une fabrique de brique, chez un potier (p. 36), cireur, vendeur de journaux (p. 37), vendeur de légumes et de fruits (p. 39—45), porteur de valises (p. 45), travailleur dans une ferme (p. 48), domestique à Oran chez

⁸Idem, p. 432.

une famille française (p. 49—57), vendeur au marché pour aider la mère (p. 67), vendeur ambulante — information analeptique — (p. 96), porteur contrebandier (p.108—111), vendeur à bord d'une barque (p. 138-145). En tout, cela fait quatorze métiers en l'espace de moins de quatorze ans, ce qui est un signe de la précarité de l'emploi et de la vie difficile menée par le personnage.

Ceci est à mettre aussi en rapport avec la multiplication des rapports sexuels. Sur ce dernier point, relevons qu'après Harrouda, l'initiatrice, à la page 40, il y a une série de femmes "qui se ressemblaient toutes au lit. Les mêmes gestes, les mêmes phrases, "faits-vite", "vas-y", au suivant"..." (p. 42), dans la période "sexuelle". Alors que la période pré-sexuelle a ses noms aussi : Assia, Monat, Fatima, la fille du propriétaire du café chez qui il travaillait "une nuit, nos corps se rencontrèrent pour la chaleur et le jeu" (p. 35). A la fin du livre, aucune mention relative au travail ou à la sexualité n'est faite. Khadija, prostituée, doit se contenter de se satisfaire toute seule dans l'indifférence totale de Mohamed, alors que celui-ci décide de partir à Larache pour s'instruire et échapper à la vie précaire qu'il mène ; la fin thématique rejoint la fin chronologique.

Relevons sur le plan du travail et de la sexualité en général ceci "Le discours réaliste, en particulier, ne pourra donc éviter la description de cet acte programmé type qu'est l'acte sexuel (caresse---> intromission du pénis---> éjaculation----> détumescence...). En tant que discours technologique, il récupère donc une thématique généralement exclue (le travail, le corps) et l'on comprend alors les réticences qu'il provoque : vulgarité, prosaïsme, obscénité, illisibilité"⁹. Remarquons par contre l'absence de toute mention au travail, à part quelques exceptions, dans *La Mémoire tatouée* et *Parcours immobile* (les deux personnages principaux de ces récits ont le plus vraisemblablement un père commerçant). Dans *L'Enfant noir* et *Aké*, il y a

⁹Idem, p. 433.

juste une mention au travail du père (maçon dans la première oeuvre et directeur d'école dans la deuxième). Seul *Les coquelicots de l'oriental* se rapproche sur ce point (comme sur d'autres d'ailleurs) du *Pain nu*. En effet, le personnage garde et répare les vélos, et travaille dans le bureau des mines de Jerrada. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les deux récits qui intègrent le travail soient ceux relatant la vie des couches populaires (par opposition aux récits bourgeois).

D'autre part, le texte réaliste participe d'une certaine forme de délégation :

(délégation)

Auteur —————> Personnage —————> narrateur.

Dans le discours autobiographique, l'auteur et le personnage-narrateur ne font qu'un. La délégation n'a pas de raison d'être, ou alors, il s'agit d'une auto-délégation (due aux écarts d'identité - multiplicité du moi -, de narration - narrateur/personnage -, de temps - présent/passé -, et d'âge - enfant, adolescent/ adulte -). Par ailleurs, le discours réaliste, comme le discours pédagogique, refusera en général la référence au procès de l'énonciation pour tendre à une écriture "transparente", monopolisée par la seule transmission d'une information (...) le discours réaliste se présentera comme fortement démodalisé et assertif¹⁰. Cette tendance arrive à son comble dans *Les Coquelicots de l'oriental* ; *Le Pain nu* se présente, de son côté, comme un texte nu, *L'Enfant noir* l'est en quelque sorte, et même *Aké*, présenté comme un livre d'auteur, ne tend pas moins à cette transparence. Seules *La Mémoire tatouée* et *Parcours immobile* s'éloignent de cette ligne.

D'un autre côté, la présence du héros (personnage principal) est déterminante "Le rapport émotionnel envers le héros (sympathie-antipathie) est développé à partir d'une base morale. Les types positifs et négatifs sont

¹⁰Idem, p. 434.

un élément nécessaire à la construction de la fable (...) le personnage qui reçoit la teinte émotionnelle la plus vive et la plus marquée, s'appelle le héros"¹¹. En autobiographie, le héros est l'auteur, sa présence est fréquente, tout le récit tourne autour de lui ; il est présent dans toutes les scènes, s'il n'y participe pas, ce qui est rare, il les rapporte (dans les autobiographies homodiégétiques). Soulignons ici qu'il est hors de question de susciter de l'antipathie envers soi-même. Le "moi" de l'auteur est le plus souvent valorisé, ses qualités de résistance et de lutte pour la survie sont embellies ; fonctionnellement "c'est (lui) qui reçoit des adjuvants, liquide le manque initial, fait fonction d'actant-sujet"¹².

Le texte réaliste est aussi "un texte anthropocentrique : centré non seulement dans les descriptions mais émotionnellement et idéologiquement"¹³. Seule exception encore, *Parcours immobile*, avec ces fameux "Nous étions des idolâtres" (p. 204—205). Dans cette oeuvre, il y a une certaine distance, le narrateur juge le personnage en action (qu'il était ?) " "Aïssa, Aïssa", se lamentait le biographe courant d'un pas prosaïque essoufflé poursuivant haletant l'objectivité historique sourd à toute sagesse Aïssa s'enchantait de sa mobilité..." (p. 208), ou encore "catharsis", murmurait un peu affolé le biographe inquiet de cette aventure" (p. 209). Mentionnons aussi le "pas de quoi être fier" de *La Mémoire tatouée*. La seule fois où Choukri marque pour sa part une certaine critique de lui-même, en affirmant "Je crachai sur mon corps", il se reprend aussitôt, dans un dialogue imaginaire avec sa tante — figure de la mère, du sur-moi — "A Tétouan, je pouvais aller me perdre entre les cuisses des putains. Tu ne veux quand même pas que je me perde entre tes cuisses ! Monique appartient à son homme. Toi, a ton mari, et moi ?" (p. 57). L'auteur tente toujours de se justifier "(je) sentis naître en moi une agressivité à

¹¹Tomachevski, *Théorie de la littérature*, p. 295, cité par Philippe Hamon, op. Cit., p. 435.

¹²Philippe Hamon, op. cit., p. 435.

¹³Idem.

l'égard du corps. La violence dont j'étais victime perturbait ma perception" (p 34).

D'autre part, le discours réaliste se caractérise "par un effort (utopique) vers la monosémie des termes et des unités manipulées par le récit, ceci à plusieurs niveaux, et dans le but de réduire l'ambiguïté du texte"¹⁴. En ceci, le discours réaliste se rapproche des discours "scientifique (chiffres, symboles, diagrammes) (...) technologique (suites orientées d'actions programmées) et (...) historique (noms propres, citations)"¹⁵. Les catégories pertinentes au niveau poétique sont "lisible/illisible (scriptible)"¹⁶, leur correspondant au niveau discursif les catégories de "l'heureux ou du malheureux, du vrai et du faux, du reproductible et du non reproductible, du vérifiable et du non vérifiable"¹⁷. Ces catégories aux niveaux poétique et discursif font partie de l'autobiographie avec des variations dans notre corpus : *Les coquelicots de l'oriental* et *Le pain nu*, tout comme *L'enfant noir* et *Aké*, se penchent du côté du lisible, *La mémoire tatouée* et surtout *Parcours immobile* se penchent du côté du scriptible. La dichotomie heureux/malheureux est au centre de ce qu'on peut appeler le document-vécu : avec au départ un état de manque (et de malheur) qui va vers un état de satisfaction (bonheur) en liquidant le manque initial (cas des *Coquelicots de l'oriental* et du *Pain nu*)¹⁸. *L'enfant noir* part d'une situation inverse ; le personnage va d'un comblement initial à un manque final (l'exil). C'est le cas aussi d'*Aké* où Wole, le narrateur-personnage, quitte ses parents pour poursuivre ses études¹⁹. Dans *La mémoire tatouée*, le séjour à Paris et les voyages à travers le monde constituent une parenthèse dans la vie de

¹⁴Idem, p. 437.

¹⁵Idem.

¹⁶Idem, p. 438.

¹⁷Idem.

¹⁸Ces oeuvres sont des récits picaresques dans lesquels "c'est le passé qui est le "temps faible", le présent est le temps du repos enfin mérité, du savoir enfin conquis, de l'intégration réussie dans l'ordre social" Jean Starobinski, op. cit., p. 264.

¹⁹*Aké*, *L'enfant noir*, *La mémoire tatouée* et *Parcours immobile* sont des récits élégiaques dans lesquels le passé représente l'âge d'or (sorte de paradis perdu).

l'auteur ; ce qui se rapproche du cas d'El Maleh, pour qui l'engagement politique et le militantisme au sein du parti communiste font partie d'une autre vie que l'auteur peut juger avec un certain détachement.

Concernant les personnages "le discours réaliste, toujours à la recherche de la transparence et de la circulation des savoirs, s'efforcera de faire tendre vers zéro la distorsion entre l'être et le paraître des objets ou des personnages"²⁰. Dans *Le Pain nu* à titre d'exemple, le personnage s'évoque dans ses termes "je dormais peu et je maigrissais à vue d'oeil" (p. 30). Durant son travail dans une fabrique de brique, il affirme "mes mains s'usèrent vite et se durcirent, marquées comme les blessures de la terre. Mon visage brunit et mon corps se raffermir" (p. 36). Pendant le séjour à Oran où il travaillait dans les vignes d'un colon français, le narrateur confie "Mon teint brunit vite, la peau durcie par le soleil et les travaux. J'étais maigre mais pas faible" (p. 48). Durant le transport d'objets de la contrebande, le narrateur-personnage déclare "j'étais maigre, c'est pour ça qu'il (le chef de contrebande) doutait de mes capacités" (p. 110).

D'ailleurs, le texte réaliste est un texte "pressé" à "sémantisation accélérée"²¹. Dans *Les Coquelicots de l'oriental* par exemple, c'est le cas dans les démarches de recherche de travail, ou dans les péripéties d'établissement de pièces d'identité. Par ailleurs, sur le plan sémantique, le récit relève d'un "système narratif particulier (et très élémentaire) de type cyclothymique : alternance de hauts et de bas, un échec après une victoire, une naissance après une mort, un enrichissement après un appauvrissement, etc., qui laisse d'ailleurs transparaître une éthique volontiers statique (éternel retour au statu quo, balance "objective" entre le bien et le mal)"²². Ceci est tout à fait observable dans *Le Pain nu* : le fait de dormir dans la rue ponctue le récit, les périodes d'activité salariale et de

²⁰Philippe Hamon, op. cit., p. 438.

²¹Idem, p. 440.

²²Idem, p. 441.

chômage s'alternent, la perte des anciens amis est contrebalancée par l'acquisition de nouvelles connaissances, l'échec d'une relation amoureuse ou sexuelle mène au commencement d'une autre, etc.

Enfin "Dans le programme réaliste, le monde est descriptible, accessible à la dénomination"²³, d'où cet aspect d'"inventaire" de personnages historiques ou anonymes, de quartiers, de marchés, de cafés, de restaurants, de places, de rues, de villes, d'événements politiques et de faits historiques, d'habits, de maisons, de régions, de lieux de travail, de pays, etc., la liste est longue, et le récit se rapproche souvent d'une liste nominative. Ce passage en revue des caractéristiques du discours réaliste montre un certain parallélisme avec le discours autobiographique qui en fait en quelque sorte partie. Néanmoins, l'autobiographie manie ces caractéristiques en tenant compte de sa spécificité énonciative. Le fait est que le texte autobiographique, qui se présente comme transparent et véhiculant un récit vrai, partage les mêmes mécanismes que ceux d'un récit romanesque (fictionnel donc). Selon Philippe Lejeune, ceci "implique l'emploi de techniques narratives conçues en fonction de la réception du texte, capables de créer le maximum d'identification chez telle catégorie de lecteurs. Les techniques narratives sont des faits de langage et de communication indépendants du degré de véracité des faits racontés"²⁴. Il faut, dès lors, relativiser la vision idéaliste de l'autobiographie, celle qui croit à la singularité sacrée de cette dernière et à l'existence d'un style autobiographique. Il faut aussi ne pas succomber à l'attrait de l'idéologie autobiographique. Nous reviendrons sur les problèmes de style dans le chapitre III - 2 Le corpus et l'espace autobiographiques.

²³Idem.

²⁴Philippe Lejeune, *Je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias*, coll. Poétique, éd. du Seuil, 1980, p. 206.

3 - MEMOIRE OBSCENE/TEXTE ASEXUÉ

Préliminaires :

Le livre (ré)agit sur le lecteur. Le mot crée la vie, Celle-ci ainsi créée est beaucoup plus précise, plus concrète et plus personnalisée que n'importe quelle autre vie (non écrite). Nous savons tout de la personne traitée. Nous connaissons sa vie de son début à sa fin ou presque, on la suit au pas, par série, par rebondissement. C'est dans ce sens que le lecteur, face à une scène érotique (ou pornographique) autobiographique se retrouve face à une double amplification : mot-chose et mot-vécu. Il se retrouve aussi face à un véritable contraste : Le récit autobiographique — comme celui pornographique — est au passé et à la première personne, mais il est pris en main par l'auteur. "La double stratégie (c'est à dire passé et première personne) qui déclenche l'auto-voyeurisme du lecteur"¹ est contrebalancée par la forte présence de l'autobiographe. Si celui-ci se permet un certain auto-voyeurisme régressif, le lecteur, lui, est dans une certaine mesure frustré. Il doit se contenter d'un voyeurisme assez culpabilisant et donc assez mal vécu, ou dans le pire des cas il doit tuer l'auteur, faire table rase de sa voix et de sa présence. Ce qui nous met alors face à l'arrêt momentané de l'autobiographie, ou à une sorte de pause à répétition. La scène pornographique vécue, censée donner vie au récit autobiographique et à la pornographie, semble les bloquer tous les deux, comme une surcharge devenue insupportable.

En effet, si dans un récit érographique² "l'histoire - d'autant plus scandaleuse qu'elle paraît vécue - produit un effet d'entraînement sur le lecteur et l'incite à l'identification. L'autodiégétique, c'est une sorte de chuchotement confidentiel qui annule certaines distances parfois trop confortables du livre au réel"³. Dans un récit autobiographique, le narrateur-personnage renvoie à une personne réelle, celle de l'auteur (l'autobiographe). Sa présence ne peut, à mon avis, que perturber l'identification. Car, si la lecture autobiographique est une lecture d'identification (cela

¹Lucienne Frappier Mazur, "L'obscène, le nom et la chose dans la pornographie du XVIII^e siècle", pp. 29-39, *Poétique*, n°93, Fév. 1993, Seuil, p-32.

²Terme proposé par Gaétan Brulotte, "petite narratologie du récit dit érotique", *Poétique*, n° 85, p. 3-15, Fév. 1991, Seuil, p. 4.

³Idem, p. 7.

peut être ma vie, peut se dire le lecteur), elle est aussi une lecture de distanciation (cela n'est pas ma vie, peut-il tout aussi bien dire). La vie racontée est signée, elle est prise en charge par un auteur, assumée par une personne réelle qui a une existence hors du livre. Tout cela peut ouvrir la voie à une double recherche : celle traitant des autobioéographies (évoquant la vie sexuelle de leurs auteurs, cela doit exister), et celle s'attachant à étudier les passages érographiques dans les autobiographies (cas des aveux sexuels dans les autobiographies ordinaires).

Le rapport entre l'autobiographique et l'érographique doit donc être conflictuel, car la rencontre des deux oblige chacun des deux genres à aller jusqu'au bout de sa logique, mais en même temps montre les limites de chaque genre. En effet, outre la pudeur (ou un quelconque autre sentiment qui empêche l'autobiographe d'ouvrir toutes les portes de son jardin intime secret) et la pression sociale qui constituent un frein à l'écriture érographique dans le cadre autobiographique, l'identité personnage-narrateur-auteur interdit à ce dernier le recours à un artifice assez courant dans les érographies, celui "de transférer sur un personnage du récit la fonction idéologique du narrateur (fonction ordinairement décelable dans les commentaires de l'action produits par l'auteur en cours de narration). Par ce moyen, l'instance narrative tout en laissant croire qu'elle s'engage directement, se désengage en fait subtilement en rejetant la responsabilité du propos (plus ou moins osé ou aberrant) sur un être fictif - lequel a, comme tout personnage, droit à sa perception propre, si fallacieuse soit-elle"⁴.

Cela est tout à fait impossible dans l'autobiographie, car si dans les fictions "par ce procédé, l'instance narrative (et immédiatement derrière elle, l'écrivain) se blanchit, le discours acquiert une certaine relativité - laquelle justifie du même coup ses hardiesses : l'auteur peut raconter ou faire raconter ou faire dire les pires choses puisque, tout compte fait, ce n'est pas vraiment lui-même qui parle, c'est un être de

⁴Idem.

papier"⁵. L'autobiographe, lui, ne peut pas se permettre un tel écart sans risquer d'y laisser son âme et surtout son statut. Néanmoins, il peut recourir à d'autres écarts, essentiellement ceux du temps et de la situation⁶, et celui (relatif) de l'identité multiple et variable de l'être. Ce dernier écart peut prendre le caractère d'une dichotomie (corps, instinct/esprit, conscience)⁷. La rencontre de l'autobiographie et de l'érographie nous pousse en somme à redéfinir les termes de vraisemblance, de réel et d'irréel.

Par ailleurs, si "le récit érographique est généralement médiatisé par un narrateur-personnage qui raconte ce qui lui arrive ou ce qu'il a fait (et comment) : c'est l'autodiégétique"⁸. Il y a lieu de relever, néanmoins, une certaine dualité "ce narrateur apparaît toujours plus ou moins dédoublé : en lui, se manifeste une tension dialectique entre deux tropismes. D'une part, il y a l'acteur de l'aventure, celui qui vit l'expérience sexuelle fiévreuse représente la voix de l'inconscient, incarne la libération du désir et épouse le principe de plaisir (...) D'autre part, apparaît aussi, plus ou moins fondue dans la texture de la narration, une autre voix plus froide : celle, parentale, de la raison, de l'ordre, de la loi, de la censure, qui représente le surmoi et s'accorde au principe de réalité"⁹. Remarquons que ce dédoublement (narrant/surnarrant) côtoie (et dépasse) celui du narrateur/personnage (déjà rencontré dans l'écriture autobiographique). C'est ainsi "en refrénant les élans, (que) cette fonction surmoïque permet la communication du désir sous forme narrative"¹⁰. Cela apparaît à travers l'organisation du récit, l'indication de régie, le travail de style, la prudence du langage, les retenus de l'écriture (lexique châtié, culte de l'allusif, de la périphrase, de l'ellipse, de la métaphore, etc. 11)¹².

⁵Idem.

⁶Dans notre corpus par exemple, après une scène de masturbation qui se passe la nuit dans *Le pain nu* "je passai à l'autre chambre sans le lâcher (son sexe) et je pensai tout d'un coup à Assia nue entre mes bras. Je me mis sous la couverture et offris à ce sexe impatient l'impression de la chaleur et de l'amour" (p. 113). Le narrateur-personnage affirme que le lendemain "le matin (...) je regrettais ce viol imaginaire" (p. 113)

⁷Dans *Le pain nu* toujours, il y a entre autres "je crachai sur mon corps" p. 57.

⁸Gaétan Brulotte, op. cit., p. 12.

⁹Idem, p. 12-13.

¹⁰Idem, p. 13.

¹¹L'argumentation est plus étoffée sur ces points dans Gaétan Brulotte, op. cit., p. 13.

Nous avons choisi, dans ce chapitre, deux oeuvres (offrant deux cas de figure extrêmement différents, nous allons le voir) de notre corpus, *Le pain nu* et *Les coquelicots de l'oriental*. La première oeuvre comporte beaucoup de passages érographiques (ce qui fait d'elle une quête de désir et de plaisir tout autant qu'une quête de survie et d'ascension sociale), alors que la deuxième n'en comporte qu'un seul passage (ce qui fait d'elle une oeuvre asexuée).

A) *RÉCIT OBSCÈNE* (?) :

Dans *Le Pain nu*, la première scène sexuelle est une scène de voyeurisme "Par le trou de la serrure, j'observais la jeune fille qui s'activait à laver le parterre (...) sa robe un peu relevée. On voyait ses belles cuisses blanches. Elle avait de petits seins très beaux qui sortaient de son chemisier quand elle se baissait" (p. 20). Il s'agit d'un double voyeurisme : l'autobiographe se regarde regarder, avec du recul. Le lecteur, pour sa part, apporte un regard "tiers". Il voit par le trou du récit le narrateur voir le personnage voir par le trou de la serrure une jeune fille attirante. Le trou de la serrure symbolise cette opacité de vue due à la bousculade de "voyeurs" au premier comme au deuxième degré, sur le coup ou après coup. D'ailleurs, le personnage est emprisonné dans une pièce et de sa prison, il voit une belle fille qui "allait et venait" (p. 20), mouvement symbole de la liberté, y compris sexuelle, dont il est dépourvu. Le trou de la serrure symbolise un espace de liberté et d'ouverture dans un monde fermé. Cette scène est une ouverture d'ordre sexuel dans une société traditionaliste. Ouverture aussitôt

¹²Dans *Le pain nu*, une scène d'amour entre les parents est allusive et non concrète (p. 27). Une autre entre le personnage et la fille de l'un de ses employeurs est évoquée dans une analepse qui révèle une ellipse (latérale) hypothétique "je pensai à Fatima. Plus belle. Plus gentille. Elle, non seulement elle m'avait donné sa bouche, mais elle m'avait laissé lui caresser les seins" (p. 41). La première fois que cette scène est évoquée, c'est dans un sommaire "une nuit, nos corps se rencontrèrent pour la chaleur et le jeu" (p. 35). Dans la scène de la nudité d'Assia, il y a une épanalepse qui sert à contenir l'émotion (p. 31). Dans une autre scène d'ordre homosexuel, le narrateur-personnage affirme "j'avais du plaisir à être seul avec lui (un petit garçon). J'aimais sentir son corps tout près du mien. Partager un repas avec lui avait quelque chose de sensuel" (p. 33), ici, l'allusif cohabite avec l'ellipse (latérale). Dans une autre scène d'ordre homosexuel aussi, après avoir laissé la parole au narrant (p. 82), le surnarrant intervient "j'avais envie de pleurer. Que faire avec ce vieillard qui m'a sucé ? Je vais me mépriser et aussi mépriser les autres (...) Suis-je devenu un prostitué ?" (p. 83). Une autre scène, analeptique, révèle une ellipse hypothétique "Sallafa était à l'origine de cette fatigue. On a fait l'amour quatre fois hier" (p. 110).

(re)fermée, limitée qu'elle est dans l'espace (optique autant que livresque) et dans le temps "(Elle) couvrit ses jambes et ferma son chemisier" (p. 20).

La deuxième scène érotique relevée est moins affirmée mais aussi beaucoup plus osée, car elle touche les parents, sujet assez délicat qui risque de choquer une société patriarcale figée "Cependant, la nuit, je les entendais rire. Ils devaient s'amuser durant leurs ébats". C'est une déduction et non une constatation faite sur le vif "Enfin je compris ce qu'ils faisaient. Ils dormaient nus et s'enlaçaient" (p. 27). Le voyeurisme ne va pas à ses limites. L'interdit et le sacré parentaux résistent à tout écart et à tout recul temporel. On ne voit jamais ses parents faire l'amour ou alors on fait semblant de ne pas les voir ; c'est toujours dit sur le ton d'une vérité générale. La troisième scène de voyeurisme, est un moment de grande peur au lieu d'être un moment de plaisir. Le personnage assiste en effet à une scène de viol. Remarquons que le personnage qui a peur à ce stade d'être violé va plus tard commettre un viol.

Une autre scène à caractère voyeuriste est relative à une voisine, Assia, en train de se déshabiller. Le mot-leitmotiv dans cette scène est "nu", cité six fois ; sans oublier le nom "nudité" apparaissant deux fois, ainsi que les images (métaphores) y renvoyant "les arbres perdant leurs feuilles, les hommes abandonnant leurs habits, les animaux quittant leur chevelure" (p. 31). Le "nu" est présent dans toute la scène, non seulement par la reproduction d'une scène de nudité, mais aussi par une répétition hallucinatoire, une redondance lexicale qui accompagne l'envoûtement visuel, avec emploi de l'épistrophe "Assia nue (...) Toute nue. Assia complètement nue. La fille du propriétaire du jardin était nue !" (p. 31), et des mises en relief "Nu." (p. 31). Par ailleurs, c'est aussi une scène détaillée "elle s'approchait avec délicatesse du bassin en se retournant (...) Debout sur la marche qui mène vers le bassin, elle se regardait comme si elle était seule au monde. elle retira sa ceinture (...) Sa robe s'ouvrit telle les ailes d'un oiseau qui tente en vain de s'envoler. Elle glissa sur ses épaules et je découvris son buste d'une blancheur éblouissante (..) La robe glissa sur le corps d'Assia..." (p. 31). Le récit

en détail de la scène aménage le plaisir des yeux et de la lecture. Le narrateur recrée ces instants magiques dans les moindres détails pour retrouver les sensations ressenties à l'époque. D'ailleurs, tout au long de cette scène, il y a une évocation du plaisir ressenti par le personnage à chaque geste de la fille observée "La toison de son pubis est trop noire. Je sentis une douleur dans ma verge. Elle avança sur les marches du bassin. Se retourna. Ma douleur s'amplifia..." (p. 31).

A mesure que nous avançons dans le texte, nous laissons derrière nous les scènes de voyeurisme - sexualité non participative - pour arriver aux scènes de sexualité à part entière. La première de ces scènes, comme la plupart des suivantes, se passe dans un bordel. C'est une scène d'initiation dont l'instigatrice s'appelle "dame Harrouda" — cf. *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun et *Les Enfants des rues étroites* d'Abdelhak Serhane entre autres —. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs que beaucoup d'initiatrices dans les romans et récits maghrébins s'appellent Harrouda ; il s'agit d'un nom conventionnel plus que réel, une sorte d'intertexte nominal et fantasmatique qui, dans ce cas précis, nuit à la réalité du récit. Après le bordel arabe, le personnage fréquente le bordel espagnol, dans une sorte de bilinguisme sexuel¹³. Les autres scènes sexuelles se suivent et se ressemblent en apportant peu de variations : elles se passent toutes dans un bordel, auprès de prostituées professionnelles, avec du vin et du kif et en compagnie d'amis du même milieu. Il y a aussi deux scènes d'homosexualité (dont une de prostitution et une autre de viol), deux scènes de masturbation et une scène de zoophilie. Ces scènes qui à défaut de se lire en tenant le livre d'une seule main, s'écrivent d'une seule, métaphoriquement du moi, en passant du personnage au narrateur (et de celui-ci au scripteur dont il est le plus proche, temporellement et identitairement).

¹³Tout comme d'ailleurs aux scènes de voyeurisme arabe succèdent des scènes étrangères ; à l'exemple de celle dont Monique, d'origine espagnole, est la cible. Mohamed feuillette son album de photos familiales avec encore une fois du nu. Il l'épie du regard par le biais du trou de la serrure (rappel de la scène érotique fondatrice), alors qu'elle est en train de se laver après ses règles (l'amour = la mort, le corporel, le sale, l'obscène).

L'autre côté choquant dans le récit est le scatologique (grossier, ordurier tout comme l'obscène). Dans un récit à la première personne, figure "ma culotte mouillée" (p. 11), comme signe d'un récit qui donne la parole à l'autre corps, celui dont on ne parle que rarement, presque à contre coeur et par accident. Ailleurs, le personnage déclare "...j'ai pissé dans ma culotte" (p. 19). Un sentiment affectif, la peur, occasionne une réaction physiologique. Le rapport analogique primaire, qui a l'odeur du vécu, produit un effet de réel indéniable. Néanmoins le scatologique garde son côté repoussoir même pour le personnage "Je jouais avec elle (Rhimou : sa soeur) et nous riions ensemble, jusqu'au moment où elle se salissait. Là, je m'en allais, ne pouvant supporter l'odeur de sa merde" (p. 27). Le dégoût de la chose de la part du personnage-narrateur peut être mis en rapport avec le dégoût du mot-chose de la part du lecteur, à part que le lecteur est prié de ne pas déposer le livre en cours de route. Dans une fuite en avant vers le plus tu, l'autre corps féminin cette fois-ci, le personnage évoque "Monique (qui) pisse ! Monique (qui) chie", dans une sorte de profanation du mythe de la femme romantique, ou encore "Monique qui perd du sang", femme qui arrête de séduire, qui marque une pause dans sa stratégie d'attirance et connaît une certaine déchéance physique et symbolique. Monique, l'être sublimé du départ, devient semblable à toutes les autres femmes, même celles du bordel "j'avais déjà vu ce genre d'opération au bordel de Tétouan. Toutes les femmes perdent donc du sang ?" (p. 55).

Le scabreux côtoie tout, à commencer par la nourriture "Je m'emparai du morceau de pain et l'émiettai entre mes doigts. Un morceau de merde flottait tout autour. Mêlé à une nappe de pétrole noir sécrétée par le moteur des bateaux (...) un autre morceau de pain et de la merde flottaient." (p. 79). La redondance de la situation et de l'expression rend l'ambiance plus pathétique. La noirceur du pétrole est une métaphore de la noirceur du contexte, c'est un anthropomorphisme qui accentue le tragique du récit. Le scabreux est au rendez-vous à chaque fois comme un plus dramatique. Il est le détail qui rend la réalité encore plus horrible. Ainsi en prison,

"l'odeur insupportable" (p. 128), rend compte de la misère du lieu et de l'état d'emprisonnement, même si l'expression lexicale de la situation est plutôt pudique "à chaque fois que l'un de nous se levait pour aller au W.-c., on retenait notre souffle en cachant notre visage entre les genoux" (p. 128). L'odeur remplace la chose, le mot-chose (c'est une métonymie).

Au cours d'une bagarre, l'adversaire de Mohamed lui lance à la figure "ici tu vas vomir tes tripes. Tu vas chier !" (p. 145). Le scatologique, le scabreux, l'obscène sexuel vont de paire avec le pathétique et le dramatique, comme on l'a déjà dit, mais aussi avec l'insulte "Le mot obscène, comme l'insulte, fait surgir le souvenir archaïque, la trace mnésique de l'époque où l'enfant ne distingue pas très nettement entre les représentations-choses et les représentations-mots, d'où les termes de "corps-sonore", de "mot-bruit", de "mot-organe" et d'"explosion motrice" pour désigner les représentations qu'il déclenche chez l'utilisateur adulte et dont Pierre Fédida souligne qu'elles ont "le pouvoir de produire, chez l'auditeur, une véritable stimulation régressive-hallucinatoire et le retour avivé d'images mnésiques"¹⁴ ¹⁵.

Les premières insultes proviennent du père : "Arrête, fils de pute, tu mangeras, tu mangeras avant même ta mère" (p. 11) ; l'épizeux marque une gravation. Relevons ce cycle qui va de la pute à la mère dans la volonté affichée d'humilier le fils et de désacraliser la mère. C'est une invariante chez le père "Tu n'es qu'un enfant de putain (...) C'est comme si je n'étais pas celui qui t'a mis au monde. Peut-être que ta mère a couché avec un autre homme. D'ailleurs je remarque que tu ne me ressembles pas du tout" (p. 73). Ces paroles marquent un manque de confiance en soi ainsi qu'une misogynie obsessionnelle "on peut avoir confiance dans le diable mais jamais en la femme" (p. 73). Les attaques contre la mère se répètent plusieurs fois "Avance, froussard ! Avance, que tu dévorent la chair de ta putain de mère !" (p. 47) ; l'anaphore

¹⁴Pierre Fédida, "L'amour muqueux", *Traverses*, n° 29, oct. 1983, pp. 95 et 98, cité par Lucienne Frappier Mazur, op. cit., p. 37.

¹⁵ Lucienne Frappier Mazur, op. cit., p. 37.

marque le caractère haineux du père. Au cours d'une altercation entre la bande de Mohamed et son père, les amis de Mohamed traitent le père de "fils de pute" et de "fils de rien" (p. 62), alors que Mohamed le traite de "chien". Néanmoins, le personnage sort de sa réserve dès qu'il s'agit de la mère d'un autre "La gueule de con c'est celle de ta mère, lui dis-je, je crache sur le vagin de ta mère !" (p. 91).

Le mot est lié à la chose, mais aussi au geste et à l'acte "Je lui répondis en ramassant mes organes génitaux dans ma main, voilà ce que tu attraperas" (p. 92). Le père insulte Mohamed "fils de cette pute" (p. 72), en présence de la mère qui se défend comme elle peut. "Elle reçut quelques gifles" (p. 72) comme punition. Le père accompagne toujours ces insultes de gifles, de coups de poings et de pieds. D'ailleurs, l'insulte dans le texte est un préliminaire plus qu'un défoulement ; elle annonce un passage à l'acte, un appel à l'effort physique : "Je pensais à des mots bien précis. Mais je ne savais quoi dire au juste. Ma tête était lourde à cause du kif, du majoun et de l'alcool. Je vais lui demander de sortir dehors pour nous battre, l'effort physique est plus aisé que l'effort de pensée" (p. 150). L'insulte est une atteinte à l'intégrité physique et morale de l'adversaire, c'est un mot-cognement plutôt qu'un mot-sonore. Le scabreux atteint le comble dans l'évocation du père "quand mon père sera mort, j'irai voir sa tombe et je pisserai dessus. Sa tombe ne sera bonne que pour un dépotoir où on viendra chier et pisser" (p. 77). Le scatologique est une manifestation de haine exacerbée. Il est lié à une volonté de meurtre. En somme, il touche de près deux domaines sacrés : celui de l'autorité paternelle et celui de l'au-delà et de la mort.

B) TEXTE ASEXUÉ :

Les coquelicots de l'oriental commence par l'évocation de la circoncision (opération consistant à sectionner le prépuce). De cette définition, retenons seulement le terme sectionnement et son champ d'application : le sexe. Un seul chapitre traite —

en partie seulement — de l'amour et du sexe. Il s'agit du chapitre X¹⁶ qui s'intitule "la place de l'amour". Relevons d'abord la fiche thématique de ce chapitre : amours enfantins (p. 139-142), réussite à l'examen du brevet d'études secondaires (p. 151), péripéties de l'établissement d'un acte de naissance (p. 142-150), premier rapport sexuel (p. 154), travail d'été (p. 152-153). Nous ne pouvons qu'observer que l'intertitre n'est que partiel, parce qu'à côté de l'amour, il y a d'autres événements qui s'insèrent dans l'ambiance générale du chapitre (enchaînement catastrophique de malheurs, sentiment de persécution, acharnement du sort, parcours du combattant sans repos). Ce chapitre donc n'est pas seulement unique et orphelin, entouré qu'il est par d'autres chapitres dont l'amour qu'il soit platonique ou charnel est totalement absent, mais il est lui-même noyauté par d'autres thèmes qui sont le sujet du reste des chapitres. Il est aussi contaminé, non seulement dans sa partie extra-thématique, mais aussi dans son — supposé — noyau dur.

Le chapitre commence par un monde "beau et merveilleux" où le narrateur "pourrai(t) manger à (sa) faim, acheter des légumes, de la viande et des habits" (p. 139). En deuxième lieu seulement arrive le rêve "de la plus belle fille du douar qu'(il) voulai(t) épouser et aimer de tout (son) coeur" (p. 139). Cette fille est décrite avec des termes tels que "racée et élancée" et comme ayant "la grâce d'une gazelle" (p. 139). L'animalisation de la femme (qui nous rappelle l'anthropomorphisme de la scène relative à l'âne, scène que nous allons relever dans le chapitre consacré au *Coquelicots de l'oriental* dans I - 4 Discours du récit autobiographique) tend à la sous-estimer. Plus loin, le narrateur-personnage affirme à un ami "moi les filles ne m'intéressent pas" (p. 139), juste avant d'embrasser une jeune fille "je la pris par le bras et essayai de toucher son visage, mais elle se débattait de toutes ses forces et tremblait de tout son corps. Je mis la main autour de sa taille" (p. 140). L'insensibilité du narrateur-personnage à la réaction de la fille témoigne de l'aspect instinctif et

¹⁶quel hasard !

purement sexuel de l'acte (ce qui correspond à l'animalisation de la fille entreprise au début du chapitre) "pour se défendre elle me griffait le visage, mais je ne devais pas m'en rendre compte" (p. 140). Il aura comme punition "une fessée indulgente : papa était manifestement fier de ma virilité précoce" (p. 140). Le narrateur l'est aussi apparemment.

La deuxième scène "érotique" du récit se passe lorsque le personnage embrasse une petite fille durant la fête de l'Achoura. La fille — objet du désir — fait passer ce dernier d'un état de manque à un état de satisfaction (partielle certes). Mais, le tribut à payer pour elle est assez conséquent "j'entendis des pas qui nous firent nous retourner, puis la même cria de stupeur. Je compris et je courus, me faulant parmi la foule en espérant que son frère ne lui ferait pas payer trop cher notre belle aventure" (p. 140). Le reste du récit est habité par le blanc, un silence touchant tout ce qui est érotique s'installe. Le narrateur n'évoque plus que des projets de mariage préparés par la mère, jusqu'à la dernière séquence qui se déroule dans le bordel.

La misère sexuelle rejoint celle sociale. Dès lors, toute tentative de transgression ne peut que toucher les deux domaines à la fois, symboliquement du moins. Le personnage est ainsi accusé une fois "de viol de domicile et de tentative de viol sur la femme du vénérable oncle" (p. 149). Quant à la visite au bordel, elle se passe le jour même du premier salaire (rapport amour/argent), un dimanche (jour profane, chrétien à opposer au vendredi saint, non propice au pêché). le TR est égal au TH¹⁷ "cela dura quelques instants" (p. 154), ce qui laisse le personnage — et nous aussi — sur sa — notre — faim. Après le bordel, le personnage-narrateur se rend au hammam pour se purger (est-ce la mise en abyme d'une auto-expurgation dans le récit ? La question est à poser). L'acte sexuel reste pour le personnage-narrateur sale et déshonorant alors que le sexe reste un tabou dans tout le récit. Qu'il soit situé dans un bordel — hors-

¹⁷TR = Temps du récit

TH = Temps de l'histoire

(Il s'agit bien sûr dans le passage relevé d'une égalité approximative).

société — est tout un symbole, qu'il ait duré seulement quelques instants est une façon de relativiser l'événement et delà son importance dans le récit.

En somme, le récit autobiographique (comme tout autre récit) passe, selon les cas, du règne du narrant à celui du surnarrant et vice versa. Dès lors, la production autobiographique relève tantôt du pornographique (si narrant surnarrant), tantôt de l'érotique (si narrant = surnarrant). Elle relève d'autres fois du roman d'amour ¹⁸ (ou plutôt récit d'amour) si narrant surnarrant. *Le pain nu* relève, par exemple, du premier et/ou du deuxième cas (selon les passages choisis), *Les coquelicots de l'oriental* relève en principe du troisième cas. Il en est en fait largement en deçà, car dans ce récit, même l'amour n'est qu'un rêve, dont on parle peu de surcroît.

¹⁸Cette classification est celle de Gaétan Brulotte, op. cit, p. 13-14.

4 - DISCOURS DU RECIT AUTOBIOGRAPHIQUE

Le pain nu :

Étudions d'abord les anachronies, "étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire"¹. Dans *Le Pain nu*, il n'y a pas à proprement parler de prolepses. La seule (si c'en est une) est auctoriale ; elle s'inscrit dans une note infra-paginale et est donc d'ordre paratextuel : "j'écris ces mémoires en 1972, 20 ans ont passé. Je n'ai plus revu Sallafa et Bochra. J'appris en 1963 que les filles étaient entrées travailler en 1952 au bordel Prosper (on dit bousbir en arabe) à Casablanca. Quelques mois après, Bochra se maria avec un garçon de café d'El Jadida. Ce fut un échec. Elle retourna à la prostitution au même endroit. Aujourd'hui, je ne sais pas ce qu'elles sont devenues" (p. 115). Ce passage est pris en charge par le scripteur, ce qui est une forme de se refuser à toute anticipation de la part du personnage-narrateur². On vit avec le personnage au jour le jour, on voit le monde à travers ses yeux ; on vit avec lui au présent, l'avenir lui est impénétrable. Relevons, néanmoins, quelques amorces telles que "nous émigrerons à Tanger" (p. 11) au début du texte, "un rêve se terminait à Tétouan. Un autre commençait à Tanger. J'étais encore à Tétouan et je me perdais déjà dans les rues de Tanger" (p. 75) à la fin du septième chapitre, qui prépare le départ pour Tanger, et "je pense que Bouchta va épouser Fouzia" (p. 129) qui se concrétise plus tard "Bouchta s'est marié avec Fouzia" (p. 137).

¹Gérard Genette, *Figures III*, coll. Poétique, Seuil, 1972, p 78-79.

²Le fait que le personnage-narrateur s'interdit toute anticipation diégétique, et que le scripteur s'y attelle est une forme de "paralipse" extrême.

Il y a aussi le cas de ce qu'on peut appeler amorce "externe". Par exemple, emprisonné, le personnage-narrateur s'entend dire après un bref cours "tu sais, un jour je t'apprendrai. Tu as de bonnes dispositions pour cela" (p. 132), ce qui est une sorte de préparation, d'allusion implicite à l'état ultérieur de Choukri rejoignant l'école à l'âge de 21 ans et devenant écrivain. Il y a d'autres amorces, toujours en rapport avec l'apprentissage de la lecture et de l'écriture "Ce soir-là, je suis arrivé au café Moh avec, sous le bras, un magazine d'artistes arabes. Je l'avais acheté pour regarder les photos des actrices et des danseuses orientales" (p. 147), "le matin, en revenant du port j'achetai un livre pour apprendre à lire et à écrire en arabe", ou encore "il faut que j'apprenne. Ton frère Hamid m'avait appris quelques lettres quand on était en prison. Il trouvait que j'étais bien disposé pour apprendre" (p. 155). Les deux dernières phrases de la dernière citation relèvent d'une analepse répétitive. Le tout constitue une syllepse thématique. Il y a, à la fin du texte, une amorce tout aussi "externe" "Hassan me proposa de partir avec lui à Larache pour entrer dans une école" (p. 155), celui-ci dit au personnage-narrateur "je connais bien le directeur de l'école. Je t'écrirai une lettre de recommandation pour lui. Je suis sûr qu'il comprendra ton cas. Il a beaucoup de sympathie pour les gars seuls et pauvres qui désirent apprendre" (p. 155). Ces amorces "externes" trouvent tout leur sens dans le paratexte dans lequel il est mentionné que le personnage n'a appris à lire et à écrire qu'à l'âge de 20 ans, et aussi dans l'intertexte, puisque ce texte renvoie à sa suite *Le temps des erreurs*.

Le passé, au contraire, hante les lieux autobiographiques, dans une logique de cause à effet, et la plupart du temps introduit de verbes tels que "se rappeler" ou "penser" : "je me rappelai le jour où j'avais mis le feu dans la haie du verger Aïn Khabbas" (p. 49), "je me rappelai le jour où je m'imaginai en train de brûler la robe de Fatima" (p. 49), ou "je pensais à Oran et à ce vieil homme qui hurlait après moi : "allez va ! Fais attention à

droite, espèce de riffain paresseux" " (p. 138). Ces trois analepses sont internes homodiégétiques répétitives. Il y a d'autres analepses qui reviennent s'inscrivant aussi dans un récit répétitif. Ainsi, le narrateur relève une première fois "je me souviens avoir vu dans le Rif des voisins égorger un agneau. Ils avaient mis un sceau sous sa tête pour recueillir le sang. Ma mère qui était malade a dû boire ce sang" (p. 12), et déclare une deuxième fois "je me rappelai le mouton égorgé dans le Rif et le bol mis sous sa gorge pour recueillir le sang que devait boire ma mère malade" (p. 145). Concernant l'emprisonnement, le narrateur se rappelle "le souvenir des poires volées dans le jardin. L'image de cette cabane où le propriétaire m'avait enfermé" (p. 103). Il constate, en étant emprisonné pour de bon, que "la porte était verrouillée. Elle était encore plus solide que les deux autres portes derrière lesquelles il m'était arrivé d'être enfermé. Plus j'avancais plus les portes devenaient solides. Mais là j'étais dans une vraie prison" (p. 103).

D'autres analepses répétitives se rapportent aux femmes "l'ensemble me rappela les trois jours et trois nuits passés chez la dame Aziza à Tétouan. A l'époque, j'avais mille pèsètes" (p. 96), "je me souviens de Harrouda à Tétouan qui me mettait sa cigarette dans la bouche" (p. 98), ou "l'arbre-femme à Oran. Des seins en citron. C'était une femme en bois" (p. 98). Ces analepses répétitives sont un moyen de montrer la charge émotive qu'ont certains événements. Elles mettent les événements survenus dans l'histoire en rapport avec d'autres relevant d'un passé plus lointain : le récit de l'emprisonnement (p. 128) fait appel à deux scènes précédentes qui l'annonçaient et qui après coup peuvent être perçues comme des amorces. Elles prennent aussi parfois la forme d'une obsession, comme celles qui sont relatives au sang (p. 12, p. 145) et à la mort comme celle du petit frère (p. 14).

Il y a aussi les analepses complétives, ou "renvois" qui révèlent des ellipses hypothétiques. Par exemple, un ami de Choukri le présente à un

contrebandier avec qui il veut travailler de la façon suivante "c'était un vendeur ambulancier, il vendait de la soupe et du poisson frit. Il a laissé tomber son boulot. Le patron ne lui donnait que cinq pèsètes par jour" (p. 96). Cette information n'a jamais été donnée auparavant. L'information sur la mort de Kibdani est rapportée aussi après coup, on l'apprend en même temps que le personnage, tout comme l'émigration de parents en Algérie "Rquya, ta grand-mère, ta tante Fatma et ton oncle Idriss ont émigré à Oran" (p. 15). L'emprisonnement du père est aussi rapporté après un long moment d'incertitude que le lecteur partage avec le personnage ; on est face à une information tenue au chaud. D'autres exemples d'analepse complétive peuvent être mentionnés "j'ai été renversé par un vélo au moment de traverser" (p. 51), ou "mon père me battait beaucoup. Parfois il me suspendait à un arbre et me frappait avec son ceinturon. A l'époque on habitait à Aïn Khabbaz" (p. 78). Parmi les analepses complétives aussi on peut relever celle se rapportant à un ami du personnage touché par une maladie incurable (p. 144).

Toutes ces analepses (qu'elles soient complétives ou répétitives) sont toujours en rapport avec un contexte qui leur est proche. Ainsi, la dernière analepse relevée intervient alors que le narrateur-personnage affronte la mort par noyade sur la côte tangéroise "les vagues me soulevaient puis me laissaient tomber dans le vide. Je portais ma mort sur mes épaules" (p. 144) ; le tout s'inscrit dans une syllepse thématique. Que les analepses (ici en général) se rapportent à la mort, à la mère, au père, à la misère et aux femmes s'inscrit dans la logique même du récit de vie de Mohamed Choukri. Par ailleurs, le récit de souvenirs, fruit de la mémoire, ne peut que s'attarder sur celle-ci, revenir sur lui-même "se souvenir en train de se souvenir qu'un jour...". D'autre part, tout au long de ses souvenirs, aucune distance ne s'établit entre le narrateur et le personnage, puisque le premier s'identifie au deuxième et inscrit le souvenir dans telle ou telle scène que vit

ce dernier. Ce manque de recul est d'ailleurs présent dans tout le récit (comme dans la scène où la mère est harcelée par un inconnu (p. 21), celle de l'enterrement du frère (p. 14), ou celle du vol d'une étrangère (p. 16)). Au niveau de la perspective, le récit est celui qui est à "point de vue", à focalisation interne (le narrateur = le personnage), ce qui relève ici de la paralipse.

Concernant les problèmes de durée. Genette définit la "vitesse" comme "le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages"³. Dans *Le pain nu*, entre la période dans laquelle le personnage avait cinq ou six ans (p. 11) et celle dans laquelle il avait treize ou quinze ans (p. 48), il y a 37 pages pour huit ou neuf ans "Tu devais avoir cinq ou six ans quand nous avons quitté le Rif. Cela fait longtemps à présent, huit ou neuf ans" (p. 48). Ce qui fait une moyenne de 4,1 ou 4,6 pages par an. Remarquons qu'à l'intérieur de cet espace compact (fait de trois chapitres), il n'y a aucune mention chronologique des événements relatés. Entre l'âge de treize ou quinze ans et celui de seize ans "mais j'ai seize ans" (p. 81), il y a 33 pages pour un an ou trois ans ; ce qui fait une moyenne de 11 pages à 33 pages par an. De la page 81 (dans laquelle le personnage a seize ans) à la page 110 "(...) à dix-sept ans" (p. 110), on a 29 pages, ce qui fait une moyenne de 29 pages par an. De la page 110 à la fin (la page 157) "j'ai vingt ans" (p. 155), il y a 47 pages pour trois ans ; la moyenne donc est de 15,6 pages par an. En somme, ce récit est d'abord celui de l'adolescence (de l'âge de treize-quinze ans à l'âge de vingt ans). L'enfance est traitée rapidement (quatre pages par an et ce à partir de la cinquième/sixième année). C'est une disposition visant à donner

³Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 124.

plus de vraisemblance au récit : se rappelle-t-on en effet des souvenirs relevant de l'enfance ou de la petite enfance ? La seule analepse relevant de la période de vie au Rif, avant l'âge de cinq ans (externe donc) revient deux fois sous une forme hallucinatoire. Elle se rapporte à la mère et au fantôme de la mort. Elle se rapporte aussi au sang, ce qui nous fait penser à celui du frère tué par le père. Toute la scène remémorée et rappelée renvoie au roman familial.

Concernant les ellipses, relevons que, durant le séjour en prison, on passe directement du samedi (premier jour d'emprisonnement) au lundi (dernier jour passé en prison). Dimanche, le noyau dur du séjour, n'est pas évoqué ; ce qui constitue une ellipse implicite. D'autre part, mentionnons quelques vides marqués typographiquement par des pages blanches — syndrome du *Voyeur* —. Ainsi, à la fin du cinquième chapitre, à la page 66, il y a du blanc ; on passe d'une nuit passée au bordel à une réconciliation avec le père. Dans le début du sixième chapitre, il y a un récit sommaire "les voisins me réconcilièrent avec mon père. J'étais devenu discipliné et aidais sérieusement ma mère au marché" (p. 67). Ce blanc figure une ellipse implicite. Entre les chapitres VII et VIII, il y a aussi une page blanche. On passe de Tétouan à Tanger, passage déjà annoncé en quelque sorte à la fin du chapitre VII "un rêve se terminait à Tétouan. Un autre commençait à Tanger. J'étais encore à Tétouan et je me perdais déjà dans les rues de Tanger" (p. 75) ; la dernière phrase révèle une amorce. Le chapitre VIII commence par "Je me réveillai en sursaut. Un gosse me secoua..." (p. 77). Si le voyage à Tanger est mentionné en tant que projet au septième chapitre et en tant que fait accompli au huitième, les péripéties du voyage, elles, ne sont pas évoquées. Il y a aussi des vides entre les chapitres VIII et IX, où on passe de l'arrivée misérable à Tanger à l'attablement à un café, et entre les chapitres XI et XII, lorsqu'on passe d'un séjour en prison au travail de

vendeur ambulant sur une barque dans le port. Tous ces vides s'apparentent à des ellipses implicites.

Néanmoins, il y a aussi dans ce récit des ellipses explicites "quelques jours plus tard, je revins au café" (p. 34), "trois mois plus tard une lettre nous parvint" (p. 48). Il y a en plus des sommaires "Après avoir quitté la cabane, je n'ai pas dessoûlé" (p. 117), ou "nous déménageâmes. J'aidais ma mère au marché" (p. 39). Au niveau de la fréquence, il y a des récits itératifs "tous les soirs je volais à ma mère un peu d'argent pour m'acheter du majoun et du kif, pour aller au café et parfois au cinéma" (p. 39) ou "je passai six mois dans les vignes. Les dimanches je chassais les moineaux le matin, et le soir je descendais en ville" (p. 49). La dernière série itérative se compose de 24 unités. Elle est déterminée par la limite diachronique (six mois) et spécifiée par la récurrence des unités (un jour sur sept). Son extension est donc d'un jour. Il y a aussi des récits singulatifs "un matin, deux policiers en civil, un espagnol et un marocain, vinrent nous voir au marché" (p. 67), "le lundi matin, nous nous réveillâmes fatigués" (p. 133), "ce soir-là, je suis arrivé au café Moh..." (p. 147), etc.

Parcours immobile :

Problème de temps :

Dans *Parcours immobile*, relevons d'abord, au niveau de l'ordre, les analepses. Ainsi, le placement de la mère chez les franciscains par la grand-mère est évoqué "Tu vois elle était encore toute petite fille ils l'avaient prise pour lui apprendre la broderie sa mère avait dit oui un jour ils lui demandèrent de se convertir" (p. 12). Une autre analepse externe partielle touche le père apparemment — Haroun étant selon toute vraisemblance le nom du père réel de l'auteur — "la scène se passe, scène inaugurale, sans doute à Dar el Baroud, dans le bureau d'un officier des affaires indigènes

(...) "Si j'ai bien compris l'objet de votre démarche, vous voulez que j'ouvre une école pour les petits enfants juifs" " (p. 25). Une autre scène relève de la "mythologie familiale", elle date du règne de "Moulay Hassan" et se rattache à l'arrière grand-père, tout comme l'histoire du Caïd entrant à Essaouira et ménageant la famille du narrateur-personnage "cette histoire d'Inflous Malaaïn qui était entré à Essaouira dans la grande maison, avait admiré les grands bougeoirs en argent sans rien emporter, sans faire de mal à personne" (p. 46). C'est une analepse externe partielle à grande portée, presque un siècle. Relevons enfin une analepse prédiégétique, externe partielle, relative à Ibn Muqla "le prophète calligraphe on lui coupa la main droite la main rebelle qui voulait changer le destin du Khalife Radi Billah..." (p. 147), passage mystico-historique dont le héros est évoqué une autre fois "une force invincible le retienne la main coupée d'Ibn Muqla" (p. 159). Toutes ces analepses sont prédiégétiques⁴ car elles renvoient à des événements qui précèdent la naissance de l'auteur de ce récit à dominante autobiographique.

A la fin du texte, lorsque "Le grand spectacle" (p. 208) était sur le point de se terminer - alors que le narrateur, lui, affirme à quatre reprises que "le spectacle allait commencer" (trois fois p. 208 et une fois p. 209) -, on retourne aux années d'enfance "ces ailes bleues qu'il devait porter vêtu de soie bleue pour séduire la petite fille amoureuse sur la scène d'une fête de fin d'année, à l'école où il n'était allé que deux ou trois fois cloîtré dans sa chambre par ses crises d'asthme (...) d'un temps unique embrassant d'un seul regard tous les temps dispersés" (p. 208). La dernière phrase citée est une sorte de mise en abyme : elle fait référence au récit itératif de la première. Celle-ci est une analepse interne complétive révélant ainsi une ellipse hypothétique.

⁴Terme proposé par Gérard-Denis Farcy, *Lexique de la critique*, P. U. F, 1991, p. 28.

Dans le domaine des prolepses, relevons "ils sont partis, Dieu sait pourquoi ! la ville est restée elle-même, cette maison n'a pas bougé, les fenêtres donnent sur le passé, sur la rue le long des remparts, la vue court jusqu'à Taghart ici Haroun enfant sous les pas sous les mots se lève la poussière des souvenirs. Ils sont partis, Victor jure : "on est resté les enfants sont partis les arabes sont très bien !" (p. 19). Ici, la prolepse externe (celle du retour de l'exilé) côtoyant une analepse (Haroun enfant) renvoie à l'après-exode et à un certain retour, celui du narrateur. Par ailleurs, à la page 103, un interlocuteur s'adresse à la mère "Votre fils, madame, travaille contre les français. Ca va lui coûter cher", il s'agit d'une sorte d'amorce, qui annonce implicitement les interrogatoires. Evoquant la petite enfance, le narrateur parle déjà de "son camarade du bureau politique le B.P. comme on disait alors" (p. 7). Ailleurs, il évoque l'après indépendance "des siècles ou des années plus tard une délégation du parti communiste marocain parcourait d'un pas rapide les couloirs du palais à Rabat précédée par des gardes impressionnants et pénétrait dans la salle d'audience" (p. 45). Cette prolepse, interne complétive, est entourée de deux analepses, elle s'inscrit dans le cadre d'une syllepse temporelle, ici d'ordre thématique : le Maghzen (la royauté ou le pouvoir). On y voit défiler Moulay Youssef — Mohamed V — Moulay Hassan — le Caïd Inflous — le grand vizir Ba Ahmed, dans le désordre.

Il y a aussi la fameuse scène — fondatrice ? — de l'interrogatoire, il y est dit que "Josua portait le deuil de sa vie militante depuis quelques années déjà" (p. 50). Cette scène renvoie à l'une des premières prolepses relevées "ce jeune flic devant lui, l'âge peut-être de ses élèves, arrogant, des études secondaires sûrement c'est la nouvelle génération des flics (...) il n'avait aucune inquiétude depuis plusieurs années il n'était plus permanent aucune activité politique c'était comme une immense convalescence où il prenait goût à une vie qu'il s'était refusée jusqu'à là" (p. 23—24). Avant même

d'évoquer sa vie de militantisme politique — ce qu'il ne s'empêchera par ailleurs pas de faire —, il parle de son enterrement, de sa retraite, tuant dès le début le suspense. La fin est dans le début même. D'autre part, la prolepse relative à l'interrogatoire est répétitive, interne, et la scène relève du récit répétitif (elle est parmi les scènes qui reviennent le plus avec celle qui est relative à la guerre d'Espagne).

Au niveau de la durée, il est difficile de traquer les ellipses, néanmoins certaines peuvent être relevées, à l'instar de celle-ci "tu avais seize ans alors tu n'osais pas y croire comme Irène que tu attendais à la fenêtre de cette maison près du jardin public dans la vieille médina de Casablanca" (p. 164), c'est une ellipse hypothétique révélée par une analepse. Une autre ellipse est du même ordre (hypothétique) "quand il a fallu comme on dit sensibiliser l'opinion internationale après son expulsion c'est Aïssa qui s'était chargé d'écrire une sorte de brochure biographique où passaient beaucoup d'émotion et de lyrisme fraternel" (p. 133). Remarquons qu'il s'agit d'un discours narrativisé, ce qui met en évidence la distance entretenue entre le narrateur et le personnage. Le récit est assez répétitif et peu elliptique. Il englobe néanmoins 57 ans (de 1908 à 1965) en 211 pages, ce qui peut paraître comme contradictoire, mais l'impossible ne relève pas du scriptible. Au niveau de la fréquence, les récits itératifs — les plus présents dans l'autobiographie semble-t-il — sont assez rares dans ce récit, ce qui place ce dernier un peu à l'écart de la norme de "l'autobiographique". Néanmoins, il y a quelques exemples à relever "par la petite fenêtre il pouvait voir les chambres de bonnes tout à l'heure il grimpera (...) rejoindre Halima la petite domestique (...) sa mère silencieuse le voyait parfois redescendre de la terrasse ne disait rien" (p. 34).

Par ailleurs, le narrateur s'évoque lui-même dans ses termes "le temps n'était pas encore venu de se mettre à distance de lui-même pour témoigner pour lui pour les autres. Le temps n'était pas encore venu pour

tenter de restituer une parole pure anonyme qui ne porterait pas son nom, celle de tous les autres, inscrite pourtant au plus profond de sa chair" (p. 46). Cette remarque fait allusion à plusieurs choses à la fois : la venue tard de l'auteur à l'écriture (presque à la soixantaine), la distanciation temporelle mais aussi personnelle (affective, morale,...) nécessaire à l'écriture autobiographique poussée ici à ses extrêmes : emploi de la troisième personne, multiplicité des noms ou plutôt pseudonymes (le problème du polypseudonymat est traité ailleurs) du personnage-narrateur, pluralité de l'identité, aspect a-chronologique du récit venant au gré (et suivant le bon vouloir) de la mémoire, non-personnalisation du récit "pur et anonyme", parole restituée et non ponctuée. Restituer la parole c'est miner la langue, l'écriture et le récit, semble se dire l'auteur. C'est du moins le projet inscrit dans le propre de l'oeuvre.

D'autre part, dans certains passages, le personnage prend (au niveau diégétique et symbolique et non narratif) le rôle du lecteur/auditeur (destinataire) dans une sorte de visée hégémonique "un beau conte qui enchantait Josua et que chaque fois il écoutait le coeur battant surtout le moment où le récit atteignait la plus grande émotion (...) Josua retient son souffle de frayeur" (p. 45-46). Dès lors, on peut se demander si le texte impersonnel n'est en fin de compte que la face cachée du texte le plus fortement personnel, du texte complet. L'oeuvre ouverte est-elle, en quelque sorte, l'oeuvre la plus fermée et la plus bouclée ? impose-t-elle son genre de lecture, tout comme la "grama" (grand-mère) prend (toujours sur un plan non-narratif) la place du personnage alors que celui-ci prend celle du lecteur (dictant dès lors à ce dernier sa propre approche de la lecture) "Le mystère lui plaisait il ne cherchait pas à comprendre "grama" non plus qui inlassablement lui racontait ces histoires pour le distraire" (p. 46). C'est ainsi que les problèmes d'ordre rejoignent les problèmes d'ordre énonciatif et réceptif.

Problèmes narratifs :

Cherchons maintenant un peu d'ordre dans ce récit tout en désordre. *Parcours immobile* est le récit d'un juif marocain engagé dans le militantisme politique. Plus précisément au sein du parti communiste au cours des années quarante et cinquante. Néanmoins, le récit déborde ces dates en retraçant les séquelles de cette période dans toute la vie du personnage — comme l'emprisonnement en 1965 après que celui-ci ait déjà cessé toute activité politique — et en retournant en arrière vers l'enfance, les souvenirs de famille, les paroles échangées alors et l'ambiance de l'époque. Il s'agit d'un récit à la troisième personne qui commence — après le "en forme de prélude" des sixièmes et septièmes pages — par un "je" : "Je me souviens⁵ une voix lointaine qui parle, un regard voyageur distrait. Un album marron feutre palpable sous les doigts. Elle *ma* tante, en robe de mariée, rien de traditionnel, lui, dandy souriant et satisfait" (p. 10).

Le récit à la première personne continue ailleurs "Les nuits où au bord de l'étouffement l'étreinte s'apaisait c'était la main de *ma* mère un tapotement léger régulier sur *mon* épaule" (p. 13). Dans la même scène, on passe de la maladie du narrateur à la mort d'un parent "c'était décidé : se raser le matin même de sa mort très vite comme un défi quelques minutes à peine après que là dans son fauteuil devant *moi* après une nuit de souffrance la vie s'était retirée" (p. 13); le moi est témoin de la mort. Jusqu'à là le récit peut être perçu sans grande difficulté comme autobiographique, suivant les normes d'une autobiographie homodiégétique (N = P)⁶, avec en plus une identité implicite (A = P)⁷. Il faut mentionner que si le personnage ne porte pas le nom de l'auteur, il ne porte pas un autre non plus. A ce stade

⁵Cet "incipit" laisse présager un récit autobiographique.

⁶N : Narrateur, P : Personnage.

⁷A : Auteur.

du récit, il ne porte aucun nom. Dans le doute, on peut affirmer par le biais de recoupements divers qu'il s'agit d'un récit autobiographique.

Mais juste après une scène homodiégétique : "La Hebra, ces gens que vaguement *je* savais chargés par la communauté de s'occuper des morts" nous passons à un récit — peu classique il est vrai dans le domaine qui nous préoccupe — à la deuxième personne "Rappelle-*toi* ce wharf aux planches disjointes qui s'avançait hardiment dans la mer...Rappelle-*toi* ! c'est là où tu t'es fait dans le sel des embruns..." (p. 14). La première personne est remise en question. Elle ne relève plus de l'acquis définitif et devient sujette à caution. La notion de témoignage est contestée aussi, de même que la viabilité des souvenirs revenant par bribes et remontant à la surface de la mémoire "Quelle dérision on te demande de témoigner mais de quoi ? le temps ne fait rien à l'affaire" (p. 15).

Le récit, perçu comme autobiographique, donne l'impression de tenir face à l'épreuve de sa mise en examen. On peut dès lors s'attendre à une autobiographie critique ou à l'ère du soupçon (jouant sur les écarts du temps, de l'identité et des rôles narratifs). Surtout qu'une autre passation de "personne" s'opère, presque sans transition, en faveur du récit à la première personne "Nisan, Adar, ces mois du calendrier hébraïque qui reviennent aujourd'hui en mémoire sans que *je* sache leur correspondance chrétienne" (p. 15). Ici, "aujourd'hui" renvoie au maintenant du scripteur. A l'emploi du "je" s'ajoute un écart temporel entre le maintenant de la narration et l'hier du narré "M. Haroun (...) *je* le revois sur cette vieille photo prise à l'époque" (p. 15). Cet écart souligne la difficulté de se remémorer, de raconter la vie dans sa splendeur première et d'être minutieux dans ses souvenirs "Maintenant devant moi ce jeu des cartes postales : tenter de recomposer une vie pas à pas à partir de ces images muettes des feuilles mortes dérisoires souvenirs de carton".

La troisième personne n'apparaît qu'au deuxième chapitre. La première et la deuxième personne s'effacent dans une ultime passation de personne et de pouvoir. "Il" prend la parole "c'était samedi, on *lui* avait apporté une skhina" (p. 22). Ces passages d'une voix à une autre ne peuvent que brouiller l'horizon d'attente et déstabiliser le lecteur réel. Notons d'autre part que le nom — ou les noms/pseudonymes — du personnage n'apparaît (a) — ont — qu'au début du troisième chapitre "Josua était dans sa chambre" (p. 34). Un nom qui ne vient de nulle part et qui n'est que pseudonyme "Josua il s'était inventé ce prénom et même un nom de famille Gramp clandestin envers lui-même comme il le sera plus tard dans sa vie militante. Il s'était inventé ce nom ce personnage" (p. 36). Josua n'est pas tout à fait le personnage, il est son double coché dans un cahier qui "était un commencement de journal" (p. 37). Il n'est pas lui-même, il est sans jeu de mot lui-l'autre, lui autrement. Il l'habite et le double "il aimait bien Josua il le considérait comme un ami avec une certaine tendresse un confident avec qui il avait des conversations longues intimes complices Josua lui servait d'alibi" (p. 36). Josua n'est qu'un nom parmi d'autres (cas de polyonymat qui est en fait celui de polypseudonymat) d'une personne qui refuse d'être elle-même personnage, ou d'un personnage qui refuse d'être identifié à telle ou telle personne (réelle).

Dès lors, adieu l'autobiographie en bonne et due forme, adieu le récit linéaire et le formidable théorème d'identité. Le personnage n'est même pas identique à lui-même. Non seulement il a plusieurs pseudonymes, mais aussi plusieurs vies et chaque pseudonyme cache une diversité habitant le même "il regardait Josua avec angoisse Josua dédoublé un temps en Edgar mais surtout Aïssa qu'il affectionnait particulièrement" (p. 39). La passation des noms (pseudonymes) succède à celle des personnes grammaticales. Le récit invite son lecteur à accompagner son vertige, ses détours, ses pluralités de sens. Trois pseudonymes sont mentionnés en l'espace d'une

phrase. Ils appartiennent à divers domaines : Josua (plutôt juif), Edgar (plutôt français) et Aïssa (plutôt arabe). D'autre part, Josua symbolise l'enfant, l'écrivain apprenti face à Aïssa qui figure le militant politique, le communiste de l'appareil quoiqu'un peu suspect car intellectuel ayant des penchants nationalistes "Aïssa né dans la fraternité l'identité fausse d'une authenticité profonde un nom de guerre comme on dirait platement" (p. 39). Aïssa est un peu lui sans l'être tout à fait "la vie d'Aïssa, la sienne propre" (p. 44). Il est le double d'un double d'un soi qui se cache et échappe aux lumières tout en restant l'objet du récit, au moins implicitement "Josua double d'un autre Aïssa son double et *lui-même*" (p. 51).

Aïssa double d'Edgar et de Josua devient Monsieur Jacquet pendant la clandestinité. Le nom français protège ; en le portant on devient moins suspect. Relevons au passage que seul Jacquet a le privilège d'être appelé Monsieur, alors qu'on parle d'Aïssa et de Josua tout court. La mention "Monsieur" est réservée aux français, l'arabe et le juif n'y accèdent qu'accidentellement. Edgar est un nom (pseudonyme) elliptique, il est là juste pour marquer une ellipse "Aïssa dédoublé un temps en Edgar" (p. 39), mais ce temps n'est jamais évoqué. On passe de Josua à Aïssa et inversement, avec comme seul intermède éphémère et circonstanciel, l'évocation de Jacquet. Une seule fois après le premier chapitre s'opère un retour vers la première personne "*lui* Josua, *moi* Josua" (p. 73). La piste de lecture mêle moi, autre et double. Restons en tout cas fidèles à la mention qu'on a attribué au récit d'El Maleh : récit à dominante autobiographique.

Les coquelicots de l'oriental :

Parmi les analepses relevées dans *Les Coquelicots de l'oriental*, il y a celle qui est relative à la mort du père (p. 134), celle qui est relative à la mort de la tante (p. 157) et celle qui se rapporte à l'âge du personnage "aussi quand Si Mbarek me demanda mon âge, je dus tout simplement choisir pour

lui donner une réponse. Certes, une discussion s'établit ce soir-là entre mes parents, triturant leurs souvenirs et essayant de retrouver des repères ; papa me donna huit ans, maman à peine sept ans" (p. 143). Il y a aussi une autre analepse qui est relative à la mort de la mère "ma mère était sous terre depuis deux jours déjà, qui l'aurait cru ?" (p. 167). Toutes ces analepses sont internes homodiégétiques complétives. Trois d'entre elles se rapportent à la mort.

D'un autre côté, parmi les ellipses que nous relevons dans cette oeuvre, il y a l'ellipse explicite indéterminée temporellement "quelques années plus tard" (p. 31). Cette ellipse renvoie à la mort de la "bourrique familiale". Dans ce sens, l'ellipse est à rapprocher de l'auto-excision : il s'agit d'une volonté d'amputer le texte d'une partie touchant la vie mais n'ayant aucune importance. Néanmoins, sa présence est révélatrice d'un cadre général, d'un certain décor ; elle touche l'âne dont la vie est aussi misérable que celle des parents de Brick. La mort tragique de l'âne doit trouver un droit de citer dans un récit se basant sur le tragique, l'instinctif et le catastrophisme. Remarquons entre parenthèse cette humanisation de la vie de l'âne "notre bourrique a vécu notre misère comme nous, avec nous. Elle avait un caractère passif et résigné. Au fond elle était comme nous martyrisée, affamée, et il m'était arrivé souvent de me demander si elle le savait" (p. 31). L'auteur refoule ses sentiments et les projette sur l'animal. Il utilise ce dernier comme prétexte (anthropomorphique) à sa machine narrative. Celle-ci consiste à ne pas laisser le lecteur souffler, à l'assaillir de toute part, à lui servir la misère jusqu'à lui faire sentir l'indécence de sa propre vie, la relativité de ses propres problèmes. Le récit ne met jamais en scène sa relativité ou celle de l'histoire qu'il narre : l'âne souffre, le printemps est morbide et le bonheur n'existe pas, ni pour les humains ni pour les animaux. L'ellipse (synonyme ici d'auto-excision) renforce le

malaise que veut dégager le texte au lieu de l'atténuer. Car elle vise le non-tragique et épargne le tragique.

Une autre ellipse explicite est déterminée temporellement et qualifiée au niveau du contenu diégétique "au bout de deux mois de scolarité" (p. 59). Elle est d'ailleurs précédée par deux ellipses explicites déterminées "quelques jours plus tard" et "quelques semaines plus tard". Par ailleurs, parmi les autres ellipses explicites déterminées relevons "deux ans après" (p. 11), "quelques années plus tard" (p. 31), "je reçus la nouvelle de la mort de mon père quelques jours plus tard" (p. 131), et "le cauchemar finit après deux jours de labeur inutile, idiot" (p. 174) ; cette dernière ellipse explicite déterminée est qualifiée. Il y a aussi des exemples d'ellipse hypothétique. Ainsi, les trois premières années de scolarité sont relatées dans le chapitre V, alors que le chapitre VI traite de la quatrième année ; néanmoins, nous rencontrons dans ce chapitre un retour en arrière "J'eus une pensée pour Si Bel Abed qui m'avait aidé et défendu contre le maître d'école ignoble qui avait poussé sa haine jusqu'à, m'exclure" (p. 87). Cette dernière analepse signale une ellipse, car aucune référence n'est faite auparavant à cette scène d'exclusion. Dans ce cas, l'ellipse ressemble à une auto-excision ou plutôt auto-expurgation. La scène laisse des traces que l'auteur veut oublier ou passer sous silence, mais sans y parvenir. L'impropriété du style dans ce passage dévoile un certain malaise qui persiste "cela ne m'arrivait pas d'être défendu, contre la vie je devais le faire seul avec les maigres moyens à ma disposition. Mais contre les hommes ? Je ne savais pas que la race des Si Mbarek pouvait exister. Merci, ma mère de m'avoir poussé, aidé à souffrir et à gagner du temps. Certes, il était resté des blessures grandes ouvertes, mais j'avais bon espoir qu'elles se refermeraient avec le temps" (p. 88). Il s'agit d'une auto-excision — ou auto-expurgation — amorcée mais non accomplie, trahie qu'elle est par l'analepse.

Aké ou les années d'enfance :

Les prolepses sont assez rares dans ce récit ouvertement autobiographique qu'est *Aké*. Néanmoins Il y a un cas particulier, celui dans lequel le présent de la narration apparaît ; ceci se présente à plusieurs reprises et constitue un cas de prolepse externe. Le premier passage à relever se trouve aux pages 22 et 23 ; le présent y est employé pour renvoyer au temps de la narration alors que l'imparfait, renvoie au temps du narré. C'est l'alternance des deux temps qui installe une dualité entre le narré et la narration "il est arrivé malheur à la mission d'Aké. Le sol s'est érodé, les pelouses se sont dénudées et le mystère a été chassé des hauteurs autrefois si secrètes. A l'époque dont je parle il ne passait pas de jour..." (chapitre I, p. 22-23). Tout le chapitre X est bâti sur cette dichotomie présent (de la narration)/imparfait (du narré) surtout aux pages 210, 218, 219, 220 et 221. Par exemple aux pages 219 et 220, il y a ceci "Aujourd'hui sur la promenade Dayisi les mâchoires semblent tout aussi surmenées ; en fait, elle mâchonnent sans arrêt...du chewing-gum (...) Le vacarme des avertisseurs rivalise avec les décibels déversés à haute dose du rock, du funk, du Punk et autres sunk-sunk des pays de la culture automatique (...) Il s'arrête chez Mac Donald pour ensevelir des cadavres de friands dans ses bouches et noyer la purée dans du Coca-Cola" (p. 219—220).

Ces passages ne sont pas focalisés (le narrateur le personnage). D'ailleurs, ces deux chapitres constituent une partie à part du livre. L'incipit du premier chapitre (et de tout le texte donc) est au présent "ce terrain qui s'étale et ondule appartient tout entier à Aké" (p.19). Alors que celui du dixième chapitre est au passé composé et au présent (temps du discours) "Les odeurs s'en sont allées. A leur place, des bruits surtout, et même eux sont des formes tordues délirantes des voix intimes (...)" (p. 209). Dans le reste du livre, c'est le narré qui s'affiche à travers l'imparfait alors que le

présent de la narration disparaît. La focalisation devient interne (narrateur = personnage), ce qui peut s'apparenter à une paralipse puisque le narrateur s'abstient de fournir des informations que le personnage qu'il était (jusqu'à l'âge de 11 ans) ne connaissait pas à l'époque.

Relevons maintenant quelques analepses "(puis je me rappelai et ajoutai) Sauf une fois avec Dipo" (p. 199), et aussi "Et puis je me souvins : Lorsque Folasade est morte, j'ai pleuré" (p. 205). Ces deux analepses internes homodiégétiques répétitives sont modalisées par les verbes "se rappeler" et "se souvenir" renvoyant au retour en arrière de la mémoire. Dans les deux cas, il s'agit d'un souvenir relatif à la vie familiale : combat avec le frère cadet et mort de la soeur. D'autres analepses se rapportent à l'enfance scolaire "j'espérais qu'il allait décider de tenir un jugement comme il le faisait normalement avec les délinquants du lycée" (p. 271) ; ce qui renvoie aux jugements improvisés présidés par Daodu au sein du lycée d'Aké. D'autres analepses (internes et répétitives aussi) touchent l'enfance pré-scolaire "lorsque je me retournai et portai les mains au visage, elles furent instantanément trempées du même flot tiède et épais qui avait accompagné mon saut périlleux dans le jardin du chanoine" (p. 62), "courir plus vite que je n'avais jamais vu Osiki le faire" (p. 292), ou "son agbada semblait, s'il était possible, plus volumineuse encore qu'ordinaire, comme si elle avait été taillée spécialement pour bouffer sur le dos large d'un cheval plutôt que sur la motocyclette de moindre dimension qui l'avait conduit à l'hôpital deux ou trois ans plutôt" (p. 233). La portée de cette analepse est inscrite, elle est de deux ou trois ans ; l'imprécision de la date donne paradoxalement une vraisemblance à l'histoire. La faiblesse de la mémoire devient un effet de réel. Car qui peut se souvenir de tout et dater tous ses souvenirs ?

Parmi les analepses internes complétives, relevons celle relative au "port de chaussure" (p. 306), et celle relative à la vie du scout "j'ai été

louveteau à Saint-pierre" (p. 310). Ces deux dernières analepses révèlent des ellipses hypothétiques. Concernant les ellipses en général, elles répondent à un souci de raccourci et à une volonté d'avancer dans le récit. Elles sont la plupart du temps explicites dans le récit "lorsque, un an plus tard à peine" (p. 61), "Un an plus tard peut-être" (p. 177), "Quelques semaines s'écoulèrent" (p. 257), "un bref instant plus tard" (p. 81), "moins d'une semaine plus tard" (p. 239), "plus tard ce soir-là" (p. 29), "plus tard il essaya" (p. 51), "plus tard ce soir-là, la bonne fut appelée de nouveau" (p. 142), "moins d'une semaine plus tard" (p. 239), "quelques instants plus tard" (p. 293) ; l'indication temporelle indique le temps éliminé (qui va de quelques instants à une semaine).

En guise de synthèse :

Dans le domaine des anachronies, c'est l'appel à l'analepse qui prédomine. Ceci est tout à fait compréhensible ; l'écriture autobiographique en effet est un retour vers le passé. Ce retour s'effectue au cours même de l'écriture et comme celle-ci s'appuie sur une mémoire qui a besoin de repères, chaque événement important évoqué peut en appeler d'autres. En somme, l'écriture suit les pérégrinations de la mémoire. Le hasard, les trous de mémoire et les traumatismes d'enfance interviennent dans ce travail scriptural et mnémotechnique. L'écriture elle-même intervient dans la (re)mise en ordre des idées et des événements, opère des rapprochements et des agencements thématiques, profitant en cela du recul du temps.

Remarquons que dans ce domaine, il y a beaucoup d'analepses répétitives (dans *Le pain nu* et *Parcours immobile* en particulier). Concernant les prolepses, elles sont rares. Dans le cas du *Pain nu* par exemple, il y a une seule prolepse auctoriale paratextuelle ; le texte est à 0 prolepse. Dans cette oeuvre d'ailleurs, seules les amorces opèrent une ouverture (minimale) sur l'avenir. Néanmoins, cette ouverture est toute relative, car elle est ici

d'ordre intertextuel (renvoie au *Temps des erreurs*), hypertextuel (renvoie à la vie réelle de l'auteur) et paratextuel (renvoie par exemple à la page de couverture qui inscrit Mohamed Choukri comme le nom de l'auteur, alors que le texte inscrit ce nom comme celui d'un gueux analphabète). Le cas des *Coquelicots de l'oriental* est particulier ; il n'y a presque pas de prolepses et il y a très peu d'analepses dans ce récit, ce qui fait de ce récit² un récit chronologique. Alors que dans *Parcours immobile*, il y a beaucoup d'analepses prédiégétiques ; le retour dans ce cas va jusqu'aux sources rejoignant la mythologie familiale. *Aké* se distingue par la présence, ça et là, du présent de la narration dans un chapitre à part.

En guise d'élargissement :

J'emploie diégèse dans un sens bien précis (et bien particulier peut-être). Celui de l'univers de l'histoire dans le vécu réel. L'histoire, elle, est celle du récit. Le passage de la diégèse à l'histoire renvoie au passage du vécu à l'écrit (la graphie), et donc de l'hypotexte à l'hypertexte. Bien sûr, cette distinction est délicate et ne trouve pas dans cette étude (comme d'autres termes et notions avancés dans d'autres parties et chapitres) une application poussée, mais néanmoins, elle peut faire l'objet d'un (début de) débat ultérieur. La diégèse peut renvoyer à toute la vie (ou à toute la tranche de vie) évoquée. Elle constituerait alors un cadre large (mais précis) de l'histoire. D'ailleurs, paradoxalement, c'est dans le cadre autobiographique qu'il faudrait opérer une certaine distinction claire entre le TH (temps de l'histoire) et le TR (temps du récit). Le temps de la diégèse est celui de la vie, pour y accéder il faut faire un travail d'historien ou de biographe. Concernant l'analepse, il faudrait à mon avis faire une distinction claire entre l'analepse diégétique et celle prédiégétique. La première se rapporte à la vie de l'auteur, c'est à dire à tous les événements touchant celui-ci directement ou indirectement (ou même ceux ne le touchant pas) qui se sont déroulés

"de sa vie". La deuxième est réservée aux événements précédant la naissance de l'auteur. Dans le cas des prolepses, seule la prolepse auctoriale peut poser problème ; une prolepse avancée par le narrateur peut-elle en faire partie ? Ou doit-on s'en tenir à celle relevant du scripteur, faut-il encore l'identifier comme telle. Celle-ci figure souvent dans les notes infra-paginales, et relève donc, selon moi, du paratexte et non du texte. D'autre part, il y a au niveau de la durée un recours fréquent aux ellipses. Dans le cas du *Pain nu*, il s'agit le plus souvent d'ellipses implicites (pages blanches), alors que dans *Les coquelicots de l'oriental* (comme dans *Aké*), ce sont des ellipses majoritairement explicites. Dans *Parcours immobile*, les ellipses sont difficiles à relever et à localiser, étant donné que le récit n'est pas chronologique (les ellipses sont souvent hypothétiques dans cette oeuvre). Au niveau de la fréquence, seul *Parcours immobile* se distingue par un aspect spécifique, celui de la présence du récit répétitif. En somme, au niveau du discours narratif, comme dans celui du style (évoqué dans le chapitre consacré au corpus et à l'espace autobiographiques), rien ne distingue singulièrement l'autobiographie. Les différences s'inscrivent au niveau de chaque oeuvre (en ce qui concerne le discours narratif) et/ou de l'oeuvre globale de chaque auteur (en ce qui concerne le style), et non à partir d'un mytique trait générique spécifique.

5 - THANATOGRAPHIE¹ : FAUSSE AUTOBIOGRAPHIE OU AUTOBIOGRAPHIE COMPLETE

¹Philippe Sollers, dans *La science de Lautréament* (1967) propose ce terme pour désigner l'annihilation du thème biographique dans l'oeuvre. Moi, je le propose pour désigner une démarche contraire à celle de la biographie (écriture de la vie). Il désigne donc l'écriture de la mort.

Préliminaires :

Dans un récit de vie, y'a-t-il une place pour la mort ? La réponse la plus partagée est oui, puisque la mort fait partie de la vie. Néanmoins, le degré de cette présence et sa signification sont au centre d'un débat très animé. La mort est présente dans la vie de chacun par le biais des autres disparus. Pour le "soi", elle se manifeste à travers les "siens" affrontant la mort ou y succombant. Mais, elle fait l'objet d'un récit d'altérité et d'absence, alors que le récit autobiographique est fait de "soi" et de présence. Les deux récits semblent donc à première vue incompatibles. Pourtant, il y a un lieu de rencontre entre les deux, à savoir le "soi" ouvert sur les autres, qu'ils soient morts ou vivants, et sur le passé grâce à la mémoire qu'elle soit individuelle ou collective. L'absence peut devenir présence en restant sujet de questionnement. C'est le cas par exemple dans le récit de Camara Laye du narrateur (plus proche du scripteur que le personnage) qui prend en charge la fin de la partie thanatographique pour en tirer les conséquences qui s'imposent. Celles-ci ne sont pas d'ordre général, mais d'ordre purement personnel. L'auteur s'explique sur les modifications intervenues dans sa vision de la mort en les attribuant aux changements touchant sa propre personnalité. Il apporte à la mort une touche personnelle. D'ailleurs, les autobiographes s'attachent plus à évoquer leur façon de vivre la mort des autres qu'à évoquer celle-ci comme événement tragique. Il s'agit en fait de la mort des autres vécue par le moi plus que de la mort des autres tout court.

D'autre part, certaines questions peuvent se poser à ce sujet "Quelle est la relation entre écrire sa propre mort et s'écrire, entre le fait d'écrire la mort et le droit d'écrire soi ?"², ou encore "Pourquoi écrire le récit de ma propre mort (en simulation) puisqu'elle est incommunicable ? Et plus généralement, pourquoi s'écrire puisque ce que transcrit toute écriture de soi est une expérience purement privée, individuelle, singulière et

²Louis Marin, *La voix excommuniée : essais de mémoire*, Galilée, 1981, p. 152.

incommunicable ?"³. Le parallèle est fait entre le moi et la mort ; s'écrire et écrire sa mort reviennent au même. Ils sont tous les deux simulacre : écrire le "soi" du/au passé c'est évoquer un mort, lui donner vie par le biais de l'écriture. L'écriture de sa propre mort rejoint la simulation de l'écriture de sa propre personne. L'appropriation du moi disparu rejoint celle du moi à venir (à disparaître). Elles relèvent toutes les deux de l'écriture comme approche de l'impossible. L'écriture de soi renvoie aussi à la mort à soi "Je m'écris non pas pour me conserver, m'approprier et me publier mais dans une sorte de dépense absolue"⁴. C'est une forme de folie destructrice "une folie qui meurt en moi, qui me consume et me consomme tout entier à chaque instant : L'écriture autobiographique est la folie de l'écriture privée, de l'écriture comme ma mort, de l'écriture comme dépense instantanée et absolue puisqu'elle est, dans le même instant, son origine et sa fin"⁵. Ecrire sur soi c'est se mettre en marge de la vie, se donner un peu la mort, prendre ses distances avec soi-même et parler de soi comme s'il s'agissait d'un autre. Ecrire sur soi c'est arrêter de vivre pour raconter sa vie.

A) LA MORT ENTRE L'ÉVÉNEMENT ET LE NON-ÉVÉNEMENT :

Dans *Le pain nu et la mémoire tatouée*, la mort se rencontre dès les premières pages. Elle est celle des autres tout en s'inscrivant dans le récit du moi. Néanmoins, il y a une différence dans le traitement qui lui est réservé entre les deux oeuvres. Chez Choukri, la mort s'inscrit dans la vie quotidienne, alors que Khatibi l'intègre à sa propre problématique qui est avant tout relative à l'écriture d'idées. Elle a chez ce dernier un aspect

³Idem.

⁴Idem.

⁵Idem.

symbolique plus prononcé que chez le premier, à tel point qu'elle devient presque non événementielle.

a) La mort individuelle et collective :

L'autobiographie de Mohamed Choukri débute par l'évocation d'une mort (incipit funèbre pour un récit de vie) "Nous étions plusieurs enfants à pleurer la mort de mon oncle" (p. 11). Il s'agit de la mort d'un homme (un parent) ; mais deux phrases plus loin, on évoque une mort collective. Dans une seule phrase (courte comme d'habitude chez Choukri), le temps et le lieu autobiographiques sont précisés, d'une façon tragique "c'était le temps de la famine dans le Rif. La sécheresse et la guerre". Le temps est la deuxième guerre mondiale, alors que le lieu est le Rif. Le récit d'une vie commence par le récit d'une mort. Celle-ci est vécue, appréhendée et très présente quotidiennement. La mort de l'oncle s'inscrit dans une longue série funèbre. Néanmoins, elle trouble le narrateur-personnage "avant je ne pleurais que lorsqu'on me frappait ou quand je perdais quelque chose" (p. 11). A l'âge de cinq ou six ans, on ne s'habitue pas facilement à la mort. Celle-ci est même le premier souvenir frappant qui revient de l'enfance. Dans la même scène, le narrateur raconte la mort en employant un procédé cinématographique "sur le bord de la route, il y avait des charognes, des oiseaux noirs et des chiens. ventres ouverts, déchirés. La pourriture" (p. 11). Le dernier mot n'est qu'une mise en relief des images rapportées ; il s'apparente au titre d'une scène dans un scénario ou au sous-titre d'une séquence dans un film muet. L'enfant qu'était le narrateur — et qu'est le personnage — est tellement marqué par cette ambiance funèbre qu'il voit la mort partout, qu'il la guette et l'attend pour lui-même et pour son entourage "dis, mère, est-ce que mon frère va mourir lui aussi ?" (p. 12).

La mort se vit en famille, en cercle fermé et presque en secret. D'ailleurs, alors que le fils insiste sur la probabilité de la mort, la mère la nie,

pour épargner à l'un de ses fils la mort et à l'autre une hallucination mortelle qui peut lui être fatale. De toute façon, Mohamed — qui n'est pas encore nommé dans le récit à ce stade — côtoie la mort "j'ai trouvé dans un coin de rue une poule morte" (p. 12), il égorge celle-ci accomplissant ainsi le rite d'une mort doublée : subie et administrée. Cette scène est à rapprocher de la scène du viol du jeune enfant d'Oran. Le narrateur n'affirme-t-il pas "je préférerais avoir peur dans la rue sombre que de rester entre les mains de ces gars. J'entendais parler autour de moi des viols de jeunes filles et de garçons" (p. 29), avant de commettre lui-même un viol "je le suppliai des yeux. Il essaya de se lever. Je le retins avec force" (p. 56). De même qu'il est persuadé que violer le fait passer de l'autre côté de la barrière (comme si du coup il ne pouvait plus être violé), donner la mort est une façon, pour lui, de s'en prémunir. Le fait que ce meurtre intervient sur une charogne, qu'elle soit sans effet en somme, symbolise l'impuissance de l'homme face à la (sa) mort.

Les morts en série ne s'arrêtent pas là, on assiste, avec Mohamed comme témoin, à un infanticide "Il (le père) se précipite sur mon frère et lui tord le cou comme on essore un linge. Du sang sort de la bouche" (p. 13). La mort est en mouvement dans la vie, elle l'est aussi dans le récit. Elle se déroule en trois mouvements, presque musicaux, juste entrecoupés d'une comparaison très quotidienne ; la mort ne l'est-elle pas devenue pour le personnage-narrateur ? D'ailleurs, l'emploi de la comparaison (et non de la métaphore) est révélateur du traitement terre à terre de la mort. Par ailleurs, la mère représente le seul refuge (mère contre mort) ; elle rassure et écarte le danger et fait face à l'absence de vie qui guette "N'aie pas peur ! Viens avec moi ! Il ne te tuera pas" (p. 14). La mort est du côté du père alors que la vie est du côté de la mère. Inutile de préciser que la mère renvoie à la mémoire, et que celle-ci fait du récit autobiographique dont elle est le catalyseur un moyen de résistance à sa (propre) perte (à sa (la) mort). Cette

dernière à force d'envahir la vie de Mohamed le conditionne et lui procure même parfois du plaisir. Ainsi, la première fois que ce dernier fréquente un bordel c'est en compagnie d'un ami qui venait de perdre son oncle "Mon oncle est mort, me dit-il (...) il a tué sa femme et ses trois enfants et ensuite il s'est donné la mort" (p. 39). La mort devient ainsi un stimulant sexuel. La virilité semble être le meilleur moyen d'atténuer l'impuissance de l'homme face à son destin. A la mort du petit frère, le narrateur affirme "Achour mourut brutalement. Je n'étais pas triste. Je le voyais marcher à quatre pattes et crier dans la maison mais je ne le connaissais pas vraiment. Il m'arrivait rarement de penser à lui, j'étais trop préoccupé par mon corps et les plaisirs" (p. 45). L'association entre les plaisirs corporels et la mort est troublante ; elle est l'une des causes ayant déclenché le scandale du *Pain nu*. Elle résulte à mon avis de la conjugaison de deux principes traversant le texte : les principes de survie et du plaisir. Ces deux principes instinctifs constituent en effet le noyau dur du texte. D'autre part, Il y a une certaine familiarité aux cimetières dans lesquels Mohamed trouve refuge à Tanger. Il s'y sent plus en sécurité que parmi les vivants "Il n'y a pas plus sûr qu'un cimetière" (p. 84), et y développe ses obsessions "Des tombes familiales soignés me servaient ainsi de lit. Que veut dire tout cela ? mon sexe se vend bien à cinquante pèsètes. Qu'est ce que cela veut dire ?" (p. 84).

D'ailleurs, si le récit de vie commence par le récit d'une mort, il se termine par la remémoration d'une autre mort déjà évoquée (celle du frère), retour aux sources du récit qui se présente sous la forme d'une boucle : Mort/Vie/Mort, ou plus exactement : Mort (d'autres) ou Thanatographie/Vie (du moi) ou Autobiographie/Mort (d'autres) ou Thanatographie. Dans la partie "vie du moi", il y a des morts évoqués furtivement, parfois dans des analepses "j'appris que durant mon absence ma mère avait eu une fille, morte en bas âge" (p. 59), d'autres fois dans des sommaires "ma mère accoucha d'une fille. Ils la nommèrent Zohra comme l'autre fille qui venait de

mourir. Elle aussi mourut peu après, mordue par un rat" (p. 61). Le récit part du néant pour y succomber en passant par lui. Il n'évoque ni la naissance ni la mort du moi, c'est une impossibilité qui semble insurmontable, son dépassement ferait passer le récit du régime factuel au régime fictif. Il évoque juste la volonté de survivre. Sept chapitres sur les quinze que compte *Le Pain nu* traitent en partie de la mort. Cette présence de la mort est surtout charnière ; elle constitue le point de départ et d'arrivée, marque les étapes les plus pertinentes de la vie narrée et ponctue le récit. Elle touche des parents, des amis et des proches. Néanmoins, l'écriture de la mort reste assez inaccomplie. La tombe introuvable du frère à la fin du récit est d'ailleurs une métaphore de l'écriture/parole qui suit le déplacement spatial de la mort sans la rejoindre. L' "important c'est l'intention" (p. 156), dit le lecteur du Coran sur la tombe du frère à l'auteur, celui-ci peut appliquer cet adage à son travail de fossoyeur/déterreur de mots, de morts et d'un soupçon de vie.

Par ailleurs, la mort collective est aussi présente : Le 30 mars 1952, Mohamed est le témoin d'un massacre perpétré par les espagnols "des dizaines de marocains sont morts, et il n'y a eu que six ou sept enterrements. On a fait la prière de l'absent à la grande mosquée" (p. 106). La vraie mort est une absence absolue, le cadavre n'est-il pas introuvable ? Le non-enterrement des morts et la manipulation espagnole ajoutent au tragique de la situation. Il n'y a pas de martyr héroïque à l'horizon ni de reconnaissance nationale. Des gens sont morts pour rien, boucs émissaires qu'ils sont d'enjeux qui les dépassent. Leur mort égale leur vie et rejoint son anonymat et son inscription dans l'oubli. Après les événements, Mohamed ne fait-il pas l'amour avec Sallafa, une prostituée ? Que cela se passe dans une cabane retirée symbolise le désintéret du personnage vis à vis des affaires du monde et son impuissance qui l'obsède. La mort mène à l'amour, et tout se ramène à la futilité, tout comme ce récit de vie coincé entre deux

récits de mort et dont le noyau dur même est parsemé de mort(s), d'intentions de mort et de projets d'assassinat (du père par exemple). Le récit de vie montre les limites de la vie et l'analyse du récit de vie met en évidence les limites de ce récit : mort du récit de vie, sentence prononcée au nom du doute.

b)La mort comme non-événement :

La mort dans *La mémoire tatouée* se lit par intervalles, se télescope et s'interpelle. Ainsi, la mort du père est annoncée à la page 12 dans un style télégraphique "je naquis au début de la guerre et mon père mourut juste après sa fin" (sorte de sommaire). A ce traitement expéditif de la mort, l'auteur superpose un développement plus étoffé quelques pages plus loin. Dans ce dernier cas, la mort est évoquée comme rite (comme vie en quelque sorte) : préparation du cadavre (lavé, parfumé et enroulé dans un drap blanc), repas donné en l'honneur du mort, dépôt du corps dans le cimetière et inscription sur le tombeau. Cette froideur est justifiée par le fait que l'âge dans lequel est intervenue la mort (7 ans) est "l'âge réaliste" (p. 17). Le père est évoqué de temps en temps dans des scènes analeptiques, comme dans celle dans laquelle le personnage le vole (p.29), ou dans celle de l'entrée à l'école franco-musulmane (p. 52). Par ses incessants retours en arrière, le narrateur tente de retrouver les signes d'une éternité qui résiste à l'effacement. Ce qui est une façon comme une autre de se prémunir de la mort et de sa peur. La première évocation de la mort du père est suivie de celle de la mort du petit frère ; une mort en appelle d'autres. Chacune ne peut s'inscrire que comme un épisode d'un long feuilleton à rebondissements. Nous pouvons schématiser ainsi ce passage : Mort du père/Mort du petit frère/Mort du père. La mort du père est circulaire, elle ouvre le ballet funèbre et le ferme dans le récit. L'annonce laconique de la mort du père est suivie de l'évocation du sevrage douloureux du narrateur à

l'âge de dix-huit mois. La deuxième annonce est suivie d' "un" souvenir lointain" (p. 19), qui remonte à l'âge de quatre ans lorsque le narrateur était sur le point de se noyer. Le schéma narratif serait donc : guerre / mort du père / sevrage / mort du frère / mort du père / noyade, ou : danger de mort / mort / danger de mort / mort / mort / danger de mort. La structure est symétrique : (3 fois) danger de mort/(3 fois) mort. La présence (en filigrane) de la construction ternaire chère à Khatibi est à relever aussi. L'enchevêtrement chronologique (0 ans, 7 ans, 18 mois, (? : avant 7 ans), 7 ans, 4 ans) s'inscrit dans le désordre de la vie-mort. Ainsi, la mort du petit frère n'est pas datée : survient-elle avant ou après la mort du père ? Plutôt avant, mais on ne peut en être sûr. Si le narrateur évoque sa "brutale découverte de la mort" (p. 16) à propos de la mort du frère, il dit concernant celle du père : "A sept ans, la mort entra dans ma vie avec une telle fureur" et l'on peut se perdre dans le jeu des analepses et des prolepses.

Après la condensation du début, c'est le vide. Il n'y a plus de mort, la vie est sauvée, le récit aussi. Au lieu des cadavres, l'écriture s'attache au corps. Le "mourir, vivre, mourir, vivre" double à double du début s'applique au reste du récit. D'ailleurs, le double à double est-il le "mourir, vivre" face au "mourir, vivre" ou le "mourir" face au "vivre" ? Plutôt les deux à la fois, avec une certaine préférence pour le premier cas ; Khatibi ne parle-t-il pas souvent de la vie-mort ? Du reste, dans ce récit, la mort et la vie forment un couple inséparable, l'un (r)appelle l'autre et l'un pénètre l'autre. Dans tous les cas, cette expression lexicalisée dans le texte est une mise en abyme : elle renvoie au texte tout au long de son déroulement. En somme, le récit commence par une mort — mauvais départ pour un récit de vie — et se termine sur/par une vie. Le récit naît avec une mort et meurt sur/avec une vie. S'agit-il d'une opposition récit/histoire mise au devant ? En effet, dans l'oeuvre, le récit relègue l'histoire au second plan. Il montre d'entrée son autonomie. L'auteur prend le pari de commencer le récit d'une vie par

l'évocation d'une mort. Et même celle-ci n'est pas prise en charge par le récit qui ne s'en sert que comme symbole. L'événement dans ce cas, comme dans les autres, passe derrière le récit. Celui-ci prime sur l'histoire qui en commençant par une mort signe par là même, dans ce cas bien précis, sa propre mort. L'auteur veut ainsi parler d'un tombeau. A défaut du sien, chose inacceptable peut-être, il choisit celui du père. Et à défaut de son cadavre (il a encore un corps qui occupe l'espace du texte (corps-corpus)), il marque sa naissance (sa venue à la vie) et son nom (qui symbolise le corps) du sceau de la mort (du sacrifice) "on le redira le jour de ma naissance (1938) est le jour même de l'Aïd el Kébir, fête commémorant le sacrifice d'Abraham : né le jour de l'Aïd el Kébir, mon nom suggère un rite millénaire et il m'arrive à l'occasion, d'imaginer le geste d'Abraham égorgeant son fils. Rien à faire, même si ne m'obsède pas le chant de l'égorgement" (p. 7).

B) LA MORT ENTRE L'OPACITÉ ET LA TRANSPARENCE

Le thème de la mort s'inscrit dans la stratégie scripturale, au moins au niveau de la narration (qui est mort ?) et au niveau du temps (à quelle date ?). En ceci, il rejoint la stratégie narrative de chaque auteur et le déploiement de force qu'il emploie pour mettre en valeur la singularité de sa vie. La mort cesse de figurer seulement dans le relevé thématique de l'oeuvre pour faire aussi partie de sa construction et de son élaboration. C'est ce que nous allons voir dans deux cas juxtaposés.

a) La mort labyrinthique :

La mort dans *Parcours immobile* est dispersée, éclatée, non linéaire. Elle est évoquée par bribes, par fragments, par petits billets funèbres. On la rencontre ça et là, d'une façon fugitive et pudique. Elle est au bout d'une vie évoquée rapidement, démystifiée dès le départ ; au bout d'une chute de

paragraphe ou d'un fragment en suspens. La mort habite le prélude et donne naissance au récit : un homme se recueille au cimetière juif d'Asilah, il décide d'entamer un récit, par nostalgie. D'entrée, le lecteur se trouve face à des "tombes abandonnées, gagnées par l'herbe et les embruns de l'océan tout proche" (p. 5). C'est une mort morte, ancienne et sur le point de disparaître. Il n'y aura plus de traces ni de la vie ni de la mort. C'est aussi une mort collective, celle de toute une communauté "une communauté est morte. La communauté juive zailachie" (p. 6). D'ailleurs, le récit, de vie je le rappelle, commence à proprement parler après le prélude, par une date de mort "en 1966 mourait un certain Nahon. Le dernier juif d'Asilah" (p. 6). Avec lui meurt toute une vie communautaire et commune, toute une histoire partagée et rompue pour toujours. Le récit s'inscrit dans le vide.

Deux thanatographèmes⁶ ponctuent le récit : D'abord un élément thanatographique concernant la mère : mort au féminin, traditionnelle, rituelle et chaleureuse "blêmes ! livides visages pas rasés, yeux rougis, joues lacérées griffées"(p. 13). Cette mort est célébrée selon le rite premier, primitif et sauvage : des pleureuses, des plaintes et des évanouissements. Ainsi, la transe naît d'un cadavre en linceul. Cette scène de la mort terrienne va disparaître au profit d'une mort orchestrée comme un opéra, organisée de bout en bout et surveillée d'en haut : une mort sociale (par opposition à la mort naturelle) "un autre cérémonial prenait place, une autre mort insidieuse s'insinuait, le cadavre était changé de lieu, le corps interverti. C'était décidé : se raser le matin même de sa mort très vite comme un défi quelques minutes à peine après que là dans son fauteuil devant moi après une nuit de souffrance la vie s'était retirée" (p. 13). C'est une mort propre célébrée modérément et respectant l'ordre social funèbre. Dans cette scène, la mort est quelconque, anonyme, alors que le "moi" renvoie à un

⁶Roland Barthes appelle "biographèmes" les traits de vie des auteurs traités dans *Sade, Fourier, Loyola*. Thanatographèmes seraient alors des traits de mort.

narrateur se désignant à la première personne dans un récit à la troisième. La thanatographie du père est évoquée en quelques mots "la mort la séparation le deuil la mort " (p. 146) et en un seul geste : un homme de la hebra déchirant le tricot de peau. Ce geste est présenté auparavant comme une "rupture avec le père, avec la tribu" (p. 14). Dans ce cas, on s'acharne sur un cadavre (celui du père) : mort dédoublée et répétée. Les deux thanatographies s'inscrivent dans des scènes elliptiques. Le (très peu) dit cache l'essentiel. On évoque un père et une mère indéfinis : père et mère de qui ? La mort s'affirme dans le texte comme labyrinthe, questionnement et anonymat. Elle s'affiche en (dans le) silence. Si on se pose des questions sur l'identité des vivants : qui est qui ? on se pose aussi des questions sur celle des morts : qui est mort ? Par ailleurs, lorsque Aïssa-Josua devenu Jacquet entre dans la clandestinité, il fait le mort dans sa chambre : l'anonymat et la mort se rejoignent⁷ (l'anonymat est mort et la mort est anonymat).

b) Le moi face à la mort :

A l'opposé du récit d'El Maleh, la mort dans *Les coquelicots de l'oriental* s'inscrit dans la ligne de la transparence. Elle ne met pas en cause la vie ou le récit, mais les explique et les motive. Ainsi, la mort misérable du père et de la mère renvoie-t-elle à leur vie misérable et à celle qui est tout aussi misérable du personnage. Elle s'inscrit dans le récit de vie en mettant toujours en avant la vie, ce qui peut sembler à première vue paradoxale si on ne tient pas compte de cette notion primordiale dans la compréhension de ce récit, à savoir la notion de transparence. La première mort relatée dans *Les Coquelicots de l'oriental* remonte à la quatrième année de la vie du narrateur. La mort est datée par référence à ce dernier et non au grand-père

⁷Le nom = la vie.

mort. Elle est évoquée en une seule phrase dont un seul syntagme traite de l'événement en lui-même (la date est d'ailleurs indéterminée) "un jour il mourut" (p. 8), alors que le reste de la phrase traite de l'aspect social de la mort : habits blancs, etc. La mort est traitée avec beaucoup de froideur. Pour sa "première entrevue avec la mort" (p. 8), le narrateur reste de marbre. La deuxième rencontre avec la mort s'inscrit à l'âge d'onze ou douze ans. Elle se présente sous la forme d'une lettre venue de la ville : le demi-frère Mohand est déclaré mort , aucun autre détail n'est donné. Brick ne pouvait "retenir les larmes sur (ses) joues" (p. 102). Néanmoins encore une fois, le narrateur reste assez discret et donne plus d'importance au phénomène social de la mort qu'à son côté affectif et/ou métaphysique. La mère ainsi "avait perdu son fils, elle devait l'enterrer dans des conditions dignes et prier pour son âme" (p. 103). Du reste, le narrateur qui est le porteur de la mauvaise nouvelle de la mort du demi-frère est aussi celui d'une bonne nouvelle : la non-mort de celui-ci. Lui qui a lu la missive de la mort du demi-frère le rencontre en chair et en os un an après. Cette nouvelle de la non-mort est vécue et annoncée avec le même détachement que celle de la mort "j'annonçai la bonne nouvelle avant de me faufiler en sandwich (...) sous la couverture commune" (p. 109). Dans le récit, la mort provient de l'écrit, alors que la vie provient de la parole. Mais le récit qui peut sembler renvoyer (à première vue) à sa mort (à sa non-transparence), ne fait en réalité que se mettre en doute. Entre le récit et la vie, l'auteur d'un document-vécu hésite rarement.

Une autre péripétie met en scène le meurtre d'un oncle par l'autre demi-frère Salah. Après avoir évoqué une situation dans laquelle un meurtre est commis, un homme est mort, un autre est emprisonné, le narrateur enchaîne "au collègue, ma vie est un enfer..." (p. 124). La mort n'est qu'un prétexte pour évoquer une vie — la sienne — et la dramatiser. Plus loin, deux morts successives vont intervenir dans la vie du narrateur : celle du

père et celle de la mère. Ainsi, la page 169 se termine par "Adieu maman, adieu", dans un parallélisme frappant avec la fin de la page 132 "Adieu papa, adieu". La ritualisation de l'écrit rejoint celle de la mort. Par ailleurs, le narrateur-personnage n'assiste pas à la mort de ses parents, il laisse son père agonisant et apprend la mort de sa mère deux jours après que ce soit arrivé. Le narrateur s'en veut de ne pas avoir vu sa mère avant sa mort "elle était partie, sans me voir, sans que je l'aie vue. Je ne me le pardonnerai jamais, je ne le pardonnerai jamais !" (p. 168). L'ellipse du pronom personnel "me" dans la deuxième partie de la dernière phrase marque une auto-censure visant à blanchir le moi, tout comme cette déclaration "certes, on m'écrivit un mot, mais je n'avais pas deviné" (p. 168). On peut admettre ou mettre en doute cette affirmation, l'essentiel est que le narrateur se sert de l'écrit pour se donner des excuses. En somme, la mort — et la pré-mort — provient de l'écrit, la trahison — ou l'indifférence — aussi. Alors que l'oubli et la volonté de se faire pardonner s'inscrivent dans le texte (du moi) bien devant la mort des autres. Le narcissisme de l'auteur peut se nourrir aussi de la mort des autres.

C) LES MORTS MULTIPLES :

A La différence des autres oeuvres traitées ci-dessus, Aké met en scène la mort de son propre auteur. D'ailleurs, il est le seul livre retenu dans notre corpus à remplir cette tâche. En effet, la mort dans le récit de Wole Soyinka se présente sous trois aspects essentiels : la mort virtuelle d'abord, la mort réelle ensuite et la mort fantastique enfin. La première mort (virtuelle) est vécue par le narrateur-personnage lui-même. Elle intervient dans la petite enfance dans laquelle la mort ne peut être qu'accidentelle. Néanmoins, le degré de sensibilité du personnage à la mort va en

ascendant. Ainsi, la première fois que la vie de Wole est en danger, celui-ci ne pense jamais à la mort ; il ne l'envisage même pas. Seule la mère en parle "elle lui (le père) demandait de dire à Osiki que ce n'était pas en me tuant qu'il allait s'assurer ma part d'iyani" (p. 53). Le deuxième accident habite plus profondément l'imaginaire de Wole, celui-ci pense même sur le champ que "le coup de feu (l') a tué" (p. 104). Il se croit être céleste et commence à se remémorer sa vie passée "tant (il) étai (t) sûr d'être mort" (p. 105). Il intègre cette mort dans son univers de rêverie et de flânerie et affirme ne pas en avoir peur. D'ailleurs, cette mort virtuelle était imminente car "il y avait toujours quelque chose qui allait provoquer la mort de "ton fils" " (p. 106). Du reste, la mère de Wole le met en garde "il faut absolument faire quelque chose avant que tu ne te tue ou que tu mettes le feu à la maison" (p. 114). Elle s'adresse à lui ensuite après la bagarre qui l'oppose à son petit frère Dipo "tu voulais le tuer ?" (p. 151). Le personnage est l'assassin présumé éventuel de lui-même et/ou de quelqu'un d'autre, proche de lui. Une autre fois, le personnage déclare "j'étais convaincu que j'avais affaire à un assassin en puissance et je me voyais déjà emporté du terrain de jeu" (p. 238). Cette fois-ci, c'est plutôt ses rêveries qui l'amènent à penser (à) sa propre mort.

La deuxième mort (réelle) frappe la soeur Folosade à l'âge d'un an. Il s'agit d'une mort lente, qui arrive à petit pas, suite à une chute dont personne ne veut assumer la responsabilité. Face à la soudaine agitation qui prend le personnage après cette mort, la mère se pose la question "mais qu'est ce qu'il peut comprendre ? qu'est ce qu'il peut comprendre ?" (p. 143). L'emploi de l'épizeux met en lumière le désarroi de la mère face à l'agitation que provoque chez Wole la mort de sa soeur. D'ailleurs, lui-même reconnaît qu'il n'y comprenait pas grand-chose, sauf qu'il s'agit d' "un lieu de malheur" (p. 143). Deux choses peuvent expliquer ce sentiment prématuré : tout d'abord c'est la première mort qu'il rencontre dans sa vie. Ensuite, il

s'agit de la mort d'un enfant moins âgé que lui. Il ne se sent donc plus épargné par la mort et n'a plus la certitude de la vie. La mort peut toucher tout le monde, à commencer par lui-même. A son âge, il pleure déjà sa mort (ce qui rejoint la première catégorie citée ci-dessus).

La troisième mort (fantastique) est en fait un mauvais présage. Le père qui est visé et qui attend son jour fatal, se lamente à longueur de journée "oh mon dieu, quelle triste mort...oui quelle bien triste mort" (p. 225). L'emploi de l'épiphore confère à la phrase un aspect plaintif. Néanmoins, un autre présage le rend à la vie. Entre-temps, il fait un testament par le biais duquel Wole se sent lié pour toujours à la volonté paternelle. C'est le testament d'un vivant ; ce qui montre l'habileté avec laquelle Wole Soyinka joue avec la mort. L'autre cas de (la) mort fantastique est celui de la fille "abiku" ; ce dernier terme désigne "un enfant qui naît, meurt, renaît et meurt à nouveau en un cycle continu" (p. 39). Cet enfant faisait "la navette entre les deux mondes aussi souvent que cela lui plaisait" (p. 39), reliant ainsi la mort à la vie. D'ailleurs, il s'agit pour elle d'un jeu ; ce qui renvoie aux scènes de jeu dans lesquelles Wole risque sa vie. Il y a aussi le cas des "egungun" qui reviennent le jour des masques. En effet, ce jour là, les morts reviennent parmi les vivants. Ils ne se distinguent, d'ailleurs, que très peu de ses derniers. Puisqu'il y a parmi eux "ceux qui étaient furieux et qu'il fallait maîtriser avec de grosses cordes ; Les opidans qui grâce à leurs tours de magie se métamorphosaient en alligators, en serpents, en tigres et en béliers puis reprenaient leur aspect d'egungun. Il y avait aussi les acrobates..." (p. 59). Dès lors, les frontières deviennent de moins en moins étanches entre les deux mondes. Certes, on pourrait intégrer la mort fantastique, présagée, à la première catégorie (la mort virtuelle) mais on la priverait ainsi des dimensions mystique, magique et traditionnelle qui en font la spécificité. Néanmoins, au-delà de leurs différences, les trois catégories se rejoignent bien sûr dans tel ou tel détail.

Une deuxième division s'installe à l'intérieur du texte autobiographique entre (le) récit de vie (dont relèvent les biographèmes) et (le) récit de mort (dont relèvent les thnatographèmes). Et à l'intérieur même de ce dernier récit, il y a une distinction à faire intervenir entre la mort biographique et la pseudo-mort autobiographique. Comme on l'a déjà dit, la mort autobiographique, elle, est impossible à écrire ; on peut juste simuler sa propre mort et écrire ce simulacre comme tel. Wole l'enfant et Soyinka l'écrivain se rejoignent pour vivre/écrire la mort. Le jeu auquel se livre le petit Wole avec la mort se double d'un jeu auquel se livre Wole Soyinka — le grand Wole — avec l'autobiographie en faisant le pari d'y écrire sa propre mort. Ce n'est qu'un jeu, car la mort de l'autobiographe signifie la fin de l'autobiographie. Celle-ci s'arrête au seuil de la mort de son scripteur. Celle qui est posthume est un reste de vie et non l'écrit d'un mort. Dans une autre oeuvre du corpus, *L'enfant noir*, le personnage assiste à l'âge de dix-huit ans à la mort lente et douloureuse de son ami Chek. Il évoque le linceul, la fosse, la terre lourde, l'ombre du mort qui lui rend visite la nuit et l'empêche de dormir. Néanmoins, le narrateur prend en charge la peur du personnage en l'atténuant et s'explique à sa place "quand je songe aujourd'hui à ces jours lointains, je ne sais plus très bien ce qui m'effrayait tant, mais sans doute que je ne pense plus à la mort comme j'y pensais alors : je pense plus simplement" (p. 205). Le présent de la narration montre que dans ce cas le narrateur prend du recul par rapport au personnage, ce qui n'est pas le cas dans *Aké*. La mort est nuancée dans *L'enfant noir*, alors qu'elle est poussée à son extrême chez Wole Soyinka qui va jusqu'à la faire vivre à son personnage - à lui-même -.

En guise de synthèse :

Un premier point ressort de ces chapitres : la mort n'est pas un sujet qui intervient après coup dans le livre (de vie). Elle fait partie du récit qui

l'intègre dans son propre fonctionnement et elle intègre de son côté les mots d'ordre du récit, tels que la transparence, le souci du détail ou de la totalité, la priorité référentielle ou scripturale, l'effet de réel, etc. Elle est toujours travaillée (comme la vie d'ailleurs) par le récit qui la livre et elle travaille celui-ci en marquant des arrêts, des ruptures et des événements clés qui peuvent s'inscrire dans la continuité des autres événements (cas du récit d'une vie misérable ; d'une succession de malheurs et d'accidents malencontreux ; du récit d'un échec, d'une chute sociale, etc.) ou qui peuvent rompre avec le reste du récit et aller à l'encontre des événements précédents (cas d'un récit bourgeois heureux, comme celui de *La mémoire tatouée* où seul la mort du père et du frère apporte une tâche sombre au tableau). Remarquons que la mort personnelle de l'autobiographe est irréaliste alors que celle des autres est réelle. La première ne peut s'inscrire dans le récit et la mémoire que comme jeu (macabre). Ce cas de figure habite les textes de Wole Soyinka et de Camara Laye (dans la première scène du récit, lorsque le personnage enfant joue avec un serpent). Ceci s'explique peut-être par le côté ludique de la mort dans certaines sociétés africaines sub-sahariennes. Il faut aussi relever que le thème du retour des morts est présent dans les deux oeuvres africaines sub-sahariennes du corpus et dans *Les coquelicots de l'oriental*. Dans cette dernière oeuvre, c'est la mère (symbole de la tradition) qui l'évoque alors que le narrateur-personnage n'y croit guère. Certaines croyances ne résistent pas à la relève des générations.

En guise d'élargissement :

L'écriture peut être un plaisir, une activité jouissive, un travail sur l'être et le devenir. Elle peut aussi être un travail de deuil, un retour vers les disparitions et les absences dans le but inavoué de remplacer les disparus par les phrases. Les mots renvoient à la mort et tentent en même temps de

lutter contre elle. A la fois poison et remède, le mot accompagne le vivant dans sa résistance sans grand espoir à la mort. Par ailleurs, l'écriture autobiographique est une écriture sur la vie qui côtoie la mort. Elle ne peut de ce fait éviter cette dernière sans perdre de son authenticité et de sa vraisemblance. Faire table rase de la mort c'est compromettre la vie. D'ailleurs, celle-ci crée la mort d'elle-même, par définition antithétique. Négation de la vie, la mort en est aussi l'autre face. La mort ne peut donc qu'habiter ou traverser l'écriture autobiographique. Elle ne peut aussi que saisir l'écrivain de lui-même dans sa recherche d'un "soi" qui lui échappe et qui le laisse face à face avec le vide de son existence qui peut à tout moment basculer vers le néant de l'inexistence. Georges Gusdorf affirme que "L'autobiographie, considérée comme la manière pour le sujet de vivre sa vie, subit de plein fouet le choc du deuil"⁸. Il cite à ce sujet les exemples de Novalis, Schelling, Hugo entre autres. Dans notre corpus, on est loin de ces exemples : la mort n'y constitue pas une rupture définitive. La séparation avec l'être disparu n'introduit pas une séparation ni dans l'être vivant et écrivain ni dans le récit. La mort du père dans *La mémoire tatouée* par exemple est un non-événement compensé par la présence de deux mères (la mère et la tante), alors que celle du frère n'est pas datée. Celle de la mère est évoquée dans *Par dessus l'épaule* "(la mort de la mère est) survenue en Janvier 1986 à l'âge de 76 ans"⁹. Dans *Parcours immobile*, la mort du père et de la mère est évoquée en termes impersonnels. Il s'agit de morts anonymes et indéfinis, d'événements non situés et non nommés. La mort est tue. Elle est évoquée comme allant de soi, comme une séparation à vivre et non à instaurer. Dans les autres récits, les différentes morts sont des événements parmi d'autres. La mort du père et de la mère dans *Les*

⁸George Gusdorf, op. cit., p. 437.

⁹Abdelkébir Khatibi, *Par-dessus l'épaule*, Aubier, coll., Ecrit sur parole, 1988.

coquelicots de l'oriental s'inscrit ainsi dans le cours normal du récit et sert à le renforcer plutôt qu'à le perturber.

Dans les quatre récits maghrébins choisis dans le corpus, deux relatent la mort de la mère, alors que les auteurs des deux autres récits relatent celle-ci dans leur production postérieure. La mort de la mère est une mort à soi, une mort de la mémoire. Celle-ci évoque la vie sans s'évoquer. Elle ne peut évoquer sa propre mort (sa perte) sans signer l'arrêté de mort du récit dont elle est le catalyseur et le garant. Dès lors, le sujet est contourné. Mais parfois le récit avance sur ses ruines, se fait tombeau de la mère et de la mémoire, d'où vont sortir des souvenirs et des bribes d'histoire comme seule concession à la vie. La mort n'est-elle pas la vie en moins, à défaut ? En outre, la dédicace "A ma mère" de Khatibi dans *La mémoire tatouée* prend une signification toute particulière après la lecture du passage relatif à la mort de la mère dans *Par dessus l'épaule*. La dédicace des *coquelicots de l'oriental* adressée à la petite soeur "Yamna, cueillie dans la fleur de l'âge" renvoie à la mort déjà présente, déjà passée à l'oeuvre et tisse autour du texte une toile funèbre. En somme, la mort est un lieu de secret noir et inaccessible qui résiste à la parole. Ce qui nous parvient de ce lieu dans ces récits reste en deçà de ce que nous pouvons attendre. La mort, tout comme la vie, ne se livre pas aux récits de tous les jours. Il faut attendre des chefs-d'oeuvre pour y accéder. D'autre part, écrire (sur) la mort est un acte de catharsis, Schéhérazade n'a-t-elle pas épargné la mort à toute une partie de la population de sa cité grâce à ses paroles et à ses histoires ? Georges Gusdorf considère d'ailleurs que "l'acte d'écrire, la décision de faire oeuvre d'écriture se situe dans les confins de l'eschatologie, comme un défi aux menaces de mort qui donnent sens à la condition humaine. L'écriture est un témoignage d'existence"¹⁰. L'écriture est le meilleur moyen d'accéder à l'éternité. Celui qui écrit sur lui-même et sur

¹⁰George Gusdorf, op. cit., p. 21.

son vécu s'éternise lui-même, il veut conserver son âme même après sa mort, en donnant vie à son cadavre futur par le biais des mots. Le corpus et l'espace autobiographiques tendent à aménager un espace pour le corps de l'auteur au-delà du temps de sa vie.

II - LE MOI, LE DOUBLE ET L'AUTRE

1) LE MOI FACE A LUI-MEME

"Moi ! reprit-elle, de quel *moi* parlez-vous , Je sens bien des moi en moi !"

Balzac, *Le lys dans la vallée*.

Préliminaires :

L'écriture du moi est-elle une écriture narcissique? La question a été déjà posée plusieurs fois, et plusieurs réponses ont été avancées. Démonstration par le contraire d'abord : parle-t-on jamais d'autres choses que de soi-même ? Alain Robbe-Grillet affirme à ce sujet "je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi"¹. Les questions de temps sont évoquées aussi : on ne peut oublier le moi indéfiniment ; chassez le par la porte, il revient par la fenêtre. L'exemple de ce retour au sujet est Roland Barthes qui minimise la portée biographique dans la littérature et publie quelques années avant sa mort *Roland Barthes par Roland Barthes*. Il faut dire que la mort de l'écrivain a représenté pour certains un artifice qui, passé de mode, n'est plus utilisable. D'ailleurs, Roland Barthes, dès le début des années soixante-dix, commence à douter "et si les anciens avaient raison" dit-il. Il ne s'agit pas bien sûr ici, ni pour lui ni pour nous, de faire l'éloge du passé, mais de situer les soi-disant vie, mort et retour de l'auteur dans leur contexte historique². L'évolution historique qui jusqu'à maintenant s'est distinguée par son aspect cyclique fait de ruptures et de dépassements, tend à s'organiser sous une forme combinatoire. Les constituants dominants changent au fur et à mesure, dans un champ large où chaque partie conserve son territoire tout en cohabitant avec les autres formes. Il faut dire par ailleurs que notre époque relève d'une période transitoire comme tant d'autres qu'a connu l'histoire. La fin des idéologies et des utopies et les limites d'un formalisme

¹Alain Robbe-Grillet, "Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi", *L'auteur et le manuscrit*, sous la direction de Michel Contat, P.U.F, coll. Perspectives critiques, février 1991, p. 37.

²Je renvoie au sujet de ce débat à Jean-Claude Bonnet, "Le fantasme de l'écrivain", *Poétique*, n°63 (Le biographique), éd. du Seuil, Septembre 1985, p. 259-277.

vidé de son sens et poussé à son extrême clorent un chapitre sans le refermer définitivement et sans en ouvrir d'autres non plus.

D'autres diront qu'on écrit sur soi pour s'en débarrasser et rester en paix avec sa conscience. Dans un autre cas, celui de l'auto-analyse, l'idéalisation du passé peut traduire un mal vivre actuel alors que sa diabolisation peut traduire des complexes constitutifs ou des phobies fondatrices. Le champ est large alors pour l'approche psychanalytique : sexualité anale, schéma oedipien élémentaire, souvenir écran, transfert auteur/lecteur, inconscient du texte, obsessions et fantasmes, etc.. En somme, on écrit parfois sur soi pour neutraliser le soi, d'autres fois on s'en prend à lui ou aux autres. On en (d)écrit de temps en temps les repentirs, les crimes et les péchés. Néanmoins, on écrit toujours sur soi avec un certain amour, qui peut parfois frôler la paranoïa. Nous allons voir comment s'articule cette recherche - par essence narcissique - du moi, en essayant de voir les différentes graduations du traitement de ce sujet dans deux oeuvres du corpus. La graduation peut être interne (relevée à l'intérieur de chaque oeuvre) ou externe (en comparant une oeuvre à une autre).

A) LE MOI ÉCLATÉ :

Le récit d'Edmond Amran El Maleh relève de ce que nous avons appelé "récit à dominante autobiographique". Il ne relève donc pas à proprement parlé de l'autobiographie. La question qui se pose dès lors est la suivante : Quel "moi" émerge de ce récit ? De quel territoire relève-t-il et quel homme révèle-t-il ? Etant donné que le récit est à la troisième personne (avec quelques passages à la première et à la deuxième personne), le personnage est différent du narrateur. D'entrée de jeu, il y a donc dualité et éclatement si on fait le pari d'une lecture plus ou moins autobiographique. Dans le cas du personnage, l'éclatement prend la forme d'une multiplicité.

En effet, celui-ci prend pas moins de quatre pseudonymes. Le narrateur affirme à ce sujet qu' "il est dangereux de séjourner trop longtemps dans un même lieu dans un même personnage" (p. 190). D'où ce personnage qui prend plusieurs pseudonymes (Josua, Aïssa, Edgar et durant la période de la clandestinité Jacquet). Nous pouvons à ce niveau parler de pseudonymes du personnage. Mais nous pouvons tout aussi bien voir dans ces changements de noms le signe d'un éclatement de l'être, d'une remise en question de l'identité et de l'unité d'une personne. Une lecture plus excessive peut même prendre cet éclatement à la lettre et parler de personnages au pluriel. Pour notre part, nous préférons privilégier plutôt la première lecture (le personnage au singulier). Le narrateur qui s'identifie dans les scènes à la première personne (scènes homodiégétiques) au personnage est lui-même tiraillé entre son anonymat et son recul d'un côté et sa nomination (pseudonyme) et son implication de l'autre. Son moi se cache et se livre jouant avec le lecteur lancé à sa poursuite au chat et à la souris. Par ailleurs, tout en sentant un certain encerclement, justifié il est vrai par son statut doublement minoritaire de communiste et de juif " "Hadak yahoudi" Touzani le chef de la manutention le responsable de cette terrible exploitation le disait aux uns et aux autres le faisait dire partout pour stopper l'action des syndicats et du parti "c'est un juif" "(p. 198), le personnage garde une certaine lucidité et un peu de recul "ça ne prenait pas la ligne de partage passait ailleurs jamais il n'a eu à s'en défendre à s'en cacher à chercher des explications ça ne prenait pas et jamais encore une fois jamais il ne s'est senti exclu ni même gêné" (p. 199). Le personnage ne tient nullement à jouer le rôle du persécuté. Il s'affirme dans (et par rapport à un groupe) : celui de la communauté juive et du parti communiste. Par ailleurs, Josua-Edgar-Aïssa n'a pas du tout le profil du héros solitaire. Non seulement il porte plusieurs noms, mais il passe en plus une partie de sa vie

à se cacher et à "faire le mort"³. Il ne s'agit en aucun cas chez lui d'une recherche de l'exploit individuel, mais d'une lutte quotidienne partagée avec d'autres. D'ailleurs, l'échec final fait office d'une fin désabusée : changer le monde semble impossible et faire la révolution relève de l'irréalisable. Ce qui éloigne davantage le personnage de toute image de l'héroïsme positif.

Néanmoins, le narcissisme du personnage apparaît de temps en temps avec la complicité bienveillante du narrateur. Ainsi est-il dit que le personnage "est sorti premier" (p. 62) de l'école des trois partis communistes maghrébins. Mais, il est aussitôt précisé qu' "on ne lui avait rien dit : comme chez les jésuites il faut casser l'orgueil" (p. 62). Ce qui montre que ce narcissisme était bâillonné par la discipline et la rigueur communiste. La virginité révolutionnaire demandée mène ainsi à "l'abolition du moi" (p. 62). D'ailleurs, est-ce un hasard si ce n'est qu'après qu'il ait cessé toute activité politique qu'il se voit traité de "Chakhsia oodma !" Personnalité importante" (p. 73). Ce jugement porté sur lui "le laissait perplexe, incrédule non par une feinte modestie mais parce qu'il ne voyait comment passer entre ce qu'il avait vécu et soudain cette mesure quasi objective d'un rôle possible" (p. 73). Car l'engagement politique l'avait rendu l'homme d'une mission, "d'une seule exigence par rapport à lui-même qui le projetait aux bords de lui-même de ce qu'il croyait être lui-même" (p. 72). Ce n'est pas un hasard non plus si le récit dans ce passage est en partie à la première personne "lui Josua, moi Josua" (p. 73). Le narrateur s'identifie au personnage ; dans ce cas, le narcissisme est contagieux.

D'ailleurs, le narcissisme apparaît même dans le bilan - censé être négatif - dressé de la période du militantisme "un homme prend lentement la mesure de lui-même dans une espèce de défi se découvre là-même où il se renie le plus radicalement !" (p. 79). Certains actes relevant de cette période sont vus avec nostalgie et fierté. Parmi eux, la photo prise par le personnage

³Durant cette période, il prend un nom français "Jacquet". Est-ce le symbole de la mort annoncée du colonialisme ?

d'un "docker matraqué par un caporal au centre de la file d'embauche" (p. 78), initiative qualifiée de "ponctuelle minime émergeant parmi d'autres" (p. 78) mais qui ne peut qu'édifier le lecteur tout comme une autre photo prise par le personnage "de squelettes d'enfants décharnés le ventre gonflé" (p. 81) pendant la famine de 1944-1945. Dans ce cas comme dans le premier, le personnage ne participe-t-il pas à alerter l'opinion public et la conscience humaine ? Le ballotement entre l'autocritique et une certaine autosuffisance est une autre manifestation de l'éclatement du moi. L'autocritique est "ce mot bizarre dont on ne sait s'il faut en rire ou l'admirer" (p. 150). Poussée à son extrême, elle devient une auto-condamnation "l'infamie : vos yeux fouaillent votre coeur comme des lames, votre voix tremble, le cloaque de votre turpitude s'étend sous votre regard, vous arrachez des lambeaux de votre chair" (p. 132). Certes, Aïssa se soumet à cette pratique au cours de sa vie militante, mais le narrateur privilégie une approche différente, plus nuancée. Ainsi, dans le domaine de la critique, il affirme "nous étions des idolâtres" (p. 204), "il faudrait être aveugle", et dans celui de l'autosatisfaction, il déclare "est-ce qu'il pouvait céder à l'ivresse de l'orgueil ou simplement à l'étonnement détaché lorsqu'il pensait que sans lui et la poignée de deux ou trois hommes le parti aurait disparu dans la tourmente" (p. 204).

Concernant l'auteur, on peut soulever cette question : le mythe de l'écriture a-t-il succédé chez lui à celui de la révolution ? Si l'auteur affiche sa volonté de ne pas s'inscrire dans la lignée de l'idéologie autobiographique en se mettant en retrait du récit, il semble succomber à la tentation de l'écriture pure. "Que le récit commence" est l'explicit du récit. Enfin de compte, celui-ci renvoie donc à lui-même. Il constitue sa propre finalité. En cela , il se rapproche du moi qui se fixe comme objectif à lui-même dans l'autobiographie. Dans ce cas, le narcissisme du récit remplace-t-il celui du soi de l'auteur ? Ce dernier ne renonce d'ailleurs pas pour autant

à sa place ; il la conforte au contraire en restant le manipulateur du récit sur tous les plans, à commencer par celui des personnages. Ceux-ci sont dirigés par l'auteur - s'abritant derrière le narrateur - comme les marionnettes peuvent l'être par le marionnettiste. En plus, l'auteur échappe à toute critique en ne s'exposant pas directement au regard et au jugement du lecteur. Alors que le récit comme objet esthétique ne peut que renvoyer au scripteur. Celui-ci joint ainsi la plénitude de l'écriture à celle de la vie. Ce renvoi à la vie et à l'écriture est double, mais il est aussi doublement inutile. Car, il s'agit en fin de compte d'une vaine écritivaille. Beaujour traite l'autoportrait d' "écriture coupable : non parce qu'il confesse ou dissimule un crime, mais en tant qu'écriture"⁴. Certes, l'autoportrait n'est pas l'autobiographie et le récit dont il est question, *Parcours immobile*, ne relève ni de l'un ni de l'autre, mais le rapprochement est à faire. Si l'autoportrait a des liens très étroits avec la rhétorique pour laquelle "l'écriture doit servir à quelque chose et à quelqu'un ; l'écriture est une modalité de l'action, du civisme, elle doit être efficace et transitive : persuader, blâmer, dissuader, louer"⁵. L'autobiographie, elle, par le biais de ses rapports avec le roman échappe à ces obligations. Le récit traité, plus proche de l'(auto)biographie que de l'autoportrait, se rapproche néanmoins de ce dernier sur un point : L'aveu y sert de prétexte à l'écriture. L'auteur évoque dans ses essais des événements traités dans *Parcours immobile* en leur donnant ouvertement un aspect réel et vécu. Il les fait passer d'une catégorie indéfinie à celle de l'aveu, peut-être moins par convention que pour rendre "un paradoxal hommage à la vertu civique et à la rhétorique qu'il trahit"⁶. Il veut motiver une écriture sans motivation et lui donner une raison d'être. Même dans ce récit, le jeu s'installe entre la vie (l'engagement politique qui ne peut renvoyer par divers recoupements entre texte et

⁴Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, éd. du Seuil, 1980, p. 13.

⁵Idem, p. 14.

⁶Idem.

paratexte, ou texte (hypertexte) et vécu (hypotexte) qu'à El Maleh) et l'écriture qui se veut intransitive, écrivainerie renvoyant à elle-même. Si on privilégie l'aspect vécu, El Maleh semble donc faire - par narrateur et personnage interposés - une autocritique que certains jugent trop complaisante. Mais l'essentiel de son travail est ailleurs : dans le recours à l'emploi de la troisième personne, la non-identité du narrateur et du personnage, le recul temporel, etc. C'est à dire, concernant l'aspect scriptural, dans les procédés narratifs et temporels et non thématiques. Ceci constitue une belle revanche de l' "écrivain" sur le militant politique, alors que c'est plutôt le contraire qui se produit dans la vie narrée (la diégèse).

Par ailleurs, le narrateur se moque du personnage, et le biographe — double du narrateur⁷ — dévoile ce que le narrateur tente de cacher. La déchirure personnage-narrateur et (auto)biographe s'opère dans une oeuvre autobiographique à part, qui va d'éclatement en éclatement " "Allons, allons, Aïssa" le biographe s'amusait beaucoup d'entendre ce délire "Allons, tu savais bien malgré ces hésitations brumeuses, tu savais bien, lorsque tu étais sur la place rouge dans les parcs de Moscou ou à Sotchi, interdit, le coeur un peu pincé mais toujours pur, tu savais que la révolution ne serait pas au rendez-vous" (p. 163). Si le biographe (double du narrateur, rappelons-le)⁸ prend la place de l'autobiographe c'est que le reniement est en oeuvre. Le personnage prend plusieurs pseudonymes en n'en assumant aucun parce qu'il veut rester à l'écart de la critique, ou parce qu'il pratique une autocritique qui ne dit pas son nom. Ceci est encore plus vrai pour l'auteur qui reste hors du récit. D'ailleurs, se critiquer soi-même n'est ce pas priver les autres de le faire ? A quoi bon critiquer un auteur qui se sacrifie sur l'autel de l'autocritique ? A quoi bon (re)faire le déjà fait ? On ne prend pas un mort. L'emploi de pseudonymes tient de la volonté de privilégier

⁷Sur le plan narratif, biographe = narrateur.

⁸Narrateur éclaté ?

l'écriture et non la personne en question mais aussi de la difficulté de se mettre en cause directement en inscrivant son nom propre. C'est beaucoup plus facile pour Mohamed Choukri et Brick Oussaïd : écrire sa vie dans leur cas c'est en faire l'apologie. Ils font la critique des autres et de la société mais jamais d'eux-mêmes. D'ailleurs, qui oserait en faire le reproche à des victimes de sociétés sans pitié ? Sûrement pas le lecteur. La réaction de ce dernier peut varier de la compassion ou de la pitié à un sentiment d'identification ou de mauvaise conscience. El Maleh n'a pas cette chance et il est obligé de recourir à des artifices. Son engagement ne s'est-il pas révélé être une erreur ? Dans ce cas comme dans les deux premiers, on ne peut échapper à son destin, ici avec la compassion en moins.

Dans le cas de *Parcours immobile*, le moi échappe à l'écriture, à la transparence par convention d'un genre et tente de fuir les classifications. L'écriture sert d'échappatoire au — et du — moi. L'auteur écrit une "autobiographie"⁹ en mettant en avant son écriture et non sa vie, mais : "je suis ce que j'écris, et ce que j'écris ne peut être réduit à ce que j'ai vécu, je suis dans l'écriture autant — sinon plus — que dans la vie", semble (se) dire l'auteur dont le moi (caché faut-il le rappeler) est tiraillé entre la vie et l'écriture. Cette dichotomie vie/écriture ne peut être ramenée uniquement à celle du passé et du présent, parce qu'elle habite le passé (cas de Josua-Aïssa qui marque dans son journal - acte d'écriture - qu'il est révolutionnaire professionnel - acte de vie - ou cas de Josua inscrivant dans le même journal qu'il est éleveur de mots (p. 37), ce qui renvoie à l'écriture pour elle-même). Elle habite aussi le présent, celui de la narration. La parole n'est-elle pas "nécropole" (p. 51) ? Et l'écriture n'est-elle pas "l'inscription de la mort trace de ce qui est tombé dans le néant (...) le noir le deuil de la vie" (p. 39) ? Pourquoi El Maleh se donne-t-il alors tant de mal à écrire une oeuvre autobiographique en restant caché, sachant que le propre de

⁹Qui n'en est pas une.

l'autobiographie est de dévoiler le moi, de se dévoiler ou d'en donner l'illusion ? La réponse est ambiguë tout comme le désir de ces "autobiographes" bien particuliers dont fait parti El Maleh. Ces derniers veulent se dévoiler en restant cachés, se morceler en restant intacts, jouer à la fois sur le visible et l'invisible, l'explicite et l'implicite, jeter un regard opaque sur les autres et sur eux-mêmes sans être vraiment vus. Leur désir est de se rendre à la fin de la lecture encore plus opaques et moins transparents qu'à son début. C'est un leurre qui ressemble fort bien à l'illusion de la référence pure et au mythe du "même" dans la vie et sur le papier. Le mythe du "même" indivisible, unique, qui résiste au temps qui passe et qui reste tel quel est une face du moi idéalisé, l'autre face étant celle du moi inaccessible qui ne livre au regard que ses doubles.

Dans *Parcours immobile*, la volonté de rompre avec l'ordre est à retenir. Elle fait partie à mon sens de ce moi éclaté qui refuse l'ordre ambiant. Ainsi, le récit est le fruit d'une transgression "Ne raconte à personne le silence immense nu s'était fait dans tout son être. Ne raconte à personne" (p. 24). A l'interdit policier, à l'angoisse personnelle, aux injonctions de silence, l'auteur oppose le récit habité par la parole. Première rupture donc : passage du silence à la parole, de la mort à la vie, et de l'inexistence à l'existence. Dans ce cas, le choix approximatif de "l'autobiographie" n'est pas gratuit. L'autre profanation touche le problème de l'identité " "Arrêté parce que son nom figurait sur une liste". Il a un dossier : identité fliquée" (p. 50). La réponse à la séquestration est une multiplicité de noms (quatre noms pour la "même" personne, ou plus rigoureusement le même personnage), comme si ce dernier ne voulait pas être identifiable et comme si El Maleh voulait être imprenable. Car l'identité est de l'ordre de l'administratif, du contrôlable, bref de tout ce avec quoi l'écrivain tente de rompre. Ce dernier choisit la perte d'identité. Il écrit son "autobiographie ?" en ne se nommant pas, en ne respectant pas les règles

du genre, en ne s'inscrivant dans aucun genre, renvoyant dos à dos l'identité personnelle et générique (ce qui ne veut nullement dire que l'identification générique et/ou personnelle ne va pas le rattraper). Enfin, le troisième acte libérateur est en rapport avec une certaine écriture et une certaine rhétorique. Le scripteur rompt avec une pratique de l'écriture basée sur la naïveté primaire de l'enfance et la rigueur du militantisme qui parfois se rejoignent "Josua Aïssa révolutionnaire professionnel c'était écrit dans son commencement de journal non, non, ailleurs dans un autre livre¹⁰" (p. 72). Désormais, écrivain engagé équivaut pour lui à écrivain enchaîné. C'est pourquoi il s'en prend à une certaine rhétorique (pseudo)-révolutionnaire "Fantasmagorie, rhétorique communiste de l'appareil à la conquête de terres vierges, étonnante machine à répétition qui dévorait tout sur son passage réduisait, broyait n'importe quel matériau immuablement et dans la parfaite banalité répétait son parcours sans qu'aucune parole vivante sauvagement libre vienne perturber la courbe aveugle de cet astre mort" (p. 80). Pour le narrateur, le risque à éviter est d'être un camarade écrivain et de produire une écriture "satellite" comme l'a fait le personnage.

L'autre rhétorique (anticommuniste) ne vaut pas mieux "Rhétorique de la terreur, art codifié de la torture (...) la censure des journaux, les réunions interdites, la constante surveillance policière" (p. 88). Ce discours anticommuniste est parsemé de mots relevant de l'autre camp pour le déstabiliser "Nous sommes la jeunesse du monde" (p. 88), "le cadavre du capitalisme frappé à mort par la crise générale" (p. 89), "la roue de l'histoire tourne", "le temps travaille pour nous" (p. 89). Les deux discours sont renvoyés dos à dos. Le narrateur affirme d'ailleurs que des deux côtés "c'était véritablement le degré zéro de l'écriture (...) l'empire des signes était soumis à une seule loi" (p. 89). Il cite deux oeuvres de Barthes, écrivain s'inscrivant contre les écrivains. Ailleurs, il cite tout aussi malicieusement

¹⁰Référence à *La condition humaine*.

L'âge du soupçon de Nathalie Sarraute pour contenir l'invasion du discours. Le narrateur nie que le personnage ait jamais employé une telle rhétorique. Il prend la défense de celui-ci (la sienne propre ?). C'est à cela peut-être que sert un récit presque ou pseudo- autobiographique "des ennemis de l'ennemi la bave des crapauds les vipères lubriques les chiens aboient Aïssa n'aimait pas cette rhétorique et sans doute n'a-t-il jamais écrit rien de pareil" (p. 169). L'autocritique a ses limites, elle remet parfois en scène le moi en donnant l'impression de l'exclure du champ de (la) vision. D'ailleurs, le récit échappe à l'aspect anthropophage de l'autocritique en faisant référence au totalitarisme de chaque camp. L'identité/identification policière, la torture et le dogmatisme sont assez partagés par les deux camps. Le scripteur en revenant sur ses positions premières ne passe pas pour autant, avec armes et bagages, de l'autre côté de la frontière. Il ne remet pas non plus en question son engagement dans la lutte nationale, ce qui est une preuve de lucidité indéniable. La rupture qu'opère le personnage malehien avec son passé est une rupture dans le sens marxiste du terme ; ce qui est assez paradoxal dans la mesure où le personnage en question tente de rompre avec son passé marxiste. L'auteur, lui, tente de rompre avec son passé en l'attribuant à d'autres, et tend à prendre de la distance par rapport à ses personnages en leur faisant subir et assumer un destin qui est le sien. La tactique scripturale ressemble à s'y méprendre à la tactique politique. Edmond Amran El Maleh réécrit sa vie sous d'autres noms dans son récit. Il apporte un nouvel éclairage sur son récit dans ses *Essais*¹¹. C'est une vie et une oeuvre en perpétuel mouvement et en perpétuelle réécriture/désécriture. Le moi est dispersé, éclaté et mouvant. Il se voile et se dévoile, joue avec/du (le) regard des autres et refuse de s'offrir à une lecture simplificatrice.

¹¹Nous allons y revenir.

Cet éclatement du moi, voulu et entretenu plus que subi, refusant les ordres policiers, identitaires et idéologiques dont les discours sont fanés, travaille le texte et se révèle à travers lui. C'est le sujet de ce paragraphe réservé au récit éclaté. L'éclatement du texte apparaît d'abord à travers le non-respect de l'ordre chronologique (jeu complexe des prolepses et des analepses, déchaînement et non-enchaînement des faits). Ceci fera l'objet d'un chapitre à part. Ensuite, au niveau narratif, l'éclatement apparaît à travers l'alternance des récits à la première, à la deuxième et à la troisième personne (ce dernier récit est majoritaire dans le texte). Il apparaît aussi dans la non-cohérence du personnage prenant successivement plusieurs noms. Le nom propre n'est-il pas le désignant rigide d'une personne ? Par ailleurs, le dédoublement dans le texte renvoie au dédoublement (multiple) du personnage et à celui du narrateur (doublé de temps en temps par le biographe et le récitant). Ce dédoublement se manifeste dans la fréquence des récits répétitifs et la présence des figures de la répétition. Parmi ces dernières, il y a l'épizeux "silence, silence" (p. 11), "Parle ! Parle !" (p. 22, 23), "snobisme ! Snobisme !" (p. 27). Il y a aussi l'anaphore "Silence donc ! Silence pour ne plus être" (p. 11), "Silence au nom du ciel ! Silence qui convient à la modestie des choses des êtres" (p. 72), "Simulacre de la vie Simulacre limite de la mort" (p. 88). Il y a l'épanalepse "Ne raconte à personne le silence immense nu (...) Ne raconte à personne, sûrement autre chose" (p. 24), "Salah oueld Embark est mort (...) Salah oueld Embark est mort" (p. 75). Il y a l'antimétabole "accusateurs accusés, accusés accusateurs" (p. 132), "un homme devient le parti ou le parti devient un homme !" (p. 132), "Ibn Muqla ! Le blanc de l'oeil l'oeil blanc" (p. 148). Il y a aussi les accumulations, les amplifications et les gradations qui ralentissent le déroulement du récit et multiplient les variations sur les mêmes thèmes. L'éclatement du récit traduit celui du moi. L'aspect a-chronologique et la multiplicité narrative trahissent un moi éclaté dans le temps et dans son

identité même. L'emploi des figures de la répétition traduit un dédoublement de l'être allant en se multipliant.

B) LE MOI COMPACT :

Nous allons maintenant voir un "moi compact" ou du moins se présentant comme tel. Ce moi antithétique du moi éclaté a son propre récit. Qu'on en juge. En effet, peut-être le moi le plus narcissique se trouve dans les récits de vie ou documents-vécus, à l'exemple des *Coquelicots de l'oriental* où le moi est loin d'être éclaté. Car plus le moi est menacé, avec la sensation d'encerclement par un entourage et un milieu hostiles, plus il est adulé, idéalisé, en un sens sacré. D'ailleurs, dès le début, le milieu naturel est présenté dans des termes tels que : désert (dépourvu de toute charge poétique), vent chargé, vallées inhospitalières, brûlure du visage, lieux oubliés sur les cartes de géographie. La situation matérielle est présentée comme faite de labeur et de misère. D'entrée, les relations humaines sont jugées en fonction du "moi" de l'auteur. Celui-ci dit de son grand-père mort alors que lui avait quatre ans "Moi je dois avouer que je n'avais pas beaucoup d'affinités avec lui" (p. 8). Le monde est vu à partir du nombril, avec des sentiments mêlés de persécution et de prédestination "puni est peut-être un peu fort car au fond, j'ai eu une grande chance dans ma vie, celle d'avoir été le garçon unique de mes parents" (p. 9). Le personnage-narrateur parle de lui-même à la troisième personne non pas pour prendre du recul mais de l'importance "Quand il se maria avec ma mère il eut un fils" (p. 11). Sa seule naissance donne selon lui un nouveau souffle à la vie de son père. Le moi est au centre du monde "parce que j'étais fils unique de mes parents, ceux-ci me gâtèrent, relativement parlant. Ils m'aimaient profondément" (p. 15).

Néanmoins, l'amour dont il est l'objet entre en conflit avec le contexte dans lequel il vit "mais les sentiments chez les miens ne se manifestaient guère, cachés qu'ils étaient par une sorte de gêne et de pudeur dont je garde des traces encore aujourd'hui" (p. 15) ("aujourd'hui" renvoie au présent de la narration ; ceci montre qu'il n'y a pas de rupture entre le narrateur (d'aujourd'hui) et le personnage (d'hier)). Par ailleurs, il y a toujours un va-et-vient entre le moi et le monde, avec un rejet mutuel et des passages surprenants qui soulignent l'ancrage du texte dans le sol du moi "Il m'arrivait souvent, rentrant avec mes cheveux, de la surprendre (la mère) en train de pleurer, seule au fond de la tente (...) Alors mon coeur devenait gros et j'avais les larmes aux yeux. Il faut dire que mon coeur était trop petit pour y loger la misère que nous vivions et le malheur qui terrassait mes parents" (p. 15). On revient toujours au moi, qui même en simple observateur, est plus touché que le concerné en premier lieu. Dans le cas précité, la mère n'est qu'un prétexte au moi pour exprimer ses propres états d'âme. Elle est une pièce de la machine narrative dont le maître absolu est le moi narrateur-personnage, enfant unique dans la vie et le récit.

Le narcissisme du "moi" de l'auteur des *Coquelicots de l'oriental* apparaît surtout lorsqu'il évoque son parcours scolaire "personnellement je digérai tout ce qui me tombait sous la main et avais rapidement acquis une réputation de maître pour l'arithmétique que j'aimais à l'excès" (p. 97). Ce narcissisme relatif à la scolarité s'attache parfois à quelques détails insignifiants. Il en est ainsi de l'épisode de la visite de l'inspecteur à la classe de Brick. Celui-ci est choisi pour faire la dictée au tableau "ce qui n'était pas un hasard" (p. 97). Il se distingue aussi au cours de cet épisode par ses réponses aux questions de l'inspecteur "je recueillis les compliments du maître et l'admiration de mes copains" (p. 98). Il déclare aussi fièrement "j'eus les meilleurs résultats de la classe pendant toute cette année scolaire" (p. 98), "j'étais pourtant bon élève, le meilleur même" (p. 105). "Le

narcissisme scolaire" contrebalance l'injustice sociale dont souffre le narrateur-personnage "j'étais là en classe, assis au troisième rang, en guenilles, les cheveux crépus et en désordre, les yeux las et hagards et la tête excessivement lourde. Certes, j'étais connu pour mes résultats spectaculaires, provoquant de nouveau l'indignation de certains élèves, mais aussi pour les malheurs qui me terrassaient chaque jour un peu plus, mettant mon avenir en jeu" (p. 129). En fait, il s'agit des deux faces de la vie de Brick Oussaïd. La première est celle de la misère qu'il incombe à ses parents et à ses aïeux. La deuxième est celle de la réussite scolaire qu'il affiche comme étant l'acquis d'un acharnement personnel. D'ailleurs, seule cette face donne au personnage sa dignité, sans elle, il n'est rien "je m'en voulais d'être imbécile, de ne pas savoir marcher. Je voulais mourir ; si je pouvais ne pas être !" (p. 147). Le moi est tout au bas de l'échelle sociale. La réussite scolaire est une vengeance compensatrice de l'aliénation sociale à laquelle le moi est soumis "c'était ma revanche à moi sur les enfants privilégiés qui nous en voulaient d'être mieux classés qu'eux" (p. 98). C'est donc la dureté de la vie qui peut expliquer le narcissisme très vif du moi.

D'autre part, il y a un incessant passage des "miens"¹² — forme d'appropriation du groupe auquel appartient l'auteur — à la plénitude du moi majestueux, "le printemps chez les miens m'a laissé en mémoire une impression de beauté et de plénitude sans égal" (p. 23). Le moi prime sur les autres, et c'est en quittant les siens que le moi commence à se réaliser. Le bonheur est "cette chose étrangère à la vie des miens". La vie parentale sert de repère du niveau de vie le plus bas "tout de même, ce n'était pas la tente des miens" (p. 156). Plus on s'approche de la fin idyllique, à mesure de s'éloigner des siens, plus ceux-ci deviennent un lointain souvenir "(son

¹²Des expressions comme "les miens", "des miens" sont monnaie courante. Ainsi "les miens" figure aux pages 11, 16, 17, 28, 50, 55, 57 (deux fois), 72, 73, 111, 120, 121, 121, 124 (deux fois), 148, 151, 152, 157, 163, 172, 175; "des miens" aux pages 16, 24, 34, 64, 88, 93, 103, 107, 121, 127, 139, 142, 156, 162; "chez les miens" aux pages 10, 12, 15, 16, 23, 56, 80, 142, 155; "aux miens" aux pages 99, 120, 165; "fait mienne" à la page 121; "chez moi" figure aux pages 12, 18, 31, 81, 92, 103, 106 (deux fois); "chez nous" aux pages 19, 56, 71 (deux fois), 93.

cousin) représentait à mes yeux les miens, mon passé révolu de berger, de voleur de figues et d'écolier battu" (p. 157). Les "siens" jouent le mauvais rôle, plutôt celui d'opposants, sinon dans le meilleur des cas celui de perdants éternels qui n'ont rien compris à la vie. Ainsi le jour de l'examen à Debdou, le père "vieux et indifférent, ne pouvait pas (l') accompagner" (p. 101). Après avoir passé l'examen d'obtention du certificat des études secondaires, le narrateur constate "les miens avaient rapidement oublié ma scolarité, ne se souciant guère de l'issue de notre examen" (p. 12). A l'annonce de sa réussite, le narrateur relève que seule "(sa) mère aussi fut heureuse, le reste de la famille indifférent" (p. 13). Il révèle que ses enseignants l'ont aidé "remplaçant ainsi (ses) parents défaillants" (p. 151). Alors que pour la poursuite des études au lycée "devant la démission de (ses) parents, (son) avenir avait commencé à (l')inquiéter" (p. 116). La coupure définitive se réalise pleinement dans la scène-page parisienne (la postface) où dans un raccourci temporel et spatial, le moi se met au dessus des autres et trône sur le récit. La réussite n'est due qu'à la persévérance du personnage-narrateur, semble se dire celui-ci ; ne déclare-t-il pas dès le début "Quand on a un but, on vit. On ne vit que si l'on en a un" (p. 84), ce qui se rapproche du conte pour enfants et des évidences les plus primaires.

Cependant, précisons que c'est un conte de fée sans adjuvants, un spectacle individuel du début à la fin, du moi initial en état de manque au moi final en état de satisfaction. Etranger à son pays et aux "siens", l'auteur-narrateur reste fidèle à lui-même, satisfait de sa personne, narcissique de bout en bout. D'ailleurs, le moi dans *Les Coquelicots de l'oriental* s'est toujours senti en position de supériorité, même lorsqu'il était en état de manque "j'étais étranger sous la tente où j'étais né" (p. 99). On ne peut dès lors s'étonner de la persistance de ce sentiment chez le personnage parvenu à un niveau social confortable. Dans l'explicit, "les autres" et "pays hôte" remplacent respectivement "les siens" et "le pays natal". C'est peut-

être le début d'un processus de désappropriation de soi qui n'est pas sans rappeler les déclarations précédentes du personnage telles que "je lui avouai que je haïssai mon pays" (p. 170-171), "je devenais un étranger dans ma propre cité" (p. 171), "j'en voulais à mes parents défunts, à mes aïeux" (p. 172). Néanmoins, l'amour excessif de soi et la haine des autres peut mener le moi à sa propre perte, car le moi sans son entourage peut devenir nu, et sans ce qui le constitue, il peut devenir nul. L'auteur en voulant faire le vide autour de lui, prend le risque de se vider de toute substance.

Au "moi" transparent correspond un récit transparent. D'ailleurs, le "style extrêmement dépouillé" du récit est relevé dans la quatrième page de couverture. Le récit se donne à lire comme reflétant la réalité. Sa première préoccupation est la transparence. Il emploie à cet effet des phrases courtes avec un respect scrupuleux de la ponctuation (ce qui contraste avec le manque de ponctuation et les phrases interminables de *Parcours immobile*), à l'exemple de l'incipit "mon premier souvenir d'enfance se réduit à une couleur. C'était le jour fatal de ma circoncision, l'opérateur dans ma tribu n'avait pas d'accessoires d'anesthésie. Il m'avait montré un objet insolite, couleur bleu-vert pour attirer mon attention. Avant de couper franc et net. Je ne me rappelle pas l'intensité de la douleur, mais l'inconscient a dû enregistrer quelque chose, le temps ayant estompé le reste" (p. 7). Tout le récit est construit de la même façon. Il y a aussi alternance des scènes narratives et descriptives (dans une économie du texte élémentaire). D'ailleurs, les scènes descriptives sont parfois très longues : salle de classe (p. 66-67), route de l'école (p. 71), le moulin mécanique (p. 113-114), Jerrada, la ville minière (p. 119), etc. Le récit est aussi très classique au niveau syntaxique et lexical. Sur ce dernier point, les mots arabes sont traduits et expliqués dans des notes infra-paginales. C'est le cas de Chouaris (p. 30), kissaria (p. 34), kechchaba (p. 39), bendir (p. 54), etc. Le

traitement qui leur est réservé s'apparente à celui employé par Ahmed Sefrioui dans *La boîte à merveilles*. Ils ne perturbent en aucun cas le récit, ne s'inscrivent aucunement comme redondance dans celui-ci et ne visent pas à construire un récit parallèle au premier. Leur présence, intégrée dans le récit, s'inscrit dans le cadre d'une stratégie visant à favoriser une lecture exotique et/ou réaliste. Le fait que le mot arabe figurant dans le texte soit repris dans les notes par une phrase plus ou moins longue montre le souci de la précision. D'ailleurs, ce sont pour la plupart des mots désignant un aspect typiquement marocain ou maghrébin (pittoresque donc). Il n'est pas question d'installer une dualité (ou pluralité) dans le récit. Cette exigence respectée au niveau narratif et lexical l'est aussi au niveau modal. Ainsi tous les passages qui semblent plus ou moins invraisemblables sont introduits par des verbes tels que "rêver", "imaginer" (p. 153), etc. Par ailleurs, le déroulement chronologique de la diégèse est linéaire. Le récit assure une unité à toute épreuve et tout en somme converge à en faire un récit transparent.

En guise de synthèse :

Le narcissisme est présent dans les deux oeuvres étudiées. Néanmoins, il varie d'une oeuvre à une autre, allant d'un "moi compact" à un autre "éclaté". Pour autant, la distinction entre les deux "moi" n'est pas absolue. Car le moi compact a ses heures de doute, alors que le moi éclaté a son noyau dur ou du moins en donne parfois l'impression. D'ailleurs, la révolte habite les deux "moi" mais chacun la vit et l'écrit différemment. Dans le premier cas (celui du moi compact), le moi "profite" des circonstances qui lui sont défavorables pour se mettre en valeur. Il dresse son "unité" face au déferlement des malheurs qui l'assaillent. Le moi en marge de la société veut y avoir sa place. C'est cela le sens de sa révolte. Alors que dans le deuxième cas, le moi en révolte contre l'ordre social se disperse et devient

multiple (il devient "plusieurs") pour échapper à l'uniformité sociale qui le guette. Par ailleurs, l'écriture fait partie du moi,. Elle le crée et se crée avec/en lui. Les deux cas que nous avons étudié sont révélateurs à ce sujet. Partant d'un moi spécifique, nous aboutissons à un récit qui l'est aussi avec une interdépendance de l'un à l'autre. Ceux qui cherchent un moi quelconque dans un récit quelconque se trompent d'objectif. Tout comme ceux qui cherchent le moi avant le récit ou le récit avant le moi. Le récit exprime le moi et celui-ci s'exprime dans (et à travers) le récit. Il y a un rapport étroit entre les deux, duquel dépend d'ailleurs leur existence respective. Le narcissisme (du moi) semble paradoxalement le confirmer. Nous allons maintenant relever les différents aspects du narcissisme dans l'écriture autobiographique en général et dans les différentes oeuvres du corpus en particulier.

En guise d'élargissement :

La question narcissique est au centre de la pratique autobiographique. Son maniement prend des tournures différentes qui dépendent de la personnalité du scripteur. Celui-ci met en scène son "soi" sous l'angle le plus favorable de sorte que le lecteur ne peut qu'approuver ses actes et ses paroles. Ce dernier cherche pour sa part des excuses à ces fautes commises. Du reste, qu'elles soient déclarées leur vaut d'être pardonnées. L'auteur se confesse à haute voix et en public pour se défaire du poids de son passé. Il assume ses pêchés pour qu'on n'en tienne plus compte. Le lecteur de son côté voit dans ces faiblesses les siennes. Il attribue les mauvaises oeuvres à la société et les bonnes à l'auteur. Le lecteur ne peut qu'être sous le charme de l'auteur, il succombe à son entreprise de séduction. Il se soumet aussi au "moi" tout puissant du texte et de son scripteur. Il ne peut qu'être terrorisé par ce déploiement de force étalé dans le texte et qu'il ne peut ni contrecarrer ni mettre en doute (peut-on

mettre en doute le déjà vécu et le déjà écrit ? L'écrit ne relève-t-il pas du sacré dans certains domaines culturels tel que le domaine arabo-musulman ?). Le lecteur doit se dire que Mohamed qui vole est le produit d'une société non égalitaire ; quand il viole ou qu'il succombe à la tentation de la chair, c'est la faute d'une société étouffante et castratrice. Pour le lecteur, Mohamed est victime du vin, du kif et de la violence parentale qui "perturbent ses sens". Du reste, son accoutumance au kif est attribuée aux mauvaises fréquentations et à la suprême misère. Le lecteur ne peut que chercher des excuses à l'auteur même si celui-ci ne cherche pas forcément à se faire pardonner. La violence de son texte et de sa vie vise plutôt à répondre à la violence sociale à laquelle il est soumis. Sur ce point, la démarche de Mohamed Choukri est différente de celle de Brick Oussaïd qui évite le corps à corps avec la société et cherche la réconciliation. La démarche de ce dernier est religieuse, il accepte la vie misérable comme passage obligé vers le bonheur promis. Lui qui excelle dans les concours et les études, il considère la vie comme un examen à passer.

Par ailleurs, le moi recherché dans *L'Enfant noir* et *Aké* est celui de l'enfance. Baigné dans le monde magique de l'Afrique, du village et de la famille, à l'ombre de la mère, Dâman ou chrétienne sauvage respectivement, le personnage vit en harmonie absolue avec son environnement, sous le regard envieux d'un narrateur nostalgique. Dans ce cas, l'auteur est en exil de lui-même. Le narcissisme se vit d'ailleurs soit au présent comme c'est le cas du *Pain nu* et des *Coquelicots de l'oriental*¹³, soit au passé comme c'est le cas de *L'Enfant noir* et d'*Aké*¹⁴. Dans le premier cas, le moi actuel est le fait de sacrifices consentis au début de la vie, dans le deuxième, le moi revient sur ses décombres et cherche l'enfant qu'il a été. Néanmoins, la séparation n'est pas complète entre les deux catégories. Dans *Le pain nu*

¹³Récits picaresques donc selon la classification de Jean Starobinski, op. cit., p. 264.

¹⁴Récits élégiaques.

par exemple, Mohamed déclare "des images de Tétouan défilait dans ma tête : Aïn Khabbaz, les fumeurs de haschich, les ivrognes, le café où j'ai travaillé. J'avais les larmes aux yeux. Mon enfance me parut tout d'un coup assez belle" (p. 100), "moi je préférais rester dans la chambre, dormir et rêver mes souvenirs de Tanger, de Tétouan et d'Oran" (p. 64), "des images et des souvenirs traversèrent mon esprit. Je revoyais le jardin d'Aïn Khabbaz. Assia enlevant sa robe. Mon corps glissant sur le corps de Fatima. Les putains de Sania. Les cuisses chaudes des femmes. C'était cela ma nostalgie !" (p. 52), "pourtant j'avais la nostalgie des filles de Tétouan. J'avais la nostalgie de ses bordels" (p. 50). Les deux dernières citations relèvent de ce que l'on pourrait appeler "nostalgie érotique". Par contre, *Parcours immobile* est l'oeuvre d'un sexagénaire, son regard est différent, il joint la nostalgie à l'autocritique. Il met le récit sous le signe du deuil et tente d'écrire "l'autobiographie d'un mort" ; n'écrit-il pas sur "lui-même" en s'absentant du récit ? Il prend aussi toutes les positions, s'expose à tous les regards en se dispersant, se suicide en ne se nommant pas et meurt en paix sans larmes ni sang. Le biographe n'est-il pas, de son propre aveu, "cadavrophage" ? L'auteur échappe à la tentation apologique ou testamentaire, fait une oeuvre qui n'est ni le bilan d'une vie ni la lettre d'un mort, et qui n'est non plus ni datée ni attribuée à un certain âge. Néanmoins, son récit s'inscrit dans le cas élégiaque (surtout dans les passages concernant l'enfance et certains épisodes du militantisme). D'autre part, une autre distinction est à établir entre les oeuvres du moi et celle de l'ego. Celui-ci est un moi exacerbé qui se place au centre du monde et considère les autres comme des êtres périphériques. C'est le cas en particulier de Brick Oussaïd dans *Les Coquelicots de l'oriental*, son "soi" blessé par le destin, brisé par la misère et guetté par le désespoir se venge dans le récit. Le "soi" méprisé s'étale dans le texte, occupe le devant de la scène et s'impose comme objet principal d'intérêt.

2) DOUBLE/COUPLE : ECRIRE A DEUX MAINS

"Je ne suis pas sûre que cela me plairait beaucoup d'avoir *un double*, ni même que ce *double* je ne le détesterais pas. Du reste, il est des choses qu'on ne peut partager."

Gide, *Oedipe*, II.

"Vous êtes cela, mon *double* sublimé, le plus fort; le plus fier, le meilleur de moi. J'ai donc pour vous une passion calme et froide."

Montherlant, *Les jeunes filles*.

Préliminaires :

Le double renvoie au moi, c'est une partie de celui-ci renvoyée dans l'anonymat. Le "double est en gros, la moitié de la personnalité qui a été refoulée par l'autre mais lui demeure vitale ment liée comme son ombre"¹. Le rapport étroit et ambigu qu'entretiennent le moi et son double peut être partiel et limité dans le temps. Il peut représenter le moi à tel ou tel état de sa personnalité, à telle ou telle période de sa vie. Selon Charles Mauron, les significations du double peuvent être regroupées sous deux catégories : "premier cas : le moi est pour ainsi dire en état de mue ; il passe, plus ou moins péniblement d'un stade inférieur, jugé infernal, à un stade supérieur dont l'image idéale se dessine ; l'angoisse ressemble plus ou moins à une angoisse de naissance, les personnages sont alors des images du passé ou de l'avenir. Les premières ont le caractère de fixation, néfastes ou grotesques, parfois simplement primitives ; les secondes apparaissent comme des rêves, plus ou moins lointains ou interdits"². Hamid Zaïlachi avec qui Mohamed partage trois jours en prison, les prostituées avec qui il partage sa vie de plaisir représentent par exemple dans *Le pain nu* le passé que le personnage tente d'enterrer peut-être sans succès. Le cousin de

¹Charles Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, éd. Ophrys, 1957, p. 34.

²Idem, p. 34.

Brick représente, dans *Les coquelicots de l'oriental*, "les siens", ceux-là mêmes avec qui le personnage tente de rompre. Le double représente le personnage d'avant, au stade premier de sa vie. Il représente aussi la peur d'une régression qui peut rendre le soi aux siens ; retour au point de départ qui équivaut à un échec sans appel. Les doubles multiples de *Parcours immobile* renvoient au passé de militant communiste de l'auteur. Passé sur lequel revient l'auteur sans l'assumer. Dans ce cas, le double est-il celui d'un anonyme ?

Dans les autobiographies, les doubles renvoyant à des images de l'avenir sont très rares. Car l'autobiographie s'interdit la plupart du temps toute avance dans le temps à venir, ne s'attache-t-elle pas en premier lieu à transcrire le passé ? Néanmoins, il y a quelques exceptions. Par exemple, Hassan représente dans *Le pain nu* l'avenir ; il sait lire et écrire et poursuit ses études à Larache. Ce sont les rêves que Choukri entretient et qu'il va réaliser antérieurement pas à pas, avec obstination. Le second cas de la catégorisation de Charles Mauron "le moi n'avance pas ; il est au contraire menacé de refoulement ou de mutilation. Son angoisse provient d'une culpabilité. Les personnages ne figurent plus des stades mais des instances, ce sont des figures du sur-moi ou de désir refoulé"³ ne se retrouve pas non plus souvent dans l'autobiographie ou en tout cas pas dans celles qui sont prises dans le corpus. Un moi qui ne progresse pas et qui reste stable fait l'objet d'un autoportrait plutôt que d'une autobiographie, alors que celui qui régresse se cache dans le silence. Néanmoins, un cas sur lequel on va s'attarder dans le chapitre consacré au corpus et à l'espace autobiographiques, celui du *Temps des erreurs*, traduit une certaine chute morale et physique. Cette autobiographie est celle de la chute et de la déchéance. Elle constitue la suite (et l'envers) du *Pain nu*. Il faudrait peut-

³Idem, p.34-35.

être, dans une étude qui lui est spécialement consacrée, s'attacher à étudier les différents aspects du double dans cette oeuvre.

A) LE DOUBLE DANS LE TEXTE :

Le double présent dans le texte agit sur celui-ci. Surtout dans les autobiographies critiques dont fait plus ou moins partie *Parcours immobile* et *La mémoire tatouée*. Je dis plus ou moins car *Parcours immobile* n'est pas tout à fait une autobiographie, alors que *La mémoire tatouée* n'est pas à proprement parler une autobiographie critique. Dans la première oeuvre, les doubles investissent le récit et passent devant le moi. Dans la deuxième, le "double" investit le récit essentiellement comme thème à côté des autres thèmes chers à l'auteur, à savoir le moi et l'autre. Néanmoins, dans les deux oeuvres, le texte crée son double comme le moi crée son (ou ses) double(s). Remarquons d'ailleurs que le double naît dans *Parcours immobile* du récit lui-même ("Josua" est inscrit dans un journal intime et "Edgar" est la signature des billets dans le journal du parti).

a) Les doubles du (dans le) texte :

Le couple chez El Maleh est plutôt d'ordre textuel. Au niveau du personnage, il y a le couple Josua-Aïssa d'abord qui réunit des doubles et qui connaît parfois des intrusions (Edgar, Jacquet, Amar...): "Il regardait Josua avec angoisse Josua dédoublé un temps en Edgar mais surtout Aïssa qu'il affectionnait particulièrement" (p. 39). Le narrateur parle à ce propos de fraternité, d'identité (quoique fausse), d'authenticité et de pseudonymes. Néanmoins, les cartes sont brouillées dès le début ; le couple né-mort (puisque formé par une seule personne se dédoublant) est troublé par la présence d'un tiers (Edgar par exemple). Par ailleurs, le couple "Aïssa Josua militants politiques comme des millions d'autres de par le monde" (p. 66) devient un seul personnage "où allait Aïssa Josua quand d'un pas tranquille de jeune homme sage logé sous la redoutable étiquette de secrétaire des J. C il se rendait (...) et qu'il écrivait pour le journal du parti des petits billets signés Edgar" (p. 66—67). Le couple opère donc par

extension (trio) ou par rétrécissement (un seul). Edgar est inscrit dans le texte comme pseudonyme d'écriture, tout comme Aïssa l'est comme pseudonyme de guerre et Jacquet comme pseudonyme de fuite. Jacquet ne dure que ce que dure la clandestinité. Déjà au cours de celle-ci son aspect éphémère est symbolisé "Jacquet faisait le mort" (p. 185). Alors que c'est Aïssa et non Edgar (portant un pseudonyme de plume) qui écrit une lettre/brochure pour protester contre l'expulsion du secrétaire général du parti communiste marocain. C'est Aïssa aussi, paradoxalement, qui est reconnu comme ayant "Un vrai talent d'écrivain" (p. 133).

Les pseudonymes secondaires tels que Jacquet, Edgar et Amar s'éclipsent laissant la place aux pseudonymes constituant le noyau dur du champ nominal du personnage, à savoir Aïssa El Abdi et Josua Gramp. Aïssa, pseudonyme de guerre et d'action va aussi disparaître après le divorce avec le militantisme "Josua portait le deuil de sa vie militante depuis quelques années déjà" (p. 50). Josua Gramp, premier pseudonyme inscrit dans le texte et la chronologie, est démystifié dès le départ. D'ailleurs, il est sans aucun enracinement territorial à tel point que les services spéciaux français se posent des questions à son sujet. Il faut conclure de toute évidence que malgré le foisonnement des pseudonymes qu'il porte, le personnage est "anonyme". En outre, chaque pseudonyme renvoie à une fonction particulière et chaque fonction est remplie par un double : Edgar est le double assumant la fonction d'écrivain, Josua et Aïssa sont les doubles assumant la fonction du militant, Jacquet est le double assumant la fonction du clandestin traqué par la police. Ce sont tous des doubles du personnage. Celui-ci à force de prendre plusieurs noms n'en a aucun comme on l'a déjà dit. Et comme les doubles sont ceux d'un personnage ne portant aucun nom et dont on peut mettre en doute l'existence même, ils prennent le devant de la scène et cachent le moi.

L'autre couple est formé du narrateur et du personnage. Ce couple introduit un ton de reproche, de rectification, de critique et d'ironie. Ainsi, l'emploi de la troisième personne intervient à partir de la page 22, alors qu'auparavant le récit était à la première personne avec quelques passages à la deuxième personne. Dans certains de ces passages, le narrateur devient narrataire (et continue à être personnage) "tu vois elle était encore toute petite fille ils l'avaient prise pour lui apprendre la broderie sa mère avait dit oui un jour ils lui demandèrent de se convertir" (p. 12). Ce discours rapporté était adressé au narrateur (personnage) par la grande mère. Dans d'autres passages, le narrateur s'adresse au personnage (qui devient du coup narrataire) "rappelle-toi ce wharf aux planches disjointes" (p. 14). Le récit à la troisième personne commence avec "C'était samedi, on *lui* avait apporté une skhina" (p. 22). A partir de ce moment, l'écart devient grand entre le narrateur et le personnage. Néanmoins, celui-ci ne porte un nom (ou plutôt un pseudonyme parmi tant d'autres) qu'à la page 34. Le divorce est donc progressif entre les deux. D'autre part, des citations telles que "Sardonique le biographe riait "Aïssa n'était pas dehors pour pouvoir prendre de la distance" " (p. 158), "Sardonique le biographe riait" (p. 159), "le biographe s'amusait beaucoup d'entendre ce délire" (p. 162), "qui s'était trompé de vie le biographe ou lui" (p. 174), "taillait sur mesure une biographie vraisemblable sans trop de précision" (p. 188), "Le biographe insidieux archéologue obstiné" (p. 202), "flanqué de son biographe" (p. 208), "le biographe courant d'un pas" (p. 208), "murmurait un peu affolé le biographe" (p. 209), etc. nous conduisent à relever un troisième couple formé du narrateur et du biographe. Ce dernier est plus impitoyable que le premier, la biographie n'est-elle pas cadavrophage ? L'évaporation du (des) nom (s) et donc du personnage en montre l'effet.

Le dédoublement s'inscrit aussi dans le texte. Tout d'abord dans les mises en abyme dans lesquelles le texte renvoie à lui-même. Nous nous

attarderons sur ce procédé dans d'autres chapitres, contentons-nous ici de citer quelques exemples "le récit dit la communauté de vie quotidienne, dans la même rue, dans la maison, dans les joies et les peines partagées" (p. 7), "discours restitué par un amnésique, discours disloqué éclaté en fragments non identifiables sourds dans ce sens, discours où se jouent l'oubli et l'illisible, discours prolifique, cancéreux détruisant jusqu'à la monstruosité et à l'absurde sa cellule matricielle" (p. 89). Les récits répétitifs s'inscrivent aussi dans le dédoublement textuel ; "C'était samedi, on lui avait apporté une skhina" (p. 22), dit le narrateur une première fois (le début de la phrase renvoie d'abord à un récit singulatif) ; cette scène de l'interrogatoire revient plusieurs fois et ce détail aussi "la skhina le plat de samedi cette fameuse skhina que les flics lui avaient apportée le jour où il allait être libéré" (p. 103). Toute la scène est reprise à la page 50 "c'était un instant d'espoir au lendemain de la première nuit dans la fameuse villa de l'angoisse" et aux pages 208-209 "lorsqu'en 65 arrêté sur son passé le poids d'un dossier le bandeau sur les yeux quand il crut qu'il était brisé à tout jamais quelle ultime vision hantait son regard aveuglé". Ce récit répétitif, parmi tant d'autres, n'est qu'un exemple du dédoublement textuel. Les figures de répétition (relevées ailleurs) participent aussi au dédoublement.

b) Le double, le dédoublement et la dualité :

La dualité et le dédoublement sont inscrits dans le texte et dans la personne du narrateur-personnage de *La mémoire tatouée*. Et même au delà, puisque le père "vivait en une dualité farouche et morose" (p. 15) ; déjà "sa pauvre tête suggérait la tristesse de ceux qui se font expulser dans une dépossession de plus en plus mutilante" (p. 15). Pour sa part, le narrateur-personnage vit la "séparation d'un adolescent, arraché d'un double exil, deux villes et deux mères", ayant "un double langage" (p. 64). La dualité habite le "moi" et le conditionne. Elle est subie alors que le dédoublement

est voulu ou du moins accepté par le moi "maintenant rien ne ressemblait à ma divination, je me dédoublais de loin" (p. 162), "la nuit durait, j'avais toujours le regard clair, je me dédoublais ouvertement" (p. 138), "fatigué du corps je ne l'étais pas de la lecture, ce dédoublement me sauva" (p. 140). La phrase qui précède dans le texte la dernière phrase citée marque le moi comme le lieu de ce dédoublement "je me repliais en moi-même, retrouvais, du coup, le goût de la lecture" (p. 140). Ce dédoublement dépasse parfois le narrateur-personnage "je découvris ainsi un dédoublement inattendu" (p. 132) ; toutefois, même dans ce cas, le dédoublement - ici inconscient ? - vient toujours du moi et ne s'impose pas à lui objectivement. C'est le dédoublement qui engendre le double que ce soit dans l'écriture ou dans la vie. Ainsi, parmi les personnages d'une pièce de théâtre écrite par l'auteur et citée dans le texte figure "un poète (mon double)", celui-ci a "une voix malade et un énorme crayon à la main" (p. 131). Il s'agit dans ce cas d'un double fictif. Dans un autre cas, le double est réel "cet adolescent, que j'aimais comme un double, avait la méditation incisive" (p. 119), ce double est un autre. Par ailleurs, le temps, lui-même habité par le dédoublement "le double temps qui noue toute révolution" (p. 163), peut expliquer le dédoublement du moi et des autres "je parle de mon passé comme s'il s'agissait chaque fois d'un temps à expulser. Soit ! Je donne la parole à un autre double" (p. 143). Dans cet exemple, on évoque le passé dédoublant le présent, ce qui est normal pour une autobiographie qui ne peut avoir comme vision que celle rétrospective. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le dédoublement cohabite souvent avec la nostalgie. Le terme "nostalgie" cohabite ainsi avec le dédoublement textuel "j'avais et j'avais de la nostalgie" (p. 69) et avec le dédoublement personnel "la nuit durait, j'avais toujours le regard clair, je me dédoublais ouvertement. Additionné à la ville comme tant de nostalgies exilées, je glissais dans Paris" (p. 138). La nostalgie lie les deux doubles que sont l'auteur et son ami Pierre, exilé

comme lui "une nostalgie nuageuse nous liait dans cette ville insensée" (p. 119). Elle lie aussi les temps passé et présent, les deux doubles temporels.

Le dédoublement dans *La mémoire tatouée* est aussi d'ordre textuel. Les figures de répétition reviennent souvent dans le texte. On peut relever, entre autres, quelques exemples d'épizeuxes "Ordre, ordre, ordre !" (p. 33), "Paix ! Paix ! Paix !" (p. 36), "L'argent, l'argent, l'argent !" (p. 39), "bulles, bulles, bulles" (p. 80). L'épizeuxes s'inscrit dans ces cas de figure dans le cadre de la construction ternaire qui habite le texte en cohabitant avec la construction binaire qui le domine. Cette dernière construction se retrouve dans certaines épizeuxes "dormir, dormir" (p. 138), "tombez ! Tombez souvenir" (p. 170), "pourquoi, pourquoi" (p. 172), "maintenant, maintenant" (p. 70), "frappe ! Frappe !" (p. 71), "cours, cours" (p. 88). Nous pouvons aussi citer quelques exemples d'anaphore "Alléluia la colonisation ! Alléluia l'histoire gaillarde !" (p. 59), "Pleurez, ô mes frères, pleurez, pèlerins de la science infuse !" (p. 66), "surmenage, répétait-il. Surmenage de quoi et pourquoi ?" (p. 139). Les exemples d'épanalepse ne manquent pas non plus "adolescent aux yeux verts" (p. 75, 100), "ainsi tourne la culture" (p. 58, 84), "le jour de la très grande violence" (p. 112, 155, 187), "il n'y avait pas de quoi être fier !" (p. 111, 168), "Tombez, grand-père !" (p. 132), "la très grande violence !" (p. 168), "Ô mes invités du jour" (p. 186).

Les mots et les phrases qui se répètent (qui se dédoublent) renvoient au moi dédoublé qui se répète en revivant sa vie, en la vivant et l'écrivant. Le texte qui se dédouble, en s'étalant deux fois, renvoie au dédoublement du "moi" entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Ce dédoublement est dû à l'écart du temps (entre celui de la narration, celui de l'histoire et celui de la diégèse) "tendresse larvée chaque fois que je retourne à cette rue, même dépaysement quand je rentre chez moi après une longue absence. A quelques mètres de la maison familiale et en une fraction de seconde, le

vide m'envahit, se perd la mémoire" (p. 18). Mais l'écart d'identité intervient aussi "enfant aux yeux verts, *tu* fais dans *ton* pantalon, en plein jour, et la maison pachale riait" (p. 47), "enfant, *sois* fidèle à notre tendresse, les rivières couleront, c'est certain, *coule toi*, enfant aux yeux verts" (p. 47), "Enfant, *accompagne* tes parents, de préférence *ta* mère, de préférence un jour de mariage (...) *chante*, même déguisé en fille, on te saura gré de ton ondulation, *hausse* les épaules et *dis* : qu'importe l'ondulation. *Assieds-toi* (...)" (p. 61), etc. L'écart est narratif entre le récit à la première personne et un autre à la deuxième personne. Dans ce deuxième récit, le personnage devient un narrataire auquel s'adresse le narrateur sur le ton de l'impératif (supériorité de l'être du présent sur l'être du passé). Pour nous résumer, nous pouvons dire que le texte est habité par un dédoublement temporel, narratif et lexical qui accompagne (et met en scène) le dédoublement comme thème.

B) LE DOUBLE DANS LA VIE :

Nous avons vu le double s'inscrivant dans la stratégie scripturale et la traversant. Nous allons voir dans cette deuxième partie le double se rapportant directement au vécu. Le double se donnant à lire dans cette partie comme réel, tente de prouver la factualité des événements narrés et l'existence réelle du narrateur-personnage. Il accentue dès lors la lecture référentielle et autobiographique du récit. Néanmoins, relevons qu'en affluant sur la lecture et la perception du récit, le double dans ce deuxième cas de figure ne peut que s'inscrire à son tour dans la stratégie scripturale. Celle là est différente de la première. Car, si la première renvoie à elle-même, la deuxième tend à se faire transparente, disons même discrète, pour refléter le réel.

a) Les doubles masculin et féminin :

Le thème du double est présent dans *Aké*, par le biais d'Osiki, l'ami de classe (milieu non familial) et de Tinu la soeur aînée (milieu familial). Osiki représente le double qui attend à la vie, dont la fonction même est de mettre le moi face à sa mort. La première fois, en jouant à la balançoire et en la lançant très fort et très haut, la mère de Wole, chrétienne sauvage, parle ouvertement de tentative de meurtre "elle lui (au père) demandait de dire à Osiki que ce n'était pas en me tuant qu'il allait s'assurer ma part d'iyán" (p. 53). Le double veut tuer le moi pour occuper sa place, avoir sa position sociale et ses privilèges. La deuxième fois, un an après, Wole est touché à l'oeil par une machette, alors qu'il portait un masque borgne en suivant le toujours présent Osiki, censé être son ange protecteur. D'ailleurs, celui-ci est le coupable modèle, ou du moins le plus suspect "où est cet Osiki ? demanda quelqu'un" (p. 63), juste après l'accident. Néanmoins, le double arrive aussi à sauver le moi "Je le vis en imagination et ce spectacle amena un sourire sur mon visage. Il me fit aussi ouvrir mon oeil blessé et découvrir, à mon grand étonnement, que je voyais" (p. 63). Le moi est à la fois tué et ressuscité par le double. Mais il n'arrive jamais à rattraper ce dernier "Je le poursuivis, mais, très vite, il fut à l'autre bout de la cour tandis que je suivais, obstiné, inconsolable en voyant la distance augmenter, et pourtant incapable d'obliger mes jambes à suivre l'allure de celles d'Osiki" (p. 51). Osiki survole l'espace et disparaît de la suite du récit, double intouchable, double-mythe, à la fois modèle et contre-modèle.

Tinu, soeur aînée, joue aussi parfois le rôle du double. En étant l'aînée de la famille, elle sert de courroie de transmission des ordres parentaux "Tinu entra pour me dire que Maman voulait me voir à la cuisine" (p. 56). Elle transmet les messages d'un côté comme de l'autre "Est-ce que tu réalises que tes amis et toi, vous seriez encore assis dans la salle

de séjour à attendre (...) si Tinu n'était pas venu me prévenir ?" (p. 57). Par ailleurs, le narrateur-personnage s'identifie à Tinu "Tinu et moi, changeaient ! même Tinu changeait, et je me mis à demander si moi aussi je changeais, sans le savoir, comme tout le monde"(p. 137). Tinu constitue un miroir qui renvoie parfois le personnage à lui-même et qui peut l'alerter à son propre sujet "Si je commence à changer, tu me le diras, hein ?" (p. 137). Ceci n'est nullement en contradiction avec son rôle principal dans le récit, celui de personnage informateur, transmetteur, intermédiaire et messenger :

Parent <—————> Tinu <—————> Wole

Ce rapport d'information est parfois favorable à Wole (+), parfois défavorable (-), ce qui met la soeur en dehors de toute qualification d'adjuvant ou d'opposant. En somme, le passage d'un double à un autre montre le balancement du personnage-narrateur entre l'intérieur (famille) et l'extérieur (cercle non familial). Osiki n'appartient d'ailleurs pas exactement au même milieu social que Wole et n'a pas la même religion que lui (puisque'il est animiste). Dans ce sens, il est "résolument" autre. Le flottement dans le choix du double (à la fois interne et externe) instaure une certaine pluralité de sens absente des *Coquelicots de l'oriental* par exemple, où le double est complètement interne (il est d'ailleurs unique).

b) Le double consanguin :

le personnage qui joue le rôle du double un certain temps dans *Les Coquelicots de l'oriental* est un cousin de Brick "comme moi, Ahmed était pauvre et meurtri. Il comprenait mes réserves en tout et me vouait une admiration naïve dont je lui étais reconnaissant" (p. 157). Le double est presque même : il ne sort pas du cercle familial consanguin. Il est le même avec en plus une admiration sans limite du moi suprême. Dans ce cas, nous sommes devant une relation même/double, mais aussi maître/esclave. D'ailleurs, tout au long du récit, il y a cette notion du cercle fermé, à

l'exemple du groupe formé plus tard "d'élèves démunis, pauvres mais décidés" (p. 156), c'est à dire d'autres Brick. A la fin du récit, Brick joue le rôle d'esclave dans un couple qu'il forme avec un copain à lui "on redescendit des escaliers et, derrière Lhou, je...". Néanmoins, cette position va vite changer "Je me relevai, Lhou attendait, indécis, puis il resta derrière..." (p. 176). Le narrateur-personnage reprend sa position "naturelle", celle du guide, maître et premier de la classe. Remarquons que s'il y a des couples homme/homme, il n'y a jamais un couple homme/femme. Ce dernier cas est évoqué une seule fois dans un laps de temps très court "cela dura quelques instants" (p. 154). Ce qui ne facilite nullement la formation d'un couple, surtout qu'avant ces précieux instants, le narrateur-personnage a dû marchander le prix. En somme, dans le couple, Brick recherche le même : du même sexe, de la même situation sociale et le plus souvent de la même famille, de la même tribu. Il cherche à établir un rapport de force qui lui est favorable en se distinguant par un plus : la réussite scolaire. C'est d'ailleurs celle-ci qui va lui procurer une certaine ascension sociale à laquelle il accède à la fin du récit et dans le paratexte (la postface).

C) LE COUPLE HOMME/FEMME :

La présence des femmes chez Choukri est déterminante que ce soit dans la vie ou dans l'écriture. Nous avons donc décidé de s'y attarder en mettant l'accent sur ce renvoi mutuel entre le récit et la vie caractéristique de la démarche de Mohamed Choukri. L'interview que nous allons citer à la fin de ce passage démontre mieux que n'importe quel autre moyen à notre disposition de l'étroitesse du rapport qu'entretiennent l'écriture et la vie de/chez Choukri. Le couple chez ce dernier connaît un certain malaise dû à la difficulté de trouver et de vivre (avec) un double féminin.

Nous reviendrons plus tard sur la présence présumée du double dans *Le pain nu* (déjà mentionné dans les préliminaires). Mais chez Choukri, c'est plutôt le couple (Choukri inchangé/femmes changeantes) qui est au centre du récit. Les jeunes filles s'appellent Assia, Fatima, Monat (très jeune fille), les femmes s'appellent Harrouda (femme-prostituée, femme charnière entre l'enfance et l'adolescence), puis Sallafa, etc. toutes prostituées. Même Monique qui entretient avec le personnage un rapport de maître à esclave (puisque'il était domestique chez elle) et qui est l'une des seules femmes intouchables dans le récit, est récupérée dans le symbolisme sexuel et sexiste. Le narrateur-personnage l'installe dans un rapport masturbatoire comme pour signifier qu'elle n'est pas au-dessus des autres femmes. La femme est assignée à résidence dans un domaine sexuel au-delà duquel rien n'est possible. Si le narrateur dit "je n'aime pas vivre avec une femme qui ne s'occupe pas, qui ne sait qu'ouvrir les jambes, à moi ou à d'autres" (p. 137), il ne cherche à aucun moment dans ses relations féminines autre chose que le sexe dans une vision assez misogyne. D'ailleurs dans ce domaine, le manque reste insatisfait et l'état final ressemble à l'état initial. La question "femme" reste posée à Choukri et la réponse toute sexuelle qui est avancée ne semble pas appropriée. Le couple Choukri/femme est un couple déséquilibré, le seul point de chute en est l'homme en question; les femmes pour leur part sont interchangeable. Choukri considère ce rapport comme équivalant à celui qu'entretient le maître avec son valet. Cette volonté d'installer un rapport de force favorable peut expliquer sa fréquentation assidue des prostituées dont le seul paiement fait d'elles des êtres inférieurs se mettant au service de l'homme régnant sans partage. Le machisme (sorte de narcissisme mâle) dont fait preuve le personnage reproduit l'attitude paternelle qu'il semble parfois dénoncer. D'ailleurs, dès le début du récit, Mohamed voue une admiration enfantine à ce comportement "Moi aussi, quand je serai grand, j'aurai une

femme. Le jour je la battrai. La nuit je la couvrirai de baisers et de tendresse" (p. 27). Néanmoins, si le narrateur emploie la violence contre les hommes et s'abstient d'en user contre les femmes (ses femmes) c'est qu'il sent peut-être qu'il est indigne de lui d'user de sa force face aux "êtres inférieurs" que sont ces dernières à ses yeux. Le narrateur-personnage ne s'engage jamais dans une relation d'amour où le rapport de force est égal. En ceci, ses relations féminines représentent un échec. C'est l'envers de la médaille, le conte de fée a ses points d'ombre. Toutefois, si une lecture moralisante peut réduire *Le Pain nu* à une errance sexuelle qui ne mène à rien, on peut rétorquer que l'abstinence sexuelle peut aussi figurer un échec, comme c'est le cas des *Coquelicots de l'oriental*.

Par ailleurs, Mohamed Choukri déclare à ce sujet dans une interview parue de lui "avec les femmes dignes, il ne peut y avoir que de l'amour déçu. C'est pour cela que je préfère la plus indigne fille d'Eve, la prostituée"⁴. Dans cette interviews, la misogynie de Choukri est explicitée "entre la femme et l'homme, il y a un malentendu moral, originel et éternel. La femme digne espère t'aliéner, la putain entend te faire payer sa déchéance. Les deux s'acharneront sur toi"⁵. Choukri vit, écrit et déclare la douleur qui caractérise ses relations féminines. Il refuse l'idée du mariage et avoue comme seule concession à ce sujet "j'aurais pu me marier dans les années soixante avec une étrangère"⁶. Pour Choukri, la difficulté de vivre avec une femme provient peut-être de sa relation affective très forte avec sa mère. Les femmes sont les doubles (ou les images) de celle-ci. Seule la femme étrangère s'en éloigne, ce qui peut faciliter les relations avec elle.

⁴ *Jeune Afrique*, n°1769, du 1 au 7 décembre 1994, p. 63.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

En guise de synthèse et d'élargissement :

Le "moi" n'est pas fermé, il ne peut parler de lui-même à l'infini. Il vit avec les autres et en parle. Néanmoins, le "moi" a tendance parfois à parler de lui-même en parlant des autres. Il se met en évidence en soulignant les faiblesses, l'hypocrisie et les échecs de ceux qui l'entourent. Nous n'allons pas revenir au cas de Brick Oussaïd qui brosse un tableau très noir de sa famille et de son village dont il se présente comme le seul survivant en quelque sorte. Dès lors, son héroïsme ne peut qu'apparaître plus fortement. N'est-il pas le seul à avoir survécu à la misère ? Le couple qu'il forme d'ailleurs quelque temps avec un de ses cousins est un couple du même au pareil. En l'absence de relations féminines, Oussaïd applique les règles de l'endogamie à ses amitiés et à ses fréquentations masculines. Il cherche le double pour mettre en valeur le modèle qu'il est ou qu'il veut être. La femme absente chez Oussaïd est omniprésente chez Choukri. Cependant le couple a autant de mal à se construire chez ce dernier que chez le premier. Car il n'y a pas de couple stable, mais seulement des relations passagères qui se nouent et se dénouent dans le monde mouvant et déchu de la misère. Les prostituées constituent le double féminin par excellence pour Mohamed le désœuvré. Néanmoins, l'univers de celui-ci est plus ouvert que celui de Brick (qui a pour double un consanguin).

Dans *Aké*, le double de Wole va disparaître parce que trop remuant. Le personnage reste cloîtré dans le cercle familial. La perte du premier double représente une régression anale, un retour aux sources dont s'alimente peut-être l'autobiographie entreprise. Pour leur part, les doubles d'El Maleh prennent en charge la narration et s'emparent du récit. Celui-ci devient ainsi l'autobiographie des multiples doubles de l'auteur, genre nouvellement créé, à théoriser et/ou à canoniser. Il faut dire que dans tel ou tel cas, le double est à peine esquissé et même son identification comme tel est forcée. Il se plie à sa lecture comme double malgré lui, à son âme

défendant. Le cas d'El Maleh ne déroge pas à la règle. Par ailleurs, ne fait-il pas jouer aux doubles les mauvais rôles, alors que lui assume celui du perspicace qui tire les leçons de la vie et les ficelles du récit ? D'ailleurs, Edmond Amran El Maleh n'est nullement mentionné, rendant ainsi "ses" doubles orphelins de lui-même, comme il a rendu "le récit de sa vie" orphelin de sa propre prise en charge effective, et comme il a jeté au lecteur son "autobiographie" comme on jette au monde un enfant naturel. Enfin, nous pouvons dire au sujet de l'ensemble des oeuvres choisies que l'espace de l'autobiographie est assez étroit pour les autres même les plus proches. Ils risquent de faire de l'ombre au moi. On n'écrit pas une autobiographie pour parler des autres. Ou alors si c'est le cas, ces derniers servent d'une manière ou d'une autre à mettre le "moi" en valeur.

3) ENTRE NOM ET PSEUDONYME :

"Volontiers je porterais *un masque* et changerais *mon nom*"

Stendhal, Correspondance.

Préliminaires :

Dans l'autobiographie, il est difficile de parler de pseudonymat car l'identité qui occupe une place essentielle dans l'écriture autobiographique n'a d'autre expression que le nom¹. Néanmoins, quelques cas particuliers peuvent être mentionnés, comme celui d'un écrivain connu seulement sous son pseudonyme et dont le personnage peut figurer dans le récit sous le nom réel de l'auteur. Ce cas ne pose aucun problème si le public est tenu informé de l'état des choses dans le paratexte. Dans le cas contraire, le pacte générique devient ambigu et nous sortons du cadre strict de l'autobiographie, du moins au niveau de la réception immédiate. Il y a aussi le cas où le personnage prend un pseudonyme de guerre, de clandestinité ou de plume. La lecture peut conclure au roman autobiographique sans trop de peine, à part si l'auteur signifie fortement que le personnage et lui ne font qu'un. Le problème n'est pas résolu pour autant, les romanciers ne disent-ils pas souvent que tel ou tel personnage leur ressemble. "Madame Bovary c'est moi" disait Flaubert et on entend ça et là un romancier dire que tel ou tel personnage c'est lui. Cette pratique tend à s'étendre dans les campagnes de promotion des livres, comme si le roman cherchait à se référer à l'autobiographie. Cette campagne est alimentée, me semble-t-il, par le côté réducteur et simpliste résultant des interviews de plus en plus tournées vers l'actualité des parutions, le classement par ventes et la personnalité de l'auteur. De telles interviews ramènent le livre à l'auteur et s'enferment dans le biographisme auquel le journaliste est beaucoup plus habitué qu'à la littérature.

¹Le cas le plus fréquent dans la pratique autobiographique est l'onymat; terme proposé par Gérard Genette pour désigner le cas dans lequel "l'auteur "signe" (j'emploierai ce verbe pour faire court, malgré la réserve susdite) de son nom d'état civil", *Seuils*, op. cit., p. 40. Dans le même livre, nous relevons les termes de pseudonymat et de polypseudonymat.

Commençons par prendre deux cas d'écrivains maghrébins publiant sous leurs pseudonymes. Leur production n'est pas spécialement autobiographique, mais leur démarche peut nous être éclairante sur une pratique que nous pouvons rencontrer dans la production autobiographique et dans notre corpus. Le récit à dominante autobiographique qu'est *Parcours immobile*, dans lequel le personnage prend des pseudonymes considérés comme tels par le narrateur même, en est un exemple. Bien sûr, c'est un cas narratif non comparable aux deux cas réels qu'on va citer (les pseudonymes sont ceux du personnage dans le premier cas, celui de *Parcours immobile*, et sont ceux de l'auteur dans le deuxième). Néanmoins, des rapprochements au niveau de la signification des pseudonymes sont à relever. Il y a d'abord le cas de Jean Sénac qui signe des textes sous les noms de Gérard et de Jean Comma (du nom de sa mère) et également de Christian Pères, ensuite il signe Sénac du nom de son père qui le reconnut à l'âge de trois ans. Durant la guerre de libération, il prend un pseudonyme arabe "Opérant une prise de conscience politique dans le sens de l'Algérie combattante et de l'identité algérienne, il signa du pseudonyme Yahia El Ouahrani (Jean L'oranais) pendant la guerre de libération"². Jean Déjeux le juge assez négativement "il tentait d'arabiser son nom, pensant que le chemin de l'identité passait par là et que la métamorphose du nom masquait son patronyme Sénac (porté d'ailleurs, nous disait-il, comme un pseudonyme) lui permettant de montrer qu'il n'était pas français"³. Cette métamorphose nominale (réelle) nous fait penser au groupe nominal du personnage de *Parcours immobile* (Josua-Edgar-Jacquet-Aïssa), qui peut aussi prêter à confusion (en se laissant réduire à un simple passage du champ nominal européen à celui arabe dans la période de la pré-indépendance et de

²Jean Déjeux, "L'identité et le masque : les pseudonymes dans la littérature de langue française en Algérie", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1985, éditions du CNRS, Paris, 1987, p. 394.

³Idem, p. 395.

l'indépendance) si on ne prend pas en compte son aspect essentiellement métaphorique et symbolique.

Il y a ensuite le cas de Taos Amrouche qui publiait d'abord sous le nom de Marie Louise Amrouche, de Marguerite Taos puis de Marguerite Taos Amrouche. C'est son dernier roman qui fut signé Taos Amrouche. Jean Déjeux conclut "La récupération de soi et de l'africanité a été peu à peu opérée, avec des variantes, de 1944 à 1975"⁴. Relevons au passage la différence de traitement entre les deux cas (Sénac/Amrouche). Le deuxième cas est exposé avec plus de bienveillance de la part de Déjeux. Dans le cas d'Amrouche, il ne s'agit pas, en premier lieu d'un retour à une origine (pseudo)fondatrice, mais d'une rupture avec le rouleau compresseur colonial, ramenant le tout au même, excluant l'autre et le rendant autre à lui-même par décret invisible mais efficace. La motivation historique et contextuelle (identique à celle qui est relevée dans le cas cité ci-dessus) des pseudonymes du personnage de *Parcours immobile* (par rapport au colonialisme, au statut de juif, à la lutte nationale, etc.) n'est pas à négliger. Mais dans le groupe nominal (Josua-Edgar-Aïssa et Jacquet), il n'y a pas pour autant un enchaînement linéaire ni un trajet unique, mais des retours et un entremêlement. Et même s'il y a des datations et des repères - opaques il est vrai —, il n'y a pas de risque de lecture réductrice, chronologique ou linéaire rendant le symbolisme trop voyant ou enfantin. On ne peut parler dans ce cas de cheminement ou d'itinéraire, ou alors il faut le faire avec beaucoup de précaution.

Cherchons, maintenant, du côté des auteurs signant sous des pseudonymes leurs récits. S'il est avéré que "les pseudonymes se retrouvent assez souvent dans les signatures de textes de fiction : nouvelles, romans, poèmes"⁵. Nous nous limiterons pour notre part aux

⁴Idem, p. 394.

⁵Idem, p. 392.

témoignages et récits de vie. C'est le cas de Zoubida Bittari, pseudonyme de Louise Al-Rachedi, dans *O mes soeurs musulmanes pleurez* (Paris, 1964) et Leïla Aouchal dans *Une autre vie* (Alger, 1970). C'est aussi le cas d'Ahmed dans *Une vie d'algérien* (Paris, 1973), de Mohamed dans *Journal de Mohamed* (Paris, 1973) et de Hassan dans *Comment périra l'Algérie française* (1938). Il s'agit bien sûr de pseudonymes d'auteurs et non de personnages. Peut-on d'ailleurs parler de pseudonymes de personnages, si ce n'est dans certains cas où le personnage a à la fois un nom et un pseudonyme, ou qu'il ne se présente que sous son pseudonyme tout en affichant celui-ci comme tel dans le texte. Jean Déjeux mentionne par ailleurs le cas de certains romans autobiographiques dont "le nom du héros est une contraction ou un arrangement de celui de l'auteur : Fouroulou Menrad dans *Le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun"⁶. Nous pouvons ajouter à titre d'exemple le cas de Driss Ferdi dans *Le passé simple* de Driss Chraïbi. Philippe Lejeune récuse cette notion du pseudonymat du personnage. A propos d'une oeuvre, il précise "l'éditeur représente (...) le héros, comme (...) l'auteur (...) habile procédé publicitaire, mais qui ne change rien. Si (le personnage) c'est (l'auteur), pourquoi porte-t-il un autre nom ? Si c'était lui, comment se fait-il qu'il ne l'ait pas dit"⁷. Posée ainsi, la question peut être mal prise dans un domaine littéraire dont le principe est le plaisir, la liberté et le franchissement des frontières. Il demeure que l'approche théorique a une certaine légitimité. Par ailleurs, concernant *Parcours immobile* spécifiquement, le vrai rapprochement est à faire entre les prénoms de l'auteur et ceux du personnage : Edgar peut renvoyer à Edmond et Amar à Amran. Le nom de l'auteur est présent dans le récit d'une façon détournée : El Mellah (le quartier juif) et la mer (el Maleh veut dire le salé en arabe).

⁶Idem, p. 394.

⁷Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

A) **REPÈRE SOCIAL OU PERSONNEL :**

Le nom marque le récit du moi du sceau de la vérité. Il authentifie la signature de l'auteur et son engagement à se raconter. Il donne aussi un gage d'authenticité à la mention "autobiographie". Mais, le nom marque aussi le personnage individuellement et/ou socialement. Nous avons choisi comme exemple à ce sujet deux oeuvres : *Le pain nu* et *Aké*. La première oeuvre inscrit le nom (dans sa présence et/ou son absence) comme marque d'intégration ou de désintégration sociale. La deuxième l'inscrit comme marque d'indépendance ou d'interdépendance individuelle.

a) **Le nom comme marque sociale :**

Dans *Le Pain nu*, le prénom revient assez souvent pour se rappeler au bon souvenir du lecteur. Tout d'abord par le biais de la mère "Mohamed, mon Mohamed" (p. 14), ce qui contraste fortement avec les interrogatoires de police :

"—Tes papiers
—J'en ai pas
—D'où es-tu ?
—Où habites-tu à Tétouan ?" (p. 86).

Scène qui se répète plus tard :

"-Tes papiers !
-Je n'en ai pas." (p. 127).

Le manque de papiers d'identité est une non-existence sociale comblée par l'établissement d'un dossier par la police, "identité fliquée" aurait dit El Maleh. Choukri dit avec ses mots à lui et dans des phrases courtes comme à son habitude "Ainsi, je constituais mon premier dossier chez la police. Je déposai mes empreintes digitales ; je dis mon nom, je l'épelai" (p. 134). Le prénom est de l'ordre du maternel, de l'intime, de ce qui fait le soi à lui-même, alors que le nom est plutôt de l'ordre du social. Le récit au nom de

l'auteur résulte d'une obsession de ce nom, d'une recherche obstinée de sa reconnaissance sociale, de sa confirmation ou de sa réhabilitation.

Entre treize et quinze ans, le personnage est interrogé plusieurs fois sur son identité et sur sa filiation. La première fois, une femme lui demande "s'(il) étai(t) le fils de Madame Mimouna", il répond "Bien sûr que j'étais le fils de Mimouna" (p. 60) ; ce qui nous révèle le prénom de la mère. La deuxième fois, un homme lui demande s' "il était le fils de Monsieur Hadou", il répond (en mentant) par le négatif "Non, ce n'est pas moi" (p. 60), "Je ne suis pas son fils. Je ne connais personne du nom de Haddou" (p. 60). Mohamed accepte donc de se situer par rapport à la mère et refuse de s'affilier au père. C'est une forme de vengeance radicale. D'ailleurs, la non-reconnaissance du père est un acte de meurtre symbolique à son encontre. Le personnage l'explicite dans ce même passage lorsqu'il affirme que le père est mort alors qu'il est encore vivant :

"—il est mort (...)depuis longtemps.

—Comment s'appelait-il ?

—Je ne sais pas." (p. 61).

Remarquons le schéma : Jeune femme——>Mohamed——>Mère.

Un individu——>Mohamed——>Père.

Le dialogue s'établit plus facilement avec la jeune fille qu'avec le vieil homme. Celui-ci renvoie au père et tout le schéma renvoie au schéma oedipien. Par ailleurs, le personnage livré à lui-même ne se reconnaît et ne trouve sa reconnaissance (sociale) qu'en lui-même :

"-Comment t'appelles-tu alors ?

-Mohamed" (p. 60).

La révolte très violente contre le père est l'expression de cette volonté farouche d'indépendance et d'autonomie "mon père nous exploitait, le patron du café m'exploitait (...) J'avais décidé de voler toute personne qui m'exploiterait, même si c'était mon père ou ma mère" (p. 28). Ce refus de l'autorité ouvre la porte à une vie de délinquance. La recherche à tout prix

d'une vie libre et personnelle dans un milieu familial et social disloqué continue son oeuvre dans le récit de vie. D'ailleurs, c'est toujours le personnage qui assume son prénom et son patronyme. Le narrateur se cache derrière la première personne. Le patronyme "Choukri" s'inscrit une seule fois dans le texte à travers le personnage lui-même :

"-Hé, Abdeslam, je suis Choukri" (p. 137).

Le manque de nom symbolise dans le récit - surtout au milieu - le sommet de la misère "je pensai au gosse qui m'avait sauvé de la rafle la nuit dernière. Pourquoi ne m'a-t-il pas réveillé ? Il a dû essayer, mais sans succès. Nous ne connaissons même pas nos noms" (p. 79). Ceci contraste avec *Parcours immobile* par exemple où la multitude des pseudonymes mène à un certain anonymat qui est en premier lieu le symbole d'une transcendance de l'être. Le cas de *La mémoire tatouée* est entre les deux ; l'anonymat auquel le personnage est acculé symbolise un être en cours de réalisation "au collège, le pion me dit tout de go : numéro 108" (p. 78). C'est un passage de la tutelle familiale à la vie indépendante d'un adulte, passage plein de révolte du reste "un tas de petits pois et la colère du pion qui dit : numéro 108 dehors !" (p. 79). Alors que dans *Le pain nu*, l'absence (ou perte) du nom symbolise la déchéance de l'être.

b) Le nom comme repère :

Si le nom symbolise dans *Le pain nu* la misère et/ou l'ascension sociale, il est dans *Aké* le symbole de l'affirmation personnelle. Il symbolise dans la première oeuvre le positionnement social et dans la deuxième la réalisation individuelle. Dans *Aké*, Le nom joue aussi le rôle de la symbolisation de tout le récit. La scène de la première sortie hors de la demeure familiale, scène fondatrice, se termine, par le dialogue suivant :

"— Dis-moi, comment t'appelles-tu ?
— Je m'appelle Wole.

- Wonlei. Bien. Et ton père ?
- Mon père s'appelle Directeur.
- Comment ?
- Mon père s'appelle Directeur. Quelque fois on l'appelle Essay" (p. 78).

Cette saynète est une saynète-clé. Elle relève d'une condensation narrative dont plusieurs sujets ressortent : la distance, non seulement linguistique, séparant les colons des colonisés, étant donné que l'interlocuteur est un officier anglais, la distance enfant/adulte, la lignée familiale (du fils au père), mais aussi, dans la tête de l'enfant, cette volonté de s'affirmer déjà individuellement en n'énonçant que son prénom et celui du père. Le point de départ du récit est de se nommer soi-même, de s'attribuer un nom comme on s'attribue une oeuvre. Remarquons que le dialogue fait suite à un égarement (perte de soi et de ses points de repère rassurants). En somme, la première sortie (du carcan familial) mène à une première perte (de soi) et à une (toute aussi première) recherche de soi qui passe par le nom. Le personnage-narrateur énonce son prénom (au lieu du nom) juste après avoir trouvé une brèche (portail) dans le mur de la concession. Néanmoins, la tentative de rupture avec les siens, ses liens et ses lieux, se termine par un retour au point de départ : la maison parentale. D'ailleurs, on identifie Wole par son père, ou plutôt par la fonction sociale qu'occupe celui-ci (directeur). Les prénoms (celui du père et à fortiori celui du fils) sont inutiles, encombrants et ne jouent qu'un rôle symbolique. Par ailleurs, à deux reprises, Wole se voit répliquer "Depuis quand est-ce que tu es Papa ?" (p. 122), et "tu t'imagines être un autre Papa, hein ?" (p. 123). Après avoir voulu s'identifier au père, le personnage veut prendre la place de celui-ci en le tuant symboliquement. L'accession à la vie passe par la mort de celui qui l'a donné ; ce qui constitue un complexe oedipien répétitif relevant de la routine de l'analyse.

On trouve aussi dans le récit des gens traités anonymement : un blanc (indéfini), la dame blanche (définie) et enfin Mme B, traitée par ses initiales (à l'instar du père S. A : Soyinka Ayola). Remarquons que le blanc

désigne la couleur de la peau, mais aussi le vide de l'anonymat et de la non-identification. L'anonymat s'ajoute à la différence "Selon toute apparence, la dame blanche (...) vivait aussi dans une concession. Car tout à coup, en gros caractères sur un portail au milieu d'un mur garni de pierres, je vis ces mots : MATERNITE Mc CUTTER (...). "Mc Cutter" fut le premier mot ce jour-là à me donner des ennuis. Nous ne connaissions cette dame que sous le nom de Mlle Makota et rien n'avait laissé prévoir qu'il pût s'épeler différemment" (p. 69). Dans cette perte de repères, de lieux, de noms (prononciation/orthographe), dans cette ignorance de l'autre et de soi, l'écriture essaye de servir de repère. Par ailleurs, si dans le cas cité ci-dessus, Makota est une africanisation d'un nom étranger, dans un autre cas, le narrateur repère sur une enseigne : "Mme T. Bankojo, maîtresse couturière formée à Londres" (p. 69) ; ce qui symbolise l'exil d'un nom local qui cherche sa garantie à l'étranger. Remarquons que dans ce passage, le nom côtoie l'enseigne. Le nom est en quelque sorte l'enseigne de la personne. Mais ces enseignes ne l'aident en rien à (re)trouver son chemin, ni à se retrouver. D'ailleurs, dans les mots et phrases clés de ce passage, il y a ceci : "Alors, je fis une découverte, j'étais seul"(p. 76). "Seul" est un mot aussi essentiel dans la compréhension de ce passage que le nom/enseigne et la perte. La solitude du personnage va être rattrapée par celle de l'auteur, comme si l'enfance et l'écriture ne font qu'un. Et comme si le récit est la recherche d'un temps perdu.

B) LE NOM COMME PERTE :

Le nom qui identifie le personnage au narrateur et à l'auteur en affichant leur unité dans tout récit autobiographique manque dans *Parcours immobile*, empêchant toute lecture ouvertement autobiographique. Dans

cette oeuvre en effet, le narrateur ne porte aucun nom (à part dans les passages homodiégétiques où il prend le (s) pseudonyme (s) du personnage, ou dans lesquelles il peut renvoyer à celui (ou à ceux) de l'auteur sans que cette dernière identité (déjà relative et insatisfaisante) ne soit une seule fois assumée explicitement). Pour sa part, le personnage porte plusieurs pseudonymes. La perte du nom symbolise, entre autres, la perte de soi. Elle symbolise aussi l'écriture de soi comme écriture du vide et comme recherche - et création de toute pièce - de soi. Dès lors, l'écriture de soi se donne à lire comme une écriture, et le moi se donne à voir selon les différents "moi" des lecteurs. Le nom qui parfois renvoie à une certaine position sociale ou personnelle, peut d'autrefois ne renvoyer qu'à lui-même. Soumis au doute, il met en doute l'existence ou la cohérence de celui qui le porte. C'est le cas de *Parcours immobile* dans lequel le nom propre est exposé au questionnement.

Ainsi, On s'interroge sur Josua Gramp "Bizarre ce nom de Gramp c'est pas un nom juif marocain faudra vérifier se disait l'inspecteur principal" (p. 47). La vérification policière s'enclenche. Point d'affabulation, on veut la vérité rigide, toute la vérité et rien que la vérité. Ceci est une contrainte policière. La fuite nominale en est le contrepoids, tout comme le passage d'un personnage à un autre "Qui était Houmrani ! qui était Aïssa lui-même ! dangereux effet de boomerang la question revient à une allure hallucinante le projectile ne visait pas Houmrani il ne l'a pas manqué tir décentré pour mieux viser, la balle atteint en plein coeur Aïssa : les morts multiples d'Aïssa !" (p. 151). Ce (s) passage (s) ne se fait donc pas seulement à l'intérieur du personnage présumé unique (malgré ou grâce à ses différents pseudonymes) mais d'un personnage à un autre. Comme si la mise en doute du nom ne met pas seulement en doute l'unité de la personne, mais aussi son existence même puisque "existence" renvoie à singularité. Le passage de Houmrani à Aïssa met en cause cette singularité,

déjà fragilisée de l'intérieur (l'un est plusieurs) et de l'extérieur (l'un ressemble à l'autre à s'y méprendre). La mise en question du nom dans cette oeuvre rejoint donc celle du moi et aboutit à son morcellement (thème déjà traité). L'unicité et la singularité d'une vie qui sont les fondements de la littérature plus ou moins autobiographique sont contestées dans l'oeuvre. Plus encore, le statut référentiel qui est l'un des piliers de l'autobiographie n'est pas affiché. Le morcellement de l'être s'exprime dans et par une écriture opaque au niveau générique et narratif. Le fait que le récit soit loin d'être transparent (ce qui est a-priori une exigence dans l'autobiographie) donne une cohérence à l'apparente incohérence du texte.

Par ailleurs, la nomination (même pseudonyme) peut mener à la mort, l'incertitude du nom peut en sauver. C'est le cas d'un voisin au nom incertain "Est-ce qu'il s'appelait Mostapha Békouche ? il est difficile de le dire avec certitude, on le désignait rarement par son nom" (p. 186), il frôle la mort mais arrive à s'en échapper. Le nom ressemble à un mauvais sort, son port définitif mène à une mort tout aussi définitive, alors que ses ports successifs, éphémères peuvent apporter la régénération. La mort de Josua favorise la naissance d'Aïssa, la mort de celui-ci fait apparaître Jacquet avant que ce dernier ne s'éclipse pour favoriser la réapparition du dit Aïssa. Josua est le premier prénom évoqué du personnage, alors qu'Aïssa est le dernier, ce qui souligne le caractère éphémère du nom. Seul reste le moi, qui résiste à tout étiquetage ; le récit commence en effet par "*Je me souviens*" (p. 10), et s'achève par "*Je peux vous apporter mon témoignage*" (p. 214). Dès lors, le nom peut apparaître comme superflu. Par ailleurs, si l'anonymat du "moi" peut traduire sa non-singularité : c'est un moi pluriel qui ressemble aux autres, il peut tout aussi bien traduire la transcendance de l'être et du moi. D'autre part, inutile de préciser que c'est le manque de nom - fixe - qui empêche une "pleine" lecture autobiographique. Car, si le nom détermine l'être d'une personne, il détermine aussi "l'être" de l'oeuvre. L'absence du

nom crée un être anonyme, non identifié tout comme il crée une oeuvre difficile à répertorier. Le nom donc est en rapport avec l'être de la personne, avec le récit et avec le genre auquel appartient ce dernier. Il détermine aussi la lecture et l'écriture de l'oeuvre.

En guise de synthèse et d'élargissement :

Remarquons d'abord que les prénoms sont beaucoup plus cités dans les récits que les patronymes. Ceci peut s'expliquer par le fait que le prénom renvoie à l'être autonome qu'est ou que veut être l'autobiographe. Le patronyme, lui, prend une signification sociale ; il est lié à la personne comme ascendance, comme partie d'un tout global. A titre d'exemple, "Choukri" est cité une seule fois dans le texte, alors que dans la préface, le nom complet est cité sept fois et le patronyme tout seul une seule fois. *La Mémoire tatouée* contient un questionnement sur le prénom "Abdelkébir", alors que le nom est complètement absent. C'est le cas aussi des *Coquelicots de l'oriental* où seul le prénom est cité. Le cas de ces récits où le nom n'est pas cité une seule fois peut poser problème à la lecture autobiographique. Car l'emploi du nom sert de gage à l'authenticité de l'acte autobiographique. Du reste, le nom est vécu comme une contrainte paratextuelle ou contextuelle plus que comme un choix textuel. Delà vient peut-être la méfiance manifestée à son encontre. Par ailleurs, dans *Parcours immobile*, les pseudonymes du personnage⁸ sont formés de noms et de prénoms : Josua Gramp, Aïssa El Abdi. Seuls Edgar et Amar, les pseudonymes les plus proches des prénoms réels de l'auteur, ainsi que Jacquet, le pseudonyme du personnage "faisant le mort", ne portent pas de patronymes. Mais même dans le cas des pseudonymes complets, c'est le prénom tout seul qui est le plus souvent employé. Inutile de rappeler que ces pseudonymes complets ou partiels ne renvoient pas, du moins pas

⁸Nous pouvons parler à ce sujet de polypseudonymat.

directement, à l'auteur. Ils ne constituent pas un repère suffisant pour une lecture autobiographique. Mais ils peuvent constituer le symbole d'une position sociale, ethnique et/ou personnelle.

Le nom est donc tantôt un outil d'identification, même vis-à-vis de soi, tantôt un signe de perte et d'éclatement. D'autre part, la multiplicité des noms et prénoms portés comme des pseudonymes met en cause l'identité du même au même. Alors que le silence fait autour du nom interdit toute accentuation de l'aspect autobiographique. Parfois même, le prénom peut être senti par le lecteur comme un pseudonyme, ce qui ajoute à la complexité de la classification autobiographique. Ainsi, des oeuvres censées être faciles à classer, telle que *La Mémoire tatouée* par exemple, ne peuvent être répertoriées dans le domaine autobiographique avec certitude que grâce à l'apport paratextuel. Le nom, forme d'identification sociale dans la vie, l'est aussi dans le récit. Sa présence est obligatoire pour l'obtention du statut générique autobiographique. C'est un repère pour le lecteur qui cherche l'auteur partout. Sa présence ou son absence crée des degrés de satisfaction ou d'insatisfaction. Néanmoins dès qu'il est mis en question, le nom perd sa fonction de repère et devient un autre élément brouillant les pistes.

4- L'AUTRE-AUTRE¹ ET L'AUTRE-MEME

¹Francine Noël parle dans "Les colonies, l'exotisme et la note au bas de la page", *Ecrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, sous la direction de Lise Gauvin et Jean-Marc Klinkenberg, éd. Créaphis et VLB éditeur, 1991, de l'autre-absolu (p. 62) à propos de celui que nous appelons, nous, mais vu d'un autre angle, l'autre-autre.

A) *LE MOI FACE À L'AUTRE (AUX AUTRES)* :

Introduction :

Relevons d'emblée une chose essentielle : l'autre, que ce soit dans les textes maghrébins ou africains sub-sahariens, n'est et ne peut être qu'occidental. L'altérité est donc singulière, limitée, conditionnée par un temps et un espace bien déterminés, par un jeu de force, un jeu d'équilibre, et un (en) jeu de destination : j'écris pour qui et qui va me lire en priorité ? Le premier lien de lecture est plus que déterminant, qui va (me) lire sinon l'autre. Le texte est un rejet du moi vers l'autre, un parcours qui va de la main qui écrit à celle qui tient le papier pour le lire. L'autre est à la fois inscrit dans le texte qui anticipe (déjà) sa lecture, son (presque) achèvement, et y est absent du moment que c'est le papier du moi. Dans le paratexte même des oeuvres qui relèvent de notre corpus, la dualité s'installe entre des noms arabes ou africains et des maisons d'édition métropolitaines, ce qui représente une ouverture sur le monde des deux côtés. Un contrat dont la clause principale est d'écrire/publier en français régit cette ouverture. La seule exception à la règle dans ce corpus est *Le Pain nu*, livre traduit. Est-il d'ailleurs le produit d'un contrat entre Maspéro et Mohamed Choukri, ou Maspéro et Tahar Ben Jelloun ? Plutôt avec ce dernier à mon avis ; de toute façon l'ouverture est postérieure à l'oeuvre dans ce cas.

En effet, Le texte du *Pain nu* est écrit à l'origine en arabe, mais la version originale est introuvable. Ben Jelloun passe sous silence le fait qu'il a été d'abord publié en anglais par Bowles - un autre obsédé par l'autre -. Il veut donner à (son) texte une primeur, une virginité - livre d'origine - qu'il n'a pas. Il s'approprie le texte, même inconsciemment, tout en se présentant comme le garant de son authenticité. D'ailleurs, le choix de Tahar Ben Jelloun comme porte-drapeau du texte anonyme - Mohamed qui...Mohamed quoi ? - est motivé amplement : il est marocain, tangérois, ayant comme

langue maternelle ou d'école l'arabe ; il ressemble en cela à Mohamed Choukri. Néanmoins, deux qualités supplémentaires l'avantagent par rapport à ce dernier : il écrit en français et il a un statut social et littéraire confirmé. Ben Jelloun témoigne sur le Maroc par personne interposée ; Choukri, plus qu'un écrivain, est un cas étudié. *Le Pain nu* original est un texte-prétexte. Le moi du texte original devient autre, l'observateur devient observé. Le texte-cible n'a pas comme contrebalance le texte de départ ; rien ne peut l'arrêter, il se reflète en fin de compte lui-même. L'écriture première, le témoignage et l'auteur, biographe de lui-même, sont passés sous silence. On peut dès lors se poser la question : qui écrit le texte et pour quel destinataire.

a) Le moi autre :

On est toujours l'autre de quelqu'un. Dans le cas des *Coquelicots de l'oriental* celui-ci est arabe. Alors que dans *Le pain nu*, le personnage, riffain, est l'autre incompris et mal aimé de la société tangéroise. Remarquons que dans les deux cas, le personnage-narrateur appartient à une minorité (berbérophone). Néanmoins, chacun privilégie un aspect spécifique de la relation moi/autre. *Le pain nu* insiste par exemple sur la perception qu'à l'autre du moi, alors que *Les coquelicots de l'oriental* met en avant le regard que porte le moi sur l'autre. C'est d'ailleurs, cet aspect (relatif au regard) de la question (du rapport moi/autre) qui nous intéresse dans ce chapitre.

Regard de l'autre :

Mohamed Choukri est objet de haine. Il est l'étranger pour les autres enfants "ils n'aimaient pas les étrangers, les nouveaux venus dans la ville. J'étais cet étranger à éliminer" (p. 16). Le narrateur affirme "j'étais pour eux l'affamé venu d'ailleurs" (p. 18). Il relève ce que disent les autres de lui (dans un discours rapporté) :

"-C'est un riffain. Il est arrivé du pays de la famine et des assassins.
 -Il ne sait pas parler l'arabe.
 -Les riffains sont malades et partout où ils vont ils répandent la famine.
 -Même leurs animaux sont malades.
 -En tout cas, nous ne mangeons pas leurs bêtes. D'ailleurs elles les rendent encore plus malades.
 -Oui, quand meurt une vache, ou un brebis, ils la mangent quand même. Ils mangent de la charogne." (p. 19).

Cette dernière affirmation est contredite malicieusement dans le texte, lorsque la mère dit au personnage : "tu es fou ! L'homme ne mange pas de la charogne" (p. 13). On est loin des ellipses pudiques de Khatibi en terre d'exil, ou du monde harmonieux d'El Maleh où la seule entorse est " "hadak yahoudi !" c'est un juif" " des milieux patronaux voulant contrecarrer l'action des syndicats et du parti communiste. D'ailleurs, le narrateur dans *Le pain nu* évoque cette haine en en faisant une lecture générale "ce mépris du riffain frappe aussi celui qui est descendu de la montagne. La différence c'est qu'on considère le riffain comme un traître et le montagnard comme un pauvre type, un naïf" (p. 19).

Si le personnage vit le racisme au quotidien et le sent intuitivement (il est encore un enfant dans cette partie du texte). Le narrateur va au-delà de cet instinct, il en fait un relevé général. Par ailleurs, relevons que le personnage rencontre au cours de sa fugue un montagnard (un jebli) et se rend compte qu'il y a une certaine ressemblance entre leurs deux vies. Leur point commun est la misère, la privation et la haine. Au cours du même épisode, lorsque le personnage essaye de porter les valises des voyageurs à la gare, il se voit répliquer "vous avez envahi cette ville heureuse, comme des sauterelles !" (p. 80). A son statut d'étranger à l'univers tangérois, s'ajoute sa marginalité subie et choisie ; ce qui fait de lui à la fois un étrange et un étranger. Le récit du moi provient peut-être entre autres de ce double statut. Marc Gontard relève à ce sujet que Choukri est "étranger aux yeux

des marocains"², ce qui est excessif. Peut-être que le critique parle des marocains arabophones ou des tangérois de souche. Mais même dans ce cas, il s'agit d'une généralisation arbitraire.

Regard sur l'autre :

Dans *Les coquelicots de l'oriental*, la première allusion aux arabes est plutôt elliptique, oblique et anonyme "des groupes de personnes étrangères aux miens traversaient la tribu. Ils étaient habillés de pantalons gris comme dans la ville (...) et parlaient un langage incompréhensible" (p. 45). On peut présumer que ce sont des arabes (non nommés dans le texte comme tels, ce qui peut constituer une paralipse). Ceux-ci sont considérés avant tout comme étant étrangers. Notons au passage que ce sont des résistants. La deuxième rencontre avec des arabes est faite avec des soldats après l'indépendance "ils étaient habillés en kaki, non armés et parlaient probablement l'arabe" (p. 49). L'emploi de l'adverbe "probablement" peut s'expliquer par plusieurs faits. Tout d'abord, par le souci de la vraisemblance et de la véracité dans l'autobiographie ; les souvenirs de la petite enfance étant par essence vagues. Ensuite, par le fait que c'est le personnage d'alors qui prend la parole : à six ans on ne peut pas différencier entre des langues qu'on ne connaît pas. Ou encore par un choix modal, celui de la paralipse. Ces explications ne peuvent nous satisfaire pleinement. Une autre peut alors nous venir à l'esprit : il s'agit en fait d'une non-reconnaissance culturelle, d'une annulation pure et simple de l'autre. L'autre dans ce cas précis est arabe, lecteur non modèle. Le livre ne lui est pas destiné prioritairement. Le lecteur local représente un lecteur accidentel ou occasionnel (non pris en compte par le texte). Dès lors, toute une masse humaine est rejetée en bloc pour des raisons relevant de la stratégie éditoriale. La caractéristique stéréotypée qui se dégage du récit en général

²Marc Gontard, *Le moi étrange, littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan, 1993, p. 137.

est que les arabes sont riches alors que les berbères sont pauvres (encore un carré sémiotique en perspective).

Le premier individu — et non groupe — arabe rencontré est le maître d'école "excessivement nerveux" (p. 68) au discours inaccessible. Le deuxième est un chérif "donc en principe d'ascendance arabe" (p. 84). Ce dernier "ne parlait que la langue officielle (c'est à dire l'arabe) quoique sa généalogie ne nous intéressât pas outre mesure" (p. 84). Néanmoins il faut signaler pour la petite histoire qu'il était maître d'arabe. Le fait qu'il ait aidé Brick contre un autre maître, n'est évoqué qu'après coup (dans une analepse). Si Mbarek est le maître qui assume jusqu'au bout le rôle du méchant démoniaque. D'ailleurs, le narrateur s'en prend à "la race (sic) de Si Mbarek" (p. 87). Si cette affirmation peut s'expliquer à première vue par une certaine haine sociale perçue primitivement comme raciale, ou comme une volonté de combattre une certaine suprématie culturelle. Elle ne peut être en fin de compte qu'un stratagème auctorial : visant à présenter ce livre comme n'étant pas arabe (ou même comme étant anti-arabe). Pour une partie du public français, le procédé ne peut être que porteur. Pour ceux qui ont — encore — une mauvaise conscience, ce livre ne peut que les en délivrer une fois pour toute. Brick cherche avec ses lecteurs un ennemi commun, celui-ci est tout désigné. L'autre personnalité arabe figurant dans le récit est un caïd qui est "grand, gras et nonchalant" (p. 88). Son incompetence n'est pas liée à son statut officiel, mais à son statut racial. Puisque le caïd d'avant, compromis avec le protectorat français est considéré, lui, comme "efficace, présent, et tranchait avec autorité" (p. 53), tout simplement parce qu' "il était berbère comme nous, connaissait donc les gens et parlait leur langage" (p. 53). Relevons en fin de compte que tout un chapitre s'intitule "la flagrante injustice"(chapitre 6) du fait que les familles de "trois jeunes arabes du Mkam" (p. 89), imposèrent l'installation de l'école juste à côté de chez eux. Le procédé d'amplification employé par l'auteur

n'épargne aucun domaine, à commencer par celui-là. Sa vie doit être lue comme un enfer permanent. Les arrière-pensées politiques ne sont pas du reste absentes du récit, mais leur importance est relative. Ce qui importe le plus pour l'auteur c'est son récit.

b) L'autre et L'autre-autre :

Quoique victime lui-même du racisme, Mohamed Choukri affiche ce sentiment haineux en brochant le portrait d'un des personnages du *Temps des erreurs* : "Boutami, l'amant noir de Sara : descendant des gorilles avec son grand corps, son visage qui ressemble à la moitié d'une pastèque rouge, son front étroit de Zinjanthrope et ses yeux qui ressemblent à deux graines de raisins noirs" (p. 185)³. Mohamed Choukri brosse ce portrait dans *Le Temps des erreurs*, espérons sur ce point qu'il a eu le temps de se repentir. D'autre part, dans un passage de *La mémoire tatouée* où figure "Femme aux olives, négresse irrésistible" (p. 163), je reste perplexe devant le terme "négresse", s'agit-il d'une reproduction d'un propos ayant servi, la plupart du temps, à des desseins racistes, d'un zeste d'exotisme, ou tout simplement d'un mot banal de tous les jours ? La dernière explication peut s'accorder avec la ligne générale du texte et de ce passage en particulier où l'idéologie s'efface au profit du désir et de la danse "je ne détiens la vérité qu'au gré de l'expansion de tant d'équations jaillies d'un seul pas de danse" (p. 163). De toute façon, le noir dans le corpus maghrébin est un autre-autre, car l'autre pour les écrivains maghrébins est d'abord, on l'a déjà dit, l'occidental, l'europpéen (plus particulièrement le français). Le rapport à cet autre est fait d'amour et de haine, de brassage culturel et de crispation nationale, d'histoire conflictuelle - croisades, colonialisme - et d'ébauche de

³La traduction est personnelle. Les pages renvoient à l'édition arabe. Entre-temps, il y a eu une traduction française de l'oeuvre. Ce passage s'y trouve aux pages 132-133. La traduction y est la suivante "l'amant noir de Sarah, Boutami, un grand gaillard qui ressemble à une gorille, avec un visage en forme de demi-pastèque rouge, un front étroit de Zinjanthrope et des yeux comme de gros grains de raisin noir", *Le temps des erreurs*, traduit de l'arabe par Mohamed El Goulabzouri, éd. du Seuil, Paris, 1994.

cohabitation - Andalousie, diaspora -. L'occidental est l'autre-(tout) contre : contre dans le sens d'opposé, mais aussi de proche, de tout près ; il est l'autre presque même. D'ailleurs, c'est toute une histoire de fascination et de rejet qui lie le moi à l'autre (à cet autre-là) "L'occident était devenu un autre compact, massif, infrangible, envahissant. A ce titre il était à la fois la source d'une fascination repoussante mais aussi d'un mouvement de repli sur soi, sur son histoire, sur ses insignes, sur sa mythologie, le temps du patrimoine était advenu"⁴.

L'autre habite le moi dans *La mémoire tatouée*. D'ailleurs, ce livre est en quelque sorte un traité sur la différence et l'identité problématique. D'entrée, l'identité est mise à mal "suis-je né aveugle contre moi-même ?" (p. 7) se demande le narrateur, ou encore plus loin "mourir enfin, vivre enfin, mourir enfin, vivre contre soi-même dans l'écartement de la mémoire" (p. 49). Alors qu'à la fin du livre, dans le dialogue opposant le double au double (les deux faces du narrateur), B s'en prend à A "la différence est ta propre parole" (p. 180) avant d'ajouter "pas moyen de dissocier l'identité de la différence" (p. 180). La différence la plus proche (et paradoxalement la plus lointaine aussi) pour le maghrébin est représenté par l'occident. Le couple occident/Maghreb renvoie à la dichotomie moi/autre "la fraîcheur mythique de cette rencontre avec l'occident me ramène à la même image ondoyante de l'Autre, contradiction d'agression et d'amour" (p. 13). Le moi quoique tenté par l'enfermement sur lui-même "adolescent, je voulais me définir dans l'écoute nostalgique du mythe initial" (p. 13), choisit d'aller à la rencontre de l'occident quitte à changer son histoire "l'histoire était là, nous la retournions : si les arabes avaient battu Charles Martel et conquis toute l'Europe ? Séduits par l'occident, nous nous arrachions à la différence et voulions défaire sa mémoire" (p. 81) ou quitte à se perdre complètement en lui "maniaque dans les imitations, je racontais la

⁴*Imaginaire de l'autre, Khatibi et la mémoire littéraire*, collectif, L'Harmattan, 1987, p. 13.

suite de l'histoire en alexandrins laborieux, torchés. Je voulais plaire au professeur de français, puisque par Corneille je serais entré dans l'éternité de l'Autre" (p. 84). L'occident reste objet de questionnement quelque soit la position adaptée. Celle-ci va de la haine qui peut parfois être féroce et/ou suicidaire "j'avais grandi dans un combat pour lequel l'occident devait, pour se dessaisir, payer le prix" (p. 105), "détruire le regard assuré de L'Autre, puis disparaître" (p. 96), à une douceur qui frôle la soumission "aimer l'Autre, c'est parler le lieu perdu de la mémoire, et mon insurrection qui, dans un premier temps, n'était qu'une histoire imposée, se perpétue en une ressemblance acceptée, parce que l'occident est une partie de moi" (p. 100). Rencontrer l'autre, c'est "rencontrer l'occident dans le voyage de l'identité et de la différence sauvage" (p. 113). Cette dichotomie habite tout le texte, avec à la fin une certaine appropriation du moi "dites : nous sommes notre propre direction, nous sommes notre propre mouvement. L'Occident vous a troqués contre sa négation. Refusez cette aumône, refusez toutes les aumônes !" (p. 187). Néanmoins, la question identitaire reste posée à l'auteur. La preuve en est sa production littéraire ultérieure.

Par ailleurs, dans un passage de *La Mémoire tatouée*, l'auteur évoque deux figures fugitives de femmes au jardin du Luxembourg : tout d'abord femme (fille) du désir, du jeu, du regard et de la séduction "Elle se retourna, je me retournai dans le vide, elle se retourna encore" (p. 159). A cette fille au manteau noir s'oppose une femme (complètement femme) étendue sur le dos (exit le face à face) relevant d'un accident (fini l'insouciance et le détachement) et ayant comme premier réflexe d'arranger sa robe (exit le jeu de séduction). La femme-femme a pour et contre elle l'âge, la tradition, l'occident "l'occident chrétien était-il ce mouvement ?" (p. 160). Une première chose est à relever : accident et occident s'interpellent dans un passage de la scène relative à la vieille femme. Il y a aussi un terme lourd de sens qui flotte entre les deux mondes,

occidental et oriental, celui de "croisade" : "pas de blessure par coup d'oeil, se méfier des croisades invisibles, pas de sang" (p. 160). "La fille au manteau noir" représente un autre occident dont la grille lexicale est faite de : jeunesse, séduction, plaisir, attirance. Dans le face à face entre le personnage et la jeune fille, il y a un regardant et un regardé, avec une certaine peur des deux côtés "souvenir à jeter si ne m'amuseait, cette peur fortuite" (p. 159). La peur est plus prononcée chez la fille "elle pensait sans doute que j'en voulais à sa gorge ou à sa parole" (p. 159). Il y a donc un occident chrétien (ancien, anachronique), et un autre laïque (moderne). Néanmoins, les deux s'interpénètrent et la peur subsiste dans les deux cas. Dans l'occident, l'auteur "reconnais(sai)t pourtant le spectacle parallèle de (son) identité" (p. 160) ; il lui renvoie une image de sa civilisation elle-même partagée entre un orient ancien et un autre laïque qui s'interpellent aussi et se rejettent mutuellement. L'autre n'est pas seulement dans l'espace ou dans l'histoire, il habite le même lieu et le même temps. L'ancien et le moderne coexistent, c'est le cas des divers orientes et occidents religieux ou laïques, sacrés ou profanes que nous habitons et qui nous habitent.

Relevons une dernière chose, l'autre est érotique autant qu'exotique. L'occident est ainsi perçu comme une femme à conquérir. Ce qui met en scène une sorte de joyeuses et libératoires croisades à l'envers. C'est une vengeance du colonialisme qui niait à "ses indigènes" la virilité, une résurgence du machisme oriental ravivé ou une sorte de stéréotype relevant d'un (contre) exotisme. L'occident est femme dans *La Mémoire tatouée*, tout comme dans un roman, considéré par Khatibi même, dans son étude critique *Le Roman maghrébin*, comme le premier roman de langue arabe au Maghreb. L'auteur du roman en question *Périple autour des bars de la Méditerranée* "n'est sensible qu'à une seule chose : le corps. L'Europe est pour lui la découverte du corps"⁵. Dûâji, en effet, "sexualise sa vision de

⁵Abdelkébir Khatibi, *Le Roman maghrébin*, Smer, 1979, p. 68.

l'occident et se compare volontiers à un bigame aimant à la fois l'occident et l'orient réservant à l'un la matérialité et à l'autre la spiritualité"⁶. En somme, Khatibi l'écrivain s'approprie Khatibi le critique.

B) L'ICI ET L'AILLEURS DU MOI :

Introduction :

Rive sud de la Méditerranée et versant nord de l'Afrique, le Maghreb lieu de ghorba (exil) pour les uns et les autres, est un non-lieu. Il est un lieu de passage, un trait d'union et non un mot, un entre-les-deux qui vit son histoire comme si c'était celle des autres. La catégorie Maghreb "a surgi sémantiquement, et, historiquement "déjà", comme envers, point de départ et d'éloignement de l'origine, d'un orient. Le couple Maghreb-Machrek est lui aussi inclus dans cette métaphore du clair et de l'obscur, du proche et du lointain, du familier, et de l'étrange, du connu, et du non-connu...ce qui inclut l'histoire dite "maghrébine" comme une histoire métaphorique de cette même...métaphore"⁷. Le Maghreb est un tiers, troisième terme non cité d'un couple (occident/orient) qui refuse les à la marge "à suivre la catégorie sémantique de Maghreb, on s'aperçoit qu'elle est fondée à partir du sens d' "étrangeté" à l'origine. D'où cette superposition essentiellement avec son "autre" d'immigré, de ghareb, d'exilé...ce que le terme de "Ghorba" désigne parfaitement dans la réalité d'exillement"⁸.

⁶Idem, p. 69.

⁷Nabile Farès, "Valeur bénéfique d'une maghrébinité", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1984, éd. Du CNRS, 1986, p. 212.

⁸Idem.

a) Les lieux de l'altérité :

Le maghrébin, autobiographe de son état, finit par s'exiler en Europe le plus souvent. C'est le cas d'Abdelkébir Khatibi, d'Edmond Amran El Maleh, de Brick Oussaïd. Mohamed Choukri est le seul des auteurs retenus dans la présente recherche à ne vivre qu'au Maghreb. D'ailleurs, est-ce un hasard si son autobiographie est écrite en arabe ? L'altérité n'est pas absente de ce récit pour autant. Peut-il en être autrement dans la mesure où les événements relatés dans *Le pain nu* se passent pendant l'occupation (espagnole dans le Rif et la région nord et française dans le reste du pays, alors que Tanger était sous tutelle internationale). D'ailleurs, c'est le cas des autres récits, comme *La mémoire tatouée* dans lequel le narrateur raconte en faisant appel à un discours narrativisé (discours le plus distant) "cette atroce nuit entre les mains de médecins racistes, après une opération bénigne des amygdales" (p. 108). Ceux-ci tenaient un "discours sur notre ingratitude et notre barbarie" (p. 108) dit le narrateur. Celui-ci fait alors le pari d'une résistance naïve "nous suivions la ronde d'un policier pour lui projeter le présage de son recul ou de sa mort" (p. 108), ou inscrit au tableau "un énorme DIEN-BIEN-PHU" (p. 105) pour perturber un enseignant colonialiste. Ce dernier traitait alors ses élèves "de vandales, de wisigoths, de barbares, de tant de noms forcés qui chantaient curieusement leur terreur" (p. 105). Dans *Les coquelicots de l'oriental*, le narrateur évoque la guerre de libération. Sa première rencontre avec des français se fait à travers l'armée française "une nouvelle tomba sur la tribu comme la foudre : des camions et des tanks pleins de soldats français étaient là (...) Le convoi de la mort dévala lentement la piste dans un grondement amplifié par l'écho des collines alentour, passa devant la tente et s'arrêta (...) l'un (des soldats) se détacha du convoi, prit des jumelles et regarda en direction de la tente. Mon père était là et je commençais à pleurer" (p. 46). La rencontre fait office de choc ; la famille de Brick ne déménage-t-elle pas à la suite de cet

événement pour échapper à ces convois successifs ? Mais peut-on pour autant échapper à l'autre (colonisateur) ? D'ailleurs, le narrateur n'arrive pas à échapper à ce dernier même (peut-être surtout) après l'indépendance. Ne peut-on pas voir dès lors dans ce cas (comme dans celui de *La mémoire tatouée*) l'illustration d'un espoir déçu, d'une illusion perdue, d'une indépendance qui n'a pas réalisé toutes ses promesses ?

b) L'autre/ailleurs :

L'autre est au bout d'un départ, d'un ailleurs, le plus souvent Paris (pour *La Mémoire tatouée*, *L'Enfant noir*, *Les Coquelicots de l'oriental*, *Parcours immobile*), l'Angleterre pour *Aké*. Les destinations s'établissent en fonction de (l'ancienne) puissance coloniale. Pour *La Mémoire tatouée*, Paris est l'autre/ailleurs par excellence, il habite le texte même si un seul chapitre, "rive gauche", lui est consacré. Ce chapitre commence par un départ pour Paris et se termine par un retour au pays. Faisons en une fiche thématique : Départ pour Paris (p. 113). La Sorbonne (p. 117). La maison du Maroc (p. 126). La Guerre d'Algérie (p. 126). Le cinéma (p. 128). La peinture (p. 129). Le théâtre (p. 130). Rencontre avec une fille Hollandaise (p. 133). Retour au Maroc en été (p. 136, en une phrase). La musique (p. 137). Le surmenage (p. 139). Séjour à Stockholm (p. 139). Une longue année de convalescence entre le Maroc, Paris, Combloux et Stockholm (p. 140). Séjour dans une maison de repos à Combloux (p. 141). Evocation de sa femme suédoise (p. 143, en une phrase). Retour définitif au pays (p. 143). C'est donc un chapitre circulaire qui va du Maroc pour y retourner, Paris n'est en fin de compte qu'une escale. Le chapitre parisien est envahi par d'autres lieux comme le Maroc ou la Suède. Ces lieux habitent le lieu parisien et le pervertissent. Il y a aussi des thèmes tels que la culture (Sorbonne, cinéma, peinture, théâtre, musique) et le surmenage qui interviennent dans le chapitre. Paris est un lieu où la culture frôle

l'indigestion. Le narrateur parle à ce sujet de "Paris, la culture !" (p. 122), d'un air enchanté/désenchanté, se moquant de cette boulimie d'adolescence du personnage. Par ailleurs, Paris, ville mythique, échappe à toute classification "Dans Paris, il y a autant de villages que de suggestions (Dieu merci), autant de villes que de groupes d'étrangers, autant de quartiers que d'autres quartiers" (p. 121). Il est un lieu-non-lieu puisqu'il englobe toutes les villes et puisqu'il est carrefour de toutes les villes et de toutes les cultures. Dans le texte, Paris est le lieu d'une perte absolue et combien bénéfique, il est la capitale du non-soi et de l'ouverture sur l'autre. Mais, il s'agit en fait d'un Paris mythique, d'une idée et non d'un espace défini.

Khatibi ne voit pas le même dans cet ailleurs. Chérif, l'un des rares arabes à figurer dans ce récit parisien, se fait passer pour un "prince déchu, polonais, iranien, savant" (p. 116). Honteux d'être lui-même et (re) niant son identité, il se fait passer pour un autre. Par ailleurs, le petit cercle du départ, formé d'étudiants de la ville natale de l'auteur ne "dura (que) quelque temps" (p. 114). Et les émigrés sont absents de l'univers khatibien. Si Paris est une ville carrefour, elle n'englobe la (les) ville(s) de l'autobiographe qu'au tout début de son arrivée. Peut-on se perdre dans l'ailleurs pour autant ? Y devenir autre ? L'autre est justement là pour renvoyer chacun à soi-même. Khatibi évoque ce problème in extremis comme pour remédier à un oubli "Je connaissais l'exercice pour esquiver le défi raciste : en pays étranger, avais-je le droit de regarder en face le dégoût de l'autre ? Quand sa haine n'avait pas de prise, elle pouvait le décomposer, je souffrais d'être objet de haine, et souhaitais oublier l'insulte" (p. 125). L'envie d'oubli déborde le passé et s'inscrit dans le texte puisque le racisme n'occupe qu'un petit paragraphe dans tout le livre. En parler ne peut que dégénérer, semble penser Khatibi. C'est d'ailleurs le cas dans cet échange entre un agent de la fonction publique et le narrateur-personnage "Vous prenez les français pour des cons ?...oui, Monsieur" (p. 125). Enfin de chapitre figure un passage

plein d'amertume "Adieu, Rive gauche et Paris de mon adolescence !(...) Belle illusion est le retour au pays ! on ne revient jamais chez soi" (p. 143). L'ailleurs rend le soi étranger à soi-même ; il brouille les cartes, les identités, les mêmes avec les autres et les ombres avec les doubles. Revenir intact, vierge est une impossibilité. En somme, l'ailleurs spatial est au bout du voyage, tout comme l'écriture, ailleurs linguistique entre autres, bout d'un voyage d'une autre nature qui inverse tout aussi bien les rôles, mélange les cartes et brouille les pistes, rendant l'ordre désordre, le foyer exil et le même autre. C'est en cela d'ailleurs que l'écriture est subversive⁹.

C) LA LANGUE AUTRE :

Introduction

"Je suis moi et j'écris dans une langue qui n'est pas la mienne". C'est le cas de tous les écrivains retenus dans notre corpus, à part Choukri qui peut dire de son côté : "j'écris dans ma langue et je suis publié dans une autre (dans d'autres)". Passons sous silence la problématique écrire en arabe/écrire en français ou en anglais (d'autres s'en chargent). Parlons seulement de cette déchirure intérieure entre deux langues, deux discours chez le même sujet " "bilinguisme" se réfère à la coprésence (...) de deux discours (...) placer le bilinguisme dans le cadre du dialogisme, c'est aussi le considérer en relation directe avec le problème de la coexistence des modèles culturels au sein d'une même société ou avec celui de la multiplicité intérieure de la personnalité, plutôt que d'en faire une question de pure

⁹Certains thèmes développés dans cette partie, le sont aussi, sous un autre angle, par Michel Laronde dans *Autour du roman beur. Immigration et identité*, L'Harmattan, 1993. Ce livre traite de romans (dont beaucoup sont autobiographiques et dont d'autres sont en fait des autobiographies à part entière que seul le manque de rigueur terminologique de l'auteur sur ce point ne les fait pas considérer comme telles) qualifiés de "beur" (qui échappent donc plus ou moins à notre domaine géo-culturel choisi dès le départ), à partir de notions telles que l'identité, la différence, l'altérité, le métissage, etc. On peut s'y référer donc à la fois pour approfondir l'approche de ces notions et pour élargir le champ d'étude à une production littéraire non prise en compte (pour des raisons évidentes) dans notre étude. Toute une étude doit être réservée exclusivement à l'autobiographie dans le domaine précité (qu'on appelle beur ou issu de l'émigration maghrébine).

linguistique"¹⁰. Le dialogisme dans l'écriture fait intervenir la notion du destinataire imaginaire (le lecteur virtuel auquel on s'adresse en tant qu'écrivain).

Ecrire en français c'est s'adresser à un public français, cela va de soi, mais aussi à un public local francophone. Plusieurs notions interviennent à ce niveau : le public français, dans ces cas, est plutôt anticolonialiste, tiers mondiste et ayant le plus souvent une culture de gauche. Le public local est plutôt occidentalisé, libéral, appartenant à la bourgeoisie, grande ou moyenne, ou à une petite bourgeoisie formée à l'école et ayant réussie une certaine ascension sociale. Le lecteur local est donc le plus souvent réformiste, sinon conformiste, plutôt que révolté ou révolutionnaire. Le discours arabe exprimé partiellement, lui aussi, est porteur d'un double sens, celui du populaire, du régional, du terre à terre, du piquant exotique d'un côté, et de l'autre celui de l'arriéré, du sous-développé. Il représente la tradition pour un soi-disant progrès, le passé, l'enfance naïve par rapport à un mûrissement de l'âge et de la pensée. Tzvetan Todorov précise "on comprendra alors pourquoi, en même temps, que je refuse l'idée qu'appartenir à deux cultures c'est perdre son âme, je doute aussi que disposer de deux voix, de deux langues, constitue en soi un privilège qui vous garantit l'accès à la modernité. Je me demande si le bilinguisme fondé sur la neutralité et la parfaite réversibilité des deux langues n'est pas un leurre (...) si son exercice libérateur n'implique pas (...) une articulation, un bon angle d'écart entre les deux, une répartition stricte des tâches, en un mot une hiérarchie"¹¹. Dans notre cas, l'arabe entre au harem, comme dit si bien Khatibi, langue enfouie dans l'autre, vaincue par elle, usée par le temps.

¹⁰Tzvetan Todorov, (in) *Bilinguisme*, collectif, Denoël, 1985, p. 11.

¹¹Idem.

Préliminaires :

*Le Pain nu*¹² traduit est la trace d'une absence forcée, d'une présence censurée. Il s'agit d'un détournement par la traduction d'une certaine censure qui ne dit pas son nom, mais l'oeuvre résiste-t-elle à l'épreuve de la traduction-trahison ? (Traduction-disparition ou sauvetage dans ce cas précis où le livre d'origine n'est pas actuellement disponible). Le manuscrit est sous séquelle, l'auteur ne raconte pas sa vie dans sa langue, il n'en a pas le droit. Pire encore, il ne raconte pas sa vie lui-même, il (en) laisse le soi(n) à quelqu'un d'autre, traducteur de son état et non biographe. Des deux (l'autobiographe et le traducteur), ce dernier est le plus connu. L'autobiographe a derrière lui sa vie, son récit et sa langue. Rien ne lui reste, rien ne résiste à la mainmise du traducteur. On peut toutefois se poser des questions sur la langue maternelle de l'auteur, sur sa transposition dans une autre langue et sur sa cohabitation avec elle.

a) La langue autre dans l'oeuvre du moi :

D'entrée, l'association entre la langue et la mère est faite "Je reçus un coup de bâton sur les fesses, je bondis en l'air, criant en riffain : "Mère ! Mère !" (p. 16). Cette langue maternelle déclarée est inscrite dans le texte de biais, dans le cadre d'une double censure, d'un double voyage hors de soi qui va du riffain à l'arabe, et de l'arabe au français. Le moi est traduit dans toutes les langues sauf la sienne. L'écriture du moi n'est-elle par ailleurs pas une première traduction de celui-ci, même dans la langue maternelle de l'auteur ? Dans notre cas, il s'agit d'une énième traduction du moi. Ce qui ne veut nullement dire qu'il ne reste plus rien d'intact de celui-ci. D'ailleurs, le "moi" intact, sorte de noyau dur de l'identité, existe-t-il ? Si oui,

¹²*Le pain nu*, écrit en 1971, ne paraît en arabe qu'en 1983 à compte d'auteur. Il est retiré des librairies marocaines en 1985. Ces informations sont données par Abdelmajid Wasmine, dans sa thèse dactylographiée intitulée : Les récits de vie en littérature marocaine contemporaine : langues française et arabe. Sous la direction de Jacques Voisine, Janvier 1987, Paris III. Il y a d'ailleurs dans cette thèse certaines remarques sur la traduction française du *Pain nu*.

ce "moi" existe-t-il hors du circuit de la langue (des langues) et de la traduction (des traductions) ? L'écriture du moi n'est peut-être en fin de compte que la traduction du moi aux autres et à soi-même, et qu'une livraison du moi (clé à la main) à la langue, celle du moi et celle des autres.

De toute façon, le riffain est lié à la mère : "Elle (mère) me dit en riffain : - ça suffit !" (p. 18).

Reprenons tout le dialogue :

"Elle me dit en riffain :

- Ca suffit !
- J'ai toujours faim.
- Où as-tu ramassé le basilic pour ton frère ?
- Sur certaines tombes qui étaient toutes couvertes de fleurs..." (p. 18).

L'auteur ne mentionne pas s'il répondait à sa mère en riffain ou en arabe ; on ne sait pas non plus si la mère parlait tout au long du dialogue en riffain. D'autre part, le sujet de la discussion est la mort, ce qui renvoie à la mort d'une langue autant meurtrie que ses locuteurs. Par la suite, le riffain va revenir par bribes, en contrebande, "Nous sommes arrivés à Oran la nuit. Un homme qui parlait riffain nous conduisit dans le nouveau quartier où habitaient des gens que connaissait mon père" (p. 47). Le riffain est une langue d'origine et d'exil, seul lien, avec la misère il est vrai, entre les hommes et femmes d'une tribu déchirée et perdue. Du reste, on peut poser la question : pourquoi le récit n'a-t-il pas été écrit en riffain ? Plusieurs réponses peuvent être avancées : d'abord, il n'existe pas à ma connaissance de littérature écrite en riffain, ensuite l'auteur a été scolarisé en arabe. On peut dès lors dénoncer l'impérialisme d'une langue arabe dominante ; signalons toutefois que l'arabe dialectal (marocain dans notre cas) n'est pas une langue écrite non plus. Le riffain comme le dialecte sont condamnés à disparaître au profit de l'écrit ; écrire est un acte de meurtre à leur encontre.

Relevons enfin un imbroglio linguistique "Monique vint voir ma tante. Je faisais l'interprète. Ma tante ne parlait que le riffain et le dialecte marocain. Monique me parlait en espagnol" (p. 54). Ajoutons à cela que cette dernière parlait chez elle le français, et nous aurons un microcosme de la situation linguistique du Maroc à l'époque. D'ailleurs, lorsque le narrateur-personnage affirme "je faisais l'interprète", il présente une métaphore de l'écriture et une mise en abyme du récit. L'écriture n'est-elle pas le passage d'un mot à un autre, d'une parole à une autre, d'une langue à une autre pour saisir une vie agitée qui ne se rend pas facilement au récit ? Nous allons maintenant relever les différentes manifestations de la présence des langues étrangères dans *Le pain nu*, texte écrit en arabe. La première fois qu'une langue étrangère est mentionnée c'est dans une scène de vol à la tire "de loin, j'ai vu une femme étrangère qui s'approchait de la foule des badauds. Elle était en colère et disait des choses dans une langue que je ne comprenais pas" (p. 16). Le rapport colonisé/colonisant est un rapport de vol et d'incompréhension mutuelle. La deuxième fois est d'ordre amoureux ou plutôt sexuel "on verra comment on fait l'amour en espagnol" (p. 43). Cet "amour" se passe dans un bordel, rapport marchand encore une fois. Au bordel espagnol, une femme refuse de prendre Mohamed avec son ami l'un après l'autre "Uno solamente. Nada de dos" (p. 43) ; la langue étrangère est une langue de refus et de mépris. C'est une langue qui ne se partage pas, qui met en marge ou dehors. A trois reprises, nous avons en bas des pages, la mention "en espagnol dans le texte", et une seule fois, le passage en question est traduit (p. 80). Une petite chanson que Mohamed entonnait en vendant à la criée à des clients espagnols figure aussi dans le texte. Le rapport marchand est présent partout. Le marché et le bordel sont les lieux de prédilection de cet échange. La présence étrangère tend à créer un ailleurs linguistique dans le texte et à inscrire l'autre dans la mémoire de celui-ci. Elle peut aussi s'inscrire tout simplement dans la volonté de donner

un effet de réel à l'énoncé. Remarquons que dans deux autres oeuvres de Mohamed Choukri, *Le temps des erreurs* et *le marché intérieur*, il y a beaucoup de termes étrangers (espagnols et anglais surtout).

b)l'oeuvre du moi dans la langue autre :

Le problème de la traduction est tu dans *Le pain nu*. Tahar Ben Jelloun reste discret sur son travail (que ce soit dans la préface (péritexte) ou dans les articles et prises de position ultérieurs (épitéxte public) qui font partie du paratexte), ce qui traduit la volonté de ne pas nuire à l'image de transparence qu'a (ou que veut se donner) le récit. Ce n'est pas le cas du premier traducteur de Choukri qu'est Paul Bowles, celui-ci s'attarde sur son travail de traducteur et surtout sur son rapport à Choukri. Paul Bowles commence d'abord par mentionner la difficulté de la tâche à laquelle il s'est attelé "m'eussé-je douté des difficultés que j'allais rencontrer pour traduire en anglais les textes de Mohamed Choukri, je crois que j'aurais renoncé à cette tâche. Les textes de Choukri étaient écrits en arabe (que je ne sais pas lire), et la langue utilisée était l'arabe classique (où je ne reconnais que les mots qui ont été transposés de manière plus ou moins fidèle dans le dialecte utilisé en Afrique du Nord)"¹³. Ensuite, Bowles évoque le rôle qu'a joué Choukri dans la traduction de sa propre oeuvre "ce fut donc Choukri en personne qui dut s'occuper de la traduction, travaillant parfois par le biais de la darija familière, mais plus souvent avec les langues espagnole, voire française, lorsque le terme cherché ne venait pas autrement"¹⁴. Enfin, Bowles évoque la difficile cohabitation écrivain/traducteur et le douloureux accouchement du texte traduit "pendant que nous traduisions son autobiographie, *Le pain nu*, il restait assis près de moi pour s'assurer que je faisais bien une traduction mot à mot de son texte. S'il remarquait la moindre

¹³*Cinq regards*, transcrit et traduit de l'arabe par Paul Bowles, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, Christian Bourgeois, 1989, p. 8. L'édition américaine est de 1979.

¹⁴Idem, p. 8-9.

virgule en trop, il exigeait une explication. Je lui répétais donc sans cesse : "l'anglais n'est pas l'arabe, enfin". Nous avons fini par trouver un modus operandi où nous étions chacun assis à un bout de la pièce"¹⁵. La dernière phrase traduit la conclusion d'un compromis.

Relevons que ce différent sur la traduction engage le narcissisme de chacun et devient l'enjeu d'autres problèmes qui dépassent le cadre purement littéraire. Mohamed Choukri dit au sujet de Bowles par exemple "autrefois, il recevait des chèques qu'il ne partageait pas. Récemment encore, il a permis que mon livre sur Genet soit traduit en espagnol à mon insu. Le copyright du *Pain nu* est encore à son nom. Il ne comprend pas que j'ai besoin de cet argent pour payer mon compari. Ca doit être la vieillesse ou l'oubli"¹⁶. Néanmoins, Il reconnaît qu' "au-delà de petites querelles financières, reste le respect"¹⁷. Cet aspect de la vie et de l'élaboration de l'oeuvre de Choukri peut paraître mineur. En fait, il ne l'est pas tout à fait. Passer à côté de la vie qui s'incruste dans l'écriture qui tente de la reproduire ou de la représenter, c'est passer à côté du rapport singulier dans ce genre d'écriture entre le moi et le monde, entre la vie et l'écriture qui s'éclairent mutuellement. C'est aussi méconnaître le travail du temps sur ce "travail sur le temps" qu'est l'autobiographie.

¹⁵Idem, p. 9.

¹⁶Interview de *Jeune Afrique*, n° 1769, op. cit., p. 63.

¹⁷Idem.

***III - AU SEUIL ET AU-DELA DE LA
MEMOIRE***

1 - MEMOIRES SINGULIERES : REGARDS CROISES

A) *CHEMINS DE LA TRADUCTION* :

a) Traduction interne :

Dans *Parcours immobile* la traduction s'opère à l'intérieur même du texte et non d'un texte à un autre. C'est pourquoi nous appelons cette traduction "interne", passant d'un mot du texte à un autre (relevant toujours du texte et non du paratexte comme dans le cas où les traductions figurent dans les notes infra-paginales qui font partie, à mon avis, du péri-texte), et d'une phrase à une autre. Ce passage de l'arabe au français est une traduction des mots de l'enfance, alors que le passage inverse est un retour vers le passé en général et vers l'enfance en particulier. Traduction de la vie, du passé et des souvenirs, *Parcours immobile* est aussi une traduction des mots de la vie et du passé. L'écriture de la vie se fait à travers les mots de celle-ci. Cette dernière se réduit (le mot est-il approprié ?) aux mots. C'est dans ce sens que l'écriture de la vie et l'écriture de l'écriture se rejoignent.

Le récit d'El Maleh est parsemé de mots en arabe, toujours transcrits en lettres latines et repris en français juste avant ou après. La traduction français/arabe (ou arabe/français) se fait d'un mot à un autre "linceul, kfen !" (p. 146), "un foulard "sbinia" " (p. 195), " "nouar" la syphilis" (p. 213), " "taleb maachou" un portefeuille" (p. 191). Parfois, plusieurs synonymes figurent dans le texte pour traduire un seul mot "tkouita, koua, puissance" (p. 11), "Parle ! Parle tkelem, qol, hdar" (p. 22). Mais, peut-être ce qui est visé dans ce cas est la redondance plus que la traduction. D'ailleurs, dans la dernière phrase citée, la redondance en arabe rejoint la répétition en français (épizeuxie). Parfois même, la traduction intervient une page après le mot cité "hchouma ! Oser en parler ! Les couilles de l'oncle Nessim !" (p. 10), "la honte, l'indécence de désigner ce qui se vit jusqu'au jour où le pantalon vint vêtement conquérant" (p. 11). Le passage d'une langue à une autre instaure une certaine continuité entre les deux phrases. Dans d'autres cas, le mot en arabe est objet de questionnement "kfen le mot

luit crépitement de la toile déchirée" (p. 13), " "rihia" le mot lancé de l'enfance lointaine jusqu'à moi" (p. 12), "quasar ! Quasar ! Faire d'un nom savant une incantation" (p. 44), "qabd eddine, maqabdch" la formule rythmait la partie double courait comme une frontière" (p. 28). Des termes du français hybridé employés dans l'arabe dialectal sont aussi soumis à l'analyse de la mémoire " "jda", grand-mère, tout simplement une coupure s'insinuait en profondeur" (p. 12), "mariposa ! Pourquoi ce nom !" (p. 16). D'autres fois, la traduction ne figure pas dans le texte "mahraj", "rabouz" (p. 141), "kalma ouhda" (p. 74), "halqa" (p. 95). Parmi les termes non traduits figurent aussi quelques expressions idiomatiques telles que "kan allah fikoul makan kanallah fkenmenkan" (p. 38). Cette expression revient d'ailleurs dans une épanalepse "kana Allah fikoul makan" (p. 71). Parfois, c'est toute une phrase en arabe qui intervient dans le texte "dans le premier souk Aami el Bourghout kai hak aami jmel bi oud zaatar" l'oncle la puce grattait oncle chameau avec un bois de zaater", "iseïbouna fhal el klab" ils nous jetteront comme des chiens crevés" (p. 74) (arabe/français), "quand ils auront bu tout notre sang : "demna, demna !" (p. 74). Dans le dernier cas, il y a une épizeuxie, ce qui montre le traitement textuel (et non paratextuel ou décoratif) réservé aux mots et expressions arabes ; "son cœur se coupait en morceau kelbha taï taktaa traf traf" (p. 16). Dans les deux dernières phrases, c'est le français qui est traduit en arabe pour déstabiliser le lecteur et/ou pour intervertir le récit.

Il y a aussi par ailleurs des expressions idiomatiques et des interjections " "Allah ihfid" Dieu nous préserve !" (p. 95), " "yeh" oui" (p. 96), " "Haou, haou" l'immense clameur" (p. 119), "Yak !" (p. 141), "Aïoua ghlass" (p. 18). Sans oublier les mots français hybridés "le cocher le coutché", grama (p. 12), bisitat (p. 20). En somme, la langue arabe intervient dans le texte en en faisant partie et non dans un cadre décoratif ou exotique. La présence de figures de style s'attachant aux mots et phrases arabes

démontre le traitement textuel réservé à la langue arabe. Celle-ci intervient comme élément dédoublant le récit au niveau de la langue (bilinguisme) et du texte (emphase et redondance) "ce pain qu'il a partagé avec nous c'est le pain du flic "Taäm al boulice yak" (p. 141) ; "taäm el boulice" (p. 142), (dans une épanalepse). La non-traduction (auctoriale je le rappelle) de certains termes peut s'expliquer par plusieurs facteurs dont voici quelques-uns : la langue arabe peut se suffire à elle-même (peut se dire l'auteur) ; le texte dont a la charge ce dernier se veut bilingue, bâti sur deux langues autonomes ; enfin, ces "textèmes" en arabe, non traduits, illisibles pour un lecteur non arabophone, fait pencher le texte du côté de l'illisible. D'ailleurs, concernant cette dernière explication, on peut dire que même les textèmes en arabe traduits relèvent de l'illisible. En outre, cet emploi de l'arabe relève du jardin secret de l'auteur, jardin scriptural, scriptible plutôt que lisible.

Au premier chapitre, la première page nous éclaire sur les procédés relevés ci-dessus "Le tabac à priser, du tenfeha (...) El quias, el quias, de la mesure ils arrivent : "rohé oua yainia". La lettre commençait "Bzhad Allah" (...) La mselha dans un seau (...) Hchouma ! oser en parler !" (p. 10). Dans ce passage, le mot arabe précède parfois sa traduction, d'autres fois il la suit, alors que certains mots ne sont pas traduits. Ce qui peut être pris pour un simple oubli est en fait un traitement variable qui tend à dérouter le public et à l'empêcher de tomber dans le systématique. Certains mots semblent parler plus à l'auteur que d'autres, ils sont des catalyseurs de souvenir. En fait, plus qu'une couleur locale, un effet de réel ou une pointe de nostalgie, c'est le côté musical, rythmique, qui est recherché en premier lieu. Par ailleurs, parmi les mots et expressions non traduits, certains ont une connotation religieuse, tels que "Bzhad Allah", "Allah ihdik". Leur non-traduction est une forme de neutralisation. Mais c'est aussi une façon de montrer leur emploi actuel dans l'articulation des phrases. L'auteur leur fait jouer habilement ce rôle dans ses phrases relevant d'une autre langue. Il les

fait voyager corps et âme avec lui, dans son univers, dans le temps et l'espace, en refusant de les laisser se diluer dans la langue d'accueil. Il tente aussi de préserver leur secret, leur spiritualité, de l'étroitesse des mots-cibles. Les mots en arabe s'attachent aussi à la gastronomie : la tafina, klii (viande séchée), crasil, la skhina "c'était Samedi, on lui avait apporté une skhina. C'était organisé. Il y avait des familles juives chargées de les préparer à la commande" (p. 22). Le dernier souvenir est à double sens : gastronomie (plaisir) et prison (privation). Il est habité dans ce cas aussi par l'ambiguïté "une skhina pour lui faire plaisir, puisque rien ne pouvait davantage reconforter un juif : dérision, ironie, lui qui de toute sa vie détestait ça !" (p. 22). Rien n'est en fait simple dans ce récit, tout est détourné. D'ailleurs, l'identité juive se perd dans les questionnements. Avec des mots tels que "Qabededdine, maquabdch", ... "Hram, hram", ... "Allah !..., Allah ibqi ster," etc. on croirait qu'il s'agit d'un musulman, rien ne sépare les deux expressions de la foi dans leur formulation en "arabe de la famille" (p. 29).

L'hébreu n'est que très peu mentionné "Il n'avait jamais réussi ni voulu apprendre l'hébreu, quelques phrases ânonnées, juste pour faire la première communion, pour être juif contre lui-même" (p. 28). C'est un outil de prière alors que le narrateur se proclame athée. Le narrateur traite de "qaré" (p. 12), lettré, un parent à lui qui était "nourri des livres de prière" (p. 12). Il constate aussi que "peut-être, sûrement les rabbins, les proches les parents, versés dans les écritures, savaient dire la chose en hébreu, mais dans l'arabe de la famille c'était l'ignorance le blanc des mots absents" (p. 29). L'arabe de "la famille" est parlé alors que l'hébreu est, dans ce cas, langue d'écriture. Ailleurs, nous avons des mots en espagnol "Hoy te mando las targatas del Franco-British Exhibition (1908) donde estuve a noche que es de lojos ne se puede hacer una idea de su magnificida" (p. 18). Dans ce passage, comme dans le reste du texte,

l'absence de la ponctuation côtoie le hachage du style. Les mots en espagnol sont précédés par des mots anglais "Valentine's series famous through the world post card" qui présentent une oeuvre anglaise "Palace of women's work" (p. 18), alors que les mots espagnols "Estoy aqui" introduisent une ville allemande "La bourse de Hambourg superbe bâtiment" (p. 18). Il y a aussi quelques expressions ou phrases en anglais non traduites parmi lesquelles il y a une épanalepse qui revient souvent "life is a tale told by an idiot signifying nothing" (p. 89, 215). Le voyage dans les langues (re)présente le voyage dans les espaces. Plusieurs langues cohabitent dans ce récit rapprochant plusieurs identités. La multiplicité se prononce dans le corps, le(s) nom(s), la (les) parole(s). La dispersion de la langue renvoie à l'éclatement de l'identité. La langue n'est-elle pas présentée comme l'un des constituants de l'identité nationale ou culturelle ?

b) Traduction externe :

Les traductions françaises du *Pain nu* et d'*Aké* sont à la fois des trahisons et des créations. Le paratexte y est différent de celui des versions originales, tout comme l'horizon d'attente. D'ailleurs, les deux se rejoignent parfois comme dans le cas de la classification des oeuvres traduites dans la case "littérature étrangère" ou "romans étrangers" dans les pages culturelles des quotidiens et des hebdomadaires, ou dans les magazines littéraires (relevant de l'épitéxte), ce qui forge la lecture à une époque et dans un contexte géo-culturel donnés. Nous allons ici nous attacher surtout à classer les notes du traducteur (N. d. T) qui relèvent du périexxte (allographe). Les autres éléments qui font aussi partie du périexxte (le plus souvent allographe) sont relevés ailleurs (dans III - 3 Le paratexte autobiographique ou le seuil de la mémoire).

Cas du Pain nu :

La traduction française du *Temps des erreurs* signée par Mohamed El Ghoulabzouri (traducteur officiel de Choukri) est parue en octobre 1994 aux éditions du Seuil. La première page de couverture inscrit comme indication générique "Roman". Néanmoins, cette mention est à prendre au sens large, dans le sens de littérature. D'autant plus qu'à la quatrième page de couverture, *Le temps des erreurs* est considéré comme un "deuxième temps autobiographique". Le premier temps étant bien entendu *Le pain nu*. La qualification "roman" insiste sur la qualité littéraire du livre et conclut une sorte de pacte autobiographique littéraire absent du contrat régissant la lecture du *Pain nu* surtout dans sa première édition (celle de François Maspéro en 1980) ; celle des éditions Seuil est parue dans la collection "Point Roman" (n°56). Parmi les choses à relever aussi, il y a d'abord le très faible décalage temporel entre l'édition originale (en arabe, en 1992), et celle traduite (en 1994). Il y a ensuite, les mentions (N. d. T) dispersées dans le récit. Certaines renvoient au *Pain nu* ("Cf. *Le pain nu* (p. 8), "Voir *Le pain nu*" (p. 64, 90), etc.), d'autres sont d'ordre biographique (sur des écrivains et des hommes de lettres arabes classiques ou modernes, tels que Safiyy-Eddine Al Hiliyye (p. 34), Mostapha Lotfi El Manfalouti, Gibrane Khalil Gibrane et May Ziada (p. 43), etc.) ou bibliographique (sur l'*Ajroumya* et *Ibn Acher* "traités de grammaire anciens écrits en vers" (p. 12), sur *La prairie parfumée* du cheikh Mohamed Al Nafzaoui (p. 39), etc.). Il s'agit en fait, dans ce dernier cas, d'une citation dans le texte dont le traducteur donne les références dans sa note. Ceci est aussi le cas d'une citation de Rimbaud (p. 33). Il y a aussi les notes d'ordre géographique (sur Asilah (p. 28)), historique (allusion à la défaite de l'Espagne face aux Etats-Unis en 1898 (p. 106)), et ethnographique (sur les Jébala "les montagnards" du Rif occidental et sur l'une des composantes de cette communauté (arabe et/ou arabisée) vivant au Rif oriental (p. 11)).

Enfin, mentionnons certaines notes d'ordre lexical traduisant des mots figurant en arabe dans le texte tels que maâjoun (p. 139), awqaaf (p. 49), bendir "tambourin" (p. 60). Une seule fois, il y a un mot espagnol churros traduit dans une (N. d. T). Néanmoins, ce mot est employé dans le dialecte marocain. En somme donc, la majeure partie des notes du traducteur se rapportent au Maghreb et au monde arabe. Alors que celles de l'auteur se réfèrent surtout à l'Espagne (écrivains (p. 37, 113), histoire (p. 106, 107), etc.). Il y a néanmoins dans l'édition originale quelques notes lexicales (sur sebsi, chquef, metoui (p. 8), etc.). Ces notes sont adressées en premier lieu au public proche-oriental. D'autres notes autoriales (autographes) originales (celles du traducteur sont allographes ultérieures) sont d'ordre historique ou personnel.

Cas d'Aké :

Dans les notes infra-paginales d'Aké, nous trouvons deux mentions (N. de l'A) : note de l'auteur, et (N. du T) : note du traducteur. Les paratextes auctorial et allographe coexistent donc. Les notes de l'auteur ne posent aucun problème alors que celles du traducteur peuvent en poser par contre. Si l'auteur publiant son autobiographie en anglais a jugé bon de ne pas expliquer certains termes yoroubas, pourquoi le traducteur passe-t-il outre ce fait ? Le traducteur essaye de légitimer ses notes, en en attribuant la paternité à une parente (à quel titre ?) de Soyinka "le traducteur est redevable à Mme Folabo Ajayi Soyinka de la traduction d'un grand nombre de termes et d'expressions yoroubas" (p. 20). Il tente de donner une certaine caution auctoriale à ces notes intruses. Il en est ainsi des "ghommides" dans cette phrase "Elle tournait le dos au monde des esprits et des ghommides qui habitaient les bois (...) et pourchassaient (...) les enfants qui s'y étaient aventurés" (p. 20). Mais, l'auteur n'explique-t-il pas lui-même très bien le terme qu'il emploie ? La note infra-paginale du traducteur "Sortes de génies

des arbres" (p. 20), est superflue (ou du moins redondante). Il y a aussi des termes anglais comme "District officer" reproduits comme tels et dont la note en bas de la page indique qu'il s'agit d'un fonctionnaire ou d'un administrateur. Ceci crée une bipolarité entre les termes traduits dans le texte et ceux qui le sont dans le paratexte. Dans d'autres cas, des termes déjà traités dans le texte sont repris (après coup) dans le paratexte. Par exemple devant "idiot. odé", il y a un astérisque qui renvoie à la mention "faible d'esprit et de caractère" (p. 101), alors que l'explication de l'auteur est largement suffisante. Cette manie de tout expliquer frôle le ridicule, ainsi de ces (N. du T) "mets solide à base de maïs" concernant l'agidi, et "mets liquide à base de haricots moulus cuits à la vapeur et de sauce" (p. 31). On se croit en train de feuilleter un livre de cuisine. Néanmoins, il faut reconnaître que certaines notes de l'auteur relèvent du même registre "Mets délicats à base de haricots à oeil noir" (p. 68).

Dans le cas d'*Aké*, nous avons affaire à une traduction globalisante qui veut épuiser toutes les possibilités du texte. La vision globale de cette traduction doit être remise en cause, car "chacun sait qu'une bonne traduction ne consiste pas à substituer un signe du code B à un signe du code A, et ainsi de suite jusqu'à la fin du texte, mais qu'au contraire elle implique une observation/interprétation suivie d'une remise en forme qui aboutit à un texte nouveau (texte-cible), doté d'un sémiotopie qui a, certes, beaucoup de points communs avec celui du texte de départ mais qui ne le recouvre que partiellement"¹. Au lieu d'essayer de construire un texte nouveau (tout en restant fidèle au premier). Le traducteur essaye de paraphraser le texte premier, de le rendre en entier dans une autre langue. Il veut naïvement rester fidèle au texte en oubliant que traduire c'est trahir dans le but de créer un autre texte "Il est donc clair qu'un texte traduit a deux producteurs, que chacun d'eux a une fonction différente, mais que le

¹Milagros Esquerro, "Systèmes textuels et signification", *Poétique*, n°90, Seuil, Avril 1992, p. 139.

produit final est le résultat d'une triple opération : 1— production, 2— observation, 3— production"². La traduction rejoint la présentation dans le but d'épuiser le texte et de le verrouiller ; elle insiste sur le fait qu'il n'y a qu'un texte et un seul, celui que donne l'auteur et qui traduit la singularité de sa vie. Le traducteur est le garant de son authenticité, ou du moins il veut se présenter comme tel.

En réalité, il y a un texte (le texte) original en anglais et un autre qui n'est pas tout à fait celui de Soyinka, mais plutôt le texte de Soyinka traduit en français (par Etienne Le Galle). Deux signatures suivent le texte et le soulignent. Le rapport de force est évidemment favorable à l'auteur, ce qui est dans l'ordre naturel des choses. On est loin en effet du couple Mohamed Choukri/Tahar Ben Jelloun dans lequel celui qui signe le texte est beaucoup moins connu que celui qui signe la traduction et la présentation. Néanmoins, Le Galle intervient dans le texte. Il campe sur une clause du contrat autobiographique : la clarté (réduite le plus souvent à l'univocité). Il est pris par la manie de rendre "le" sens du/au texte, de l'imposer ou du moins de le suggérer fortement. La vie de Soyinka étant le sujet du récit, il faut la rendre telle quelle, semble se dire le traducteur. Plus encore il faut la rendre pittoresque. Relevons que le public anglophone englobe le public nigérian ; les notes allégées essaient de lui épargner, tant qu'il se peut, les détails tout en donnant le minimum nécessaire aux autres anglophones. C'est une édition aménagée, avec un pied posé en Afrique et un autre en Europe. La traduction française, elle, s'adresse à un public profane et fait le choix d'une traduction classique. Le "tout traduire" chez le traducteur (omniprésent) correspondrait dans ce cas au "tout dire" de l'écrivain (omniscient).

²Idem.

B) LE RÉCIT COMME INVENTAIRE :

Le récit du passé, qu'il soit personnel ou collectif, réel ou fictif, s'appuie sur les noms restés dans la mémoire du scripteur. Ceux-ci servent de points de repère et de points d'ancrage au dit récit. Par ailleurs, la présence des noms propres (si obscurs et inconnus soient-ils) donne un indéniable effet de réalité à tout le récit. Ces noms servent aussi à (re)créer le cadre des événements et l'ambiance générale de l'époque traitée. Le moi (nostalgique), revenant vers les autres, revient en fait vers lui-même.

a) inventaire ouvert :

Parcours immobile s'apparente à un inventaire nominatif ou à un carnet de noms (avec ou sans adresses). Il y a ainsi à peu près soixante-dix-sept noms complets, patronymes ou prénoms cités. Eventail de noms appartenant à la communauté juive marocaine : Joseph, Nessim Griouzat, Ruben, Haïm, Senora Fréha, Jacob, Haroun, Yamine, Yaïle, Lévi, Rachel, Victor, Stouar, Rebbi Youssef, Elias, etc. A la communauté musulmane : Zahra, Raïs Jouakia, Zouied, Farhi, Ali Boghari, Zririk, Hassan, Abdessamad, Rachid Houmrani, etc. Et à la communauté française (pieds noirs et administration) Diego Gomez, Béatrice, Ribera Bondin, Balthazar, Thérèse, André, Josserant, Pastor griznez et Farcette. Le personnage lui-même prend plusieurs pseudonymes : trois pseudonymes de combat : Josua, Edgar (signature de billets dans le journal du parti), Aïssa et deux pseudonymes de clandestinité (Jacquet et Amar). Remarquons que les pseudonymes renvoient aux trois champs précités : Juif/français/musulman, alors que les pseudonymes de la clandestinité se ramènent à une dichotomie français (européen)/marocain (arabo-judéo-musulman). Ce parcours nominal traduit tout d'abord le trajet normal d'un juif marocain voulant réussir l'insertion dans le système colonial puis dans celui de

l'après-indépendance. Il symbolise ensuite le ballotement chez un intellectuel, appartenant à une minorité de surcroît, entre l'assimilation à la culture dominante qui se présente sous un aspect humaniste, universel, et le fait de faire corps avec son groupe social d'origine. Il met en relief enfin les changements intervenus au sein du parti communiste marocain qui passe d'une section du parti communiste français à un parti indépendant en marocanisant sa direction. A ce moment précis d'ailleurs Josua devient Aïssa et entre au bureau politique "Aïssa né dans la fraternité l'identité fausse d'une authenticité profonde un nom de guerre comme on dirait platement" (p. 39). Le fait que le parti reste balancé entre plusieurs courants et appartenances nationales, entre la loyauté témoignée au grand parti frère, le parti communiste français, et l'aspiration du peuple marocain à l'indépendance, peut expliquer le retour de certains noms tels que Jacquet. La dichotomie Jacquet-Amar traduit, elle, l'exploitation coloniale. En effet, Jacquet se dit représentant de commerce, alors qu'Amar qui loue un appartement au personnage sous son nom est un électricien. Cette grille nominative est porteuse de plusieurs sémèmes tels que l'identité/non-identité du soi à l'autre et du soi au soi-même, les dichotomies local/international, occident/orient, universel/national. Elle résume la société coloniale marocaine : une société stratifiée, compartimentée, dont les découpages sociaux rejoignent la plupart du temps les découpages raciaux.

b) inventaire sectaire :

Tout récit de vie, surtout dans sa partie récit d'enfance, est une recherche systématique du passé personnel. Un certain retour en arrière plein de nostalgie s'impose donc. Le livre se présente alors sous la forme d'un inventaire des souvenirs qu'on avait et qu'on a pu garder intacts même partiellement, des objets qu'on avait et qu'on veut éterniser au-delà de leur existence éphémère, et des noms qui le plus souvent fonctionnent comme

des catalyseurs de mémoire, permettant la reconstitution des scènes et la relation des événements. Chez Brick Oussaïd, relevons d'abord le cercle familial : Amar, le père ; Arbia, la mère ; Salah et Mohand les deux demi-frères ; Yamna, la petite soeur à la mémoire de qui le récit est dédié ; Hadda la grande soeur, son mari Faraji et son fils Mohand ; Fatma l'autre soeur et son mari Ali ainsi que son fils Mahmoud. Signalons aussi le cousin Ahmed, Slimane le consanguin du père et son fils Azouz qui appartiennent au cercle macrofamilial. Ceci inscrit le récit dans le cadre d'une geste familiale. Le second cercle est scolaire (connaissances faites par le biais de l'école : instituteurs, professeurs, élèves) : Si Mbarek, Si Bel Abed et Si Abderrahmane, maîtres d'école ; Boujemâa, camarade d'école ; Mme Leboeuf et Mme Touati, professeurs de français ; Mme Henneighen, professeur de physique, à qui Brick Oussaïd dit "je lui avouai que je haïssais mon pays. Elle n'était pas d'ici, elle était belge" (p.170—171). Les deux cercles s'inscrivent dans un récit familial et tribal. Les considérations d'ordre tribal ne sont d'ailleurs pas absentes. Ainsi, le narrateur affirme qu'Ali, le beau-frère "n'était pas de notre tribu mais il était venu chez mon père pour finir, le hasard aidant, par épouser ma demi-soeur" (p. 117). Le fait qu'il n'appartienne pas à la tribu du narrateur est considéré par celui-ci comme un handicap. Alors que la même appartenance tribale que partage le narrateur avec d'autres tels que Si Abderrahmane (le maître d'école) et le caïd Mohand rend ceux-ci proches de lui. Le premier "était issu de chez nous", dit le narrateur avec une certaine fierté, avant d'ajouter "fort de son brevet d'études secondaires, il était revenu, fidèle aux siens pour partager avec eux le rythme de leur existence et parler leur langage" (p. 87). Pour le deuxième, sa collaboration avec les autorités françaises est atténuée par son origine tribale qui le rendait proche des gens.

Les meilleurs rôles dans le récit sont assurés par des européens. Mme Leboeuf donne de l'argent à Brick en échange de petits services

rendus et Mme Henneighen l'incite à partir en France pour terminer ses études. Ces actes embellis sont en fait très ordinaires : Mme Leboeuf — française — l'emploie comme boy chez elle, perpétuant ainsi les rapports coloniaux ; Mme Henneighen — belge — l'aide à partir en France en lui donnant un dossier, disponible partout ailleurs, à remplir. Signalons aussi le directeur corse du collège de Jerrada qui se donne la peine — privilège suprême ! — d'écouter Brick et celui-ci en est tout bouleversé. Il y a donc d'un côté les personnages tout blancs - ici physiquement tout autant que moralement, cherchez la couleur de peau du lecteur -, et de l'autre des personnages tout noirs. Les personnages de ce récit s'approchent ainsi du conte "toute "psychologie" littéraire procède d'impératifs de cohérence et de causalité qui donnent forme à l'action narrative. En ce sens, il y a une psychologie explicite et fortement "polarisée" ("bonnes" motivations vs "mauvaises" motivations) du conte populaire (...) le récit paralittéraire explicite de façon univoque la cohérence psychologique, éthique des personnages : en cela, il reste donc fort proche du conte"³. Cette logique de la cohérence est poussée à ses limites dans le récit. Evoquant Si Mbarek par exemple, Brick déclare "je ne pouvais m'empêcher de voir sa gueule taillée à la hache et ses dents repoussantes" (p. 148). Un employé du bureau de l'état civil est rapproché de Si Mbarek à cause de sa physionomie "ses lèvres noires me rappelaient soudain Si Mbarek, ses dents étaient grises, ses yeux rouges" (p. 145). Alors que concernant le khalifa, le narrateur-personnage déclare "ses yeux, derrière des lunettes fumées, me faisaient peur et sa tenue militaire mais décontractée ne me rassurait pas" (p. 146) ; ce que confirme la réaction de celui-ci à la démarche de Brick "la porte, et plus vite que cela !" (p. 146). Le physique et l'aspect vestimentaire servent de repères, de moyens classificatoires pour mettre à jour des catalogues. En somme, le bon est européen, le mauvais est

³Claude Bremond, *Logique du récit*, coll. Poétique, éd. du seuil, Paris, 1973.

marocain. Le Maroc est présenté comme un "pays de chacals" dans lequel les quelques bons qui y vivent sont réduits à l'impuissance. Relevons par ailleurs que Chafi, l'un des seuls "indigènes" marqués positivement est un militant d'un parti de l'opposition. Néanmoins le récit ne fait pas de politique, il reste à un stade primaire, celui des bons sentiments.

Résumons :

contraire

Bon -----Mauvais
(européen)----- (marocain)

non mauvais-----non bon
(non marocain)----- (non européen)

C) *TEXTE-TEXTILE ET TEXTE ÉCHO* :

a) **Texte-textile :**

Parcours immobile est un texte-tissu et un texte-texture. Ainsi, des termes tels que "fil", "trame", "tissu", "pli" et même "texture" ne peuvent pas passer inaperçus. "fil" est l'un des termes qui reviennent le plus souvent "des fils se nouaient, des veines communiquaient se transformaient en nappes souterraines" (p. 26), "les fils tissaient inlassablement la trame de sa vie" (p. 39), "tenir en main les fils d'un destin" (p. 128). Dans toutes ces citations, les fils renvoient à la vie, les fils du récit renvoient à ceux de la vie. Les fils renvoient aussi à la trame et à la toile "au centre d'une toile d'araignée Aïssa tissait la trame de l'indéchiffrable : pris dévoré, pourtant il sécrétait nourrissait les fils inlassablement" (p. 79). Le fil peut aussi servir de prétexte à un questionnement sur le récit et sur la vie "souterraine labyrinthique est-ce qu'il savait quel fil il venait de couper quelles traces il

venait de brouiller de recouvrir de sables mouvants" (p. 203). La toile est faite d'événements qui aboutissent à l'écrit "il s'agit de cette réalité massive matérielle des événements politiques enserrés dans la trame éprouvée de l'histoire écrite" (p. 127). Le tissu est celui du discours "des trous dans le tissu de la rhétorique communiste" (p. 80), "la mémoire oublieuse heureusement se referme rétablit la paroi lisse du discours le tissu se recompose" (p. 82). Le tissu du texte est issu de l'événement mais aussi troué par lui. La toile est celle du fond "sur la toile de fond d'un bastringue" (p. 69), "machine à imprimer des toiles au sens premier du mot" (p. 74), "au centre d'une toile d'araignée Aïssa tissait la trame de l'indéchiffrable" (p. 79); parfois néanmoins elle est défailante "la toile déchirée" (p. 13, p. 146). Il y a aussi le terme "étoffe" dans "tailler dans une étoffe unie une étoffe d'un seul tenant la toise du biographe" (p. 150).

Si le texte est textile, le pli devient en fin de compte le mouvement naturel du texte (par rapport à lui-même et par rapport au monde). Néanmoins, "le pli" renvoie souvent dans ce texte à la mort "itinéraire le long des plis d'un linceul" (p. 7), "d'un instant à l'autre de l'horizon du ciel sans un pli la mort allait fondre" (p. 210). Dans d'autres cas, le terme se rapporte au drapeau tricolore (symbole du colonialisme) "les plis du drapeau tricolore" (p. 86). Néanmoins, les deux cas peuvent se rejoindre ; le colonialisme n'est-il pas mort ? L'auteur l'explique d'ailleurs lui-même "les plis du drapeau tricolore page jaunie du vieux livre de la conquête coloniale, bout de papier froissé (...) la roue de l'histoire tourne, des bouts de papiers emportés dans la tourmente" (p. 89). Dans un tout autre cas, les plis renvoient au récit et à la parole "le récit de Si Abdeslam dans les plis de la grande voix de la mer" (p. 180), mais même dans ce cas, il s'agit du récit de la guerre de libération nationale, récit de vie et de mort aussi. Ailleurs, on parle de "repli" (p. 55) et de "repliés" (p. 180) qui en étant polysémique

s'inscrivent dans un jeu de mot ouvert à toutes les interprétations⁴. Si le texte est textile, il est aussi texture "une texture extraordinairement résistante se reconstituant après chaque déchirure une toile d'araignée" (p. 166). Le texte se donne à voir et se donne à lire en train de se tisser (ou d'être tissé), il affiche ses composantes (les matières dont il est fait). Il se fait pli, se déplie et se replie sur lui-même ou sur le monde. Le texte évoque en somme sa genèse, sa propre histoire et sa propre vie.

Par ailleurs, *Parcours immobile* se base sur une triple dynamique, celle de l'événement, de la voix et du récit⁵. Celui-ci est la transcription des deux premiers. L'événement c'est par exemple la guerre du Rif, fait qui avec le temps prend une dimension nouvelle "l'événement prendra une résonance insoupçonnée" (p. 40), ou se perd dans les méandres d'une mémoire personnelle à la fois relative et nécessairement défaillante "frange insignifiante de l'événement, fragment incohérent d'un message lancé au hasard ballotté dans le cours d'une existence" (p. 41). L'événement peut lui-même être plus infime et personnelle ; c'est le cas de l'accouchement de la mère du narrateur par une sage-femme espagnole "événement, naissance occidentale passée inaperçue" (p. 177). Il peut aussi avoir "la densité dramatique d'événements exceptionnels" (p. 233). D'autres fois, les événements sont indéterminés, indéfinis "des événements des voix des visages des masques des jeux..." (p. 209). Ceci nous permet d'évoquer la voix, autre composante de la construction triangulaire précitée, qui peut être indéfinie et anonyme " une voix parlait dans ce silence" (p. 17), "une voix lointaine, à distance, comme si elle allait s'éteindre" (p. 31). Elle peut aussi être définie (et caractérisée) "la voix tue d'Haroun sur quoi se fermait-elle, la

⁴Relevons au sujet du terme "pli", cette citation de Roland Barthes "s'il faut que par une dialectique retorse il y ait dans le texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort (au thème de l'urne et de la stèle, objets forts, fermés, instituteurs du destin, s'opposeraient les éclats du souvenir, l'érosion qui ne laisse de la vie passée que quelques plis)" *Sade, Fourier, Loyola*, éd. du Seuil, 1971, p. 14. A ce sujet, je renvoie au *Pli* de Deleuze, éd. de Minuit, 1988. Et au *moi étrange* De Marc Gontard, op. cit., spécialement la partie consacrée à *Par dessus l'épaule* et intitulée "Khatibi ou le corps textile".

⁵Voir le chapitre "L'écriture de l'écriture", dans la partie consacrée au corpus et à l'espace autobiographiques.

voix tue (...) " (p. 31), "la voix tue, Haroun poursuivait son voyage intérieur" (p. 31), "la voix suraiguë" (p. 20), "la voix décidée de Garcia" (p. 63). Dans ce dernier cas, la voix est à la fois définie, caractérisée et attribuée (à un personnage précis), ce qui contraste par exemple avec "des voix impersonnelles" (p. 211). Il y a aussi, par ailleurs, le cas des voix plurielles définies "les voix se sont éteintes" (p. 20). La voix (les voix) véhicule(nt) une/la parole. Celle-ci est parfois qualifiée "la parole haute droite de la dignité tranchante" (p. 78), "parole politique (...) parole encore investie dans le sacré" (p. 80). D'autres fois, elle est plurielle (ou du moins au pluriel) "les paroles échangées avec les rabbins qu'il voyait régulièrement" (p. 31). Remarquons que si la parole peut participer à l'élaboration du récit (ce que nous allons voir), elle peut parfois se heurter au mur du silence "silence économie de la parole" (p. 31), à moins que le silence ne soit porteur de sens, ce que le récit peut laisser entendre.

Le récit est la troisième composante de la construction tripartite relevée, il englobe d'ailleurs les deux premières "ils apprendront par la bouche objective de l'histoire l'événement par le récit de l'autre ou de soi-même" (p. 126), "la voix du récitant" (p. 212) ou encore "des regards des voix des paroles insolites des corps des vêtements témoins d'un monde insoupçonné des histoires inouïes entrecroisées récit impersonnel de la misère du vol des terres de l'eau de la liberté (...) récit personnel de la parole haute droite de la dignité tranchante" (p. 78). Dans cette dernière citation, le récit impersonnel renvoie à des voix et à des histoires indéfinies, alors que le récit personnel renvoie à "la parole". D'autre part, le récit impersonnel renvoie au système colonial, alors que le récit personnel renvoie au peuple opprimé ; l'indéfini et l'impersonnel prennent ici une connotation péjorative. Par ailleurs, le récit "dit la communauté de vie quotidienne entre musulmans et juifs" (p. 7). Il peut parfois raconter l'événement en creux "récit en retrait dans le creux" (p. 12), il peut aussi ne

renvoyer qu'à lui-même "c'est le récit la naissance du récit" (p. 176). Il peut même parfois se caractériser lui-même "les récits étaient simples". Il peut aussi être nu (en ne renvoyant qu'à lui-même ou, tout au contraire, en étant transparent, ne reflétant que les événements et les voix) "les récits étaient nus". Les trois composantes se rejoignent parfois. A la dernière page du texte par exemple, nous trouvons cette phrase "des voix d'hommes de ceux qui écrivent pour conjurer le sort de ceux qui attendent le hasard le Récitant les reprenait les répétait comme une litanie perdu égaré dans le dédale d'une vie d'un récit" (p. 216). D'ailleurs, on parle souvent de "Récitant", terme qui a rapport à la fois avec le récit et avec le conte ; le récitant est un conteur en quelque sorte qui manie la parole et l'événement (l'histoire) "au souk les gens formaient cercle autour de lui la "halqa" il avait son public de connaisseurs qui ne se lassaient jamais d'entendre sa voix détailler avec sa saveur des récits familiers et archi-connus" (p. 95-96). Cette dynamique à trois catalyseurs se retrouve assez souvent dans toute l'oeuvre Malehienne (Cf. *Aïlen ou la nuit du récit* et *Mille ans un jour*).

Un autre terme revient aussi souvent dans *Parcours immobile* (et dans toute l'oeuvre d'El Maleh), il s'agit de "l'écho", écho des bruits "ample résonance, le moindre grain écho gigantesque" (p. 12) ; du dehors, de la nature "les grandes vagues accourant de l'horizon venaient mourir doucement au pied de sa forteresse comme écho lointain étouffé" (p. 40) ; de l'événement (la guerre) "ces coups de feu écho impitoyable dans les hautes montagnes" (p. 180), ou "parole politique en écho aux armes au feu des balles" (p. 80) ; dans ce dernier cas, la parole devient écho (du réel). D'autres fois, le personnage reste sans écho comme on reste sans voix "ces arabes ces arabes, c'est tout dire bien sûr monsieur Jacquet restait sans écho" (p. 191). D'ailleurs, les échos s'inscrivent dans le labyrinthe textuel "les flancs chargés d'histoires inouïes emportées à la dérive dans le dédale de ces rues dans le labyrinthe de ces échos sans bruits" (p. 213). On a déjà

relevé que la parole pouvait être écho, celui-ci est souvent celui d'un événement. En ceci, il rejoint le récit, écho lointain de la vie et du monde "d'autres par bribes par échos détournés par le récit d'un autre connaîtront les pays traversés les hommes croisés côtoyés compagnons invisibles du voyage" (p. 126). La vie se ramène à une voix, à une parole, à un écho comme l'hypotexte (dans notre cas vécu) se ramène à un hypertexte.

b) Le texte écho :

Nous avons relevé certains termes relevant de la dynamique textuelle de *Parcours immobile* (événement/voix (parole)/récit), de sa nature d'hypertexte/écho, et de sa construction texte-textile et texte-texture. Nous allons maintenant relever l'emploi de certains de ces termes dans les autres oeuvres du corpus. Concernant l'emploi du terme "écho" dans *La mémoire tatouée*, deux choses sont à relever. Tout d'abord, le mot est très abondamment cité dans le dernier chapitre du livre (chapitre de dialogue théâtral), alors qu'il figure très rarement dans le reste du livre. Ensuite, à partir de ce premier constat, on peut considérer le dernier chapitre comme l'écho et la suite des autres chapitres, alors que dans le reste du texte, l'écho est celui du moi dans le monde, et celui du monde dans le moi "alors les hommes priaient, foule tremblante dont la peur vaquait en écho dans ma propre divagation" (p. 10). Le cas du dernier chapitre "Double contre double" (dialogue) est singulier donc, chapitre écho des autres chapitres. Les exemples ne manquent pas à ce sujet "de cette manière, le graphe, puis écho, puis parfum..." (p. 179), etc. Parfois, l'événement est un écho est non un déclencheur d'écho "qu'à travers ces trois petits signes se produise en écho la Très Grande Violence" (p. 184), "que vienne en étrange écho le jour de la Très Grande Violence" (p. 187). En cela, le récit renvoie à lui-même (il tente d'être son propre écho). Parfois néanmoins, même dans ce chapitre,

l'écho est celui du moi (ou de ses doubles) "en vérité, qui de mes parallèles, me fera écho ?" (p. 181).

Dans *Les coquelicots de l'oriental*, il y a un chapitre qui est intitulé "L'écho du canon et l'espoir" et dans lequel le terme "écho" est cité plusieurs fois "les échos des événements politiques du protectorat, arrivaient jusqu'à ma tribu déformés et romancés" (p. 45), "les échos de la guerre meurtrière se faisaient maintenant plus menaçants et continus" (p. 45), "le convoi de la mort dévala lentement la piste dans un grondement amplifié par l'écho des collines alentour, passa devant la tente et s'arrêta" (p. 46). L'écho est celui de la guerre, des événements politiques ; il préfigure le monde qui frappe à la porte du personnage-narrateur enfant à l'époque et vivant dans un milieu tribal fermé. L'écho dans ce cas symbolise aussi le choc de culture, le choc colonial, et la rencontre brutale avec l'autre (ici dans le sens très large, celui de quelqu'un qui n'a pas la même appartenance tribale). Dans *Aké*, "l'écho" est cité une seule fois "l'écho se prolongea dans ma tête tandis qu'il se mettait à parler" (p. 207). Ici, l'écho est celui de la voix du grand-père juste après un rite initiatique. Cette voix est celle des aïeux et de l'Afrique originelle. L'auteur, à travers son récit, en est çà et là le prolongement et l'écho, surtout lorsqu'il condamne parfois certains aspects de la vie moderne (le Coca, le Mac Donald, etc.). Dans toutes ces oeuvres, le récit est un écho et non une texture (comme dans le cas de *Parcours immobile*). Le fait que cette dernière oeuvre soit un récit à dominante autobiographique peut-il expliquer à lui tout seul sa singularité ? Est-ce pour cela qu'Edmond Amran El Maleh a-t-il refusé de cantonner son oeuvre dans un cadre autobiographique strict ? Et un tel cadre interdit-il le recours à une telle structure ? La réponse est non, me semble-t-il, car rien n'interdit à l'autobiographe de recourir au style et à la construction structurelle qu'il préfère. La singularité de *Parcours immobile* dans le cadre autobiographique relève de l'identité (ou plutôt de la non-identité auteur-narrateur-

personnage) et non de la structure, celle-ci peut très bien être celle d'une autobiographie en bonne et due forme.

D) RECITS D'IDÉES/RECITS DU VÉCU :

Instaurons une opposition préliminaire - et arbitraire (?) - sur le plan thématique entre les autobiographies bourgeoises et les autobiographies populaires. Dans la première catégorie, nous pouvons ranger *La Mémoire tatouée*, *Aké ou les années d'enfance* et *L'Enfant noir*. Il s'agit de récits de vies privilégiées, où il n'y a aucune trace de misère matérielle ou d'un quelconque combat pour la vie. Dans la deuxième catégorie, il y a *Le Pain nu* et *Les Coquelicots de l'oriental*, récits dont la vie est le seul et unique sujet. Une véritable obsession de (la) vie les habite ; on la décrit, on est accaparé par elle. D'ailleurs, c'est dans la première catégorie que des idées sur la vie, sur le monde et sur le rapport qu'a le moi avec lui-même, avec son passé et avec les autres sont exposées. Ajoutons à cela que dans les autobiographies populaires, le style n'est pas une préoccupation majeure, et nous aboutissons à la conclusion suivante : les autobiographies populaires sont à première vue pauvres. En somme, à la hiérarchie de classe, semble se superposer une hiérarchie (sociale) des littératures. A tel point qu'on est presque tenté de remettre à l'ordre du jour la construction binaire structure/superstructure

a) Récits d'idées :

Parmi les autobiographies bourgeoises, *Parcours immobile* et *La Mémoire tatouée* peuvent être considérés comme des récits idéologiques. Cela peut surprendre (de ma part) si l'on lit les paratextes respectifs des deux oeuvres : livres anti-idéologiques, voix originale dans un monde arabe

régi par l'idéologisme et le théologisme, travail sur l'écriture et subversion d'un genre, l'autobiographie, tout aussi étrange et étranger à "la culture locale" que la langue française choisie comme langue d'expression. Néanmoins, en se voulant anti-idéologiques, les deux oeuvres ne peuvent se placer que dans le champ idéologique ; car ils ne peuvent miner ce champ que de l'intérieur. Qu'on en juge. *La Mémoire tatouée* est un traité sur la différence : le moi et l'autre, le colonisé et le colonisateur, l'orient, (le Maghreb) et l'occident, les variations de l'identité, les mythes de l'origine et de l'altérité (ces thèmes sont développés ailleurs). *Parcours immobile*, de son côté, est travaillé par un autre thème, celui d'avoir été communiste : militant communiste de base, intellectuel du groupe et membre du bureau politique. L'engagement dans la vie, passée bien sûr, est présent dans l'écriture actuelle. Il s'inscrit dans la logique du contraste entre vivre et écrire, s'engager et s'exiler (dans les faits, mais dans les mots aussi). Sans oublier le travail sur un mythe (dans le sens de valeur fondatrice) du départ : l'errance du juif, que l'auteur contrecarre par un attachement à une terre bien particulière. Le récit met en scène un juif errant attaché à une terre via l'écriture. La seule errance qui subsiste dans l'écriture est celle des mots. El Maleh veut s'attaquer à des idéologies, le communisme et/ou le sionisme, que lui ou son groupe d'origine ont adoptées à un moment donné de leur histoire. Par ailleurs, relevons que si le communisme est une idéologie, l'anticommunisme l'est aussi. L' "au nom du marxisme glorieux que le bureaucrate tout puissant en fortifie la teneur" (p. 198), s'oppose (tout en le rejoignant sur le même niveau) à "un communiste et pas n'importe lequel ce n'était plus un homme un être vivant c'était cette chose de rejetée par le silence unanime un détritrus dont on dira plus tard qu'il ira remplir les poubelles de l'histoire" (p. 138). En fait, l'ordre idéologique règne des deux côtés, et le "nous étions des idolâtres" (p. 201), qui s'applique aux communistes peut s'appliquer aux anticommunistes aussi. D'ailleurs,

l'idéologique est présent partout, dans les présentations "Marocain, juif, arabe, ex-communiste" (p. 4 de la couverture), dans cette double appartenance : juif/arabe, et dans cet ex-communiste qui peut être récupéré à la fois par les communistes et les anticommunistes. De toute façon, la lecture politique intervient avec des choix à faire. Nous pouvons dire pour conclure que *Parcours immobile* (tout comme *La mémoire tatouée*) est un récit d'idées plutôt qu'un récit de vie, ou un récit d'idées au sein ou à côté du récit de vie.

b) Récit du vécu :

Le Pain nu livre la vie brute sans aller au-delà du vécu momentané. C'est le récit d'une petite enfance et d'une adolescence misérables, vécues et (re)transcrites dans le malaise. L'autobiographe essaye de broser un tableau de sa vie avec des mots de tous les jours. Il met en scène la misère et l'art de vivoter. Ainsi, le récit de l'enfance commence avec l'évocation de la famine, les migrations successives, la mort du petit frère, la fugue et la fuite à Tanger, et se termine par l'évocation de la prostitution, la contrebande, le vol et le petit commerce (ceci est un condensé diégétique). C'est en somme le mode d'emploi d'une vie à risque et d'une lutte pour survivre. C'est aussi un récit familial assez classique : haine du père d'un côté et amour torturé de la mère de l'autre. Par ailleurs, le récit est chronologique dans la mesure où les événements et les malheurs se suivent dans l'ordre sans qu'aucune transgression de taille n'intervienne. Alors que d'un autre côté, l'emploi d'une langue populaire et argotique donne un effet de réalité assez normal dans une autobiographie. En général, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une autobiographie pauvre — sur le plan de la recherche et de l'écriture — par rapport aux autres autobiographies — riches cette fois-ci ?—. Ainsi, le classement littéraire rejoint-il (comme on l'a déjà dit) celui du social. Dès lors, il est légitime de se demander s'il n'y a pas complicité entre

les deux ordres. La réglementation littéraire est-elle une forme de hiérarchisation qui rejoint les différences sociales ? Ou sont-ce les conditions d'existence sociale qui imposent aux classes sociales inférieures une forme d'écriture et de littérature se réduisant — le mot est-il approprié ? — au simple témoignage et à une composition tenue pour élémentaire ?

Le pain nu est un récit de vie, de lutte pour la survie, mais non un hymne à la vie. Il est même parfois animé par la haine la plus primaire : "Maudit soit ce pain" (p. 80), "un jeune homme soûl(...)se mit à maudire Dieu en désignant le ciel" (p. 83), "je me demandais si Dieu avait créé exprès cet univers d'anarchie ? (...) je pestai contre le monde" (p. 85), "je crachai sur le monde" (p. 87), "Maudite soit la religion de la vie et maudit celui qui l'aime" (p. 126). A vie maudite, récit maudit. Cependant, remarquons que ce n'est pas la vie qui choque en premier lieu, puisqu'on ne fait pas (toujours) le choix de sa propre vie, mais plutôt le pari de la raconter telle quelle dans sa violence première, en y (r)ajoutant encore la violence de la langue et de l'écriture. C'est dans ce sens que le marginal dans la vie fait un marginal dans l'écrit, non par un quelconque mimétisme des choses par les mots, ou par une simple reproduction des mots parlés par des mots écrits au bout d'un détour, mais, tout au contraire, par un choix conscient. Par ailleurs, Le récit de vie ici est le summum d'une vie. En effet, lorsque Mohamed commence à apprendre l'écriture, il opère une première rupture dans sa vie. Devenant maître d'école, il opère une seconde rupture. Alors qu'en écrivant sa vie, ultime rupture, l'auteur tente de réconcilier sa vie d'avant l'écriture et celle d'après. Dans ce cas, le reniement côtoie le non-reniement. Relevons à ce niveau qu'il n'y a pas de repentir ni de regret chez Choukri. Celui-ci assume sa vie comme pour montrer que la morale — ou le moralisme — est le lot d'une société bourgeoise qui n'est pas la sienne. Mais malheureusement pour lui, Choukri écrit pour ceux qui vont le juger sévèrement. Il persiste néanmoins dans son entreprise par provocation.

D'autre part, *Le Pain nu* est - en partie - un document-vécu. Ce qui renvoie (pour le lecteur) à l'image du témoignage sur le vif, livré sur-le-champ. Il y a non seulement du vu-entendu, mais du vécu, de la vie personnelle toute brute et toute chaude. Néanmoins, les clichés du peuple qui prend la parole, des pauvres qui parlent aux riches et de la lettre ouverte à une classe sociale avantagée et tenant les rênes du pouvoir portent une ambiguïté. *Le pain nu*, par exemple, remplit à la fois une fonction de consolidation de l'ordre établi tout autant que de contestation de celui-ci, et apporte un message certes d'espoir mais aussi de paix sociale. En effet, c'est en s'inscrivant à l'école — outil d'uniformisation sociale — que Choukri, marginal et délinquant au départ, rentre dans les rangs. Alors que, petit à petit, le cri de la révolte se perd dans les dédales de l'intégration. En somme, le paratexte (celui dans lequel Mohamed Choukri s'affiche comme écrivain) tue le texte (dans lequel s'affiche sa vie de misère) à bout portant. D'ailleurs, Philippe Lejeune mentionne que dans les oeuvres relevant du document-vécu "Le héros va d'épreuve en épreuve dans un monde dont il dévoile l'injustice et dont il se venge par ce récit"⁶. Il faut signaler, à ce sujet, que le récit dans ce cas, tout en étant un cri ou une contestation, est l'achèvement d'un cycle de marginalité ; c'est dans ce sens qu'il constitue une forme de réinsertion sociale. L'écrivain — quoique selon Lejeune, en devenant autobiographe on arrête d'être écrivain — règle ses comptes avec la société pour être quitte avec elle. Il dénonce la société non parce qu'elle est injuste, mais parce qu'il n'y trouve pas sa place. Dans le cas du *Pain nu* d'ailleurs, l'aspect subversif du récit est atténué par la fin prometteuse. Le récit instaure une rupture non seulement entre le personnage et le narrateur, mais aussi entre le personnage du début et celui de la fin. D'ailleurs, la déclaration de Mohamed, sur le point de commencer une autre vie "Nous étions pauvres" (p. 156), est la preuve d'un début de changement intervenu

⁶Philippe Lejeune, *Je est un autre, l'autobiographie de la littérature aux médias*, op. cit., p. 207.

dans sa condition sociale. Il achète même dans cette dernière scène du texte des fleurs et du basilic pour les mettre sur la tombe de son frère. Mais, retour du passé, cette dernière est introuvable "Là, il doit être là, mon frère (...) il était enterré là, peut être sous mes pieds ou sous ceux d'Abdelmalek" (p. 156). Dès lors, le contraste n'est que plus frappant entre une enfance et une adolescence misérables et un présent qui commence à devenir meilleur.

E) DOCUMENT-VÉCU :

a) Message du récit : entre la révolte et l'intégration

Par le conformisme de son contenu, la linéarité de son récit et son dénouement heureux, *Les Coquelicots de l'oriental* s'apparente à un récit socialement correct. C'est un témoignage sur l'exclusion (coloniale, culturelle, sociale), sur l'effort d'insertion et sur les arbitraires (relevant de la nature, de l'administration, de la société) qui reste dans les limites de la morale et des convenances sociales. En effet, il n'est nullement question dans ce récit d'entrer en dissidence contre la société, ni de rompre avec la ligne de pensée commune. En fait, c'est d'une (simple ?) contestation personnelle (dont l'enjeu est de trouver sa place dans la société telle qu'elle est et non de promouvoir une (autre) société meilleure) qu'il s'agit. Du reste, ceci n'est pas une exception dans le domaine du document-vécu "le témoignage informe, il fait vibrer indignation, pitié, révolte, il doit faire réfléchir. Mais son but n'est pas de proposer une solution ni même une explication. Il doit créer un état de sensibilité, et non théoriser ou endoctriner"⁷. Néanmoins, il y a toujours un message sous-jacent qui

⁷Idem.

travaille le texte en profondeur. Dans le cas de ce récit, il est plutôt réactionnaire et conservateur. Qu'on en juge.

Tout d'abord, le texte relève de l'écrit, l'oralité en est complètement absente. Ce qui le fait ressembler à un devoir scolaire dont toute forme ou tournure parlée est bannie. La trivialité semble relever aux yeux de l'auteur de la rue ; d'ailleurs, celle-ci n'est pas le lieu d'élection de Brick. Elle n'est qu'un lieu qui lui est imposé et qu'il n'épouse pas ; qu'il évoque en essayant de le passer sous silence "(Je) repris mes balades nocturnes et mes nuits à la belle étoile" (p. 138), "le manège du sommeil à la belle étoile recommença de plus belle et la fin de l'année scolaire me semblait traîner en longueur" (p. 136), "(Je)dormis dans des cafés pouilleux et dégoûtants et en une semaine je pus..." (p. 150). Une semaine ou une saison passées dans la rue sont évoquées en quelques lignes ou en une seule phrase (dans des sommaires la plupart du temps). La seule fois où la vie de rue est évoquée avec plus de détails, c'est dans le cas d'un récit itératif. D'autre part, la langue choisie est propre, sans aucune expression argotique ni intrusion de la (ou des) langue (s) maternelle (s) de l'auteur à part quelques mots exotiques ou pittoresques. Alors que les insultes sont presque absentes (tout au contraire du *Pain nu* où elles profusent) ; ce qui montre un souci d'apaisement indéniable chez Oussaïd. En somme, toute forme d'obscénité est bannie puisque même tout ce qui touche au sexuel est gommé — cf. : Texte asexué —. D'ailleurs, le sexe n'est évoqué qu'une seule fois dans un style circonscrit "cela dura quelques instants" (p. 154) ; l'emploi du déictique ici n'est pas vraiment une familiarité, mais a plutôt un effet elliptique "castrateur" et les quelques instants dans toute une vie narrée relativisent la portée de l'événement. L'acte sexuel est évoqué d'ailleurs dans des termes pudiques "Je lui fis l'amour" (p. 154).

Par ailleurs, tout ce qui est fête, débordement ou débauche est perçu comme "un phénomène bourgeois" : "quand le lycée célébrait la fête des

potaches, c'était leur fête à eux les héritiers des clients du boulevard, des nantis (...) Ils venaient se défouler sur le stand, exhiber leurs guitares électriques, leurs faux talents de musiciens, leur style venu d'ailleurs" (p. 163) ; ce qui révèle un dédain manifeste à l'égard de l'"étranger" assez surprenant de la part d'un personnage idéalisant toutes les personnes étrangères et vouant une certaine haine (ou du moins aigreur) à l'encontre de sa terre natale et de ses concitoyens. Le style musical dont il est question semble prendre aux yeux du narrateur un aspect choquant. C'est peut-être à cause du luxe qu'il trahit et auquel il est lié aux yeux de ce dernier. L'alcool fait aussi les frais de l'animosité du personnage "Je les voyais se déhancher sous l'effet de l'alcool et du bruit assourdissant de leurs batteries" (p. 163). Dans ce dernier cas, l'alcool n'a aucune connotation sociale, celle de la contestation ou d'un choix de la marge par exemple (on est loin du mauvais vin et du kif de Mohamed dans *Le pain nu*), mais sert plutôt de prétexte à un message à forte connotation morale "au diable leur musique, leur style, leur dédain" (p. 163). La référence religieuse est trop marquée pour ne pas être relevée. D'ailleurs, le narrateur évoque sa propre civilisation et sa religion dans une sorte de crispation identitaire. La modernité est perçue donc comme le lot de la classe dominante, elle est exclusive et de là elle est rejetée. Le récit à ce point de vue est révélateur d'un malaise ressenti à l'égard de la modernité au Maghreb et vécu essentiellement par les couches sociales défavorisées. Le récit a son propre message ; à défaut de faire appel ouvertement à une idéologie bien précise, il fait recours, çà et là, aux plus mauvaises et aux plus sommaires des idéologies.

Philippe Lejeune nous exhorte entre autres à se poser la question suivante "quels sont les livres qui, en communiquant leur "vécu", créent une forme d'hypnose qui émeut mais paralyse, quels sont ceux qui arrachent le

lecteur à cette évidence, pour améliorer sa compréhension du monde ?"⁸. Concernant ce texte, il est plutôt à ranger du côté de la première catégorie, celle des oeuvres qui loin de (se) poser des questions s'installent dans une passivité assez confortable. C'est un livre de témoignage et non de critique, un récit de destinée personnelle certes misérable mais qui reste circonscrite à l'échelle individuelle. La fin des *coquelicots de l'oriental* montre une ascension sociale qui va de l'oriental du Maroc — lieu de misère — à Paris et Grenoble — lieux de fortune au moins dans l'imaginaire —, de l'école coranique à Polytechnique et au statut d'ingénieur. En somme, comme dans le cas du *Pain nu*, la fin du récit atténue la dureté du contenu du début. Par ailleurs, le héros de ce récit est celui d'un véritable conte de fée des temps modernes, se passant dans une terre aride, mais néanmoins exotique (pour un certain lecteur idéal). Il y a d'ailleurs dans ce conte le manque, la quête et la récompense.

Mais le message livré par le texte semble être : chacun selon ses aptitudes. Ceux qui restent en route n'ont pas fourni les efforts nécessaires. Les laissés pour compte sont des incapables et le récit en apporte l'attestation. D'autre part, le récit est celui d'une lutte et d'une victoire "l'implication de lutte par victoire est une exigence logique, l'implication de victoire par lutte est un stéréotype culturel"⁹. La victoire est donc une réponse aux attentes du lecteur (réel). C'est aussi une concession faite aux lois du marché. Relevons enfin que le récit s'arrête au seuil de "l'installation sociale", ce qui peut arranger une bourgeoisie (ou petite bourgeoisie) naissante qui cherche à se donner bonne conscience. Cette classe sociale qui tente de se justifier, de se créer une histoire à la va-vite en présentant l'enrichissement sous la forme d'un acharnement personnel fait de sang et de sueur, peut récupérer ce récit, même si c'est à son corps défendant. Le

⁸Idem.

⁹Claude Bremond, *Logique du récit*, op. cit., p. 25.

récit laisse d'ailleurs la porte ouverte au rêve social. Les déclassés peuvent parvenir un de ces jours à un ailleurs géographique et/ou social. Le rêve américain devient le temps de ce récit, un rêve maroco-français.

b) Document ethnographique et exotique :

Les coquelicots de l'oriental se présente par ailleurs comme un document ethnographique et exotique aux yeux du public français. L'idéologie qui s'en dégage est une idéologie très colonialiste. L'emploi du terme "indigène" peut le démontrer "parfois des indigènes et des voyageurs surpris dans la large vallée sont entraînés à jamais par le démon" (p. 28). Si l'emploi du terme dans ce passage peut être justifié — peut-il l'être vraiment ? — par le contexte colonial et la volonté d'en rendre compte, il y a un autre passage qui renvoie à l'après indépendance et dans lequel Brick évoque "une cité moderne et prospère à cause de l'abondance de l'eau et de l'habileté de la communauté juive mêlée aux indigènes" (p. 72). Le contexte historique de ce dernier passage interdit toute référence à une quelconque platitude de l'expression d'un récit voulant rester fidèle à la réalité et rapporter les déchirures et la hiérarchisation de la société coloniale telles quelles. Il s'agit plutôt d'une reproduction mentale des stéréotypes coloniaux, d'une dépréciation de soi-même dépourvue de tout recul humoristique. C'est d'un véritable manque de confiance en soi que fait preuve le donateur d'un récit du moi et le héraut qui proclame "l'importance de notre civilisation, les vrais fondements de notre religion" (p. 163).

Au-delà de cet esprit colonial — colonisé plutôt —, l'aspect exotique apparaît sous d'autres angles en s'inscrivant lexicalement dans le texte. Ainsi, approximativement, "Chez nous" est cité 5 fois, "chez moi" 8 fois, "les miens" 10 fois, "des miens" 9 fois, "chez les miens" 7 fois, "aux miens" 2 fois. Les exemples de ces emplois abondent "(...) loin de la misère de chez nous" (p. 19), "chez les miens, les sentiments sont une chose, les exigences

de la vie en sont une autre" (p. 12), "les miens avaient vécu et eu conscience de l'injustice dans leur vie" (p. 11), "Chez moi, le bonheur était bien modeste et éphémère" (p. 12), ou encore "la misère des miens nous avait poussés à reconnaître certaines plantes sauvages" (p. 24). Le thème est toujours la misère, c'est le dénominateur commun à toutes ces images de chez soi. Les "chez moi", "chez nous", et "les miens" tendent à généraliser un cas personnel, à donner une vision d'ensemble, peut-être simplificatrice, mais facile à "com"prendre. En somme, les "siens" forment une masse compacte, avec un inconscient collectif des plus rudimentaires. Leur vie est livrée sur un plateau au lecteur idéal : lecteur étranger (français en particulier) et lecteur local assez aisé. Dans les deux cas il s'agit d'un paternaliste patenté et/ou avide des curiosités exotiques et des informations ethnologiques.

Par ailleurs, comme document ethnographique, le récit s'inscrit dans une logique tribale. En effet, les références à la tribu ne manquent pas dans le texte. L'instinct de survie y est attribué à l'esprit tribal "il (le père) était encore là et puis dans notre tribu l'instinct de suicide n'existait pas" (p. 11). Cet instinct est fait sien par le narrateur "au fond de moi, la philosophie des miens m'était pourtant compréhensible. Mon père savait d'instinct que la vie de la tribu était une lutte perpétuelle : contre la faim, le temps, les loups, les serpents et d'autres choses encore" (p. 16). Cet instinct est aussi celui qui est transmis par la mère "ayant mieux compris les difficultés de la vie dans la tribu, elle était prête à faire tous les sacrifices nécessaires afin que je devienne fkih pour répandre la religion et vivre un peu plus décemment" (p. 62). Mêmes certaines manifestations de la modernité sont intégrées dans le milieu tribal ; il en est ainsi de l'école qui "était devenu le point de mire de la tribu" (p. 83). Et même si certains aspects de la nouvelle école peuvent heurter le bon sens tribal "nous ne connaissions pas dans notre tribu ce sport (le football) venu plutôt de la ville" (p. 77), les gens ne

peuvent que s'incliner devant ce modernisme relatif "mes parents, stupéfaits, ne savaient trop quoi dire, eux qui avaient un respect pour le maître venu de si loin pour sauver les enfants de la tribu. Qui oserait en effet contrarier la "science infuse" ?" (p. 73). Le recours à l'école s'inscrit dans le cadre de l'instinct de survie de la tribu, instinct qui devient vers la fin du récit celui de l'ascension sociale (et qui cesse du coup de relever strictement de l'instinct). Cet instinct régit la vie de l'auteur mais aussi son oeuvre. Le principe de survie est en effet la matrice organisatrice de la vie et de l'oeuvre de Brick Oussaïd (alors que dans *Le pain nu*, oeuvre de vie de Mohamed Choukri, le principe de survie côtoie celui de plaisir).

Relevons au passage que le terme "tribu" interpelle celui d' "instinct", comme dans cet exemple "alors comme une abeille, elle (la mère) survola la tribu et finit d'instinct par se fixer sur une famille" (p. 104) ; Ce passage évoque un mariage arrangé qui ne verra pas le jour. En effet, si le narrateur-personnage ne rompt pas totalement avec la logique tribale, il s'en accommode en l'adaptant à sa propre personnalité. Ainsi, s'il laisse le soin à sa mère d'organiser son mariage, il ne fait rien pour que de tels projets aboutissent. Et s'il fréquente l'école en principe pour être fqih, il pousse ses études de plus en plus loin (jusqu'à l'obtention d'un diplôme d'ingénieur), sachant que le temps travaille pour lui. D'autre part, le narcissisme farouche du personnage-narrateur ne pousse jamais ce dernier à rompre explicitement avec les siens ou avec son appartenance tribale qu'il récupère pour ses propres fins. Certes, le personnage-narrateur prend ses distances avec tel ou tel aspect de la vie communautaire, mais il ne demeure pas moins attaché à celle-ci "je ne comprenais pas ses disputes avec ses copains et son esprit tribal qui ne l'avait pas encore quitté (...) Il (Ahmed, son cousin) représentait à mes yeux les miens, mon passé révolu" (p. 157). En fait, ce que récuse le personnage-narrateur est l'excès de l'esprit tribal, ne se réclame-t-il pas dans le même passage des "siens" ? Sa condamnation -

tardive dans le récit - du tribalisme des autres n'est qu'un procédé illusoire pour faire passer le sien.

F) RÉCIT INITIATIQUE :

Aké est entre autres un récit initiatique. Ceci figure même dans le lexique. En effet, "la première fois" est une formule qui revient souvent dans le texte. Elle symbolise parfois une ouverture sur le milieu macro-familial "l'existence de notre oncle Dipo nous fut pour la première fois révélée lorsqu'un homme élégant à lunettes vêtu d'un uniforme d'officier..." (p. 173). D'autres fois, elle symbolise une ouverture plus large, faite sur le monde "pour la première fois je quittai Abeokuta sans mon père ni ma mère" (p. 257). La "première fois" se rapporte à l'amitié aussi "l'igname pilée allait être également l'occasion de mettre pour la première fois notre amitié à l'épreuve" (p. 50). Cette affirmation intervient juste après une autre affirmant "je me fis mon premier ami intime de l'école" ; C'est celui-ci (Osiki) d'ailleurs qui le poussera à "quitter l'école pour la première fois de (sa) carrière" (p. 52). Une autre citation précède et annonce la première sortie hors de la résidence familiale "un jour Joseph (...) me hissa sur ses épaules d'où, pour la première fois, je pus regarder par-dessus le mur de notre cour" (p. 64) ; les deux citations suivantes se ramènent à cette scène de sortie "je me rappelais maintenant l'endroit où j'avais rencontré cet entonnoir pour la première fois" (p. 70), "la griserie que je ressentais m'aida à monter la route qui menait à Ibarà, route si abrupte que mes jambes, pour la première fois, donnèrent des signes de fatigue" (p. 76). L'initiation renvoie aussi à la politique, qu'elle soit moderne "j'entendis pour la première fois l'expression "syndicat des femmes Egba" "(p. 254), ou coutumière "nous fûmes, Tinu et moi, emmenés pour la première fois rendre visite à l'Alake un jour après

l'office" (p. 280). On peut par ailleurs relever un exemple allant dans le même sens et relatif à la découverte de la prison par le personnage "je découvris pour la première fois que l'un des couloirs qui donnaient sur le corridor voûté était bordé de cellules (...) une porte de ce couloir fut ouverte et il en sortit un groupe d'accusés, hommes et femmes, conduits par des policiers" (p. 282). Néanmoins, "la première fois" ne se concrétise pas toujours "cela faillit être la première fois qu'il me fût donné d'assister à une naissance" (p. 296).

D'autre part, la "première fois" se rapporte parfois aux autres "pour la première fois on songeait à l'eau et à la nourriture" (p. 296), "l'alake, assis, attendit pensivement une accalmie, pesant le problème dans une attitude pleine de recueillement et de concentration comme s'il le rencontrait pour la première fois" (p. 285), "je passai à côté de Mme Kuti dans la bousculade et je la vis sourire pour la première fois ce jour-là" (p. 290), "l'abolition de l'Imposition Spéciale de toutes les femmes fut proposée pour la première fois par "l'autre partie" " (p. 300). Remarquons que toutes ces citations relèvent du passage relatif à la révolte des femmes, c'est à dire à un événement plus ou moins politique. Le personnage semble marqué par ces événements qui ont participé à son initiation aux affaires publiques, domaine dans lequel l'auteur s'illustrera plus tard. Par ailleurs, concernant les esprits (les oros ou les ghommides par exemple), on relève que "la première fois, ils s'étaient contentés d'envoyer un émissaire" (p. 25). Le personnage-narrateur évoque dans d'autres exemples sa "première semaine au L. A (lycée d'Abeokuta)" (p. 228), "la première (boîte de compas) qu'il (lui) eût été donné de tenir dans les mains ou de voir" (p. 228). Au cours de la scène d'initiation, le narrateur affirme "je pus en grande partie détourner mon esprit de la douleur, sauf au premier coup" (p. 239). On parle aussi de la "première rencontre" dans laquelle "les amitiés se nouèrent rapidement et pour longtemps au dortoir (du lycée national à Ibadan)" (p. 258), de "la première

demi-heure" des cours d'alphabétisation des femmes d'Aké (p. 249), de "la première des marches des femmes sur l'Aafin" (p. 273), de sa "première future épouse" (p. 273), du "premier (aquarium) qu'il (lui) eût été donné de voir" (p. 280). Le narrateur-personnage se glisse "hors de la salle d'audiences" de l'Alake, "à la première occasion", pour aller toucher un poisson (p. 281). Le directeur du lycée d'Abeokuta déclare au personnage-narrateur "tu te souviens de ce que je t'ai dit l'an dernier au moment où tu parlais pour ton premier entretien ?" (p. 309).

En fait les exemples concernant ce cas de figure ne manquent pas. Ils font de ce récit celui d'une initiation à la vie et au monde des adultes. On peut dès lors parler de récit d'apprentissage ou de récit de formation, quoique je préfère pour ma part parler dans ce cas précis de récit initiatique étant donné l'importance que prennent "les premières fois" dans l'approche (empirique) du vécu. Celle-ci, en effet, est loin d'être diachronique ; elle est plutôt synchronique et momentanée. Dans le cas de la scolarité par exemple, le personnage-narrateur n'évoque ni cours ni professeurs (qui ont un aspect duratif), et parle volontiers des concours et des moments insolites et stimulants. Les autres récits du corpus sont plutôt des récits d'apprentissage (s'inscrivant dans la durée). Néanmoins, il y a, çà et là, quelques exemples d'actes initiatiques "je les avais quittés pour la première fois aussitôt après mon certificat d'études, pour servir d'interprète à un officier qui était venu faire des relevés de terrain dans notre région et en direction du Soudan" (*L'enfant noir*, p. 153) ; ou "mon premier film était un film d'épouvante" (*La mémoire tatouée*, p. 49), l'initiation dans ce dernier cas se rapporte à la culture, n'a-t-on pas considéré *La mémoire tatouée* comme un récit d'idées ?

G) LECTURES ET ÉCRITURES DU MOI :

Il s'agira dans ce chapitre de voir le moi qui lit les oeuvres des autres, qui se lit dans les oeuvres des autres, et qui (re)lit ses propres oeuvres, les réécrit ou les désécrit (ce qui n'est qu'une façon de se (re)lire, de se réécrire et de se désécrire). D'ailleurs, se réécrire n'est en fin de compte qu'une variation de s'écrire, et s'écrire n'est que la variation d'écrire. C'est pourquoi, dans ce chapitre, la mémoire devient-elle livresque (se ramenant au moi et aux autres comme la vie).

Lectures du moi :

Le personnage de *Parcours immobile* évoque ses lectures de jeunesse, celles-ci se partagent entre lectures littéraires et lectures politiques. Les premières sont celles d'avant le temps de l'engagement et de l'activité politique ; il s'agit entre autres de Mallarmé, d'*Ulysse* de Joyce, des *mille et une nuits*. *La condition humaine* de Malraux est, elle, une oeuvre charnière "il se voyait à Canton en chair et en os il conversait avec Gisors Kyo" (p. 37). Cette oeuvre participe à sa décision d'entrer dans la scène politique et de devenir "révolutionnaire professionnel". Cette lecture est une lecture d'identification dont les modalités sont les suivantes "identification dans l'évolution psychique"¹⁰ tout d'abord, celle-ci n'est "qu'un aspect de processus plus complexes qui s'associent pour susciter l'illusion"¹¹, on s'identifie d'ailleurs moins à un personnage qu'à "un personnage en situation"¹². Néanmoins, cette lecture n'est pas la seule dans ce cas de figure ; le personnage affirme au sujet de la même oeuvre que "son regard errait sur la condition humaine oui errait plutôt qu'une vraie lecture des

¹⁰Michel Picard, *La lecture comme jeu*, coll. "critique", les éd. de Minuit, 1986, p. 93.

¹¹Idem.

¹²Idem.

visions des horizons s'entrouvraient des évasions se préparaient on ne sait vers quelles terres inconnues" (p. 37). C'est un clin d'oeil à mon avis à la lecture d'évasion et de distraction. Le personnage manie donc les deux types de lecture ; ce qui est une mise en abyme du récit et de ses lectures possibles. Dans la deuxième période, les lectures deviennent plus utilitaires et plus engagées "L'état et la Révolution Kautsky la social-démocratie l'ombre abominable de Trotsky (...) Lénine avait assuré le triomphe de la lumière" (p. 62). Ces dernières lectures relèvent de l'information pragmatique. Nous assistons dans les deux périodes à un phénomène inattendu : l'auteur s'identifie au lecteur, il inverse les rôles en prenant toutes les positions et tournures possibles de la lecture.

Ecriture du moi :

Dans *La mémoire tatouée*, il y a plusieurs références aux lectures et aux écritures de l'auteur. Le théâtre occupe une grande place dans les préoccupations littéraires de celui-ci. Il fait ainsi référence à sa pièce de théâtre dont le personnage secondaire n'est autre que Frankenstein ; il le met d'ailleurs en rapport avec l'ogresse légendaire locale qu'est Aïcha Kendicha. La mort de l'art est le sujet de cette pièce dont les personnages sont "Mlle Cocorico (la femme fatale), Frankenstein (excusez mon innocence, disait-il en étranglant ses victimes), un poète (mon double) avec une voix malade et un énorme crayon à la main ; un philosophe en chemise blanche avec encolure d'enfant" (p. 145), sans oublier un peintre (double d'un ami de l'auteur), un officier en retard d'une guerre et un clochard en smoking. Une citation de cette pièce figure dans ce passage : le clochard était soupçonné "de trébucher, mâchonner, grogner, klaxonner, hurler, avaler, mâcher, mordre, cracher, cracher partout, par terre, sur le plafond, dans les assiettes, sur les têtes chauves, sur la république, sur la pureté" (sic)" (p. 145). Il s'agit d'une auto-citation ; l'oeuvre du moi est mise

en relief dans une autre de ses oeuvres. Le moi se met en évidence en se servant de ses propres oeuvres. Il se crée un passé littéraire à côté de celui de tous les gens. Khatibi jette avec le recul du temps qui lui est offert un regard nostalgique et complaisant sur son oeuvre et sur sa vie. Il écrit les mémoires d'un écrivain, évoque la mise en scène de sa pièce et l'accueil qui lui fût réservé. Une autre pièce de théâtre écrite cette fois-ci par le frère aîné est citée. Le personnage (Abdelkébir) y participe en tant qu'acteur. Il personnifie le Maroc ancien alors que l'aîné joue lui le rôle du Maroc moderne ; inversion des rôles dès le début. Cette pièce est suivie par d'autres toutes écrites en arabe classique, "langue des livres", à tel point qu'à "la fin du spectacle, le public était toujours assis" (p. 114). L'auteur mentionne aussi qu'il s'est adonné à l'écriture de la poésie en arabe en insistant sur le fait que ces textes n'étaient pas signés. Cette non-prise en charge par l'auteur de sa propre oeuvre peut être expliquée par deux facteurs : d'abord l'âge très jeune de l'auteur à l'époque et son manque d'expérience dans le domaine de la création et de la publication littéraires. Ensuite, l'élément linguistique qui place ces oeuvres en rupture totale avec le reste de l'oeuvre khatibienne. En fait, il y a eu une double rupture, au niveau du genre (poésie¹³/prose) et de la langue (arabe/français).

Par ailleurs, l'auteur évoque au niveau de ses lectures Baudelaire, poète ayant sa préférence ; Mallarmé, Valéry et Eluard dans le registre des auteurs difficiles. Il fait référence aussi aux lectures d'école que sont Corneille et Racine. Dans les lectures modernes, Sartre occupe une place à part quoique restant un peu inaccessible "le monde sartrien était antichrétien et antibourgeois, le mien magique et épique, superposé de masques, mon esprit, mon corps colonisés" (p. 117). Au niveau du roman, Robbe-Grillet est considéré comme "un obsédé des murs, un maniaque

¹³Khatibi a publié très peu d'oeuvres poétiques.

méthodique, et comment dire ? Un petit système de petits tics" (p. 136). Vian est cité comme l'écrivain moderne préféré.

H) REGARDS (ENTRE)CROISÉS :

Dans ce chapitre, nous traiterons des biographes d'eux-mêmes (retenus dans notre corpus) qui se retrouvent du jour au lendemain dans les oeuvres des autres. Les premiers se vengent dans leurs livres des petitesesses et de la méchanceté des hommes, règlent leur compte avec la société et sortent blanchis à la fin de leur récit. Mais parfois, leur image leur est renvoyée, en bien ou en mal. Abdelkébir Khatibi fait les frais de ce renvoi d'image dans *La soudure fraternelle*. A la fin de ce chapitre, nous évoquerons une oeuvre qui fait référence à une autre, oeuvre habitant (et habitée par) une autre. Il s'agit d'*Aïlen ou la nuit du récit* qui évoque *Le pain nu*. Cette dernière oeuvre (du moi) est soumise au regard fasciné (et fascinant) d'une autre, tout comme son auteur (Choukri) est soumis au regard d'une tierce personne.

a) Le moi dans le livre de l'autre :

Abdelkébir Khatibi et Edmond Amran El Maleh passent de "sujets de récits" à "objets observés" dans le dernier livre de Tahar Ben Jelloun *La soudure fraternelle*¹⁴. C'est un recueil de portraits d'amis et de connaissances de l'auteur. Abdelkébir Khatibi n'est pas présenté sous son jour le plus avantageux dans ce livre. Son patronyme n'est pas inscrit dans le texte; on se contente d'un "Abdel" un peu quelconque à la fois pour garder un certain anonymat, mais aussi pour prendre de la distance et écarter toute familiarité. Néanmoins, aucun doute n'est admis, il s'agit bel et bien de lui "il avait fait sa thèse sur le roman maghrébin et publié son

¹⁴Tahar Ben Jelloun, *La soudure fraternelle*, Arléa, 1994.

premier roman dans la prestigieuse collection de Maurice Nadeau "Lettres nouvelles". *La mémoire tatouée* est un beau texte. Une autobiographie douce, amère, dérangeante" (p. 31). Les remarques désobligeantes à son égard ne manquent pas par contre "j'aurais dû comprendre que nous n'avions pas la même conception de l'amitié. Je ne fis pas attention à certains détails, ni à certains commentaires (...) Je ne m'arrêtai pas sur des piques faites d'insinuations, de silences ou de sous-entendus" (p. 33). On a en fait l'histoire d'une brouille faite à coups de déclarations tapageuses et de lettres "ce fut un divorce. Une rupture décidée par lui. Ce fut lui, en effet, qui prit l'initiative de cette lettre (avril 1976) où il m'accusait de mimétisme à son égard, de copier systématiquement ce qu'il faisait, et de n'être son ami que par intérêt. Il me reprochait d'exploiter son amitié "à des buts personnels, insérés dans le petit jeu parisien" " (p. 34). Tahar Ben Jelloun termine cet épisode par des vers de Rutebeuf :

De tels amis m'ont bien trahi,

Que, tant que Dieu m'a assailli

De tous côtés,

N'en vis un seul en ma maison.

Le vent, je crois, les m'a ôtés :

L'amour est morte. (cités p. 36).

Edmond Amran El Maleh est désigné par son prénom Edmond, ce qui est plutôt un signe de familiarité cette fois-ci. "Juif marocain, Edmond fut un des membres les plus importants du parti communiste marocain. Pendant longtemps, il avait milité dans la clandestinité et en mars 1965, lors du soulèvement des lycéens et des étudiants à Rabat et Casablanca, il avait été arrêté quelques jours. C'est alors qu'il avait décidé de s'exiler en France. (Il a raconté cet itinéraire dans un très beau texte, *Parcours immobile*, paru chez Maspéro en 1980)" (p. 53). Nous découvrons dans ce récit d'ailleurs qu'El Maleh est un "patriarche de l'amitié" (p. 53), que son amitié est "très

marocaine, c'est à dire gourmande et possessive" (p. 54), qu'il est très bon cuisinier, ce qui explique les passages gustatifs de son livre cité ci-dessus, et que l'amitié entre lui et l'auteur remonte à plus de vingt ans. Tahar Ben Jelloun est aussi un lecteur de ses manuscrits "A partir du moment où il s'est mis à écrire, notre relation s'est diversifiée. Elle a pris de l'épaisseur. J'avais beaucoup aimé ses premiers livres. Je les lisais sur manuscrits, très sérieusement, crayon à la main, exactement comme je souhaite que mes amis me lisent, c'est à dire sans complaisance. Je lui faisais part de mes remarques ; il m'écoutait, en appréciait certaines et pas d'autres. L'important était qu'à travers l'écriture notre lien s'enrichisse" (p. 55). Nous apprenons par ailleurs qu'une rencontre arrangée entre El Maleh et Jean Genet par Tahar Ben Jelloun a mal tourné et que Genet a confié plus tard à l'auteur "ce n'est pas un traître ! Pour un juif, s'il est avec les palestiniens, il ne suffit pas qu'il le dise, encore faut-il qu'il trahisse son clan" (p. 58).

La soudure fraternelle nous renvoie une image, assez subjective il est vrai, d'auteurs préoccupés par leur image (qu'ils exposent de long en large dans des récits dont la seule raison d'être est le soi). Ce livre n'échappe pas pour autant au narcissisme de son scripteur. L'auteur affirme d'entrée de jeu "je ferai simplement un retour sur moi-même, un voyage dans ma mémoire. Je vous conterai mes histoires fabuleuses ou banales, surprenantes ou quelconques" (p. 11). L'auteur règle ses comptes - avec Khatibi par exemple - par écrit et à froid et se raconte en racontant ses amitiés. Ce livre est un essai sur l'amitié avec un soupçon de biographie et d'autobiographie. Ce n'est pas d'ailleurs le premier des livres de Ben Jelloun qui joue à cache cache avec l'autobiographie. Les cas de *Harrouda* - qualifié même dans une thèse¹⁵ d'autobiographie, sans guillemets ni précaution d'usage -, de *L'écrivain public*, ou de *Jour de silence à Tanger* sont assez instructifs sur ce

¹⁵Lamrani-Alaoui Rabia, Structures textuelles et visions du monde à travers deux autobiographies marocaines (*Harrouda*, Tahar Ben Jelloun. *La mémoire tatouée*, Abdelkébir Khatibi, Thèse (dactylographiée) troisième cycle, Littérature comparée, Aix-Marseille, 1984.

sujet. Mais ce qui nous importe le plus ici, c'est ce jeu de reflets et d'images, d'empreintes et d'ombres, de mémoires/miroirs qui se jettent (et se rejettent) des clins d'oeil. Chaque livre est le produit d'un auteur et chaque auteur est produit par son livre. La personne de l'auteur (ou autobiographe) est forgée par sa vie et par son oeuvre ; elle est le reflet du regard que jette l'auteur sur lui-même, sur son propre regard, perturbé il est vrai quelquefois par le regard des autres. A quand donc le regard (d)écrit d'Abdelkébir Khatibi sur Tahar Ben Jelloun ?

b) Le livre du moi dans le livre de l'autre :

Le narrateur d'*Aïlen ou la nuit du récit* relit un passage noté par lui dans son cahier chinois "plage noire bordée de rouge" (p. 176). Ce passage se rapporte au *Pain nu*, livre cité deux fois "il était venu, une tête de coq en bataille, il apportait un livre, *Le pain nu*" (p. 176). Cette citation renvoie au vécu, au concret et présente un livre qui s'efface pour traduire un état réel. Dans d'autres parties de ce passage, le narrateur évoque le "festin nu" (p. 176) au sujet de la vie aisée que mènent les riches des deux côtés de la Méditerranée, et de certaines représentations que se font les occidentaux de l'orient par opposition à la vie relatée dans *Le pain nu* "la faim qui arrache l'herbe parmi les tombes pour s'en nourrir, dispute les grains de sable à la mort" (p. 177). Mohamed Choukri n'est pas nommé dans ce texte mais une prestation de lui à la télévision française est relatée "il était venu, ce soir-là, de Tanger à Paris, Tanger, courez donc au magasin des accessoires pour l'habiller de parures fausses, de rococo folklorique, vétuste (...) il était venu, une tête de coq en bataille (...) il se tenait droit sur sa chaise" (p. 176). Par ailleurs, il est présenté comme l'incompris des deux côtés de la Méditerranée. Au Maroc, il est "le proscrit, le honni, le déclassé, le marginal à qui on a refusé, dans son propre pays, la dignité attachée au renom de l'écrivain, l'homme de la rue, oueld souk, sans famille" (p. 176).

Alors qu'en Europe "ces gens-là, ne comprendront jamais", car il y avait "coupure entre les deux univers" (p. 177). Le narrateur lui-même de retour au Maroc "il était très loin de ce climat, de cette ambiance, ici, maintenant, la distance abolie, il avait crevé l'écran, il était passé du côté du pays occulté" (p. 176-177), choisit de dormir "sur un matelas nu dans une chambre nue" (p. 178), comme pour dissoudre cette frontière entre les deux rives et entre les deux mondes qui habitent chaque rive "muet il regardait le désastre, les échos de la fête lui revenaient, une note étrange dans sa tête troublée : la voix grosse de l'expert unescoco (...) pérorer la bouche pleine de poulet, de couscous, de foie mchermel, de poisson : tout ça c'est du passé c'est folklore, la misère, les bidonvilles" (p. 178). Le narrateur lisait ce passage écrit par lui-même "comme si c'était écrit par un autre" (p. 176), à cause d'un "effet d'optique, de distance" (p. 176).

2- LE CORPUS¹ ET L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUES OU LES ECRITURES DU MEME

¹"Le corpus autobiographique" est une expression employée par Marie-Madeleine Touzin, *L'écriture autobiographique, parcours de lecture*, éd. Bertrand-Lacoste, 1993. Je l'emploie dans un sens bien précis, celui d'un ensemble regroupant les autobiographies (au sens strict) et les oeuvres autobiographiques (au sens large) d'un auteur.

Préliminaires :

Le livre ne peut pas contenir la vie, il lui manque l'espace et le temps nécessaires. Il est aussi handicapé par la différence de nature entre les deux supports : une vie écrite ne peut que ressembler dans le meilleur des cas à celle qui est vécue. L'écriture du vécu devient un espace de réflexion sur la vie et l'écriture du moi un questionnement du moi sur lui-même. Celui-ci devient le propre objet de sa curiosité. L'écriture constitue une variation sur - de - la vie, le moi et les autres. Ces sujets vont revenir à chaque moment différemment sans qu'on puisse jamais arriver à les épuiser. Ils dépassent l'espace d'un livre dans lequel l'auteur tente de les saisir par différents moyens. Ainsi, vis à vis de la vie, l'auteur procède par réduction le plus souvent, et par augmentation dans des cas bien précis (ces notions sont traitées plus en détail dans le premier chapitre de la première partie - I - 1 Hypertexte : le vécu personnel comme palimpseste). Vis à vis du moi, l'auteur procède par renvoi (dans le sens de renvoi au moi du départ et de renvoi de ce même moi). Les autres sont saisis à travers le regard de ce moi variant. Mais, comme le livre n'épuise pas la vie, l'autobiographe tend à écrire plusieurs livres pour se défaire des sentiments d'insatisfaction et d'échec qui le poursuivent que ce soit sur les plans de l'écriture ou de la vie.

Cette écriture continue n'est pas linéaire ou homogène pour autant ; elle ne vise pas exclusivement à consolider le moi, mais à le remettre en question parfois et à le nuancer d'autres fois. Ainsi, le moi réécrit se trouve face au moi déjà écrit. Dès lors, il reste très peu de place au moi vivant ; celui-ci diffère d'ailleurs du moi scripteur. Ecrire autrement le moi c'est en fin de compte produire un autre moi, rectifier un peu le profil initial du premier moi. Celui-ci est produit par le premier récit publié de (sur) lui. Le moi de la vie pour sa part est un modèle, un hypotexte. Par ailleurs, l'auteur s'emploie à "la réécriture/désécriture des textes d'autrui et des autres textes

antérieurs"². C'est une façon pour lui de revenir sur lui-même. En ce sens, le corpus autobiographique d'un auteur (constitué par toute la production autobiographique de celui-ci et allant de l'autobiographie au journal intime en passant par l'autoportrait et même l'essai et le roman autobiographique) et l'espace autobiographique contenant les romans et les autres oeuvres de fiction d'un auteur ayant accompli plus ou moins une démarche autobiographique, constituent un terrain fertile de recherche sur ce moi en vie, en progression/régression et en réécriture/désécriture de lui-même. Nous questionnerons les oeuvres postérieures des autobiographes retenus dans la présente étude. Celles-ci relèvent le plus souvent d'une démarche d'authentification des premières oeuvres.

A) L'ÉCRITURE DU MOI ET DE LA PENSÉE :

L'écriture chez Khatibi relève très souvent de l'écriture personnelle. C'est une écriture du moi et de la pensée. Du moi pensant. L'écriture du moi chez lui est avant tout une écriture pensée, une écriture de la pensée. La vie n'est peut-être qu'un prétexte.

Amour bilingue :

*Amour bilingue*³ renvoie au bilinguisme de la langue "que toute langue soit bilingue" (p. 11), à la langue comme acte d'amour, comme acte double, rattaché au corporel "asymétrie du corps et de la langue, parole et écriture au seuil de l'intraduisible" (p. 11). En somme, l'auteur revient à son cher thème du double qu'il met en scène, et au bilingue qui instaure une dualité à l'intérieur de lui-même. Par ailleurs, le récit démarre en s'invoquant lui-

²Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 327.

³Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*,

même. En effet, dès le début, il annonce sa fin "le récit devrait s'arrêter ici, le livre se fermer sur lui-même". Ce livre renvoyant à lui-même est une mise en abyme du récit n'ayant d'autre forme de salut que lui-même. Le récit est face à lui-même, tout comme l'auteur qui tente de se saisir au vol et de tenir entre ses mains sa vie, bref de se tenir entre les mains "il la nota sur son carnet de chevet et la relisait, chaque nuit, avant de s'endormir" (p. 9). L'auteur écrit et lit sa vie, se prend à son propre jeu et y échappe, cerné qu'il est par son soi-même qui le poursuit. Khatibi tient donc un journal ; cette information trouve sa confirmation quelques années plus tard dans la publication de *Par-dessus l'épaule*. On sait désormais que l'auteur est poursuivi quotidiennement par ses phrases et ses notes "debout, il avait peur ; couché, il était halluciné - plus que jamais - ensorcelé par cette phrase implacable" (p. 9). Remarquons qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle phrase, mais d'une phrase transcrite dans un journal. L'écriture personnelle (intime) fait peur, elle ne laisse personne indifférent, à commencer par son scripteur. Exprimer le vécu n'est pas chose facile, car le mot renvoie à la mort, alors que les scènes sont muettes et que "lorsqu'il aura parlé, il s'épuisera dans l'amnésie" (p. 10). L'amnésie n'est-elle pas la mort de la mémoire ? D'ailleurs, "amnésie" est un mot qui revient souvent ; l'auteur le répète comme pour le conjurer en sachant que le sort est jeté et que le combat, inégal, est perdu d'avance. En somme, l'écrit intimiste habite ce livre, comme les autres "chaque jour s'écrivait une blessure, chaque jour, de l'irréparable" (p. 58). C'est une écriture au jour le jour, au fil des jours, comme un journal intime qui ne dit pas son nom. C'est aussi une écriture quotidienne qui essaye de rejoindre le quotidien, qui se veut écriture de la vie et de la mort, écriture de la vie-mort.

Khatibi évoque son "attrait du sans nom" lui l'écrivain du moi nommé. Il évoque aussi la folie liée à la langue "la langue rend fou" (p. 36), et traite de sa propre mort "peut-être que la mort est derrière moi : comment puis-je

alors rencontrer ma mort ?"⁴. Rencontrer ici renvoie à raconter, la rencontre est - ou tente d'être - scripturale. La question est plutôt : puis-je jamais écrire ma mort ? Car c'est cela le rêve inavoué de Khatibi, rêve qu'il traîne avec lui depuis sa fameuse *Mémoire tatouée*, rêve funèbre qui cherche - désespérément - sa place dans les écritures du moi et de la vie. C'est dans ce sens que l'auteur inscrit son testament dans le récit "Ce testament est le seul. Ceux qui verraient le jour seraient tous falsifiés, extorqués par la force de loi. Je ne me porte garant que de ce que je signe ici même, de mon paraphé, transcrit par la machine à écrire, à publier, à enregistrer sur le code informatique de distribution mondiale. Je ne lègue rien à personne : la langue elle-même est mon exécuteur testamentaire" (p. 66). Khatibi arrive à coller un bout de mort au récit, mais qui en est dupe ? La mort n'est et ne peut être que simulacre. Dans ce livre, il s'agit d'une obsession. Qu'on en juge : "La jalousie est l'autre nom de la mort hantée qui le dévorait" (p. 79), "Sais-tu que parfois je me croise les mains en écrivant ou en conduisant. T'ai-je raconté mon autre accident ? Je roulais très vite, sur le bas côté. Je perdis le contrôle, mais quel sang-froid !" (p. 81), etc. Ceci peut traduire une tentation suicidaire, un simple jeu de la vie et de la mort ou une volonté de se donner et de donner au lecteur quelques frayeurs.

L'auteur s'explique encore plus dans ce récit sur la question de l'identité. Il se déclare ouvertement apatride et parle de "son" peuple au passé "humiliation qui me liait à la misère de mon peuple (j'en avais un !), mais depuis, je continuais l'épreuve singulière des individus comme moi, seul et fragmentairement seul" (p. 86), "Dans mon pays (?)" (p. 91), "j'avais rompu ce cercle, renié, outre ces enchaînements quelque peu aimables, ma famille et mon pays" (p. 95). Qu'on renie un pays et un peuple misérables, une culture sous la botte et des gens qui meurent à la porte (au seuil) de la civilisation n'est nullement un acte de courage, "pas de quoi être fier" aurait

⁴L'anonymat peut symboliser la mort. La folie peut y mener. Mais, seule la langue peut la côtoyer et la nommer.

pu dire l'auteur. La culture "cosmique" ne se ramène-t-elle pas aujourd'hui à la culture occidentale ? La culture dominante n'est-elle pas celle des pays dominants (le bloc occidental dans l'état actuel des choses) et des classes dominantes (la bourgeoisie) ? Le moi de Khatibi cherche à se perdre dans l'autre. On peut néanmoins prendre ces déclarations pour des tournures de style et des jeux de mots plus que comme des prises de position définitives. Mais le style le plus dénué de sens n'en est-il pas porteur pour autant ? L'anti-idéologisme affiché par Khatibi n'est-il pas en fin de compte une idéologie, et non l'une des meilleures ? A la fin du livre, l'auteur déclare "Le futur ? De l'amour, rien que de l'amour. Le corps présent ? Un plaisir inouï. Alors, le malheur ? Une purification de l'âme et de la pensée" (p. 128). Khatibi ne parle en fait que d'amour, il semble ignorer la souffrance et la noie dans un discours prétendument soufi. On ne rencontre jamais la misère dans ses écrits, contrairement aux cas d'Oussaïd, de Choukri et même d'El Maleh ; ce dernier n'évoque-t-il pas, entre autres, la famine des années quarante ? Khatibi se contente juste de se contempler le nombril et de raconter ses conquêtes féminines. Il lui reste donc à découvrir la misère humaine, celle qui est à quelques pas de chez lui, là où il se trouve.

Par ailleurs, il y a aussi dans ce livre le récit des voyages de l'auteur dans le monde, ce qui rejoint le genre de la "Rihla". On passe ainsi du temple de Dionysos, au nord de la Grèce (p. 13), à New-York, en passant par Orly, sans oublier l'Allemagne, l'Inde, la Chine, la Suède. Le voyage pour l'auteur est une errance sexuelle entre autres ; il y explore des lieux de prostitution. En cela il se rapproche de Choukri, le côté international en plus. Néanmoins, aucune autocritique ne vient perturber le récit sur ce point précis. L'auteur ne s'y attarde pas ; il évoque même les bordels de Bangkok avec une sérénité déconcertante. Remarquons en outre qu'il y a des scènes déjà évoquées dans *La mémoire tatouée*, toujours de la même façon furtive, telles que celles liées aux séjours en Allemagne où le personnage-narrateur

a laissé le cycle de conférences pour suivre une strip-teaseuse, ou en Inde, où un homme "lui vendit sa femme pour une nuit" (p. 29). L'errance est liée au sexe et vice versa. L'errance spatiale se réduit le plus souvent à une errance sexuelle. L'exotisme rejoint l'érotisme, ce qui nous rappelle l'esprit de la conquête coloniale (pris ici à contre-pied).

La blessure du nom propre :

Dans *La blessure du nom propre*⁵, il y a les thèmes du nom, du corps et du conte. Concernant le nom, si l'auteur commence par reproduire un dicton hindou "ton nom est ton destin", il en conteste aussitôt le message "Il faut donc déplacer le dicton hindou (...) en ne considérant plus la question de l'identité comme une fatalité divine, fixée à un centre ou à une origine, mais en faisant jouer le nom propre selon le cristal du texte : Ce miroitement de l'être se transformant, se combinant au feuillettement du sens" (p. 14). Curieusement, la forme la plus achevée que peut prendre cette affirmation se trouve dans l'oeuvre d'El Maleh, *Parcours immobile*. Le travail sur le nom propre dans *La Mémoire tatouée* reste un travail de traduction et de symbolisation, au seuil du nom et non au-delà. D'autre part, le nom propre trouve sa place dans le Coran : Abdelkébir est l'esclave du grand ; ce nom même symbolise la soumission à Allah et à son écrit "au croyant une complète soumission (islam) au texte coranique. Cette violente soumission au texte va conditionner tout le statut de l'écriture comme corps, comme intersigne divin" ; on peut parler d'une dictature de l'écrit "parce que l'incroyant tourne le dos à "l'Écrit explicite", Allah lui dirigera la face vers le feu éternel" (p. 18). Ceci conjugue soumission au texte et violence de celui-ci. L'autre terme relevé est le corps encore en travail dans le texte "Rappelons que corpus signifie originellement corps. Corpus et corps : l'un dans l'autre se logent et se fondent" (p. 25). Le corps est approché dans son

⁵Abdelkébir Khatibi, *La blessure du nom propre*, Denoël, 1986.

rapport au proverbe "Pour retenir les proverbes, certains utilisent un procédé mnémotechnique : on les énonce selon les différentes parties du corps" (p. 25). Ainsi, le corps est rattaché au corpus des proverbes (écriture/parole), mais aussi à la mémoire. Le corps est le lieu de la mémoire, celle-ci vient s'y greffer pour rester en vie. Elle devient organique.

Le nom, la mémoire et le corps se retrouvent dans l'écriture autobiographique, l'anonymat — antonyme de l'autobiographie — s'inscrit dans le conte "Propriété communautaire, le récit est sans auteur (comme le pouvoir, l'auteur est partout), sans signature mercantile" (p. 232). L'auteur se prend lui-même à contre pied, lui qui écrit les oeuvres les plus "sur-signées", qu'elles soient des autobiographies ou des oeuvres à caractère (composante) autobiographique. Il s'en prend aussi à la notion d'auteur "qu'est ce qu'un auteur ? Le censeur qui légifère sur la circulation des textes et qui s'approprie la plus-value de l'imaginaire collectif" (p. 232). Sa dernière cible est ce qu'il appelle "l'idéologie du créateur solitaire". La signature devient ainsi un acte de vol, d'appropriation, de main basse sur la propriété privée d'autrui. L'auteur fait l'éloge d'un texte anonyme, se présentant tout seul pour lui-même ; il annonce que "la non-appropriation du texte peut fonder à l'avenir un pouvoir de jouissance révolutionnaire" (p. 232), mêlant à la fois la fougue révolutionnaire et l'exigence structuraliste. Khatibi semble oublier que c'est ce que véhicule le texte qui en fait un outil de consolidation ou de déstabilisation des ordres littéraire (au niveau de l'écriture), social (selon la contestation qu'il porte en lui) et politique (suivant son engagement dans les affaires publiques de la cité). Le conte est présenté comme le modèle à atteindre ou à imiter. Alors que celui-ci véhicule parfois les discours les plus admis et les plus installés socialement. D'ailleurs, sa construction logique assez rigide a été déjà démontrée, ce qui n'enlève rien à son potentiel d'inventivité bien sûr. Mais comment prédire son rayonnement futur alors que tout le monde s'accorde à dire qu'il est en

danger de disparition ? La littérature deviendra-t-elle anonyme ? Est-elle amenée à le devenir un jour ? On peut en douter. La fin de l'autobiographie, de la littérature signée et même de la littérature en général peut arriver dans le cadre d'une redistribution des cartes dans le champ culturel dans son ensemble et dans les rapports qu'entretient celui-ci avec les autres. Cette disparition éventuelle de la littérature signée se fera le plus probablement au profit de l'image dont la responsabilité est collective et partagée. La fin du cycle du graphosphère (celui de l'écrit imprimé) qui dure depuis cinq siècles (en occident) ouvrira la porte au règne de l'image, collective et anonyme, mais plus dans une optique consumériste que révolutionnaire.

Par-dessus l'épaule :

Si *La Mémoire tatouée* est la première oeuvre littéraire de Khatibi. *Par-dessus l'épaule*⁶ se présente comme étant au milieu — et donc au centre — de cette carrière littéraire déjà bien entamée "Ce journal commence tard, j'aime croire que je suis au milieu de mon âge. Il faut reculer ce milieu jusqu'à la fin" (p. 55). Cette oeuvre contient entre autres un journal tenu pour un certain temps. Une oeuvre intimiste succède à une autre. Après s'être adonné à l'autobiographie, aux romans autobiographiques et aux récits à dominante autobiographique, Khatibi tient un journal intime, comme s'il était poursuivi par son ombre ou son double. L'auteur veut capter sa vie dans sa totalité. Il explicite d'ailleurs le recours, assez fréquent chez lui, à la première personne "Je ne peux quand même pas dire "il" en parlant de moi, comme s'il s'agissait d'un personnage de roman qui compose son journal" (p. 55). Il évoque aussi l'effet de la publication "Et quel drôle d'idée de commencer ce journal en faisant semblant de croire qu'il restera intime, impubliable. Or, cela est faux, lorsqu'on a soi-même publié" (p. 55).

⁶Abdelkébir Khatibi, *Par-dessus l'épaule*, op. cit., 1988.

Enfin, ce qui est rare, l'auteur inscrit dans le texte (le corps) même du journal le problème/le point de vue de la réception "prendre le risque. C'est cela, amener mes écrits à être publiables-impublishables. Je ne peux échapper à ceux qui me regardent par-dessus mon épaule (sic)" (p. 56). L'angle de la réception est présent dans les formes d'élaboration et de construction du journal, lequel anticipe la réaction lectorale. Mais déjà les problèmes viennent du texte (du moi) même et un nouveau schisme apparaît "Voici l'illusion : se prendre pour un personnage de journal. Ce personnage va grandir : déjà il me dicte ses lois, élabore des principes de vie, de morale, de métaphysique : bientôt, il fera des conférences sur ce qu'est "le dernier journal", il aimera, il me fera aimer, il m'excitera contre moi-même, me fera sans cesse honte. Je le sens, il sera impitoyable. Je parie" (p. 59). Il y a donc risque de rupture entre la personne (de l'auteur) et le personnage (qu'il devient). Ceux-ci se renvoient leurs images respectives dans le cadre d'une imitation réciproque et d'un rapport ambigu de haine et de fascination. En somme, il y a tiraillement entre la vie et le récit, la réalité et l'imaginaire, l'être en papier et l'être en chair. La personne se retrouve face à sa représentation et le réel peut ne pas se reconnaître dans son reflet. L'inversion des rôles se met en action et on est amené à se demander qui est qui et qui deviendra qui. La personne peut se réduire à un personnage et celui-ci peut être ramené à une personne. L'auteur fait un pas en plus vers le brouillage des cartes en appelant à "laisser la signature parler seule" (p. 64). Il envisage un texte intime, anonyme tout en étant signé. Ce projet est à réaliser s'il n'existe pas encore, ce dont je suis à peu près sûr.

Ce livre véhicule les mêmes idées et le même système binaire que ceux figurant dans *La mémoire tatouée* : publiables/impublishables ; il/moi ; personne/personnage ; moi/moi-même ou moi-autre ; identique/divisé, scindé "l'identique est divisé, scindé, toujours en guerre contre l'illusion de sa totalité et de son unification" (p. 159). Il y a aussi les dichotomies

homme/femme et intériorité/énonciation dans la construction binaire et parallèle suivante "des femmes m'ont initié à l'intériorité du secret, des hommes à son énonciation" (p. 159). L'antonyme est toujours présent ; parfois il est remplacé par un autre terme qui prend un sens antonymique comme dans le cas précédent où énonciation remplace extériorité. La construction antonymique (qui revient à dire la chose et son contraire) se retrouve aussi dans des phrases où cohabitent "commencer" (verbe) et "tard" (adverbe), "milieu" et "fin", ou "ligne", "cercle" et "marge". La construction binaire est en rapport avec le thème du couple : homme/femme, moi/autre, double. Il y a aussi le style haché, explicité noir sur blanc "J'apprends à regarder les étoiles pour écrire sur mon carnet de voyage, les notes d'un passant" (p. 184). Par ailleurs, après avoir écrit sa vie, l'auteur se prête à recueillir la vie des autres et pas n'importe laquelle, celle de sa mère "J'avais enregistré plusieurs entretiens avec ma mère, quelques années avant son décès survenu en janvier 1986 à l'âge de 76 ans. Mon père est mort en 1947 à l'âge de 47 ans, justement neuf ans après ma naissance. Ma mère était diabétique. Je m'attendais à une disparition plus ou moins rapide. Je m'étais préparé au deuil en enregistrant donc plusieurs cassettes" (p. 139). Plusieurs choses sont à relever dans cet écrit de Khatibi, tels que les lieux communs que sont le rapport mère/mémoire face à la mort, l'écriture comme travail de deuil, l'enregistrement du dire maternel pour lui donner la parole dans une société patriarcale, l'enregistrement des entretiens pour capter une culture orale (populaire) fuyante et en danger de mort face au déferlement de l'écrit et/ou de l'image. Néanmoins, le plus important à relever est l'inscription de la date précise de la mort du père et de la mère. Quoique chose assez courante dans un journal intime, ce passage macabre constitue, quoi qu'on en dise, un croche pied à un récit de vie.

Dédicace à l'année qui vient :

Dans une autre oeuvre de Khatibi, poétique cette fois-ci, *Dédicace à l'année qui vient*⁷, le deuxième poème contient la grille lexicale suivante : les années (passent), (un secret vient) au jour, (au matin de ta) mémoire, à l'aube (de ses formes), (tournez) ces feuillets ; ce qui ne peut que renvoyer au journal intime encore une fois. Ceci nous indique d'entrée que Khatibi est obsédé par les jours et les dates. Il y a d'ailleurs à ce sujet d'autres exemples tout au long du recueil :

"Maintenant

Jour après jour

Le survivant des étoiles" (p. 52).

Ou :

"En plein jour

Ton corps m'envoie un signe" (p. 66). etc.

Par ailleurs, nous avons affaire, dans cette oeuvre, à l'amour, à l'aimance, avec entre-temps, le silence, l'étreinte et un coeur de cristal (p. 89). C'est cela la littérature, semble-t-il, selon la nouvelle acception de Khatibi. Tout ce qui s'en dévie n'en relève pas, faisant dès lors partie de la paralittérature, terme que Khatibi emploie dans un sens très péjoratif :

"Laissez la paralittérature

Aux pénitents du jour" (p. 89).

Pour celui qui attendait "le soir de la grande violence" et "la grande littérature de masse", il s'agit d'un grand retournement de position. Khatibi fait désormais de la nouvelle littérature courtoise. Il y a néanmoins un invariant chez lui : sa personne le poursuit. Par ailleurs, Khatibi semble vouloir être un écrivain dans le sens barthésien du terme ; son écriture ne tend-t-elle pas à être intransitive ? Pour autant, cette écriture qui semble ne

⁷Abdelkébir Khatibi, *Dédicace à l'année qui vient*, Fata Morgana, 1986.

porter rien en elle (quoique ce serait trop beau pour être vrai), peut porter le pire (le nihilisme par exemple)⁸.

B) L'ÉCRITURE DE LA VIE :

L'écriture chez Choukri est une écriture de la vie, elle n'a aucune raison d'être que celle-ci. Elle n'est qu'un prétexte contrairement au cas de *La mémoire tatouée* dans lequel c'est la vie qui lui sert de prétexte.

Jean Genet et Tennessee Williams à Tanger :

D'entrée, nous pouvons dire que Choukri est poursuivi par sa vie. En effet, dans la préface à *Tennessee Williams à Tanger*⁹, Gavin Lambert écrit "Choukri, était un jeune vieux marocain de 38 ans et il venait d'écrire l'extraordinaire histoire de sa vie, *Le Pain nu*, traduite par Paul Bowles. Dans ce livre, il raconte l'enfance et l'adolescence les plus désespérées, misérables et faméliques que l'on puisse imaginer. Et comment il a décidé, à l'âge de 21 ans, de se forger une autre vie en apprenant à lire et à écrire pour devenir instituteur et écrivain" (p. 99). Et même en tant que biographe, l'oeuvre autobiographique de Choukri reste au centre de l'intérêt qu'a celui-ci pour le monde et pour les autres "J'ai sur moi un jeu d'épreuves de la traduction anglaise du *Pain nu*. J'ai peur qu'il (le douanier) me le demande pour l'inspecter. Dans des moments pareils, tout peut arriver" (p. 154-155). Choukri ne pense qu'à son pain nu, sa vie passée et son oeuvre antérieure. D'ailleurs, cet héritage s'inscrit dans le paratexte "Mohamed Choukri est l'un des plus importants écrivains marocains de langue arabe. Né en 1935 dans le Rif oriental, il ne connaît d'abord que la plus noire misère et n'entre à l'école qu'en 1956 à l'âge de vingt et un an. Mohamed Choukri est l'auteur

⁸Pour une étude plus exhaustive et plus générale de l'oeuvre de Khatibi, il faut recourir à la thèse de Hassan Wahbi, *Le texte polyphonique. Approche de l'écriture d'Abdelkébir Khatibi*, sous la direction de Denise Brahimi, Paris VII, 1986. Dommage que dans cette étude l'approche critique cède le pas à une vision fascinée de l'oeuvre khatibienne.

⁹Mohamed Choukri, *Jean Genet et Tennessee Williams à Tanger*, traduit de l'arabe par Mohamed El Ghoulabzouri, Quai Voltaire, 1992, préface à *Tennessee Williams à Tanger*.

de nombreux romans, nouvelles et pièces de théâtre. *Le Pain nu*, publié en 1981, est l'ouvrage qui le fera connaître en France" (troisième page de couverture). Mohamed Choukri a désormais une existence sociale (et littéraire). Par ailleurs, la haine du père le poursuit même des années après, il l'évoque lui-même en parlant de Jean Genet à sa soeur Malika (qui a 14 ans à l'époque) "un jour je lui ai parlé du mien et de sa haine envers moi. Et il a accepté d'être mon père" (p. 32).

Choukri, non satisfait de chercher dans son oeuvre (intime) l'occasion de parler de lui-même, cherche encore dans son oeuvre (biographique) portant sur les autres une petite place pour lui. Plus encore, il arrive à se voir dans l'oeuvre des autres "La vie familiale de Julien a des points communs avec la mienne. Je relève, par exemple, un fait identique : M. Sorel a vendu son fils Julien au maire de la ville pour trois cents francs par an. A Tétouan, mon père m'a vendu pour trente pesetas par mois à un fumeur de hachisch qui possédait un café dans notre quartier" (p. 14). Choukri se projette dans la vie et l'oeuvre des autres, et opte pour une lecture d'identification ; ce qui fait dire à Genet "c'est là que vous faites erreur, et vous n'êtes pas le seul. En vous y prenant ainsi, vous n'apprécierez jamais la beauté d'une oeuvre littéraire. Il ne faut pas lire un roman en s'imaginant que la vie de tel ou tel personnage ressemble à la vôtre. Il faut s'en détacher. La vie d'un autre n'est jamais la vôtre" (p. 14). D'autre part, par ses retours à sa vie-source, l'auteur oriente la lecture dans ce sens. C'est le symptôme du biographisme et du psychobiographisme qui pousse les lecteurs à chercher "chez l'auteur, dont il serait l'expression, ou dans son cadre socio-historique, dont il serait le reflet, le véritable sens du message"¹⁰. Mais comment éviter ce risque — l'est-il vraiment dans ce cas — chez un auteur dont les oeuvres se répartissent entre deux autobiographies, un roman autobiographique et un livre biographique.

¹⁰Michel Picard, *La lecture comme jeu*, op. cit., 1986, p. 9-10.

Choukri ne cherche nullement à "tuer" l'auteur, mais à le rendre omniprésent. Il jette les masques et cherche à en découdre avec la société.

D'ailleurs, tout au long de ce récit, les (auto) biographèmes ne manquent pas. Ces éléments autobiographiques se rapportent par exemple à la vie bohémienne de Choukri "nous partons vers cinq heures de l'après-midi et nous quittons Genet place de France. Dans la rue, H. et moi rencontrons deux filles..." (p. 23), ou à l'écriture "bon, dit-il (il s'agit de Jean Genet), parlons de vos problèmes avec l'écriture et l'édition..." (p. 34). Une autre anecdote se rapporte directement au *Pain nu* "le 13 Février 1980, j'étais à Paris pour présenter *Le pain nu* à l'émission Apostrophes" (p. 88), (cette scène est relatée dans *Aïlen ou la nuit du récit*, nous l'avons évoqué d'ailleurs dans un autre chapitre). Genet lui dit à ce sujet "vous avez écrit un très bon livre ! " " (p. 89). En évoquant la traduction de son oeuvre, Choukri déclare "j'en ai bu (l'alcool) alors tous les jours, et parfois trop, jusqu'à ce que la traduction de mon autobiographie, *Le pain nu*, soit achevée" (p. 103). Tennessee Williams dit à l'auteur au sujet de cette oeuvre "votre autobiographie commence par des pleurs (...) La fin doit être triste. Tout ce qui naît dans la tristesse s'achève tristement" (p. 130). Tennessee Williams écrit aussi à propos du *Pain nu* "un document pris sur le vif et bouleversant sur la détresse humaine" (p. 159). Choukri donne ce commentaire de Tennessee Williams sur son oeuvre à Paul Bowles "pour qu'il l'envoie à l'éditeur anglais" (p. 160). Mohamed Choukri est obsédé par l'écriture autobiographique, ce qui le rapproche de Brick Oussaïd qui n'a écrit qu'un (seul) livre. Tous les deux n'écrivent que pour parler d'eux-mêmes et régler leurs comptes avec leur passé (plus peut-être qu'avec la société).

En somme, après avoir écrit l'histoire de sa vie, Choukri s'attache à écrire celle des autres (Jean Genet et Tennessee Williams par exemple). Il s'enferme donc dans la marginalité des deux genres que sont l'autobiographie et la biographie. Celle-ci n'est-elle pas "réduite à l'état

d'ombre inaperçue, de servante grise et sans prestige, parente pauvre de l'autobiographie (elle-même trop négligée par l'historiographie littéraire)"¹¹ ? La biographie est l'objet de plusieurs types de censure : philosophique (non essentielle), morale (linge sale), épistémologique (subjectivité), littéraire (style ordinaire et linéaire). D'ailleurs, la plupart des classificateurs confirmés mettent la biographie dans la case "paralittérature". Mais cette recherche de la marginalité — générique — chez Choukri est compensée par une recherche de la confirmation et de l'éclat littéraires : faire le récit de sa vie lorsqu'on s'appelle Choukri est plus risqué que de parler de Genet ou de Williams. D'ailleurs, Genet réserve un accueil plus que froid au livre de Choukri qui a pris cette initiative sans lui demander sa permission ; alors que Williams n'est pas du tout informé du sujet et n'en sera jamais rien puisqu'il n'est pas retourné à Tanger avant sa mort. Choukri envisage le projet biographique comme s'il s'agissait d'une démarche autobiographique : raconter sa vie et celle des autres revient au même pour lui. D'où les malentendus avec ses différents modèles biographiques après la publication de son livre. Il ne faut pas oublier qu'approcher, en tant que biographe, des personnes relevant de l'histoire et de la littérature est valorisant pour sa propre personne, surtout qu'il joue (ou fait jouer à lui-même)¹² le rôle du biographe confident. Le biographique est aussi narcissique. D'ailleurs, s'agit-il d'une biographie ? La définition stricte de la biographie est la suivante "Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité)"¹³. Cette définition n'est pas respectée dans l'oeuvre de Choukri. Celle-ci relève plutôt du biographique. Tout

¹¹Daniel Madelénat, *La biographie*, P.U.F, 1984, p. 10.

¹²Gavin Lambert relève, dans sa préface à "Tennessee Williams à Tanger" au sujet de la relation entre Tennessee Williams et Mohamed Choukri, que "la plupart de leurs rencontres ont eu lieu par hasard (dans la rue, au café, chez Paul Bowles)" (p. 102).

¹³Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 20.

comme dans l'autobiographie, l'adjectif a une acception plus large et plus souple que le nom.

Le temps des erreurs :

*Le Temps des erreurs*¹⁴ est la suite du *Pain nu*. Elle démarre avec l'arrivée de Mohamed à Larache pour entamer des études à l'âge de vingt et un an. Celui-ci arrive alors à décrocher un certificat d'études primaires et un brevet d'études secondaires avant d'entrer à l'école des instituteurs. Il s'agit jusqu'alors d'une histoire d'ascension sociale et intellectuelle, mais la chute n'en sera pour autant que plus dure : crises de folie et séjours fréquents à l'asile psychiatrique, mort de la mère qui sert de prétexte à évoquer après coup la mort du père survenue bien avant, vagabondage sexuel et fréquentation de marginaux. La vie est bien circulaire, et la mort de sa mère annonce sa propre mort. Dès lors, si *Le pain nu* peut être perçu comme une histoire de vie misérable, *Le Temps des erreurs* peut être perçu comme l'histoire d'une ascension avortée en cours de route. Relatant à la fois l'ascension et la chute, ce récit est à mon avis beaucoup plus pessimiste que le premier. L'espoir déçu laisse place à un certain nihilisme. Le temps des erreurs est aussi celui des portes définitivement fermées. Signalons que *Le Temps des erreurs* est publié à compte d'auteur, en arabe et au Maroc. Elle est la suite d'une autre autobiographie écrite en arabe aussi, mais dont seules les traductions, entre autres française, sont disponibles. C'est la suite d'un début censuré, interdit de circulation, impubliable ou introuvable. Concernant le paratexte, la première page de couverture inscrit le nom de l'auteur, le titre et la mention générique avec au milieu la représentation d'une montre, signe du temps qui passe et dont l'oeuvre est la tentative/tentation de transcription. La deuxième page marque entre autres la date d'édition — 1992 —.

¹⁴Mohamed Choukri, *Le temps des erreurs*, publié en arabe, à compte d'auteur, 1992.

A la page 7 figure la préface allographe de l'oeuvre signée Mohamed Berrada, un critique et écrivain marocain fort connu sur place. Cette préface à une oeuvre/récit de vie s'articule sur le rapport/contraste entre la vie et l'écriture. Il y est dit que la vie peut empêcher d'écrire (ce qui est arrivé à Choukri durant les années soixante-dix et quatre-vingts), mais que l'écriture peut aussi empêcher de vivre (ce qu'envisage le même Choukri en déclarant qu'il n'a pas encore commencé la solitude des grands écrivains). La relation vie/écriture trouve son prolongement dans le récit des événements. Celui-ci est-il le fruit d'une expérience vécue et retranscrite telle quelle, ou d'un imaginaire prenant ses distances avec la vie ? D'ailleurs, si la vie crée son récit, son écriture, elle évoque (provoque) la non-écriture, la fuite de l'écriture et sa négation. Ecrire ou vivre devient un dilemme surtout pour celui qui s'attache à écrire sa vie. N'est-il pas mieux de la (ré)écrire dans la vie que de tenter de la (re)vivre dans l'écriture ? Dès lors, écrire peut devenir synonyme de vie ou de mort, selon les cas. Le préfacier évoque entre autres le don qu'a Choukri de raconter sa vie soit oralement soit par écrit "Ceux qui te connaissent apprécient l'énergie que tu manifestes en racontant ta vie et en l'insérant dans ton présent, apportant à chaque fois, de nouveaux éclaircissements (...) ce qui me pousse à me demander : Choukri se remémore-t-il les péripéties de sa vie chaque fois avant de dormir, ou est-ce la force de sa mémoire et la richesse de ses expériences qui l'aident à animer les veillées de ses amis" (p. 9)¹⁵. Il relève aussi la présence dans cette oeuvre (à la différence du *Pain nu*) de la thématization du récit, du découpage en chapitres et du non-emploi du passé, comme s'il s'agissait d'une tentative pour inscrire l'autobiographie dans la durée, dans le présent et même le futur, en essayant d'annuler la distance entre autobiographie/autoportrait et roman. Par ailleurs, le préfacier fait référence

¹⁵La traduction est personnelle. La préface ne figure d'ailleurs pas dans la traduction française de l'oeuvre. La pagination renvoie à l'édition originale (arabe).

aux lettres personnelles — autre forme de l'écriture intimiste — qu'il a reçues de l'auteur ; en voilà un extrait "Il me paraît que j'ai vécu longtemps. En réalité, je n'ai pas encore commencé la solitude des grands écrivains, si je la commence je ne la quitterai plus, du moins je l'espère" (p. 8).

Les relations tumultueuses qu'entretient Choukri avec les femmes (qui relèvent de la vie intime) sont aussi évoquées "Dans tes relations féminines quelque chose, un destin dur, te pousse vers le bas et t'empêche de faire l'expérience d'un amour complet" (p. 10). La nature libre de Choukri, selon le préfacier, a fait en sorte que l'amour de Tanger, chez lui, remplace celui des femmes. Mais un homme libre n'est-il pas vraiment celui qui ne s'attache à aucune femme, à aucun lieu, qui reste rebelle jusqu'au bout à tout lien social ou spatial ? En somme, à l'exemple de cette préface, tout tend à renvoyer, comme on l'a déjà relevé, l'écriture de Choukri à sa vie. Choukri, en bon autobiographe de son état, perpétue son écriture dans sa vie, et sa vie dans l'écriture qu'il en donne. Les femmes sont un autre aspect du vécu de Choukri qui figure dans son écriture. La misère sexuelle symbolise dans ce cas la misère sociale à laquelle est soumis l'auteur et qu'il tente de (d)écrire. Les femmes font partie de cette marginalité qu'on hésite à attribuer à la vie ou à l'écriture de Choukri. Enfin, deux remarques relatives à la préface sont à relever. D'abord, le préfacier propose à l'auteur comme titre de son oeuvre "Le temps des erreurs que j'aime", l'auteur fait diversion et met le titre proposé pour tout le livre comme titre de la seule préface. Ensuite, le préfacier demande à l'auteur de commencer le cycle de solitude de l'écriture en lui suggérant que "les plus belles pages sont celles que tu n'as pas encore écrites" (p. 13). Le préfacier - écrivain établi - conteste-t-il la valeur littéraire de l'auteur — écrivain marginal — ? La question est posée. Mais, cela relève plutôt, pour moi, d'une sorte de familiarité entre les deux hommes qui est palpable tout au long de la préface.

Il y a certains retours en arrière, analepses "intertextuelles", qui se recourent avec les événements du *Pain nu* dans un souci de mémoire, de continuité et de véracité. Ainsi en est-il de la séquence de la mort du frère "Je me suis rappelé comment a jailli le sang de mon frère Abdelkader lorsque (le père) lui a tordu le cou" (p. 140). A cet infanticide réel va s'opposer un parricide virtuel : Mohamed menace ouvertement le père de mort. On est face à un cycle de haine et de violence : le père bat la mère et étouffe son bébé, le père et le fils se menacent de mort. Si l'on arrive vers la fin à un semblant de paix familiale, ce n'est qu'à cause d'une peur mutuelle et d'un certain équilibre des forces. Dans un moment de désespoir, le père fond en larmes et déclare "le maudit me menace de mort, si je l'avais étouffé lorsqu'il était petit je m'en serais débarrassé" (p. 140). L'errance des cafés nous ramène bien des années en arrière "je me suis dirigé vers le café Omano (en riffain : mon frère) aux Trankat, je ne l'ai pas fréquenté depuis mon retour d'Oran en 1951. J'ai trouvé là bas Coméro et Betati (...) Dix ans ont passé depuis notre combat de rue" (p. 141). Il y a aussi des retours en arrière littéraires. Ainsi tout un passage daté du 25—9—1961 est repris à la page 161, le lieu d'écriture de ce passage est un café, lieu de passage et d'errance. L'écriture a pour repère un lieu d'errance, celle-ci a comme aboutissement la folie et le séjour dans un asile psychiatrique. Le parcours du combattant est terminé, quoique de la rue à l'asile, la marge est large. Dès lors, on peut faire (nous lecteurs) le trajet inverse : à partir de l'asile revenir à l'écriture première — primaire ? —, dans une sorte de lecture rétrospective. En fait, l'asile psychiatrique — négation de la vie — est la fin de cette vie, le poème "Tangis" — négation de la prose — est la fin du récit. ce poème rompt d'ailleurs avec l'autobiographie non seulement dans la forme, mais dans le fond même ; la poésie n'est-elle pas l'expression par excellence de l'imaginaire et de l'irréel ?

Suivons maintenant la piste de Mohamed Choukri l'auteur, et confrontons l'autobiographe première version (celui du *Pain nu*) à celui de la deuxième (*Le temps des erreurs*). Evoquons d'abord les personnes-personnages tel que Marwani, personnage équivoque qui fait de l'agitation politique tout en étant soupçonné de travailler pour les services secrets espagnols. Dans *Le pain nu*, celui-ci prend la tête d'une manifestation commémorant la quarantième année de l'instauration du protectorat. Dans *Le temps des erreurs*, il est pris d'une crise de folie et s'attaque à tout non-musulman qu'il rencontre, en criant "Guerre sainte au nom de Dieu, fils du péché, maudits soient les impies et les traîtres". *Le temps des erreurs* peut être appelé dans ce passage précis : vie de Marwani, suite et fin (puisqu'il est abattu par un officier espagnol). Hamid Zaïlachi est aussi cité ; il mène la même vie faite de drogue, de soûlerie et de vol. Néanmoins, il y a une faute d'impression (au niveau de la ponctuation) ou de traduction dans *Le pain nu* "Ils veillaient dans ma chambre. Hamid, Zaïlachi et Bouchta profitaient de mon absence" (p. 126), alors qu'en fait Hamid et Zaïlachi ne font qu'un. Ce personnage fait dans *Le temps des erreurs* plusieurs séjours en prison, et reste cohérent avec l'ébauche faite de lui auparavant. Les femmes sont aussi présentes. Elles rentrent par effraction, à travers d'autres femmes "il n'y a pas de rapprochement à faire entre elles, mais quand même Fatima m'a fait penser à Sallafa", "j'ai pensé à la vie avec Fouzia et Naïma en compagnie de Hamid à l'hôtel d'El Qesba". La présence de quelques prostituées lui fait penser à d'autres d'entre elles. Taferseti, l'autre membre de la bande maudite, est le symbole des nouveaux riches "il était pris par la débauche, les relations avec les commerçants et les hommes du pouvoir tout fiers de leurs nouveaux postes. On était encore en train de porter les toasts de l'indépendance" (p. 116).

Les références aux événements évoqués dans *Le pain nu* ne manquent pas non plus. Parlant de son petit frère "il était à sa première

année lorsque je suis revenu d'Oran en 1951. Aujourd'hui il avait sept ans" (p. 95). D'autres références se ramènent à l'écriture même du *Pain nu* "j'écris des chapitres de cette autobiographie, en 1990, l'été dernier j'ai reçu l'orientaliste Notahara (...) il était en train de traduire *Le pain nu* en japonais, il avait fait 30 pages et s'est arrêté "j'ai pensé que si je voyais de près les lieux où se déroulent les événements du livre, cela me faciliterait la tâche" (...) il a vu d'abord le bassin, il en a pris des photos de tous les côtés et m'a dit à la fin "dans ton livre, tu décris ce bassin comme étant très beau, alors qu'il n'en est rien" " (p. 118). Une autre note infra-paginale fait allusion à l'habitude d'écrire dans les cimetières ; *Le pain nu* est présenté, dans cette note, comme la première partie de l'autobiographie, *Le temps des erreurs* comme en étant la deuxième. D'autre part, il y a une certaine continuité logique entre les deux oeuvres, fondée sur un déterminisme qui relève du naturalisme. L'homme est présenté comme déterminé par son milieu, sa constitution génétique. A propos du père, le personnage déclare "ma mère m'a raconté qu'il avait giflé son père, lui a assigné un coup de pied et l'a insulté devant elle au Rif. Sans doute sa famille est faite de criminels, de maudits et de fous" (p. 96). Le père descend d'une famille maudite, il est déterminé. Mohamed le fils l'est encore plus, il est surdéterminé en quelque sorte : son échec est programmé d'avance. La promotion sociale donc n'est qu'un leurre, en ce sens *Le temps des erreurs* est l'anti-*Pain nu* par excellence. Par ailleurs, l'aspect psychique est aussi présent ; l'enfance a ses réminiscences dans le texte "le couscous est le plat que j'ai le plus détesté de toute ma vie (...) depuis qu'il fut servi après la mort de mon frère, j'avais à l'époque sept ans" (p. 47). En somme, l'écrivain passe sa vie à l'écrire, à faire intervenir ses écrits antérieurs dans ses dernières oeuvres pour qu'en fin de compte le lecteur se rend compte que l'oeuvre qu'il a en main désécrit (en donnant l'impression de réécrire) la précédente.

C) L'ÉCRITURE DE L'ÉCRITURE :

Preliminaires

Continuons donc nos recoupements dans cette chasse à l'homme, à la poursuite cette fois-ci d'un auteur qui s'obstine à se cacher tout en laissant derrière lui, volontairement, des traces qui mènent à lui mais qui sont tellement dispersées qu'elles ajoutent à la confusion. El Maleh est bien présent dans son récit mais le degré de son implication reste à déterminer. Les mêmes questions — génériques — risquent de se poser encore une fois au sujet de *Parcours immobile*, étant donné que la seule réponse "juridiquement" valable, à savoir "roman autobiographique" risque de décevoir. Dès lors, la chasse à l'homme peut durer. Les traces, à défaut de servir de preuves irréfutables, jettent le trouble et empêchent les "autorités compétentes" de déclarer le dossier clos. L'oeuvre reste ouverte, l'autobiographie reste inachevée. Le livre demeure mis à la disposition du lecteur qui peut en disposer à sa (ses) guise (s), selon ses humeurs. Nous sommes devant un récit de jour — présence de l'auteur — et de nuit — absence de celui-ci —, d'humanisme et de déshumanisation, de nostalgie, de repli sur soi et de rejet de soi en même temps, d'auto-flagellation et de repentir, de visages qui se renvoient les uns aux autres dans une fuite en avant et un anonymat castrateur et sans lendemain. D'entrée, Dans *Parcours immobile*, "mobile" de la première page du récit renvoie à "immobile" du titre : le texte se renie de bout en bout. L'auteur, tout en s'impliquant, veut rester à l'écart, trônant d'en haut sur des personnages dont il sait avec le recul du temps qu'ils se sont trompés. C'est de ce même

recul qu'El Maleh profite pour jeter un "énième" autre regard sur son oeuvre et sur sa vie dans ses essais¹⁶.

Introduction :

L'écriture d'Edmond Amran El Maleh trouve sa cohérence en elle-même. Plus qu'un moi mis à mal et jamais nommé. Plus qu'une vie démystifiée, mise en question et attribuée chaque fois à tel ou tel personnage. C'est l'écriture qui est objet d'intérêt. Cette écriture devient même pour une large part écriture de l'écriture. Pour donner un exemple de cette pratique scripturale, nous avons choisi *Aïlen ou la nuit du récit* et *Mille ans un jour*. Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous allons évoquer *Jean Genet ou le captif amoureux et autres essais* en confrontant El Maleh l'essayiste à El Maleh l'écrivain du récit *Parcours immobile* (et de ses autres récits ou romans puisque ceux-ci s'inscrivent dans une "oeuvre", terme qui prend dans ce cas - ou qui a la prétention de le faire - le sens du "livre"). Cette confrontation est celle d'une authentification et d'un brouillage du premier livre de l'auteur. Remarquons, néanmoins, que dans ce cas précis, l'authentification et le brouillage (ou même le démenti le cas échéant) sont relatifs. Puisque *Parcours immobile* n'est pas une autobiographie.

Aïlen ou la nuit du récit :

*Aïlen ou la nuit du récit*¹⁷ est construit sur la dynamique événements/voix/récit. Les événements sont ceux de juin 1981, de mars 1965 (au Maroc) et de mai 1968 (en France). Les voix sont celles des personnages (devenant parfois narrateurs). Le récit est celui qui se met en scène, se dédouble et s'annule. Les événements s'interpellent entre eux "déjà en 65, les tirs des mitraillettes qui déchiraient l'air, les gosses qui

¹⁶E. A. El Maleh, *Jean Genet ou le captif amoureux et autres essais*, éd. La pensée sauvage. Grenoble / Les éd. Toubkal. Casablanca, 1988

¹⁷Edmond Amran El Maleh, *Aïlen ou la nuit du récit*, coll. Voix, éd. François Maspéro, 1983.

tombaient sous les balles, des taches de sang sur le soleil, bandeau sale pour aveugler les hommes soumis à la torture" (p. 11-12). Ce qui anticipe déjà et annonce juin 1981. D'un autre côté, ces événements de juin 1981 (jamais désignés comme tels, mais seulement comme "les événements") renvoient à ceux de 65 "une balle dans le front les blessés agonisaient dans les hôpitaux, les flics au pied du lit, l'armé a tiré, dimanche, les voix concordent. Il faisait très beau ce jour-là, en mars 65 aussi" (p. 15). Le jeu de miroir renvoie le présent au passé, ou plus exactement le passé proche au passé lointain. Mai 68 est le troisième événement évoqué "mai 68, il y pensait ce matin là, en tirant sur une clope, Gay-Lussac cette nuit-là, les C.R.S., les mecs, les barricades, les gaz à vous faire chialer" (p. 25). Cet événement est comparé lui aussi aux trois jours de juin 1981 "C'est pas la rue Gay-Lussac, on ne s'est pas amusé longtemps avec les gaz lacrymogènes" (p. 29). Les événements tracent leur propre territoire, avec çà et là, des vides et des banalités "l'événement : il vient d'acheter un bateau" (p. 10), ou "l'événement aujourd'hui, une poule caquette" (p. 52).

Les voix appartiennent aux personnages devenant à tour de rôle narrateurs. Ainsi, Jawad raconte une histoire à la première personne "mon père était berger" (p. 76). La troisième personne renvoie au père "il gardait des moutons" (p. 76) ; dans un récit intradiégétique-hétérodiégétique. Ce récit est repris en main par le narrateur (premier) "Jawad a à peine dépassé la trentaine, il parlait de son père avec un mélange de respect et d'affection" (p. 78). Il est repris aussi par le père "Aïoua Sidi, eh bien, je me souviens aujourd'hui encore le jour de ma sortie de prison" (p. 78). On passe d'un récit à la troisième personne (extradiégétique-hétérodiégétique) à un autre à la première personne avec narrateur représenté (intradiégétique-homodiégétique, autodiégétique). D'autres fois, les paroles sont insérées dans le récit (premier), soit dans un discours rapporté "ma mère avait treize ans lorsqu'elle s'est mariée. Mon père..." (p. 115), ou "non, je n'ai pas eu

d'ennuis (...) "Jawad poursuivait la conversation" (p. 113), soit dans un discours transposé (style indirect) "Krimo en parle, la raconte (...) il dit et sa voix se trouble d'émotion, d'indignation surtout quand il évoque le cynisme des gens..." (p. 154), soit enfin dans un discours narrativisé (raconté) "Krimo est le seul ami qui vient à son secours, lui trouve un lieu pour dormir..." (p. 154). Par ailleurs, l'histoire de la vie de Jawad est racontée par le narrateur (dans un récit extradiégétique-hétérodiégétique) "le jour où il débarque à Orly pour venir faire ses études à Paris" (p. 79), avant que Jawad ne devienne le narrateur de sa propre histoire (dans un récit intradiégétique-homodiégétique) "je me demande si je saurais encore réciter des sourates par coeur ou même lire" (p. 79). Si les événements renvoient à l'histoire, au réel, les voix renvoient à la parole "la voix lointaine enveloppée dans le silence, la parole espacée, la parole à la lisière de l'absence" (p. 82). Déjà, la parole est travaillée par l'écrit, présente en creux dans le récit, décalée par lui, mais revenant par bribes "il fut interrompu brutalement par des huées, des cris, les bribes de sa parole se perdaient dans le vacarme" (p. 84). Elle est aussi assaillie par le silence "la parole s'efface, s'évanouit dans la gloire d'un silence souverain" (p. 85), silence dû à l'écrit, à l'image, à la modernité. Ce sont des "voix mêlées, d'ici, d'ailleurs" (p. 16), des "voix nourries de silence" (p. 17), des "voix lambeaux de chair meurtrie" (p. 36). Alors que "Les voix de Marrakech" renvoient au livre d'Elias Canetti dont la voix est "proche (...) intime". D'ailleurs, la voix est la plupart du temps caractérisée "calme, grave" (p. 72), "voix calme" (p. 79), "voix calme, plutôt lente" (p. 113), "voix douce apaisée" (p. 120), "la voix impérative" (p. 121), etc.

Le récit, lui, est le dernier angle de cet édifice triangulaire. Il se met en scène, se met en relief et se nomme ; "le récit vif, plein de saveur" (p. 78) renvoie à celui de Jawad et de son père. Ce dernier incarne le passé, les anciens. Le même récit, mais en rapport avec un autre détail de la vie du

père, revient au milieu du livre lorsque Jawad en parlant avec son père "retrouvait les chemins perdus du récit" (p. 115). Ce récit inspirant le respect est celui d'une parole paternelle (et non patriarcale) faite récit. Ce rapport de transmission/traduction (neutralisation) de la parole en récit devient néanmoins parfois ouvertement conflictuel "il crut ce matin-là commencer le récit, naïveté ! disposer en maître d'oeuvre souverain, des hommes, du temps, de l'espace, de l'événement (...) c'est peut-être à cause des voix" (p. 160). Ces dernières faussent le jeu, ne respectent pas l'ordre et introduisent le désordre. D'autre part, le récit renvoie à lui-même "récit suspendu au bord de l'imprévu" (p. 87) comme signe d'un récit qui se fait au fil de l'écriture. Il est dit aussi que le récit échappe à son énonciateur "le récit le créait lui qui croyait le créer" (p. 110). Cette affirmation est capitale à notre approche de tout le corpus et espace autobiographique d'El Maleh. C'est le récit qui crée celui-ci et non le contraire. Plus encore, c'est le récit de vie en général qui crée la vie et non la vie qui crée son récit, semble se dire l'auteur. L'événement est domestiqué, le récit intervient sur lui en le (re)formulant. D'où le jeu auquel se livre Edmond Amran El Maleh avec l'écriture autobiographique. Le récitant provient du récit et n'en est pas le maître. Ce qui nous amène à considérer l'indépendance de l'écriture comme acte par rapport au monde.

Nous passons rapidement sur le livre dans le livre, le récit dans le récit, le récit à tiroirs et les références à l'écriture et à la parole faite d'espace. Nous ne pouvons aussi que mentionner rapidement que les figures mises en pratique dans le récit sont nommées dans le texte même. C'est le cas de "l'accumulation" (p. 183), de "la répétition" (p. 184, 186), de "l'euphémisme" (p. 185) et de "la précision" (p. 185). Il s'agit dans ces cas d'une écriture sur l'écriture et d'un récit évoquant son élaboration. D'ailleurs, l'hypotexte (présumé) du récit est un cahier rouge (sorte de journal intime) "il lisait cette page de lui, de son cahier rouge" (p. 69). Mais, même ce cahier

est mouvant, oscillant entre le noir "cahier noir sur tranche rouge" (p. 108) et le rouge "il ouvrit son cahier chinois rouge taillé dans une plage noire" (p. 160), ou tout simplement "cahier chinois" (p. 199-200). Par ailleurs, le style privilégie les figures de la répétition, telles que l'épanalepse "jour de sa naissance, jour de sa mort (...) C'était le jour de sa naissance" (p. 130), l'épizeux "Hélas ! Hélas ! " (p. 133), "Majdoub, majdoub" (p. 135), "Révolution ! Révolution" (p. 146), "C'est fini, c'est fini !" (p. 147), l'anaphore "Dikr ! (...)Dikr !" (p. 185), "Regarde ! (...) Regarde" (p. 64), "Ecoute (...) Ecoute !" (p. 85). Il y a aussi l'accumulation et l'amplification. Tous ces procédés relèvent de la répétitivité, ils renvoient à l'obsession de l'écriture et de la vie. Non seulement le livre est l'espace d'une vie (fictive ou factuelle) ou plutôt de vies vécues et rapportées d'une manière hallucinatoire, mais il est aussi son propre espace. L'étroitesse de l'espace peut expliquer la construction fragmentale (dire l'essentiel en très peu de mots), mais paradoxalement le contenu de ces fragments ne relève pas de l'essentiel (du moins tel qu'il est perçu par le commun des mortels). L'aspect fragmental rejoint les bribes de parole, les bouts d'histoire et les plus petits détails. Ceux-ci reviennent dans un récit de l'infime.

Les ressemblances avec *Parcours immobile* sont donc évidentes au niveau de l'écriture et de la construction narrative. Elles le sont aussi au niveau diégétique. A cet égard, tous les renvois à mars 1965 sont symptomatiques ; ils font d'*Aïlen* la suite directe de *Parcours immobile* (dont la trame s'arrête en mars 1965). Les scènes évoquant la garde à vue dans le commissariat central de Casablanca renvoient à la scène (répétitive) de *Parcours immobile* "dans une grande salle spacieuse, la grande salle réservée pour le "briefing" la circulation (...) ils sont là, ils ont été ramassés, convoqués politiquement le matin ou la veille, enseignants de divers lycées" (p. 31). La scène relative à la guerre civile espagnole vue de Melilla revient aussi "en vérité il était le 17 juillet, a las cinco de la tarde, aux portes de

Melilla, les colonnes de cavalerie, de tercios, de regulares marchent sur la ville, "Si les Sénoritos veulent entrer dans la ville ils n'ont rien à craindre, les quelques troubles du côté du port seront vite terminés" " (p. 155). L'inconscience du personnage est relevé ici comme dans *Parcours immobile* "les jeunes gens, lui en particulier, étaient au bord d'un monde qu'ils ne soupçonnaient pas, tout au plaisir de leur randonnée" (p. 155). Ce passage qui renvoie à une grande date de l'histoire révolutionnaire s'insère dans la vie du narrateur (premier), parfois personnage, dès sa première partie (celle d'avant l'engagement politique). En effet, la vie du personnage est composée de trois grandes parties : avant l'engagement politique ----> l'engagement politique---->après l'engagement politique. Ce récit ne traite jamais de la partie centrale que de biais, à travers d'autres personnages "Mounir glacé d'effroi et de douleur : la vision de cet ami, un des responsables du parti, pour qui il avait tant d'admiration et d'affection, abattu froidement en bas de chez lui, exécuté par des tueurs résistants" (p. 38). D'ailleurs, cette scène renvoie à la tentative d'assassinat dont Aïssa est la cible dans *Parcours immobile*. Parmi les autres recoupements à faire, il y a aussi les crises d'asthme (p. 148), le policier qui l'enjoint de parler (p. 145), l'oncle Haroun "le mouhil" (p. 103), le premier mai où une fille très belle portait le drapeau rouge (p. 162), la maison, mitoyenne de l'église espagnole, dans laquelle le personnage est né, sa naissance "un soir de la pâque juive (...) la Hagada, le récit, tu es né la nuit du récit" (p. 162), les vers à soie élevés dans une boîte à chaussure (p. 172), etc.

D'autre part, "Le cahier rouge", sorte de manuscrit-hypotexte est présent dans les deux oeuvres, à la seule différence près que dans *Aïlen* il est abondamment cité "imaginez ce qui aurait pu se passer si le cahier s'était entrouvert si certains signes avaient glissé à l'extérieur "écriture, expérience de la mort ! Epreuve de la fragilité, de la précarité, passage à l'exceptionnel dans l'apparence de l'ordinaire. Rupture, déchirement ! Jeté

en avant au bord de l'ouverture, de l'abîme. Ne te nomme pas car si tu livrais ton nom tu tomberais foudroyé sur-le-champ" (p. 109). Une autre citation est introduite par "il avait écrit cela un jour" (p. 136) introduisant ainsi dans le récit considéré comme ayant une grande dominante autobiographique l'acte même d'écrire et intégrant l'écriture (passée) à la vie (tout aussi passée). Une autre citation qu'on peut attribuer au personnage (scripteur des notes du carnet rouge) est à la première personne "j'ai fendu le flot de la réflexion (...) Mon coeur voltigeait emplumé de désir porté par les ailes de mon dessein montant vers celui que si l'on m'interroge (...) je masque sous des énigmes sans le nommer" (p. 138). D'autres citations sont aux pages 142, 145, 160, reconstituant ainsi bout à bout le carnet rouge et le dépassant "d'un fil invisible insignifiant court à la rencontre d'autres fils pour nouer une trame immense" (p. 156). D'ailleurs, le procédé d'auto-citation est explicité dans le récit (comme les autres procédés employés) "il aimait se citer, il aimait se répéter" (p. 57).

Il y a aussi des références intertextuelles comme celle qui est faite aux *voix de Marrakech* "la voix proche intime d'Elias Canetti, dikr, dikr, que cherchait-il en lui, errant le long du livre déployé en rues, en villes, en pays, en voyages, en récits noués" (p. 55), et celle faite à Taha Hussein "aveugle, se faisait conduire auprès d'une haie, au pied de laquelle il aimait s'asseoir des heures et des heures avec un plaisir infini" (p. 182). Cette dernière référence est faite à un autre biographe de lui-même (considéré comme le premier autobiographe arabe). Il y a aussi des références intertextuelles internes (à l'oeuvre d'Edmond Amran El Maleh) comme celle qui est relative à Ibn Moqla "le borgne, le calligraphe génial, sacrilège, puni pour avoir transgressé le texte sacré, la main coupée, la vision lui revenait avec une insistance obsédante" (p. 83). La référence est faite parfois au livre même "cet appartement d'un immeuble maintenant un peu démodé, daté à une page ancienne de son livre, de sa vie, une chambre nue, un matelas à

même le sol sur un tapis, sûrement !" (p. 175). D'autre part, une lecture du texte comme toile, comme tissage est tout à fait pertinente : les "fils" (ceux de l'histoire) et les plis (ceux du récit tissé) reviennent assez souvent pour ne pas passer inaperçus. Les fils se nouent et se dénouent pour tisser l'histoire de la vie d'El Maleh d'oeuvre en oeuvre, alors que les plis montrent et cachent au grès de la volonté de ce dernier une vie qui se donne (comme telle ou comme autre) et qui se reprend.

Mille ans un jour :

*Mille ans un jour*¹⁸ est le troisième livre d'Edmond Amran El Maleh. Au vide générique qui habite la première page de couverture des deux premiers livres, fait face dans ce livre la mention "Roman" (à la première page de couverture et à la cinquième page). Ceci nous amène à faire deux remarques préliminaires : la non-caractérisation des deux premiers livres par la mention "Roman" et leur insertion dans la collection "Voix" des éditions Maspero laisse la porte ouverte à une lecture autobiographique et référentielle de ces deux livres. Quant à celui-ci, il semble détaché de cette référence autobiographique. "Roman" ici est l'équivalent de fiction. Il s'agit de toute façon d'un roman non conventionnel, non linéaire et sans histoire. C'est une succession d'événements disparates (guerre du Liban avec comme apogée de son horreur le massacre de Sabra et Chatila, guerre d'indépendance au Maroc, exode des juifs marocains vers Israël, etc.), de portraits (Mardoché Paul, Si Elhachemi Ben Haddou qui est artisan à Essaouira, le cousin dont le grand-père était rabbin, Isabelita l'argentine, ancienne femme de Nessim, etc.) et de tableaux de vie (cuisine, fête, prière, etc.). C'est un récit à tiroirs contenant plusieurs lieux (Essaouira, Asfi, Tel-Aviv, Jérusalem, Beyrouth, Paris, etc.) et plusieurs temps (époque de

¹⁸Edmond Amran El Maleh, *Mille ans un jour*, La pensée sauvage, Grenoble, 1986.

Moulay Hassan, de Mohamed V, de la montée de Hitler au pouvoir, de la fin de la deuxième guerre mondiale, de l'indépendance, des années 80). Par ailleurs, il y a dans ce récit les deux notions antithétiques de départ et de retour qui habitent les deux oeuvres précédentes. De même, la dynamique de l'oeuvre se bâtit sur une triple construction déjà relevée dans les deux premières oeuvres, à savoir : événement/voix/récit. Concernant les événements, relevons "chacun y allait de son histoire plus extraordinaire l'une que l'autre à propos des exploits des guerriers dans le djebel, des tribus qui se battaient contre les français et des communautés juives qui se trouvaient mêlées à tous ces événements, partageaient le même destin" (p. 183), "tout Amizmiz était dehors sur les terrasses, sur les collines, pour voir et saluer l'événement" (p. 183). Les voix, symboles de la parole humaine quotidienne et spontanée, sont très présentes dans le récit. Relevons à titre d'exemple "Perah Lebanon, la fleur du Liban, Yehouda Ben Youssef Peres, sa voix s'était tue" (p. 17), voix du passé, de l'érudition, de la tolérance et de la cohabitation judéo-arabe ; "il y revenait poussé par une force torrentielle, des voix, des visages" (p. 18), voix anonymes, indéfinies ; "la mer, la voix immense, l'océan" (p. 21), voix naturelles, définies ; "le gardien pouvait parler d'une voix qui ne venait pas de lui, la voix de tous les autres" (p. 23), passage d' "une" voix à "la" voix, de l'indéfini au défini.

Le récit, lui, se met en abyme "le récit se nouait à cette enclave, roc déchirant les flots qui le submergeaient, Kaddish, Kaddish ! retentissement, éclats assourdis..." (p. 27), "les fragments de vie disaient dans le chuchotement et l'avance du récit l'arrachement de terre en terre, de camps en camps, le sillon, le désir de vivre implanté dans la voix" (p. 34). Dans ce cas, comme dans les autres, les exemples ne manquent pas, car il ne s'agit nullement de détails dispersés çà et là, mais de la construction même du récit. Nous pouvons aussi relever, chose présente dans les deux premiers récits, la redondance des mots suivants : l'écho "Nessim, debout, fouetté par

les embruns, écho ouvert à l'immensité de l'océan" (p. 22) ; "il était seul devant l'enfant brûlé, dans un paysage de ruines, un cri d'angoisse sans écho" (p. 24), "l'appel, la voix roulait dans le vide d'un écho lointain" (p. 38), "une parole en écho" (p. 40). Mais l'écho dépasse les paroles, les voix et les personnages pour symboliser tout un passé "la phrase réveillait en Nessim des échos douloureux" (p. 44). "Les fils" sont aussi présents partout "les fils, nouent les trames d'un tissu uni" (p. 19) qui introduit un texte inédit d'Abdelhak Serhane ; "Isabelita s'amusait de ce puzzle, ce labyrinthe où Nessim ne tardait pas à perdre le fil" (p. 68). Tous ces fils constituent un tissu "il ne voulait pas, il craignait que la désignation, la coupure ne vienne rompre l'intime tissu" (p. 21), "Kaléidoscope miroitement effervescence, tissu serré d'une caresse unie" (p. 66), "un selham léger du même tissu" (p. 79) ; ce tissu renvoie à la vie réelle et à celle narrée.

Il y a aussi "la toile" qui revient à la page 65 "désir enveloppé en tourbillons dont toute la pointe aiguë venait de crever la toile lisse ce jour-là" (p. 65), "le tout de toile grossière" (p. 92) ; et "la trame" dans "la trame dense, la moisson des jours" (p. 59). Tous ces mots-notions sont des mises en abyme du récit. Le texte est textile, il est aussi texture. En cela, cette oeuvre rejoint les deux premières. Mais plutôt que de parler de l'unité de l'oeuvre malehienne, il vaut mieux parler de sa cohérence. L'un des exemples de celle-ci est la présence des mêmes figures dans l'écriture d'El Maleh. En effet, *Mille ans un jour* contient des exemples de gradation "au milieu des tourments, des tempêtes" (p. 9), "prêt à se fracasser à s'anéantir" (p. 65), "haletants, hurlants, applaudissant..." (p. 60) ; d'anaphore "Lettres écrites en caractères hébraïques (...) Lettres jetées comme une bouteille à la mer" (p. 11), "écoute Yeshua, écoute, lève-toi" (p. 169). "Honneur à la famille ! Honneur à la vierge pure !" (p. 172) ; d'épizeux "les salauds, les salauds !" (p. 24), "Kaddish, Kaddish" (p. 25), "c'était là, c'était là" (p. 36), "Maintenant, maintenant" (p. 66), "prudence, prudence" (p. 87), "tais-toi, tais-

toi" (p. 98), "Elles arrivent, elles arrivent" (p. 132), "Pourquoi, pourquoi" (p. 184), "Coupez coupez" (p. 194). Toutes ces figures, et d'autres telles que l'accumulation et l'amplification, tendent à construire un récit répétitif.

Remarquons qu'à la différence de *Parcours immobile* où le personnage prend quatre noms (pseudonymes), dans cette oeuvre deux personnages prennent le même nom "Nessim, selon la tradition, portait le nom de son grand-père" (p. 14). Le récit est à la troisième personne, ce qui introduit une certaine complexité (confusion entre le grand-père et le petit fils) "il avait rendez-vous et il attendait beaucoup de cette rencontre" (p. 9). Le "il" renvoie à un homme qui "a tenu son journal dont on ne sait rien, rien que quelques fragments, comme si une main, la sienne sans aucun doute par un geste incompréhensible en avait déchiré, éparpillé les pages (...) une notation, un nom s'est échappé par le plus grand hasard du silence et de l'anonymat, Nessim" (p. 9). En somme, le style d'Edmond Amran El Maleh, son écriture constituent le vrai lien entre ces livres, au-delà des mentions "roman" ou "récit" et des lectures. La lecture n'est-elle pas "aléatoire" (p. 9) ? D'autre part, des liens événementiels participent à l'unité de l'oeuvre malehienne. Mentionnons d'abord un détail "il ne savait pas l'hébreu" (p. 23), ce "il" ne renvoie pas nécessairement à Nessim. Il y a aussi des références à l'asthme dont souffre le personnage "dans cette chambre où il passait des jours enfermé, cloué par la maladie" (p. 27), aux cortèges confrériques et à la maison familiale "dans cette vieille maison (...) balcon de bois d'où les jours de moussem il voyait passer les cortèges des Aïssaoua, vieille maison de la rue des menuisiers, dans cette petite ville de sa naissance dont il ne pensait jamais à indiquer le nom" (p. 27). La référence est aussi parfois scripturale (renvoi au carnet-hypotexte) "il avait griffonné quelque chose sur un cahier d'écolier, parce qu'il voulait à l'époque tenir un journal" (p. 26). Dans ce texte "vous étiez des idolâtres" remplace le "nous étions des idolâtres" de *Parcours immobile* et d'*Aïlen ou la nuit du*

récit. C'est une preuve du désengagement du moi de son texte. Néanmoins, celui-ci laisse des traces de lui-même drapées dans (et par) un texte tissé¹⁹.

Les essais :

A la question d'identité, El Maleh répond frivolement "Qui êtes-vous et d'où venez-vous ? Deux livres, *Parcours immobile* et *Aïlen ou la nuit du récit*, constituent le noyau de l'expérience et un élément de réponse. Soupier de soulagement. Enfin la terre ferme : il est un point d'attache, la littérature marocaine d'expression française, et le contexte de référence c'est la réalité nationale marocaine affectée d'un signe particulier : la communauté juive marocaine. Plus rassurant encore : *Parcours immobile* peut-être lu, à son corps défendant, comme un récit autobiographique, le témoignage attendu" (p. 115°). Les identités (nationale, littéraire, générique) et les identifications sont réduites au ridicule. Cette réduction n'est pas gratuite : elle traduit le rêve d'un absolu littéraire, d'une sorte de territoire neutre où personne ne se reconnaît et ne reconnaît personne. L'univers sous-jacent est impersonnel et universel, mettant en scène une humanité déshumanisée où ni les masses ni les individus ne se retrouvent. Il s'agit aussi dans ce cas d'un clin d'oeil à la dichotomie local/international. Différons pour le moment le débat, relevons à ce stade une seule chose : l'oeuvre se lit comme une autobiographie malgré elle. D'où le malaise ressenti par l'auteur qui entre en conflit avec son lecteur et lui "fait une scène". Dès lors, on peut se demander : comment cela a-t-il pu arriver ? En fait, la question est autre, inverse : comment l'auteur s'attendait-il à ce qu'il en soit autrement, lui qui joue sur la problématique de l'identité tout au long du récit ?

¹⁹A propos de l'oeuvre d'El Maleh, Guy Dugas dit "sorte d'itinéraire foisonnant à travers un passé idéalisé, largement réinventé, telle est donc la morphologie que prend, récit après récit, l'oeuvre constituée par Amran El Maleh", "Dix ans de littérature judéo-maghrébine d'expression française (1982-1991)", *Annuaire de l'Afrique du nord*, 1991, CNRS éditions, 1993, p. 1192. Ce qui, au-delà des jugements de valeur, insiste sur la cohérence de l'oeuvre d'El Maleh.

El Maleh déclare dans le même article : "le terrain de l'autobiographie est miné, bourré de charges subversives, le récitant déserte le tracé linéaire, se perd, éprouve un plaisir à se perdre dans un parcours labyrinthique, entraînant à sa suite le lecteur. L'excuse ici comme faire-valoir d'innocence, c'est la séduction de l'écriture" (p. 115). L'oeuvre se situe donc sur le terrain ferme de l'autobiographie, qu'on le veuille ou non, même si c'est dans le dessein de le miner de l'intérieur, ce qui représente une volonté morbide, criminelle, voire suicidaire. Le plus frappant c'est qu'El Maleh, quelques lignes plus loin, parle d'un personnage présent dans *Parcours immobile* "Mon père, négociant, avait à son service un comptable, c'était un homme jeune, aux joues roses, il ne se rasait qu'à la tondeuse parce qu'il était pieux et qu'il est plus ou moins interdit de se raser la barbe" (p. 116). Ce passage fait appel à un autre jumeau, de *Parcours immobile*, dans une confrontation qui vise à vérifier le dit/écrit "Meyer Hanouni, l'employé de Haroun, portait sa piété sur ses joues écarlates, mal rasées, il avait inventé de se passer la tondeuse sur le visage, puisque se raser est interdit selon la stricte observance de la religion. Hram ! Hram ! Hram !...il était très fier parce que sa fille détournait son regard chaque fois qu'elle rencontrait un arabe dans la rue" (p. 31). Dans le dernier passage, le plus narratif et informatif donne du poids au personnage et apporte une variation sur un thème précis : la piété teintée il est vrai d'un certain racisme, mais dont la raison d'être est toujours cette croyance dogmatique et intolérante. Relevons ce clin d'oeil de l'auteur : les "Hram !Hram !Hram" (mots arabes) sont mis face au détournement du regard devant un arabe. Il s'agit d'une provocation auctoriale bénéfique.

Selon toute vraisemblance Haroun est le nom du père d'El Maleh. Mais Ce n'est pas certain pour autant : à aucun moment Haroun n'est présenté comme le père, même si une autre information — encore une fois extra-textuelle — rend la chose plus que plausible dans un passage relatif à

la mère "Les franciscains avaient ouvert une école pour petites filles, l'invite à la conversion pointait dans l'apprentissage de la broderie et des rudiments de castillan. Souvenir ému que ma mère évoquait souvent" (p. 93). Dans le récit, il est affirmé que Haroun "lui écrivait ils étaient fiancés il écrivait (...) en espagnol puisqu'elle était chez les soeurs espagnoles Las Hermanas qui lui apprenaient la broderie" (p. 18). Une remarque s'impose : la mère qui n'est jamais nommée dans le récit, l'est dans l'essai "la mère et la mère Méditerranée. Hanina et Antonia, comment les séparer si toutes fois on en avait l'intention" (p. 93). La mère s'appelle Hanina donc : Hanina en arabe littéraire signifie nostalgique, alors qu'en arabe dialectal parlé au Maroc, hnina signifie douce, ayant bon coeur ; douceur de la nostalgie. Par ailleurs, la dite Antonia est évoquée dans *Parcours immobile* "Antonia la sage-femme espagnole très espagnole toujours habillée en noir une mantille encadrant un beau visage c'était elle qui avait fait accoucher sa mère et non pas la "Kabla" traditionnelle" (p. 177). Elle est évoquée dans les essais comme personne réelle "Antonia ! un visage ridé, sévère et beau, inscrit dans la dentelle d'une mantille noire, c'est ainsi que je le revois surgir, après tant d'années, de la mémoire de la petite enfance. Andalouse ! sans doute, mais à l'époque elle était pour nous spagnola tout court" (p. 93). A ce sujet, les mêmes idées sont développées que ce soit dans le récit (*Parcours immobile*) "Événement, naissance occidentale passée inaperçue : la confiance glissait dans des mains étrangères à qui on confiait le soin pour la première fois, de couper le cordon ombilical" (p. 177), ou dans les essais "Sage-femme réputée, la seule et la première sage-femme nasrania chrétienne, elle a donc accouché ma mère. Privilège insigne à l'époque pour un enfant que ce recours à des mains étrangères pour le faire au monde et c'est à n'en pas douter un accouchement à la modernité" (p. 93).

Après les personnages évoqués dans les essais qui renvoient à ceux de *Parcours immobile*, nous allons relever les événements du récit qui

reviennent dans les essais. C'est le cas de la guerre d'Espagne évoquée dans ces termes dans l'essai "le 17 juillet 1936 j'arrivai aux portes de Mellila en voiture, avec des amis nous achevions un voyage d'agrément dans ce Maroc espagnol d'alors. Je revois cette scène parce que c'en est bien une et même inaugurale. Je la revois et à chaque fois je l'évoque avec la même émotion que celle ressentie quand j'en ai parlé dans *Parcours immobile*" (p. 95). El Maleh parle dans ses essais "des troupes, des convois militaires, des régiments, des cavaliers, un officier à cheval qui avance vers nous, alors que notre voiture vient de s'arrêter et nous informe que quelques troubles se sont produits à Mellila, que nous pouvions y entrer si nous le voulions ou bien repartir vers la zone française, ce que nous avons fait par prudence" (p. 95). Ce passage rejoint un passage relatif à la même période dans *Parcours immobile* "Le 17 juillet 1936 (...) ils étaient sur le point d'entrer à Melilla, mais ils furent arrêtés par des colonnes de militaires à cheval, l'officier très aimablement leur offrit la possibilité soit de continuer jusqu'à Mellila soit de rebrousser chemin "Nada, nada" pas de quoi s'inquiéter il y avait quelques bagarres du côté du port, mais rien à craindre (...) Josua et ses amis étaient de sages jeunes gens craintifs : mieux valait ne pas gâcher de belles vacances et rejoindre au plus vite la zone française" (p. 53). El maleh l'essayiste évoque ce "petit détail entre bien d'autres constituant la trame d'un récit que je ne reprendrai pas ici, mais par ce côté éphémère anecdotique s'annonçait le drame immense de la guerre civile de 1936, une légère secousse qui nous touchait sur le moment sans rien laisser présager du séisme qui allait se produire". Dans *Parcours immobile*, le narrateur évoque son incompréhension sur le moment, son désintéressement partiel et le vague sentiment d'enthousiasme qui le saisit. Il n'en comprendra la portée que plus tard, une fois entré dans le militantisme et l'engagement politique. En somme, texte critique et récit (auto-) biographique se réfèrent l'un à l'autre, dans une volonté

d'authentification visant en premier lieu le récit (*Parcours immobile*). Ils se renvoient aussi dos à dos, dans une volonté de se dépasser, d'aller au-delà de l'écriture autobiographique et critique, pour arriver à l'écriture tout court.

En guise de synthèse et d'élargissement :

Nous avons relevé trois types d'écriture dans le cadre de l'espace et du corpus autobiographiques : écriture du moi, écriture de la vie et écriture de l'écriture. Il va sans dire que cette distinction n'est ni définitive ni complète. Les différentes écritures se rejoignent selon certaines préoccupations et certaines approches. Mais, la préoccupation principale de chaque oeuvre (ici dans le sens de production littéraire globale de chaque écrivain) reste à mon avis singulière. Chaque oeuvre résulte d'une démarche personnelle spécifique que l'auteur assume consciemment ou inconsciemment, et qu'il tente de mener à sa fin. L'écriture autobiographique dans ce cas est une entreprise réfléchie. Elle s'inscrit aussi dans un projet d'écriture global que chaque écrivain élabore en fonction de sa compréhension de lui-même, du monde, de la vie et de l'acte scriptural. C'est pourquoi il ne faut nullement à mon avis couper telle ou telle oeuvre autobiographique du reste de la production littéraire de son auteur, ni succomber excessivement à "l'idéologie autobiographique" situant l'autobiographie à part, même par rapport à la propre oeuvre de son auteur. Il faut pour les mêmes raisons se méfier de la tentation d'uniformiser la production autobiographique et de la percevoir comme ayant un seul objectif et une seule démarche. Relevons enfin que dans le cas de l'oeuvre d'Edmond Amran El Maleh, nous parlons d'espace autobiographique même si Philippe Lejeune réserve cette notion aux écrivains ayant accompli un exercice autobiographique. *Parcours immobile* n'est pas à proprement parler une autobiographie, je le rappelle. Néanmoins, tout au début de cette étude, dans "Preliminaires d'ordre général", nous avons élargi l'acceptation de cette

notion. Elle peut s'étendre à tous les écrivains ayant accompli une démarche plus ou moins autobiographique (roman autobiographique, récit à dominante ou à composante autobiographique, etc.). On peut même l'envisager pour tout espace livresque. La deuxième remarque postliminaire qu'on peut faire est relative à Khatibi. Si celui-ci peut paraître comme préoccupé par lui-même, par sa vie, et si son oeuvre est presque exclusivement d'ordre personnel, il n'en est pas moins que la vie n'est qu'un prétexte ; l'événement en lui-même importe peu, c'est le commentaire qui en est fait (dans des discours réflexifs) qui importe le plus. L'idée prime sur le vécu. Alors que dans le cas de Mohamed Choukri par exemple, la vie prime sur le reste, de l'aveu même de celui-ci. La dernière remarque est d'ordre général, elle est relative à l'espace autobiographique qu'il faudrait élargir à mon avis aux essais (comme ceux de Khatibi et d'El Maleh en ce qui nous concerne) et aux autres livres politiques, philosophiques, etc. dépassant ainsi les limites du pacte fantasmatique dans lequel le contraint Philippe Lejeune. D'un autre côté, il faudrait aussi intégrer dans cet espace l'épitéxte (interviews, articles, déclarations, interventions actoriales). C'est seulement par ce moyen que l'espace autobiographique peut devenir expressif (de son auteur) et opératoire (pour le lecteur et le chercheur).

3- LE PARATEXTE AUTOBIOGRAPHIQUE OU LE SEUIL DE LA MEMOIRE

A) LE PÉRITEXTE AUCTORIAL, ALLOGRAPHE ET MIXTE :

a) Seuil(s) du "soi" et des "siens" :

Le périphrase des *Coquelicots de l'oriental* est d'ordre auctorial, ce qui peut nous paraître logique dans le cadre d'un récit (fortement) narcissique. La photo de couverture (représentant les "siens") et la postface sont toutes les deux de l'auteur.

La première page de couverture du récit de Brick Oussaïd inscrit, après le nom de l'auteur, le titre *les Coquelicots de l'oriental* (titre thématique) suivi de la mention "chronique d'une famille berbère marocaine" qui est un sous-titre rhématique (générique) et thématique. "Chronique" renvoie à une écriture véridique, référentielle et biographique, "famille berbère marocaine" renvoie au thème et au milieu. Ce sous-titre est néanmoins arbitraire : si son rôle est d'explicitier un titre métaphorique, il le remplit maladroitement en introduisant un contre-sens. En fait, il s'agit de "l'autobiographie d'un jeune berbère marocain" ; la vie familiale n'est relatée qu'à travers et pour éclairer la vie personnelle. Une photo occupe les deux-tiers de la page de couverture. D'ailleurs, elle est auctoriale (prise par l'auteur lui-même). En bas de la page, l'édition est signée : "La découverte". La collection dans laquelle s'insère l'oeuvre est : Actes et mémoires du peuple (la même que celle dans laquelle est publié *Le pain nu*). La sixième page marque la date d'édition : 1983. Alors que dans la septième page figure une dédicace dont le destinataire (le dédicataire) est la soeur. Le fait que celle-ci soit inscrite dans le paratexte comme morte (ce qui ne figure pas dans le texte) marque le livre tout entier du sceau de la mort. Celle-ci est intervenue le plus probablement entre 1977 (dernière année évoquée dans la postface) et 1983 (année de la rédaction de la postface). Dans ce cas, comme dans celui moins probable dans lequel la mort est intervenue avant 1977, la non-évocation de celle-ci s'apparente à une ellipse. Le livre est

édité en décembre 1983, alors que la postface est datée de juin 1983. C'est peut-être au cours de ce laps de temps que la mort est survenue. La postface (texte postliminaire) à la page 177 est auctoriale (autographe) originale authentique. Les événements qui y sont relatés se déroulent à grande vitesse : neuf ans en une page. Ce script est daté du 17—6—1983 en décalage d'un an sur le texte daté du 20—3—1982. A la page 179, figure une table des matières. Ce qui montre une certaine présence de la classification thématique à côté de la classification chronologique.

La quatrième page de couverture s'attache tout d'abord à expliquer le titre : l'oriental c'est "l'est du Maroc, qui s'étend du Moyen Atlas à la frontière algérienne" dans lequel l'auteur est né. Les coquelicots sont la base d'un plat bien modeste que lui servait sa mère. Ensuite, le récit de vie d'Oussaïd est évoqué en quelques lignes dans les termes suivants : difficile apprentissage de la langue arabe (sic ! silence concernant la langue française, le lectorat est français/francophone), pauvreté absolue et parcours du combattant pour aider les "siens", etc. La présentation se termine par une carte postale : le paysage, les saveurs et les senteurs. La nature "parfois hostile, mais toujours prétexte à évasion" pour le personnage, peut l'être aussi pour le lecteur. A la fin de la page, le récit est présenté comme étant plus "instructif" qu'une enquête sociologique. Il représente une communauté "mal connue". c'est donc un document ethnographique, semble vouloir dire l'éditeur ; le lecteur est appelé à être un apprenti ethnologue ou un touriste qui suit le guide local.

b) Seuil du "soi" traduit :

Sur la première page de couverture d'*Aké* figure le nom de l'auteur et celui du traducteur (Etienne Galle). Y figure aussi le titre et la mention générique (récit) qui renvoient tous les deux à l'autobiographie. La troisième page reproduit les mêmes données en donnant au traducteur une autre

charge, celle de préfacier. Sur ce point, *Aké* se rapproche du *Pain nu*. D'ailleurs, comme dans cette dernière oeuvre, le péri-texte y est allographe. Quoiqu'on ne traite pas Mohamed Choukri de la même manière que Wole Soyinka. Ce dernier a un casier littéraire bien rempli.

Deux choses sont signalées d'entrée dans la préface allographe d'*Aké* signée par Etienne Galle. D'abord, Ce livre n'est ni un livre de commencement ni un livre d'achèvement, mais le livre du milieu du parcours littéraire et réel. Ensuite, cette entreprise scripturale se fonde sur un travail de la mémoire conjugué à celui de l'imaginaire. Inscrire l'imaginaire dans l'entreprise autobiographique ne se fait d'habitude qu'implicitement, sans déclaration publique préliminaire. Ici, le préfacier dévoile le secret sans autorisation préalable ; ce qui n'est peut-être que le signe d'une incompréhension de la réalité africaine de la part d'un européen. Pour le reste, la préface s'apparente à un — déjà vu — "l'auteur et son oeuvre". En effet, le préfacier présente Wole Soyinka le poète, le dramaturge et le romancier. Il énumère ses recueils de poèmes, ses pièces de théâtre et ses romans. Ceci pour créer une unité de l'oeuvre et de la vie de Soyinka, unité nécessaire à toute autobiographie. Ainsi dans *Idanre et autres poèmes* est-il relevé, Soyinka "interroge le mystère de la naissance et de la mort, de l'enfance fragile et pathétique, de l'âge inéluctable" (p. 11). Dans *Une Navette dans la crypte*, un autre recueil, "le prisonnier au secret vit, par-delà les murs de sa cellule transmués en poème, la réalité nue de l'univers carcéral" (p. 12). Dans *Cet Homme est mort* on retrouve "le douloureux affrontement du lutteur prométhéen qui refuse d'abandonner ses attaques politiques et de se draper dans la grandeur tragique, et du mystique plongeant dans la profondeur cosmique pour en retirer les forces capables de protéger son âme" (p. 12). Dans *Le Lion et la perle*, pièce de théâtre, il s'agit de "révéler les problèmes d'une Afrique hésitant entre sa tradition et sa modernité" (p. 13). Alors qu'avec *Temps d'anomie* "l'épouvante de la

guerre civile et des massacres de la fin des années soixante fait irruption dans la fiction romanesque soyinkaïenne" (p. 15). Ces problèmes sont tous plus ou moins traités dans *Aké*, car cette autobiographie est un questionnement sur la mort qui habite la vie, sur les antagonismes d'âge (enfant/adulte) et sur le dilemme d'une Afrique hésitant entre la tradition vieillissante mais au fond vitale et la modernité importée et totalitaire.

La quatrième page de couverture d'*Aké* présente sous un même aspect le passé personnel de Wole Soyinka et le passé collectif du continent africain. Il s'agit d'un appel à une lecture ethnographique "avec *Aké*, l'enfant africain retrouve enfin sa mémoire". C'est l'autobiographie de l'enfant africain donc. Retrouver la mémoire collective semble passer par le biais d'une mémoire personnelle. Ce qui peut être éclairant pour un public étranger mais risque néanmoins d'être réducteur. En effet, généraliser un cas personnel et le présenter comme stéréotype à un public avide de raccourcis et d'urgences intellectuelles, c'est introduire ce public dans de nouvelles ignorances et l'aider à créer de nouveaux stéréotypes. C'est aussi installer une certaine paresse intellectuelle, et inscrire dans l'horizon d'attente du lecteur — français en particulier — un aspect exotique (a priori ou a posteriori), alors que le texte n'a pas (que) ce côté-là. L'éditeur impose une lecture forcée et quelque peu déviationniste. Cette page se termine par une petite biographie : naissance à Aleokuta, au Nigeria, en 1934, actuellement professeur d'art dramatique à l'université d'Ifé, poète, dramaturge, romancier, écrivain complet, littéraire polyvalent. Il y a enfin une indication relevant d'une publicité éditoriale : "*Temps d'anomie* paraîtra ultérieurement aux éditions Belfond". L'autobiographie s'inscrit dans une oeuvre vivante.

c) seuil confisqué ?

Le péritexte du *Pain nu* est d'ordre exclusivement allographe. L'auteur en est (paradoxalement) absent tout en étant le (seul et unique) sujet du récit, de la préface qui présente celui-ci et de la quatrième page de couverture.

En effet, La préface du *Pain nu* est écrite par un tiers (elle est allographe donc). Elle est signée par Tahar Ben Jelloun, écrivain connu, confirmé et bien implanté dans les milieux littéraires parisiens. Celui-ci est censé apporter quelques éclaircissements à la fois sur la vie et l'écriture de Choukri, l'illustre inconnu surtout pour le public français. Ben Jelloun situe l'oeuvre et son auteur en les déplaçant "Mohamed Choukri occupe une place à part dans la littérature arabe, à cause d'abord de son itinéraire personnel — l'histoire de sa vie — et ensuite de son écriture" (p. 7). Le préfacier ne se donne pas la peine de cerner la littérature arabe moderne, de prendre en considération les changements énormes qu'elle a connus en rupture avec un certain héritage culturel, littéraire et linguistique figé, ni de mentionner l'existence tout au long de l'histoire de courants marginaux et contestataires au sein même de l'institution littéraire arabe classique. Il se contente de souligner la singularité de cette oeuvre pour se soumettre à l'"idéologie préfaciale" établie et aussi pour intégrer l'oeuvre à "l'horizon d'attente" habituel du lecteur français. Le livre est ainsi présenté comme différent de la production littéraire arabe, s'apparentant donc à la littérature européenne. Le lecteur (étranger) n'est nullement invité à se déplacer vers le texte, celui-ci s'intègre très bien à son système de réception. Il suffit pour lui de fermer les yeux sur des noms tels que Mohamed, Mimouna, Rhimou pour ne pas se sentir en terrain inconnu. D'ailleurs, ces noms peuvent être des ingrédients donnant une tournure exotique au texte. De ce point de vue, celui-ci devient à la fois dépaysant, dans le sens de "voyage guidé", et rassurant, du moment que l'histoire se passe ailleurs.

La préface est aussi ambiguë concernant le public maghrébin en général et marocain en particulier. Si le Maroc est présenté comme un pays de misère et de dépouillement absolu, il est bien précisé qu'il s'agit du Maroc encore sous la colonisation : "l'époque — celle qui a vu la famine s'abattre sur le nord du Maroc pendant la seconde guerre mondiale — lui a confisqué l'innocence et la tendresse de l'enfance, comme elle l'a privé de l'école. Chose courante durant la période coloniale, surtout pour les habitants des campagnes qui fuyaient la misère en s'exilant dans les villes" (p. 7). La situation décrite est tout aussi courante durant la période d'indépendance qui a vu s'accroître les problèmes de scolarisation, d'échec scolaire et d'exode rural. Bien sûr, le préfacier peut prétexter qu'il s'en tient à la période évoquée dans le récit, mais cet ellipse peut essentiellement s'expliquer par une volonté de ménager une partie du lectorat local et d'anticiper certaines critiques sur l'atteinte portée à l'image de marque du Maroc. Cette double ambiguïté s'inscrit dans une stratégie éditoriale qui vise à ratisser large et à toucher le plus grand nombre de lecteurs virtuels. L'attaque contre l'édition dans le monde arabe qui est taxée d'être "conformiste et commerciale" ne peut que faire partie de cette stratégie : l'édition française publie un texte censuré dans son lieu de production. La logique de la marge : "univers des putains dans les bordels, les cafés, les ruelles, avec des voleurs, des proxénètes, des contrebandiers" (p. 9), achève pour sa part d'affirmer le caractère "maudit" de l'oeuvre. Une odeur de soufre s'en dégage à la fin.

Par ailleurs, la préface n'oublie pas d'établir un contrat de lecture référentielle : "un texte nu. Dans la vérité du vécu" (p. 9). Le préfacier ne cesse pas de faire référence au nom de l'auteur, présent dans le texte. Il instaure un pacte autobiographique : le nom complet de l'auteur est cité sept fois, le prénom (Mohamed) quatre fois dont une fois précédé de l'attribut petit, le nom Choukri une fois. Mohamed Choukri dont le portrait est brossé

dans la préface : "jusqu'à l'âge de vingt ans ne savait ni lire ni écrire" (p. 7), avait peur d'être violé, s'adonnait au "mauvais vin" et "au kif" (p. 8) et "préférerait dormir dans les cimetières" (p. 8) est le même que celui que nous rencontrons dans le récit. Tahar Ben Jelloun arrive à la conclusion suivante "Mohamed Choukri n'est pas de ces intellectuels petits-bourgeois. Sa marginalité, sa vérité et sa vie. Le fait de ne pas se contenter de vivre la pauvreté mais aussi de la dire et de la dénoncer dérangeant le confort et les certitudes de beaucoup" (p. 9). La volonté de mettre à part Mohamed Choukri est la préoccupation majeure du préfacier, cette fois-ci, non seulement par rapport à la littérature arabe, mais par rapport à la littérature tout court. Dès lors, on peut légitimement se demander si Ben Jelloun ne fait pas partie de ces intellectuels "petits-bourgeois" qu'il semble dénoncer. D'ailleurs, mettre l'accent sur la vie plutôt que sur l'écriture de Choukri, n'est ce pas mettre ce dernier à l'écart de la littérature et lui enlever d'entrée toute prétention littéraire ? Le préfacier ignore le texte en tant que tel, seul le fond (le thème traité) semble compter à ses yeux.

Par ailleurs, cette préface emprunte un certain lyrisme. Ainsi en est-il de ces passages relevés au fur et à mesure : "né sur une terre fêlée, sèche et désolée, tôt connu la violence du besoin, l'exigence de la haine et le visage de la mort" (p. 7), "le rêve tiendra lieu de mémoire et d'avenir" (p. 7), "une ombre à abattre, un destin à démasquer, un ciel à déchirer, une fatalité à déchiffrer, une autorité quasi divine à annuler" (p. 8) ou encore "seule la haine obsédante répond à la brutalité diabolique de ce père indigne qui est avant tout un homme indigne, complètement ravagé, brûlé, brisé et avalé par la fatalité de la très grande misère matérielle" (p. 8). Le lyrisme conjugué à un certain misérabilisme et à certains mots relevant de la phraséologie révolutionnaire achève de faire de ce récit "le récit d'un exploit", un conte de fée moderne ou le héros se bat et triomphe. Néanmoins, la finalité d'un tel conte-itinéraire reste ambiguë. D'autre part, la préface quoique allographe

instaure déjà un rapport auteur/lecteur et annonce en l'anticipant un horizon d'attente. Elle réserve aussi un petit espace au traducteur qui reste en fait très discret sur son rôle. Ce dernier veut mettre plutôt en avant son nom et son statut social comme garant du texte. D'ailleurs, le lieu et la date de la signature paratextuelle : Paris, octobre 1979, contrastent vigoureusement avec le lieu et le temps du récit : le Rif et le nord du Maroc en général, du début de la deuxième guerre mondiale à la pré-indépendance. Paris évoque le luxe, la belle vie et la confirmation littéraire pour un écrivain. La date suivant le nom du signataire préfacial nous fait penser à toutes les oeuvres publiées antérieurement par celui-ci, alors que le casier littéraire de l'auteur reste, jusqu'à cette date, désespérément vierge. Ben Jelloun est donc une passerelle obligée, son rôle dépasse celui d'un simple traducteur ou d'un préfacier par plaisir ou sur commande. Il est la condition nécessaire à l'existence même de ce texte. Présenter une oeuvre autobiographique n'échappe pas en fait à la tentation narcissique.

Tahar Ben Jelloun relève par ailleurs "que ce que raconte Choukri fait partie de ce genre de choses qui ne se disent pas, qu'on tait, ou du moins qui ne s'écrivent pas dans les livres et encore moins dans la littérature arabe actuelle. La prostitution existe. Tout le monde le reconnaît. Mais en parler, la dire, reste intolérable. Il est donc plus grave d'écrire sur la misère que de la vivre" (p. 9). C'est une idée qui revient assez souvent chez Ben Jelloun. Dans un livre collectif¹, Ben Jelloun écrit par exemple "on accepte volontiers la prostitution, la misère et la violence sous toutes les formes de la vie. Relater des épisodes dans une histoire de prostitution, de misère et de violence, est souvent intolérable. D'où l'existence de la censure dans certains pays où la réalité concrète, visible, du moins apparente, ne choque plus. Ce qui choque, c'est le fait qu'elle passe dans les mots"². Ben Jelloun

¹*Pour Rushdie, cent intellectuels arabes et musulmans pour la liberté d'expression*, (collectif), éd. La découverte/Carrefour des littératures/Colibri, 1993, p. 101.

²Idem.

semble persuadé que l'écriture est plus marquée que le réel. Néanmoins, on ne peut que lui faire remarquer que vivre la misère c'est la subir, ce qui est de l'ordre normal des choses dans une société de classe, alors que l'écrire c'est la dénoncer, en témoigner pour montrer l'injustice et l'arbitraire d'une société stratifiée. Tahar Ben Jelloun insiste - avec raison - sur l'apport et la force des mots, mais il oublie que beaucoup de textes publiés sur ce qu'on peut appeler "la condition populaire" tombent dans le misérabilisme, le paternalisme et l'esprit commercial le plus sordide. Par ailleurs, les émissions de télévision, à titre d'exemple, ne partent-elles pas des mêmes phénomènes sociaux pour aboutir à un discours social des plus admis et des plus réactionnaires, donnant comme seul résultat à quelques bourgeois en mal de dépaysement l'occasion de faire un voyage dans l'enfer de la vie souterraine et d'y revenir sains et saufs avec une bonne conscience en plus, alors que les gens du peuple trouvent là une occasion de s'apitoyer sur eux-mêmes. A force de répéter un constat pourtant juste, Tahar Ben Jelloun risque de le rendre rébarbatif.

Dans la quatrième page de couverture du *Pain nu*, cette oeuvre est présentée comme un récit d'enfance. Le contexte est présenté en trois mots : la famine, la brutalité parentale et l'exode. Alors que quelques grands thèmes résument toute la vie : "la violence du besoin, les menus travaux, le vol, la solitude, un lit d'herbes et de pierres dans le cimetière, la combine, le sexe, le vin, le kif, la contrebande, la prison et même la politique". Ces mots résument aussi le récit car "la force de ce texte, c'est sa totale véracité et sa simplicité absolue". Le texte s'efface donc pour laisser la place à la vie, il n'en est que le reflet. L'autre ambition du texte est de raconter "l'autre histoire du pays" ; face à l'histoire coloniale ou officielle locale, on propose une histoire populaire, cachée ou combattue. La première est faite de monuments, de réalisations, de projets en chantiers et d'abondance, alors que la deuxième est faite de misère, de souffrance et de privation. La

première est faite de héros, la seconde de cadavres et de victimes. Néanmoins, l'idéologie du "peuple qui parle en direct et sans médiation textuelle" ou du "peuple qui prend la parole" est à prendre encore une fois avec beaucoup de suspicion. La situation de la quatrième page du titre est paradoxale, elle peut être à l'approche d'un texte la deuxième page que le lecteur passe en revue après celle du titre (dans une bibliothèque, une librairie...). Elle peut être très importante dans ce qu'on pourrait appeler la pré-lecture : la première phase du rapport au livre (qui peut décider de son achat ou non, de son emprunt ou non...) et au texte (qui décide de sa lecture ou non). C'est la raison pour laquelle cette zone est prise en charge par l'éditeur. Celui-ci résume le texte et en donne les points forts. C'est presque une bande d'annonce cinématographique : il y aura de l'action, du suspense et une bonne conscience à se faire. Dans le cas du *Pain nu*, la violence, le vol, la prison, le sexe, le vin, le kif et la contrebande résument la vie de débauche que mènent tous les gens miséreux. Ceci donne au lecteur moyen - qui se résume le plus souvent au petit bourgeois moyen - une vision de l'autre monde, de l'autre vie, celle d'un ailleurs moral, géographique et social. La volonté de faire autrement, d'apporter du neuf se manifeste aussi dans "l'autre histoire du pays" celle qui ne figure pas dans les livres scolaires et universitaires, celle qui échappe à l'histoire et à la mémoire ordinaires. C'est l'autre face de l'histoire, son ailleurs.

En bas de la page, il y a une petite biographie de Mohamed Choukri. Les données biographiques sont à lire en recoupement avec le récit. Le biographème "né aux alentours de la deuxième guerre mondiale dans le Rif" nous renvoie au "c'était le temps de la famine dans le Rif, la sécheresse et la guerre" (p. 11). Le biographème³ "n'a appris à lire et écrire qu'à l'âge de vingt ans" se confirme dans le récit puisque le narrateur affirme "je suis un analphabète, un illettré" (p. 150), ou encore "j'ai vingt ans et je ne sais même

³"Trait de vie" selon l'acception que donne d'elle, je le rappelle, Roland Barthes.

pas comment signer" (p. 155). C'est à cette époque qu'on écrit pour lui une lettre de recommandation pour le directeur d'une école à Larache. Le texte reste en suspension et c'est la quatrième page de couverture qui apporte des précisions. Dans ce cas précis, le paratexte est le prolongement naturel du texte, il en fait même partie, offrant un dénouement heureux après coup.

d) Un seuil mixte⁴ :

Le périphrase de *L'enfant noir* est mixte ; il est à la fois auctorial et allographe, avec une prépondérance pour la deuxième caractéristique. Il intègre aussi l'épithète, lui-même mixte puisque à la fois auctorial et allographe, avec la même prépondérance pour la composante allographe.

La première page de couverture comporte le nom de l'auteur (Camara Laye), le titre de l'oeuvre *L'Enfant noir* (titre thématique) en caractères blancs au-dessus d'une photographie assez grande (occupe la majeure partie de la page). La photo en question illustre un enfant de couleur noire dans la nature (il y a un arrière fond d'arbres et de terre un peu aride). L'enfant noir semble représenter un africain typé (du moins tel qu'un européen peut l'imaginer) : cheveux crépus, front dégagé, grand nez, grande bouche, yeux un peu rouges, dents blanches, en bonne santé. La photo ne montre que le visage et le cou, mais elle peut nous laisser penser que l'enfant en question est presque nu, ou que son buste l'est du moins. Elle rappelle l'image du bon sauvage. Le fond naturel — contraire à l'état culturel et civilisé de l'européen — de l'africain et le stade primaire de l'Afrique est mis au devant de la scène. Un double message est livré à l'européen : raviver et faire écho à un discours nostalgique des naturalistes (la nature vivier de l'homme et refuge contre une civilisation industrielle de plus en plus déshumanisée et déshumanisante) d'un côté et montrer les limites d'un tel

⁴Ce terme est de moi. Il désigne un périphrase (ou même épithète) comportant des éléments (ou des informations) à la fois auctoriales (ou autographes) et allographes.

retour et d'un tel excès de nostalgie d'un autre côté. Les conditions naturelles sont très dures (la terre sur la photographie est dégarnie) ; Ce n'est qu'avec le génie et l'effort de l'homme qu'elles deviennent vivables ; tel semble être le message éditorial. Cette image dégagée d'une édition datée de 1953 reste la même dans l'édition datée du "premier trimestre 1976". Les mentalités ne changent que peu ou très lentement. Le message éditorial au risque d'être anachronique — l'est-il vraiment dans ce cas ? — table sur la durée.

Tout en bas de la page figurent les mentions générique (Roman) et éditoriale (Plon). La première mention rhématique est sujette à caution, même si ce statut est officiel, en ce sens qu'il est celui que "l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger (...) même s'il ne se considère pas tenu à l'approuver"⁵. Il faut selon Genette "ne s'occuper que de l'indication elle-même reçue à tout le moins par le public le plus rétif comme information sur une intention (je considère cette oeuvre comme un roman) ou sur une décision (je décide d'imposer à cette oeuvre le statut de roman)"⁶. Ceci dit, comme nous l'avons déjà indiqué, "Roman" peut signifier littérature ou livre à valeur littéraire. De toute façon, la lecture autobiographique s'impose. Dans les pages 166 et 182, le personnage est nommé Laye, les deux femmes de l'oncle de Laye sont nommées mes dames Camara (p. 182), alors qu'une amie de Laye est appelée — ironiquement — Mme Camara n°3 (p. 181). Le personnage-narrateur parle à la première personne et il y a ressemblance entre la vie racontée et la vie réelle de l'auteur.

La deuxième page de couverture d'habitude vierge comporte une biographie de Camara Laye : naissance à Kouroussa en Haute Guinée, père : Camara Komady — bijoutier et forgeron —, mère : Dâman Sada —

⁵Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 90.

⁶Idem.

filles de forgeron —, tribu : malinké, religion : musulmane, cursus scolaire : Kouroussa, Conakry, (là s'arrête la période évoquée dans l'oeuvre), suit le départ pour Paris qui n'est qu'annoncé dans le récit. La deuxième partie de la biographie traite de l'aspect public : carrière diplomatique officielle, et départ en exil au Sénégal. La page 6 comporte une bibliographie de l'auteur (chez le même éditeur) : *Le Regard du roi* et *Dramous* (qui constituent le corpus et l'espace autobiographiques dans ce cas). La page 7 reproduit le nom de l'auteur, le titre (en caractères noirs) suivi de la mention : prix Charles Veillon 1954, et en bas le nom de la maison d'édition précédé de son emblème. La page 8 marque entre autres la date de la première édition — 1953 —, les pages neuf et dix sont réservées aux dédicaces qui ont une seule destinataire (dédicataire) : la mère, Dâmane de la grande famille des forgerons, femme noire, femme africaine. On va du particulier au général, de la mère-Dâmane à la mère-Afrique : terre d'origine, d'enfance et de départ. Eternelle terre natale et éternelle équation terre-mère. Le récit d'enfance est une volonté de retour à l'enfance, tentation régressive — retour à la sexualité anale — doublée d'une tentation incestueuse "comme j'aimerais encore être près de toi, être enfant près de toi" (p. 9). Cette tentation s'explique encore à la page suivante "comme j'aimerais encore être dans ta chaleur" (p. 10). A la fin de la page figure la signature d'une lettre ouverte "ton fils, si loin, si près de toi" qui nous renvoie à la situation du scripteur à l'époque : étudiant à Paris, remuant ses souvenirs pour les besoins de son autobiographie.

La troisième page de couverture inclut un dossier de presse avec la mention du prix Charles Veillon 1954. Ce sont des articles de la presse métropolitaine parus à la suite de la publication de *L'Enfant noir*. Ils relèvent donc d'un paratexte ultérieur anthume. En fait, il s'agit d'un épitexte allographe, du moins à l'origine (étant donné qu'il est inséré dans le péri-texte de cette édition). L. Estang et P. Emmanuel mettent l'accent sur

l'innocence qui caractérise ce récit. Le premier l'emploie dans le sens d'une naïveté primaire qui coule de source et qui permet l'éclosion du récit, ce qui évacue tout travail d'écriture ou de composition. Le deuxième la présente comme la garantie suprême de la véracité du récit car il s'agit d'un "livre de vérité". Le critique établit donc avec le lecteur virtuel un pacte référentiel. Le langage n'est là que pour traduire l'être. Il est donc neutre, effacé et purement utilitaire. Il a une mission précise et bien limitée : mettre au jour le réel. L. Estang met l'accent sur une écriture-lecture exotique. Ainsi, après avoir évoqué furtivement les coutumes, les moeurs et les superstitions, il évoque comme axe principal du récit la traduction de "la qualité humaine, la tendresse, le sérieux, la pudeur, l'esprit religieux d' "une race" ". Il appelle donc à une lecture "raciale" : récit de la race noire. Néanmoins, celle-ci existe-t-elle vraiment ? Si oui, peut-elle résister au sentiment d'appartenance nationale ou culturelle ? Que peut éprouver en commun par exemple un "noir" marocain, sénégalais ou américain ? Ceux-ci ont-ils accès à la même culture, à la même littérature ?

Guermantes — troisième critique cité dans le dossier de presse de l'avant-dernière page de couverture — semble, lui, préoccupé par une seule question : "où Camara Laye a-t-il appris (notre) langue ?". D'ailleurs, il n'oublie pas d'ajouter inutilement sauf s'il a des arrières-pensées assez mauvaises "lorsqu'il était un petit enfant noir". Il poursuit ses questionnements un peu ironiquement "dans son village natal ? A l'école coranique ? Dans cette institution dont le maître pratiquait les châtiments physiques ?". Il semble faire de cette question sa seule obsession. Le récit n'existe guère à ses yeux, seul compte le fait qu'il est écrit en français. Il déclare même qu' "on ne serait écrire en français avec plus de simplicité, de pureté d'expression et de sentiments", ce qui s'apparente à une copie corrigée et rendue à l'élève avec des mentions telles que "très peu de fautes d'orthographe, expressions justes...". On retrouve encore une fois des mots

tels que : simplicité — qui renvoie à innocence et naïveté — et sentiments. Faisons appel à Abdelkébir Khatibi qui écrit à ce sujet "les écrivains que j'ai décrits (...) écrivaient comme des instituteurs, à qui, en plus, on devait octroyer une gloire passagère et maigre pour la cause des opprimés"⁷. Néanmoins, si la volonté de plaire au colonisateur n'est pas absente de *L'Enfant noir*, il y a aussi une volonté de manifester son soi social, sa mémoire et son identité.

La dernière page éditoriale (quatrième page de couverture), justifie d'abord — presque pour s'en excuser — le choix d'écrire ses souvenirs. Ensuite, l'accent est mis sur l'aspect fantastique du récit. La grille lexicale de ce passage est composée de : mystérieux pouvoirs, crocodile, totem, les merveilles, (familiarité) des génies, son petit serpent noir (génie particulier de son père), (son père qui lit) les choses cachées, destin. A la fin de la page, il y a un extrait du dossier de presse (auctorial) où Camara Laye présente son livre comme un autoportrait et un portrait de sa Haute-Guinée que ne serait plus "la Guinée d'aujourd'hui". La mémoire est donc double : elle est à la fois personnelle et collective. En somme, l'appel est fait à une double lecture : autobiographique et ethnographique.

B) LE PÉRITEXTE SURCHARGÉ ET ÉLÉMENTAIRE :

a) Un seuil surchargé :

Le périphrase de *La mémoire tatouée* est très chargé ; cela peut s'expliquer par la multiplicité des éditions (trois à ce jour)⁸, mais aussi par la volonté de marquer l'aspect autobiographique de l'oeuvre en intégrant à

⁷Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée*, p. 127. Le livre dont il est question est *Le roman maghrébin*, Smer, 1979.

⁸Il y a aussi une traduction arabe de *La mémoire tatouée*, publiée par deux maisons d'édition arabes (une marocaine et une libanaise) en 1984. Cela est relevé dans la thèse dactylographiée d'Abdelmajid Wasmine, *Les récits de vie en littérature marocaine contemporaine : langue française et arabe*, Paris III, janvier 1987.

l'entreprise autobiographique l'évocation de son élaboration même et le traitement de certaines questions scripturales et philosophiques s'y rattachant et auxquelles tient l'auteur telles que l'écriture de la vie et de la mort, l'appréhension de soi et des autres, etc. Une troisième explication peut se rapporter à l'écriture même de Khatibi. L'un des fondements de cette dernière est de conjuguer le récit et le commentaire (récit réflexif), la pratique (et la démarche) de l'écrivain et celle du critique. Nous le voyons ici plus qu'ailleurs.

La première page de couverture de *La Mémoire tatouée* est d'une grande sobriété. À part l'inscription en vert du nom de la collection "Médianes" et de l'emblème de la maison d'édition "Denoël", il n'y a aucune recherche typographique. Il faut signaler d'abord, la mention "Roman" qui renvoie dans ce cas à la littérature en général, et non au genre romanesque particulièrement. D'ailleurs à la page neuf, il y a la mention "Autobiographie d'un décolonisé" qui peut être lue de plusieurs manières. Tout d'abord comme renvoi à un genre, "l'autobiographie", qui serait perçu ici comme un sous-genre du "Roman". Dans ce cas, l'autobiographie serait considérée comme un microgenre⁹ s'insérant dans un mégagenre¹⁰ qui serait le roman. Ensuite, si l'on prend le sens que j'ai donné plus haut du terme, à savoir Roman = Littérature (dans une sorte de métonymie : partie pour le tout), il s'agirait ici d'une autobiographie littéraire¹¹ (contrairement à l'autobiographie paralittéraire). Enfin, si l'on prend toute l'expression en considération, celle-ci peut être considérée comme un sous-titre qui en précisant le genre et le sujet du livre s'affirme comme un sous-titre mixte rhématique (générique) et thématique. Autrement dit ce sous-titre peut être pris tout simplement pour ce qu'il est, c'est à dire un désignant rigide pour l'oeuvre.

⁹Les microgenres "appartiennent, d'un point de vue cognitif à ce que les psychologues qualifient de "catégories du niveau de base" ", ils correspondent aux groupements les plus naturels qui orientent les décisions du créateur et les attentes du lecteur", Jean Molino, "Les genres littéraires", *Poétique*, fév. 1993, n°93, éd. du seuil, p. 11.

¹⁰Les mégagenres sont de "grands genres (...) à valeur universelle", idem, p. 19.

¹¹Cf., le pacte autobiographique littéraire, notion développée dans *Préliminaires d'ordre général*.

A la page 189, il y a une table des matières, ce qui est assez rare dans une autobiographie et qui montre l'existence d'une certaine classification thématique. Reprenons cette table en y apportant quelques éclaircissements entre parenthèse : Série hasardeuse (1) :

La mémoire tatouée (petite enfance)	(p. 9)
Deux villes parallèles (El Jadida, (p. 37. Essaouira, (p. 45)	(p. 37)
Ainsi tourne la culture (l'école)	(p. 51)
Adolescence à Marrakech (intertitre thématique)	(p. 63)
Le corps et les mots (écriture/littérature)	(p. 77)
Par gestes décrochés(Les événements amenant l'indépendance)	(p. 91)
Rive-gauche : (Paris)	(p. 113)
Série hasardeuse (2) : (retour au pays)	(p. 145)
Fugue sur la différence sauvage (voyage)	(p. 146)
Variation sur la différence (occident)	(p. 169)
Double contre double (monologue/dialogue théâtral)	(p. 179)

On peut donc légitimement parler d'autobiographie thématisée ou thématique. La page 191 comporte la date de cette édition qui est la troisième (Mai 1982), alors que celle de la première édition (1971) figure à la page 5. Signalons que la deuxième édition date de juillet 1979. C'est la troisième édition qui nous servira de référence.

La dernière page de couverture ajoute à la confusion de l'appellation. Ainsi *La Mémoire tatouée* est présentée comme "roman autobiographique", expression qui semble combiner à la fois la mention "roman" de la première page de couverture et la mention "Autobiographie d'un décolonisé" de la page neuf¹² et qui n'a pas a priori l'acception que lui donne Philippe Lejeune. Par ailleurs, le narrateur du récit de vie est présenté comme étant "un jeune

¹²La première mention est une indication générique, alors que la deuxième est un sous-titre rhématique (générique) et thématique.

marocain aisé". Il y a donc un essai de typologie conjugué à une volonté d'aller du particulier au général. Ce dernier souci (déjà rencontré dans le paratexte des autres oeuvres) constitue un appel à une lecture ethnographique et sociologique. L'itinéraire du personnage est résumé ainsi : jeux d'enfance, école, lycée, voyages et retour au pays. En somme, "rien de surprenant dans un tel itinéraire". L'éditeur semble relativiser le sujet du livre (l'histoire) et met en avant la forme : poéticité (travail sur la langue), narration et rapport à la langue française. "L'univers poétique" peut être apprécié selon le goût de chacun. Le "décentrement de la narration" reste discutable car il s'agit d'une narration homodiégétique. Alors que "la hardiesse du traitement que l'auteur fait subir à la langue française" est tout à fait fictive, puisque même l'auteur n'inscrit guère cette préoccupation dans sa démarche scripturale. Il s'agit plus d'un travail sur l'écriture que d'un rapport direct à une langue donnée. Néanmoins, l'éditeur a raison de signaler - même s'il le fait maladroitement - que la narration prime dans ce texte sur l'histoire. La présentation se termine sur la notion de rupture avec le roman maghrébin. (La distorsion dans l'horizon d'attente a été déjà relevée dans l'étude des autres oeuvres).

La deuxième édition qui date de 1979 offre un paratexte différent de la précédente et de la suivante sur le plan de la couverture, de la collection (10/18) et de la maison d'édition (Union générale d'édition). D'abord, il y a une dédicace courte certes mais combien significative : "A ma mère" ; nous la passons sous silence tellement la tentation de faire appel à des lieux communs est forte. Il y a aussi une présentation signée par Khatibi et une annexe (repères) tout aussi auctoriale. Les deux datées de 1978 (elles sont donc ultérieures). Enfin, il y a une postface (allographe) de Roland Barthes. Nous allons y revenir. Pour le moment, contentons-nous de relever que la dédicace, la présentation, l'annexe et la postface disparaissent de la troisième édition. Elles ont toutes une durée de vie de trois ans ; cette durée

ainsi mesurée est relative car la deuxième édition ne disparaît pas complètement de la circulation, mais son opérabilité paratextuelle s'arrête là¹³. Le lecteur qui prend connaissance du texte par le biais de l'appareillage paratextuel de 1979 n'est plus le lecteur modèle auquel la nouvelle édition s'adresse. Chaque réédition secrète son horizon d'attente qui peut être - fort ou peu - différent des autres.

Sur la couverture de cette deuxième édition, figure une calligraphie arabe (en écriture *sumbuli*) de la lettre *ain* (gutturale)¹⁴, phonème inexistant en français. "Aïn" signifie oeil, ce qui nous ramène au regard porté sur soi et sur les autres. Le prière d'insérer figure en haut de la quatrième page de couverture. On y trouve le sacro-saint thème du double : double mère, double société, double langue. Le système de la dualité et de la symétrie domine la construction textuelle : Maroc dominé par la théologie et colonisé par la France, séparation sans repos, enfant ou adolescent, etc. D'ailleurs, l'éditeur parle entre autres de "la blessure d'un corps musulman, noué dans les interdits millénaires", expression-concession aux lois du marché européen et surtout français. Il en est de même de cette autre expression "amorce d'une écriture et d'une hérésie lancinante". On ne pouvait certainement pas laisser de côté l'hérésie - même si elle a ici un sens assez ambigu - fond de commerce assez profitable dans tout ce qui touche le monde arabo-musulman. L'éditeur conclut par une construction symétrique binaire qui doit plaire à Khatibi "figurer le visible et transfigurer l'invisible".

La présentation (qui relève du paratexte préliminaire) commence d'abord par dater la décision d'entreprendre l'élaboration d'une autobiographie (la date donnée est 1968). Une note infra-paginale précise que ce texte a été écrit en 1969 et 1970 et publié en 1971. La réédition qui

¹³"La durée du paratexte est souvent à éclipses et cette intermittence (...) est très étroitement liée à son caractère essentiellement fonctionnel", Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 12.

¹⁴Cette lettre est la première lettre du prénom de Khatibi. Elle renvoie donc, entre autres, au récit personnel du moi.

comporte cette présentation date de 1979. L'évocation de la date de la formation du projet et de l'écriture autobiographiques intervient dans une sorte d'auto-texto-graphie, le texte — du moins par le biais de son auteur — traite de sa genèse et de son histoire. D'ailleurs, ceci constitue une poursuite du projet autobiographique lui-même : l'auteur raconte une partie de sa vie, c'est à dire son intimité d'écrivain (ou de scripteur). Il mène l'autobiographie à son terme, à savoir sa réalisation dans l'écriture en intégrant ce geste même dans son oeuvre. En fin de compte, celle-ci n'est-elle pas constituée par "un unique énoncé réflexif à l'infini : "j'écris que j'écris que...infiniment ma propre vie"¹⁵. Cependant, c'est une opération après coup : dans le paratexte et dans une réédition. Par ailleurs, l'auteur évoque dans sa présentation "le récit de sa vie et de sa mort" (p. 10), comme si celle-ci pouvait faire l'objet d'un récit de vie. Le narrateur s'identifie même à "un tombeau irradié d'où s'élèvera — peut être — le chant du poème et de la pensée" (p. 9). Signe d'une mort qui parle et d'une parole qui résiste à la mort. L'esprit résiste au corporel qui est symbolisation de la vie. La poésie est un chant qui vient d'ailleurs. Le sacrifice s'inscrit dans le nom et dans cet adolescent mort qui signe le texte et l'inscrit par ce geste même dans la mouvance de la mort. Dès lors, le texte devient l'image "d'un tombeau vide" (p. 11). L'auteur inscrit son geste dans celui qui habite *Les mille et une nuits*. Schahrazade n'avait-elle pas le choix entre raconter sa vie ou être tuée ? Et Abdelkébir (serf du grand), n'est-il pas né comme il le dit lui-même le jour du sacrifice "L'Aïd el kébir". Il tente d'échapper à la mort (qui habite sa naissance même) en racontant une histoire, et pas n'importe laquelle, la sienne. La mort a accompagné sa vie dès sa naissance, il ne peut la fuir dans ce cas qu'en évoquant sa propre histoire. D'autre part, la mort qui marque la naissance du récit (que ce soit dans la présentation paratextuelle ou au début du texte même) tente de renvoyer à la naissance du narrateur-

¹⁵Louis Marin, *La voix excommuniée : essai de mémoire*, op. cit., p. 43.

personnage marquée par la mort. La vie-mort habite la vie et le récit autobiographique dans un parallélisme frappant. Dès le début, la mort figure aussi dans le récit à travers le sacrifice de l'être dans le texte écrit en français, langue étrangère. C'est le sacrifice du moi dans une langue autre. Il y a aussi la castration devant une histoire (comme la deuxième guerre mondiale par exemple) étrange et étrangère.

L'écriture tentée est-elle celle d'une "Thanatographie" ? "Si autobiographie signifie l'écriture de sa propre vie et de ses événements, remarquables, cette écriture ne peut commencer et s'achever que par deux énoncés proprement imprononçables "je naquis" et "je mourus" "¹⁶. Vue sous cet angle, l'autobiographie rejoint la vie face à la page blanche et face à son inutilité. Et si "l'énoncé du cogito de ma naissance ne peut jamais être qu'une citation "on m'a dit que je naquis..." qu'un fragment du discours de l'autre dans le récit de ma vie"¹⁷. La mort, elle, ne peut être que récit de l'autre. Néanmoins, le narrateur évoque sa naissance et sa mort qui ne font qu'un puisque l'un est inscrit dans l'autre (ce qui ne relève pas du hasard puisque les deux sont censées être impossibles à transcrire) en les inscrivant dans son récit de vie par le biais de la narration, de l'écriture ou de la langue. Au-delà du symbolisme de l'expression, ce "récit de la vie et de la mort" se voulant complétude et totalité n'est que partialité et fragment, tout n'y est pas. Le projet en affichant ses ambitions marque en fait ses limites. Il faut seulement en être conscient. Le tombeau de Khatibi est vide, la mort censée l'habiter s'en est échappée. Car raconter la vie c'est échapper à la mort, ou du moins l'affronter. Raconter sa vie c'est échapper à sa mort. Par ailleurs, le narrateur s'inscrivant dans la lignée des *Mille et une nuits* passe de l'autre côté de la vie - en racontant une histoire n'arrête-t-on pas en quelque sorte de vivre, et le narrateur qui raconte l'histoire de sa vie

¹⁶Louis Marin, op. cit., p. 43.

¹⁷Idem.

n'arrête-t-il pas de la vivre ? - pour rester vivant. Son tombeau est donc là, mais vide. Le texte du narrateur est à son image, surtout s'il relève de l'autobiographie comme dans ce cas. L'image du texte comme tombeau vide renvoie aussi au fait que le narrateur y a enterré sa vie passée tout en continuant à la porter en lui, y a mis son moi (passé ?) et ses doubles tout en continuant à cohabiter avec (et en) eux. Une autre idée à ce sujet est avancée par Michel Beaujour "ces monuments littéraires sont des tombeaux vides d'où le corps vrai s'est enfui. Corps autre, tandis que le vrai, celui de la chair, de la topographie et de l'espace vécu, s'est mué en topique et en typographie : "ceci est mon corps" dit l'écrivain, comme le prêtre, en présentant des signes"¹⁸.

La présentation relève les thèmes (qualifiés de philosophiques) chers à l'auteur "identité et différence quant à l'être et au désert, simulacre (sic)¹⁹ de l'origine, blessure destinale entre l'orient et l'occident" (p. 11). Alors qu'à "l'avant-scène, (historique), la question de la maîtrise de la colonisation et de la décolonisation" (p. 11) apparaît. Cet exercice de style sert à situer l'oeuvre. La présentation traite aussi un autre thème très présent dans l'oeuvre de Khatibi à savoir l'autre que sont dans la vie "(les dieux, le destin, la fatalité, la mort, la beauté et toute grandeur supérieure à la pensée de l'homme) qui te révèle ton histoire, comme un événement inouï" (p. 10), et que symbolise dans le récit : l'emploi de la langue française. Car "c'est bien (la langue) qui assassine le poète et non l'inverse, ainsi que le proclamait si naïvement l'écrivain maghrébin dit d'expression française. La pire des illusions de mourir est d'être assassiné sans en être complice" (p. 12). Mais, ce sacrifice n'en est pas un, du moment que la littérature exige une parole exclusive que seule la mort donne. Le narrateur tué par la langue (et complice de ce meurtre) peut du coup accéder à la littérature et s'offrir à

¹⁸Michel Beaujour, *Miroir d'encre*, op. cit., p-309.

¹⁹De moi.

elle. Mort ou vivant, ce qui lui importe c'est de continuer à raconter ses histoires. En racontant la sienne (ou en y déposant une partie de soi, comme dit Khatibi en désignant ce livre), il profane "le sanctuaire somptueux d'une langue" (p. 13). Du reste, l'autre est présent dès le début de la présentation — début du début —, lorsque l'auteur évoque "la dernière goutte de vin et de sang" (p. 9). Le fait que ce soit la dernière est une forme d'atténuation de cette altérité "hégémonique" et totale. Nous allons reparler de cette "idéologie altruiste" dominante chez Khatibi qui se laisse volontiers nuancer par le discours autobiographique, ce qui est une façon comme une autre de mettre un peu d'eau dans son vin, un peu de "moi" dans l'autre qui habite, domine et règne sur le moi. Tout cela tend à situer cette présentation — et du coup le récit qu'elle est censée introduire — dans le territoire de l'autre, à savoir celui du lectorat étranger. Ainsi, le dialogue moi/autre commence déjà au seuil du texte : le moi de l'auteur est face au lectorat autre (ici dans le sens d'étranger). D'ailleurs, le texte est par définition un processus dialogique (rapport production/réception).

L'annexe (qui relève du paratexte - péri-texte - postliminaire) intitulée "repères" commence par "soit le français et l'arabe" (p. 205). C'est une formule choc qui contraste avec une autre relevée deux pages plus loin "le rappel d'un corps imprononçable, ni arabe ni français" (p. 207). La bi-identité est difficile à installer tout comme le bilinguisme intégral qui est "impossible" (p. 205). D'ailleurs, sur ce dernier point l'écrivain affirme "quand j'écris en français, ma langue "maternelle" se met en retrait : elle s'écrase. Et entre au harem" (p. 206), puis "elle revient (...) seule fragmentaire, mutilée, lambeaux, traces, pas dans le désert" (p. 207). Par ailleurs, les développements sur "l'écriture bilingue" (p. 205), "le pidgin" et "l'écriture pidgine" (p. 206) ne trouvent pas leur place dans le texte même. En fait, ce sont des considérations d'ordre général que l'auteur ne met pas proprement en oeuvre dans ses textes. Ceux-ci s'inscrivent au niveau de l'écriture

fermement sur le sol de la langue française. Le deuxième thème traité est celui de l'écriture. L'auteur affirme ainsi choisir "les mots par désœuvrement les phrases s'aimantent et s'organisent d'elles-mêmes" (p. 208). La chute renvoie à la musique "alors mon corps chante" (p. 208). La correspondance faite entre l'écriture et la musique est déterminante à tel point que l'auteur envisage "l'intersémiotique" comme un ensemble englobant "le texte, la musique et le visuel - dans une mystique blanche du corps" (p. 208).

D'ailleurs, c'est de ce travail musical (opérant dans l'écriture) que relève l'hermétisme attribué aux textes khatibiens (par l'auteur lui-même) "danger de travailler en musique. Lorsque je me relis plus tard, je ne comprends plus certaines phrases, certains fragments de phrase. Impossible ? Je suis bouleversé : au lieu de m'enchanter, la musique m'avait étourdi" (p. 208). Néanmoins, cet hermétisme que s'attribue l'auteur est quelque peu suspect surtout dans ce livre autobiographique où l'écart d'identité proclamé reste au stade des déclarations d'intention et où la volonté d'aller vers le scriptible (et non le lisible) n'aboutit nullement à l'illisible (hermétique) auquel veut accéder l'auteur tout en voulant y échapper selon ses dires. En effet, l'auteur avoue avoir comme fantasme "non seulement mettre au jour le secret (La vérité) de l'écriture, mais encore risquer d'être rigoureusement compris. Effacement de toute intention de détour, de simulacre, de substitution et de ruse philosophique" (p. 212). D'ailleurs, c'est ce balancement entre le lisible et l'illisible qui travaille le texte, et surtout le dernier chapitre (double contre double) qui constitue une rupture avec le reste du livre et avec la pratique autobiographique sur le plan de l'écriture (dialogue sur un mode dramatique), ainsi qu'au niveau narratif (le dédoublement du personnage devient réel et chaque double prend un nom (pseudonyme plutôt : A. et B.)). L'écart d'identité s'élargit dans ce cas et dépasse celui du reste du texte qui pouvait être ramené en grande partie à un écart temporel (narrateur adulte/personnage enfant, adolescent

et jeune homme). Si l'hermétisme s'appuie sur la musicalité comme support technique, il s'appuie sur la mystique au niveau des idées. Mais les deux faces de l'hermétisme ne se retrouvent guère dans le texte.

Deux thèmes rejoignent cette préoccupation mystique, à savoir le corps et la mort. Nous les avons déjà relevés dans d'autres lieux. Contentons-nous pour finir cet exposé de faire une dernière remarque. Dans un passage de l'annexe, l'auteur écrit ceci "je peux travailler jour et nuit pour terminer un livre. A la fin, il est rare que je n'en sois pas dégoûté. Je le vomis. Après une halte, je reprends paradoxalement la plume pour encore écrire de petits textes, fragments souvent joyeux d'un livre qui n'arrive jamais à son bout. Paradoxe ? Plutôt une peur intense, peur que la main ne se fige, que le coeur ne s'arrête" (p. 208). La dernière phrase rejoint la thématique de la mort. L'écriture est envisagée comme un "remède" contre la mort. Arrêter d'écrire c'est mourir. L'écriture dépasse même la vie ; elle va au-delà d'elle, elle vise l'éternité (Voir le chapitre relatif à la thanatographie). Le reste du passage renvoie au texte et à l'annexe, à l'acte même d'écrire. L'annexe écrite presque huit ans après le texte constitue ici un après-texte même au niveau temporel. Plus encore, l'auteur revient vers le texte avec un autre regard et d'autres supports tels que l'aimance "les phrases s'aimantent" (p. 208), l'intersémiotique (p. 208), la mystique (p. 209), etc. L'annexe est habitée aussi par d'autres textes de Khatibi ; c'est peut-être dans ceux-là qu'il faut chercher quelques thèmes développés dans cet après-texte et qui ne se trouvent pas pleinement développés dans le texte.

D'entrée, la postface allographe ultérieure de Barthes évoque l'identité et la différence en commençant par relever les ressemblances et les oppositions entre Khatibi (l'auteur) et Barthes (le préfacier). La ressemblance réside dans l'intérêt commun accordé "aux images, aux signes, aux traces, aux lettres, aux marques" (p. 213). Alors que la

différence s'inscrit dans le déplacement territorial qui "ébranle le savoir" de Barthes. Celui-ci situe Khatibi certes dans l'entreprise sémiologique, mais quelque part ailleurs que dans le centre. Il appartient à la périphérie car il est porteur d'une identité différente. Alors que Barthes travaille sur un corpus européen qu'il considère comme universel. A ce niveau, Il oppose l'homme populaire (marocain, arabo-musulman, oriental) à l'homme culturel (français, européen, occidental, développé). Selon lui, le peuple en occident "n'est plus populaire" (p. 214), le français est par exemple "culturel, façonné par les vagues successives du rationalisme, de la démocratie, des communications de masse" (p. 214). Barthes s'en prend à l'ethnocentrisme (oubliant le sien), au folklorisme et à l'intellectualisme qui trahissent ou oublient l'homme "populaire". Par ailleurs, Il déclare solennellement que Khatibi est original "au sein de sa propre ethnie" (sic) (p. 214). Encore une fois, la tentative de situer l'oeuvre dans un champ littéraire inconnu du lecteur métropolitain et celle de souligner sa singularité se conjuguent et se neutralisent - peut-être - mutuellement. Néanmoins, Khatibi est censé avoir un rôle à jouer dans le paysage culturel européen, celui d'apporter non pas de l'exotisme, mais du populaire (denrée devenue rare si l'on en croit Barthes) et de la différence sans toucher au noyau dur, à l'identité occidentale. Car, celle-ci "a son prix, son luxe" (p. 215). Il s'agit tout juste de "brouiller" cette identité par l'introduction de bribes d'ailleurs, à défaut d'un "populaire" local, métropolitain. Chercher le "populaire" étranger équivaut à faire d'une pierre deux coups. La culture occidentale est ainsi présentée comme étant la culture officielle (au niveau mondial) ; elle est raffinée, mêlant recherche de style et distinction d'esprit. Alors que la culture populaire se trouve, elle, dans les pays sous développés ; elle représente une réserve dans laquelle peut puiser la culture ambiante.

Roland Barthes termine par une chute toute khatibienne "ce qu'il propose, paradoxalement c'est de retrouver en même temps l'identité et la

différence", "une identité telle, d'un métal si pur, si incandescent, qu'elle oblige quiconque à la lire comme une différence" (p. 214), ce sont des paradoxes ; il y a aussi les oxymores "irréductibles et expliqués" (p. 215), "saisir l'autre à partir de notre même" (p. 215). D'ailleurs, peut-on faire parler Khatibi sans lui emprunter ses tournures oxymoriques, son moi autre, et autre même ? Peut-on parler de Khatibi sans le devenir ou se perdre en lui ? On ne peut passer sous silence la parole de Khatibi et on ne peut non plus lui rendre la parole sans la reproduire. Qui peut aller à contre courant de la mode, de l'histoire, de la machine intellectuelle en marche qui utilise l'identité/différence comme prétexte pour instaurer une identité avec, çà et là, quelques nuances sans intérêt ? Certes, le postfacier est dans son rôle, il présente un livre à son lecteur-modèle : le lecteur européen, en lui signifiant que son autre est même, qu'il est en train de lire le livre de son double. Néanmoins, relevons que la dichotomie homme culturel/homme populaire ressemble avec quelques nuances à la dichotomie homme culturel/homme naturel. Ainsi, l'autre est le même mais à une époque donnée, celle d'avant le progrès, l'industrialisation, la civilisation, etc. L'autre est "notre même" arriéré. Ayons pitié de lui. Achetons son livre, et par excès de pitié lisons-le jusqu'à la fin. L'essentiel, me semble-t-il, est ailleurs, dans ce récit autobiographique que Barthes ignore ou fait semblant d'ignorer. Au-delà des bonnes intentions et des déclarations de principe, l'autre n'est-il pas digne de son regard ?

b) Un seuil élémentaire :

A l'opposé de celui de *La mémoire tatouée*, le périphrase de *Parcours immobile* est très élémentaire (pages de couverture et pages de garde et de titre). Seul le "prélude" échappe à cette tentation du vide. Mais ce dernier ne relève nullement à mon avis du paratexte mais du texte. Le texte semble vouloir se présenter seul, presque anonyme. D'ailleurs, le périphrase reste

discret sur le récit, participant par ce manque de précision au jeu de lecture et d'écriture auquel se livre l'auteur et auquel est invité le lecteur.

La première page de couverture de *Parcours immobile* inscrit le titre et le nom de l'auteur — le A. signale une abréviation d'Amran : deuxième prénom de l'auteur —. Elle reproduit un dessin à l'encre de chine d'Ahmed Cherkaoui, peintre marocain décédé. D'ailleurs, dans la deuxième page, il est précisé que ce dessin est extrait de *La peinture d'Ahmed Cherkaoui* publié à Casablanca. Le dessin et la légende qui l'accompagne à la deuxième page montrent un certain enracinement au Maroc, le caractère abstrait de l'illustration (dé)montre que cet enracinement s'est quelque peu affaibli. L'abstraction du dessin met aussi en lumière — et en relief — l'abstraction du récit (temps éclaté, espace brouillé et mouvant, ambiguïté du statut (fictionnel/factuel), multiplicité du (même) personnage, pseudo (auto)biographie). En bas de la première page, il y a le titre de la collection "Voix" et le nom de l'éditeur. Faisons une remarque au passage : le titre de la collection est entouré de deux reproductions miniaturisées du dessin de Cherkaoui. Ceci nous amène à relever deux choses : le dessin est reproduit trois fois, comme le personnage a trois noms essentiels (Josua-Aïsa-Edgar). La miniaturisation du dessin rend compte d'un texte qui traite d'une (ou de) vie(s) supposée(s) en quelques pages, et qui évoque des événements en quelques lignes.

La désignation du titre de la collection renvoie à toutes les oeuvres publiées dans cette collection, à ses clés d'entrée, ses exigences et sa politique. On ne peut que prendre en considération ces facteurs. Aux pages 217 et 218, on trouve un inventaire des oeuvres parues dans la collection de 1961 à 1980. Les traits principaux qu'on peut retenir de cette collection sont d'abord le bilinguisme : Salvador Espriu, *La Peau de taureau* (bilingue). Javier heraud, *Le Fleuve, suivi du voyage* (bilingue). Il y a aussi le souci du cosmopolitisme : Violeta Parra, *Poésie populaire des Andes*. Emmanuel

Zakhos, *Poésie populaire des grecs*. Mouloud Mammeri, *Poèmes kabyles anciens*. C'est une collection a- (ou plutôt trans-) générique : Victor Serge, *Les Années sans pardon* (roman). Tahar Ben Jelloun, *Discours du chameau* (poèmes). Nacer Khemir, *Les contes de l'ogresse* (contes). Victor Serge, *Le tropique et le nord* (nouvelles). Ricardo pozas, *Tzotzil, récit de la vie de Juan Pérez Jolote, indien mexicain* (récit de vie). Il y a enfin la primauté donnée à un certain engagement ; relevons à titre d'exemple les noms de Victor Serge, Nâzim Hikmet, et quelques titres révélateurs comme *je demande la paix*, *Basta ! chants de témoignage et de révolte de l'Amérique latine* ou encore *Nations indiennes, nations souveraines*. Signalons que selon nous la collection qui a un public précis, ciblé (comme le lectorat d'un périodique par exemple), une thématique et une forme éditoriales définies participe à la formation de l'horizon d'attente. L'oeuvre qui s'inscrit dans cette collection en fait partie en s'y insérant ou en y déviant le cas échéant. Faisons une dernière remarque sur la première page de couverture : elle ne porte aucune mention générique.

La quatrième page de couverture est aussi hermétique que le texte lui-même. On y fait référence au départ d'un jeune homme issu d'une famille juive aisée pour l'Europe, ce qui ouvre la porte à d'autres (toute la communauté juive), et à un homme qui, dans le cimetière juif, reste contemplatif devant la tombe du dernier juif mort à Asilah. Il s'agit du "même homme, inexplicablement le même, cent ans après". Dans le texte, le premier est nommé Haroun, alors que le deuxième ne l'est pas. On parle tout juste au sujet de ce dernier d'un "homme" (p. 5 "En forme de prélude"), alors qu'au tout au long de la scène, le récit est impersonnel. Il y a aussi une référence à la situation historique : allusion à la présence de deux mondes dont l'un est maghrébin et l'autre est occidental. Ceci mène à "la mort à soi-même, élégante et subtile", expression beaucoup plus appropriée qu'"aliénation", lourd terme galvaudé et surtout teinté d'idéologisme,

censément banni de ce texte anti-idéologique. Justement, sur le plan de l'idéologie, l'expression relevée plus haut "deux mondes..." peut renvoyer aux mondes capitaliste et communiste "en 1945, pour la première fois, le soleil se lève à l'est". Dès lors, le personnage décide d'être un révolutionnaire professionnel et s'engage comme militant avant de revenir sur son engagement "il s'évade, trompe la surveillance de l'événement objectif, déjoue les pièges du cannibalisme autocritique, rejette la tentation sournoise du témoignage et dissout le temps, la mémoire dans l'absence de souvenirs. Evasion d'un lieu sans cesse décentré" d'où le récit. La présentation se termine, en bas de la quatrième page de couverture, par une brève biographie : identité "marocain, juif, arabe, ex-communiste", nom complet "Edmond Amran El Maleh", naissance "en 1917 à Safi". Le parcours du militant est le suivant "en 1945, il adhère au parti communiste alors en formation et assume les fonctions de secrétaire des jeunesses communistes" (comme Aïssa) en 1948. Il est élu au comité central, puis au bureau politique, il connaît les dures conditions de la clandestinité et participe pleinement à la lutte pour l'indépendance. Il démissionne du parti en 1959 et cesse toute activité politique. C'est la fin du parcours de combattant. Il s'installe en France en 1965, "enseigne et publie des études, des articles, des entretiens dans différents journaux et revues", c'est le parcours de l'écrivain. Le texte est signé à Asilah, Le moulin, Paris. Le parcours de l'écriture est celui de l'exil. Du militant à l'écrivain et de Safi, Essaouira ou Asilah à Le Moulin ou Paris, se déroule toute une vie, et tout un récit qui en brouillant les cartes refuse de rendre à la vie sa "pseudo ?" linéarité, tout en évitant de la rendre dans son jaillissement incontrôlable.

Faisons quelques recoupements entre cette biographie réelle et certaines biographies "fictives". Ainsi à la page 47, la biographie de Josua Gramp mentionne que celui-ci est né en 1912 (qui diffère de 1917), mais il est précisé qu'il s'agit d'une date présumée, à Mazagan (diffère

d'Essaouira). On précise "qu'il a adhéré à la jeunesse communiste en 1945 dans un groupe dont il a la responsabilité, qu'auparavant on ne lui connaît aucune activité", ce qui recoupe parfaitement le biographème "réel" "il adhère au parti communiste (...) en formation et assume les fonctions de secrétaire des J. C". Il est aussi précisé qu'en cette année de 48, "un parti se constitue, un homme jeune, jeune de l'âge de l'innocence, s'apprête à sortir de ses rêveries pour aborder peut-être les rives de la révolution" (p. 69). Josua-Aïssa participe au premier congrès du parti communiste marocain et non plus du Maroc "Aïssa ses amis les camarades appelés par le dernier congrès à former la nouvelle équipe dirigeante riaient de ce folklore passé : le poids des événements leur renvoyant l'image d'une certaine conscience politique" (p. 83), ce qui recoupe le biographème de l'élection au comité central et au bureau politique.

Au biographème de la clandestinité correspond ce passage : "sur cette plage faite pour l'insouciance heureuse le petit groupe avait donc décidé de passer à la clandestinité : Aïssa ne couchera pas dans son lit chez ses parents dans cette chambre où sa jeunesse avait été confinée" (p. 110), ou encore cet autre passage : "la grande épreuve était engagée dans toute sa violence, les quelques tolérances dont le parti comme les autres partis nationaux pouvaient encore jouir venaient d'être brutalement supprimées par ordre de la résidence générale. A la hâte il fallut effacer tous les repères familiers, changer les planques qui risquaient d'être connues" (p. 184). Enfin, au biographème de l'arrêt de toute activité politique, correspond le passage "Josua portait le deuil de sa vie militante depuis quelques années déjà" (p. 50). Le départ pour la France en 1965, dernier biographème relevé, coïncide avec le fait que l'année 65 — où il fut interrogé sur ses activités politiques supposées — est la dernière, chronologiquement, à être évoquée dans le récit. Ceci nous amène à parler

du "roman autobiographique"²⁰ qui englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits impersonnels (personnages désignés à la troisième personne). Néanmoins, dans notre cas il serait plus approprié de parler de "récit autobiographique" ou pour ne pas installer une confusion dans les esprits, du fait que toutes les autobiographies sont des récits, parlons de récit à dominante autobiographique. Dans d'autres cas où l'élément autobiographique n'est pas dominant, nous pouvons parler de récit à composante autobiographique.

On a déjà relevé l'absence de mention générique. Ce vide qui habite la première page de couverture explicite déjà l'ambiguïté de l'horizon d'attente de l'oeuvre. Inscrire "roman", c'est sceller (le plus souvent) un contrat de lecture fictive. D'ailleurs, l'oeuvre se présente-t-elle vraiment sous l'aspect d'un roman au niveau de l'écriture, de la technique ? D'un autre côté, inscrire "récit" aurait été perçu, selon les conventions récentes du moins, comme une invitation à une lecture factuelle, (auto)biographique (donc monovocalique). Toutefois, tout au long du texte, on n'arrête pas de renvoyer à "récit" : "c'est le récit de la naissance du récit" (p. 176), "le récit immobile commençait" (p. 96), "récit immobile, récit de la grande patience le temps suspendu" (p. 97), "récit immobile la mer rejette des fragments d'histoire de mémoire (...) récit immobile s'ouvre sur ces paysages (...) récit immobile récit de la grande patience méandres bouches parfaites à circulation infinie noeuds" (p. 98) ou encore : "dans le dédale d'une vie d'un récit" (p. 216). Mentionnons que le terme "roman" est mentionné aussi "Béatrice faut-il la décrire pour que le roman soit parfait ?" (p. 118). La confusion est encore plus grande lorsque sont évoqués le biographe, la biographie ou l'autobiographie "du bon usage de la biographie, de l'autobiographie" (p. 152), "exécuter la vie rebelle parce qu'elle n'obéit pas à l'ordre biographique" (p. 152—153), "Aïssa aimait une histoire dont il ne

²⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

savait pas s'il l'avait inventée ou si elle était réelle : un biographe passionné travaillait avec une passion obsédante à établir la biographie d'un homme peut-être quelconque mais qui ne l'était plus déjà à la naissance de l'écrit" (p. 153). Mais les deux passages que je relève dans la page 153 sont encore plus explicites, le premier signale "une passion tellement obsédante une angoisse folle que quelque chose on ne sait quoi détail petit événement avatar viendrait troubler démentir la surface lisse du récit. Alors il décide de supprimer l'imprévu la rébellion sauvage folle il décida de supprimer l'homme"; ce qui présente le récit impersonnel comme un choix. Le deuxième marque une certaine identité de l'auteur et du personnage "en ce temps-là en ces années dont on dira qu'elles sont décisives pour l'avenir Aïssa habitait avec son biographe chose parfaitement aisée puisqu'on a toujours assez d'espace en soi surtout pour abriter une présence muette, on ne pouvait savoir qui des deux allait trahir l'autre c'était prématuré il fallait attendre", (p. 153) ; dans ce cas, la biographie est celle de soi-même. Tous ces passages relevés sont des mises en abyme (contradictoires ?).

Il s'agit d'un pacte de lecture autobiographique partiel et dès le départ ambigu. Ce "pacte" est d'ailleurs bien limité dans le temps (le passé) et l'espace : il ne concerne a priori qu'une partie du texte et non sa totalité. Le biographe — l'auteur ? — n'est tenu de le respecter que très partiellement ou pas du tout. Il parle d'une "fiction qui allait se perdre dans les mailles d'une histoire vraie" (p. 103). Ceci pour accentuer le "malaise" du lecteur. Ce malaise voulu, entretenu tout au long du récit est une invitation à "la coopération lectoriale" que postule l'herméneutique littéraire. Le "vide générique" qui caractérise le pacte de lecture et l'horizon d'attente est un stimulant à la participation du lectorat. La lecture rejoint ainsi l'écriture, et l'écriture-lecture est mise en chantier. La lecture ouvre les sens du texte sans les fixer, en dépassant les exigences de telle ou telle théorie comme celle, classificatrice, de Philippe Lejeune qui reste d'ailleurs indispensable.

La lecture-écriture lit le texte en le réécrivant et en participant à son (ses) écriture (s). Elle laisse intentionnellement une part fonctionnelle du texte au lecteur. Il s'agit d'une marge d'interprétation ayant pour but de (re) construire le texte sans l'annuler et de le dé(cons)truire pour au bout du compte le retrouver, le faire sien. Ce trajet de va-et-vient entre l'auteur et le lecteur se double d'un passage clandestin des frontières entre le roman et l'autobiographie.

En guise de synthèse et d'élargissement :

(Les coquelicots de l'oriental), (Le pain nu), (La mémoire tatouée), (Parcours immobile), (Aké) et (L'enfant noir) sont des titres thématiques²¹. (Aké)²² et (L'enfant noir) sont des titres littéraux. (Les coquelicots de l'oriental)²³ est un titre synecdotique. (Le pain nu), (La mémoire tatouée), (Parcours immobile) sont des titres symboliques. Les titres dans le domaine autobiographique tendent à installer d'entrée une certaine transparence et à installer l'appareil titulaire dans le cadre d'un ensemble paratextuel servant à sceller un "pacte" (autobiographique). Remarquons que les intertitres (dans *Les coquelicots de l'oriental* et *La mémoire tatouée*) sont aussi d'ordre thématique. Par ailleurs, les oeuvres les plus chargées (paratextuellement) sont *La mémoire tatouée* et *Le pain nu*. La deuxième oeuvre est traduite de l'arabe, ce qui peut expliquer la présence d'une préface de présentation de l'oeuvre et de la vie de l'auteur (rédigée par le traducteur comme c'est le cas d'ailleurs de la préface d'*Aké*, oeuvre traduite de l'anglais). *La mémoire tatouée* est un cas à part. La deuxième édition du livre tend à accentuer les aspects autobiographique et référentiel de l'oeuvre, chose non accomplie, semble-t-il, par la première édition aux yeux de l'auteur et/ou des éditeurs. Concernant l'épître public spécialement, les oeuvres les plus "chargées", me semble-t-il, sont *Le pain nu* et à un degré moindre *Parcours immobile*. D'ailleurs, l'épître prend une dimension considérable dans le domaine des oeuvres autobiographiques. Il joue le plus souvent un rôle de (deuxième) authentification et de consolidation du pacte autobiographique. Ce qui rejoint le rôle (déjà) assumé une première fois par le péri-texte. D'autre part, remarquons qu'à péri-texte ambigu correspond un épître tout aussi ambigu

²¹Ce qui remplit l'une des fonctions du titre, à savoir celle de "désigner (le) contenu (de l'ouvrage)". Les deux autres fonctions sont celles d' "identifier l'ouvrage" et de "le mettre en valeur". Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 73. Ces fonctions sont remplies (toutes les trois) par les titres des oeuvres citées.

²²Le sous-titre (Ou les années d'enfance) est un sous-titre thématique littéral. Le titre renvoie au lieu géographique de l'histoire, le sous-titre s'attache au temps évoqué (l'enfance).

²³Le sous-titre (Chronique d'une famille berbère marocaine) est d'ordre rhématique (générique) et thématique. Sa partie thématique est métonymique.

dans le cas de *Parcours immobile*. D'ailleurs, le paratexte (global) ambigu rejoint dans ce cas l'ambiguïté du texte lui-même.

Néanmoins, ce cas est loin d'être le seul cas de figure dans le domaine autobiographique. Ainsi, nous pouvons trouver un paratexte (global) qui contraste avec le texte, ou même un épitexte qui infirme les données du péri-texte ; cas d'un paratexte global non cohérent, intentionnellement, par manque de concertation entre l'auteur et l'éditeur ou (ce qui est rare) par mégarde. Le premier cas de figure (opposition paratexte/texte) peut se présenter comme tel : face à une indication générique contenue dans un titre ou un sous-titre rhématique (autobiographie par exemple) correspond un texte qui relève d'un autre genre ou qui ne relève pas à proprement parler du genre énoncé (texte fictionnel ou ambigu dans lequel l'identité auteur-narrateur-personnage, ou auteur-personnage dans le cas d'une autobiographie hétérodiégétique, n'est pas prouvée). Il y a bien-sûr dans ce cas l'exemple inverse, celui d'une mention (Roman) qui caractérise un texte autobiographique. Ce cas inclut aussi un épitexte et un péri-texte qui insistent sur le caractère fictionnel d'une oeuvre autobiographique ou sur le caractère autobiographique d'une oeuvre romanesque par exemple. Le deuxième cas de figure (paratexte global non cohérent) survient dans le cadre d'une opposition entre l'épitexte et le péri-texte. L'écrivain peut ainsi contester (dans une interview par exemple) la légitimité d'une mention que porte le livre. Par ailleurs, L'auteur peut aussi revenir sur une position exprimée par lui dans une autre interview. C'est le troisième cas dans notre classification, celui de la non-cohérence (interne) de l'épitexte ou du péri-texte. *La mémoire tatouée* offre un exemple de la non-cohérence du péri-texte : indication générique (Roman) et sous-titre (Autobiographie d'un décolonisé). Relevons que ces trois figures s'inscrivent dans deux logiques différentes quoique pouvant se rejoindre. La première est celle d'un manque de rigueur terminologique. Ce cas est mineur car il

n'apporte pas beaucoup à l'analyse et ne donne pas grand intérêt à l'étude²⁴. La seconde est celle d'un jeu avec les genres, les lectures et l'écriture. Dans ce cas, il s'agit moins d'une classification a posteriori de l'oeuvre que d'une écriture continue de celle-ci.

Ajoutons une dernière remarque ; le paratexte autobiographique, tout comme le corpus et l'espace autobiographiques (Voir le chapitre qui leur est consacré), remplit vis-à-vis du texte trois fonctions distinctes (mais pas toujours) : celle de l'authentification, celle du démenti et celle du brouillage. Lorsque l'auteur affirme par exemple "j'authentifie que cette oeuvre est une autobiographie" dans un péritexte auctorial original, ultérieur ou même tardif, dans un épitexte auctorial public ou privé, ou dans un corpus et/ou espace autobiographique postérieur ou antérieur, il s'engage en fait dans un processus d'authentification. Il est d'ailleurs clair qu'un tel procédé ne peut concerner qu'une oeuvre scellant dès le début (plus ou moins clairement) un pacte autobiographique. Le démenti est un procédé qui peut se concrétiser de plusieurs manières qui se ramènent toutes au constat suivant : l'auteur revient sur sa première position. Celui-ci déclare ainsi qu'il ne considère plus, avec le recul du temps, l'oeuvre en question comme son autobiographie ; cette position peut paraître étrange mais elle peut exister. Il peut aussi avancer qu'il n'a jamais perçu cette oeuvre comme étant une autobiographie, considérant la classification qui en a été faite comme allographe (d'ordre éditorial par exemple) ou arbitraire ; ce qui n'engage guère sa responsabilité. Il peut aussi tout simplement dire qu'il ne s'agissait pas de sa vie réelle mais de "sa" vie fictive ou imaginaire (cas d'une autobiographie "dévaluée" en auto-fiction ou anti-autobiographie). Le brouillage est le troisième procédé, il se présente dans deux cas. Le premier cas est relatif à une autobiographie sujette tantôt à l'authentification tantôt au brouillage. Le deuxième cas est relatif aux romans autobiographiques et

²⁴A part la partie consacrée à la réception.

récits à dominante (ou composante) autobiographique dont l'authentification ou le démenti ne peuvent être que des éléments de brouillage. Ce dernier cas déborde bien sûr du cadre strict de l'autobiographie.

CONCLUSION

On a été amené tout au long de cette étude à remettre en cause certains lieux communs et certaines vérités premières (ou primaires) qui sont en fait loin d'être des vérités. On a aussi revisité des idées qui ont intérêt à être relativisées. Nous allons revenir ici sur certaines d'entre elles. Mais avant de tirer les conséquences d'une telle approche, rappelons ce qui a été notre problématique de départ et qui se rattache à l'autobiographie (et à l'autobiographique le cas échéant) dans la littérature maghrébine (via l'une de ses composantes, la littérature marocaine). Il s'agissait de voir dans quelle mesure la pratique autobiographique dans ce domaine géo-culturel choisi était singulière, dans quelle mesure traduisait-elle entre autres un "moi" local, un être spécifique. Il nous fallait pour cela aplanir un problème d'ordre général (théorique), celui de l'autobiographie en tant que telle, en tant que genre historique s'inscrivant dans un champ culturel précis, en tant qu'origine et aboutissement, ou du moins évolution. Il nous fallait évoquer l'autobiographie dans le domaine maghrébin et arabe en général, pour dissoudre certains malentendus ayant comme support une vision originelle de l'histoire et de la culture. Il nous fallait aussi choisir un corpus ; choix et corpus aussi subjectifs l'un que l'autre, et aussi subjectifs que puissent l'être un corpus et un choix. Mais l'essentiel, pour nous, était de démontrer que le choix de la pratique autobiographique est un choix motivé, porteur de sens, authentique donc. Et ce pour contrebalancer ou du moins relativiser la portée de l'exil (réel néanmoins) que peut (ou que pouvait plutôt) ressentir l'autobiographe maghrébin dans sa pratique scripturale.

Il fallait pour cela (à notre avis) relativiser l'apport même de l'autobiographie à la littérature arabe en général en l'inscrivant dans un processus général dont elle fait partie sans en être la seule composante ni le seul catalyseur. Il fallait aussi (et nous retrouvons là ces vieilles idées évoquées - pour être récusées - au début de cette conclusion, comme dans l'introduction, les préliminaires d'ordre général et les parties et chapitres de

cette étude) relativiser la singularité même de l'autobiographie dans le domaine maghrébin et arabe. Car la vision faisant de l'autobiographie le (seul) point de départ (et d'arrivée) de la littérature arabe moderne, le seul choc culturel soumettant à lui un homme arabe récalcitrant est fautive, parce qu'excessive. L'autobiographie a été traduite, adaptée puis écrite par des écrivains conscients de leur choix, et lue par un public à la fois fasciné par un horizon d'attente et fascinant celui-ci, à la fois créé par lui et le (re)créant. L'autobiographie dans ce sens n'était pas seule dans ce jeu de l'offre et de la demande, de la production et de la réception, elle accompagnait d'autres genres (le roman en particuliers) ; ce qui l'instaure comme choix individuel et/ou social et non comme une fatalité objective imposée. Elle n'était pas orpheline non plus, elle pouvait s'enraciner sur place parce qu'il y avait à côté de l'horizon d'attente créé par les autobiographies traduites ou adaptées, et du champ autobiographique (sorte d'espace autobiographique collectif élargi comme on l'a relevé dans les préliminaires d'ordre général), un champ autobiographique historique (mentionné aussi dans les préliminaires cités ci-dessus). Une autre idée reçue et assez partagée est celle insistant sur l'aspect social de l'emploi de l'autobiographie dans les domaines précités. Cet aspect social, qu'on ne peut nier n'est pas non plus à exagérer, son importance n'est pas si spécifique que cela car tout autobiographe (quel qu'il soit) s'appuie sur un groupe, sur une histoire, sur des événements qui le dépassent et le transcendent en tant qu'individualité. Tout homme (même s'il est autobiographe de son état) est un être social. Le fait qu'on ne voit dans les autobiographies maghrébines, arabes et africaines que leur aspect social, et dans l'autobiographe relevant ou originaire des domaines précités que l'être social (et non l'être global, à la fois social et intime, qu'il est) provient du fait que les lectures qui ont été faites de ces autobiographies sont des lectures sociologiques, ethnologiques ou exotiques (je renvoie à ce sujet au chapitre III - 3 Le

paratexte autobiographique ou le seuil de la mémoire. La plupart des données paratextuelles relevées constituent un appel ouvert aux lectures citées ci-dessus). Ces lectures extérieures aux domaines géo-culturels évoqués dans notre étude sont d'ailleurs le plus souvent réductrices et simplificatrices. *L'enfant noir* est perçu comme illustrant l'enfance et l'adolescence africaines. *Aké*, selon cette même lecture, donne corps à la mémoire de tout un continent, *Le pain nu* retrace l'histoire non officielle de tout un pays, etc. L'horizon d'attente ainsi créé opère une lecture partielle de l'oeuvre du vécu personnel de tel ou tel autobiographe, ne retenant que l'aspect vécu, occultant l'oeuvre et l'aspect personnel à la fois de l'oeuvre et du vécu. Ce dernier est dès lors perçu comme un vécu maghrébin, arabe ou africain sub-saharien.

Par ailleurs, nous avons souligné dès le début de cette conclusion que la présente étude a comme problématique celle s'attachant à l'autobiographie au Maghreb. Déjà les deux termes précités sont problématiques en eux-mêmes. C'est pourquoi nous nous sommes ouverts au niveau du corpus à un récit ne relevant pas de l'autobiographie (*Parcours immobile*, que nous avons appelé récit à dominante autobiographique), et à deux oeuvres autobiographiques africaines sub-sahariennes (*Aké* et *L'enfant noir*) relevant respectivement des domaines anglophone et francophone. C'est pourquoi aussi nous avons inclut dans notre corpus une oeuvre écrite en arabe (*Le pain nu*). Notre souci était (et demeure) celui de rompre avec toute tentation régionaliste (celle là même qui insiste sur les notions de spécificité ou de singularité, que cela soit relatif à l'autobiographie comme genre ou à la littérature maghrébine comme domaine d'étude). Nous nous sommes dès lors attelé à évoquer la pratique autobiographique au Maghreb (à travers le cas marocain et en insérant - dans un cadre et but comparatifs - un corpus africain sub-saharien), à travers les idées maîtresses qu'elle véhicule et à travers les espaces

livresques (paratextuels) ou autobiographiques qui la portent en eux. Nous insistons bien sur la notion de pratique autobiographique pour démystifier telle ou telle vision originelle (qui consiste à dissenter sans cesse sur l'origine de l'autobiographie en oubliant de s'intéresser à la production autobiographique même celle actuelle) ou régionaliste (insistant sur une spécificité mythique de l'autobiographie, de telle ou telle autobiographie).

C'est ainsi que nous avons introduit la notion du texte hypertextuel (d'un vécu-hypotexte) pour appréhender le récit autobiographique qui entretient des rapports à la fois étroits et ambigus avec l'hypotexte vécu et avec l'intertexte autobiographique (c'est à dire le corpus contenant toutes les oeuvres autobiographiques écrites à nos jours). Nous avons aussi rapproché le récit autobiographique du récit réaliste dont il emprunte les procédés stylistiques et scripturaux pour créer des effets de réel et d'identification chez le lecteur. Nous avons évoqué dans le chapitre consacré à la mémoire obscène et au texte asexué la présence d'un narrant et d'un surnarrant non seulement dans les passages érographiques du texte autobiographique mais aussi tout au long de celui-ci. Le surnarrant intervient non seulement dans les passages érographiques, mais aussi dans la narration de tous les événements évoqués (dont ceux qui sont plus ou moins intimes), imposant tantôt le silence complet ou partiel (ellipses, paralipses, etc.), tantôt la retenue (choix du lexique, métaphore, travail du style, de la langue et de la régie, etc.). Il peut d'ailleurs chercher des excuses en invoquant les trous et les insuffisances de la mémoire, la volonté de se défaire d'un passé encombrant, les erreurs de jeunesse, etc. Remarquons que l'auto-expurgation (relevant de l'approche hypertextuel) intervient aussi dans ce cadre¹. Ce qui montre que les différentes approches proposées de cette étude se rejoignent, le plus souvent, pour opérer une lecture globale.

¹Le récit réaliste fait aussi une large place au sexe (Voir chapitre consacré au récit réaliste). C'est ainsi que les exigences du réalisme (vraisemblance), de l'auto-expurgation et du vécu comme hypotexte, du narrant et du surnarrant interviennent dans la création d'une oeuvre autobiographique n'allant pas de soi (comme certains le croient), loin de là.

Nous avons opéré dans "Discours du récit autobiographique" un relevé du temps autobiographique dans les oeuvres du corpus. Ce qui en ressort c'est l'emploi fréquent des analepses. La définition proposée dans ce chapitre de la diégèse "univers de l'histoire dans le vécu réel", par rapport à l'histoire "qui est celle du récit", et l'appel à faire une distinction claire dans ce domaine entre le temps de l'histoire et celui du récit demandent à être approfondis. Ce n'est d'ailleurs un secret pour personne que la poétique s'est longtemps limitée aux oeuvres de fiction². Paradoxalement, toutes ces approches font ressortir que rien ne distingue singulièrement l'autobiographie (ni le style ni le discours narratif). La notion de thanatographie sert à voir quelle place le récit de vie fait à la mort, celle-ci ne marque-t-elle pas l'arrêt momentané du récit de vie ? La thanatographie ne marque-t-elle pas la mort de l'autobiographie ? Le rapport de l'autobiographie à la thanatographie habite toute démarche autobiographique, car si "écrire son autobiographie c'est survivre à son passé"³, c'est aussi survivre à sa mort (recherche de l'éternité). Je renvoie à ce sujet au cinquième chapitre de la première partie.

Dans la deuxième partie, nous avons relevé les notions de narcissisme⁴, d'altérité, des différents doubles du moi (qui donnent des indications sur celui-ci) et du problème du polypseudonymat. Remarquons que dans le quatrième chapitre (consacré au problème de l'altérité), nous traitons, entre autres, du cas du moi minoritaire dans la société marocaine : ses rapports avec les autres, la perception qu'il a d'eux et celle qu'ils ont de lui. Dans la troisième et dernière partie, nous évoquons essentiellement le problème de

²La narratologie s'est presque exclusivement attachée aux formes du récit de fiction, comme si ces observations étaient automatiquement applicables ou transposables aux récits non fictionnels comme celui de l'histoire, de l'autobiographie, du reportage ou du journal intime". Gérard Genette, *Fiction et diction*, coll. Poétique, éd. Seuil, 1991, p. 9. Le chapitre "Récit fictionnel, récit factuel" (p. 65-93) de ce livre traite des différentes applications de la narratologie aux textes fictionnels et factuels.

³Formule de la psychanalyste Sophie de Mijolla, citée dans "La passion du "je" ", interviews de Philippe Lejeune recueillies par Anne Brunswic. Chauchat Catherine, *L'autobiographie, "Les mots" de Sartre*, coll. Lire, Gallimard, 1993, p. 15.

⁴L'éclatement du moi habite *Parcours immobile* qui n'est pas une autobiographie. Néanmoins, rien n'interdit, comme nous l'avons dit, à une autobiographie de mettre en scène un moi éclaté. L'écart d'identité ne peut par contre dans ce cas précis que mettre en doute, dans l'état actuel de l'horizon d'attente autobiographique, le sérieux du pacte autobiographique.

la traduction en présentant l'écriture autobiographique elle-même comme une traduction non seulement du vécu (Cf. L'hypertexte), mais aussi des mots vécus (ou des mots du vécu). Nous relevons la différence qu'il y a entre les récits bourgeois et ceux qui sont populaires (cas du document-vécu), ainsi qu'entre les récits d'idée et ceux du vécu. Et nous étudions le corpus et l'espace autobiographiques (dans le deuxième chapitre), à travers quelques exemples évocateurs (ceux de Khatibi, de Choukri et d'El Maleh) en élargissant le cadre de l'espace autobiographique pour qu'il puisse accueillir toute l'oeuvre d'un écrivain ayant accompli un exercice plus ou moins autobiographique (et non nécessairement une autobiographie au sens strict du terme), et pour qu'il intègre l'épitéxte aussi. Le troisième chapitre traite du paratexte (aspect très peu étudié dans les domaines maghrébin et africain, ce qui peut expliquer, du moins en partie, le flou générique qui caractérise certaines thèses et certaines études touchant les domaines qui nous intéressent. On s'arrête souvent dans ces études au péri-texte et même à la première page de couverture, et on oublie l'épitéxte). Nous introduisons dans ce chapitre les notions d'authentification, de démenti et de brouillage pour caractériser le rapport texte/paratexte, mais aussi texte autobiographique/corpus et espace autobiographiques. Le paratexte, le corpus et l'espace autobiographiques sont appréhendés ainsi d'un point de vue fonctionnel.

Relevons pour finir qu'il y a une idéalisation (ou une sorte de sacralisation en cours) de l'autobiographie (et de l'autobiographique). Ainsi, Philippe Lejeune prévient que "le biographique fait retour dans la post modernité"⁵, alors que Robbe-Grillet admet que "la vague de retour (à la subjectivité) déferle sur nous, de toute part"⁶. D'ailleurs, les collections du vécu apparaissent, les livres autobiographiques trouvent un marché et un

⁵Philippe Lejeune, *Le moi des demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille*, coll. La couleur de la vie, Seuil, p. 63.

⁶Alain Robbe-Grillet, *Miroir*, p. 9, cité dans Philippe Lejeune, *Le moi des demoiselles, op. cit.*, p. 254.

public de plus en plus larges, et les spécialistes idéalisent ce genre d'écriture. De l'illusion et de l'idéologie (auto)biographique, on est en train de passer à une forme de religion (de religiosité) (auto)biographique. En outre, on nous fait croire que tout le monde tient un journal de chevet et s'essaye au genre autobiographique, qu'avant de dormir, l'humanité tout entière tient entre ses mains une plume et une feuille pour écrire sa vie, ou du moins pour écrire sa journée. L'écriture devient donc, semble-t-il, quotidienne, partagée par le plus grand nombre, frôlant l'écriture de masse tant rêvée. Philippe Lejeune affirme même que "ce qui caractérise l'autobiographie et le journal intime, c'est qu'ils sont des genres démocratiques, que tout le monde se sent autorisé à pratiquer"⁷. Tout le monde c'est beaucoup dire. En fait, ceux concernés par la constatation - fausse à mon avis - de Philippe Lejeune ne représentent guère qu'une infime partie de la population mondiale. Passons sous silence les masses analphabètes, les exclus du système scolaire et ceux qu'il laisse en milieu de route. La masse restante n'est ni plus ni moins grande que celle étant capable d'écrire un roman, un poème ou une nouvelle. La capacité relève ici d'une probabilité, d'une compétence en manque de performance. Si on a tous une vie qu'on peut écrire, on a aussi tous un imaginaire qu'il peut nous revenir de développer et le cas échéant de transcrire. Relevons à ce sujet que les oeuvres romanesques s'appuient aussi (entre autres) sur la vie⁸. Philippe Lejeune oublie en fait que la langue pour autant qu'elle soit transparente est travaillée, que la vie est produite par le récit (tout autant qu'elle le produit), et que, preuve que l'autobiographie n'est pas si populaire ni si accessible qu'on veuille bien nous le faire croire, les témoignages de tel ou tel homme du peuple sont (re)pris en charge par des professionnels de

⁷Idem, p. 18.

⁸A ce sujet, Robbe-Grillet par exemple reconnaît la fécondité des éléments composant sa vie en tant qu'éléments germinaux de ses oeuvres. Il dit encore que "l'artiste (...) au sein même du travail créateur qui le constitue comme tel prend sans cesse conscience de son moi propre (...) comme constituant l'unique origine possible du sens (...)" Alain Robbe-Grillet, *Angélique*, p. 35, cité dans Philippe Lejeune, *Le moi des demoiselles*, op. cit., p. 256.

l'écriture. Cette idéalisation relevée n'est qu'une autre forme du régionalisme précité. Celui-ci, ajouté à un manque de distance et à une spécialisation excessive (que ce soit dans un genre précis de l'écriture personnelle, ou dans un domaine géo-culturel bien délimité, sans aucune ouverture d'esprit d'ordre comparatif ou générique, ni aucun recul critique) peut amener à des conclusions fausses du moins en partie. Nous avons laissé pour notre part la porte ouverte à plusieurs approches et à plusieurs (début de) conclusions. La porte reste aussi entrouverte pour développer les quelques notions et termes ébauchés dans la présente étude. Ceci n'est qu'un début.

BIBLIOGRAPHIE

- Beaujour Michel, *Miroir d'encre*, Seuil, 1980.
- Ben Jelloun Tahar, *La soudure fraternelle*, Arléa, 1994.
- Bonn Charles et Feriel Kachoukh (coordonnée par), *Bibliographie de la littérature maghrébine 1980-1990¹*, Edicef, 1992.
- Bonnet Jean-Claude, "Le fantasme de l'écrivain", *Poétique*, n°63 (Le biographique), éd. du Seuil, Septembre 1985.
- Bougnous Daniel, *Vices et vertus des cercles, l'autoréférence en poétique et pragmatique*, Ed. La Découverte, 1989.
- Bounfour Abdallah, "Autobiographie, genres et croisement des cultures", *Itinéraires et contacts de cultures*.
- Bowles Paul (transcrit et traduit de l'arabe par), *Cinq regards*, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, Christian Bourgeois, 1989.
L'édition américaine est de 1979.
- Bremond Claude, *Logique du récit*, coll. Poétique, éd. du seuil, Paris, 1973.
- Brulotte Gaétan, "petite narratologie du récit dit érotique", *Poétique*, n° 85, p. 3-15, Février 1991, Seuil.
- Brunel Pierre et Chevrel Yves (sous la direction de), *Précis de littérature comparée*, P.U.F, 1989.
- Bruss Elisabeth W., "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, n°17, janvier 1974.
"L'autobiographie au cinéma", *Poétique*, n°56, novembre 1983.
- Chaouite Abdellatif, "Ethnopsychanalyse et littérature plurielle", *Itinéraires et contacts de cultures*, n°11, 1987, t1.

¹ Il y a parmi les indications génériques des oeuvres recensées : chronique, témoignage autobiographique, autobiographie (on ne voit pas d'ailleurs la différence entre les deux dernières indications, à part si "témoignage autobiographique" est une notion parallèle à celle de "roman autobiographique), récit, récit-témoignage. Dommage qu'une note préliminaire ne définit pas rigoureusement les différentes mentions génériques employées. Cet ouvrage peut présenter néanmoins un outil de travail pour constituer (et délimiter) un corpus autobiographique maghrébin francophone. Il faut néanmoins y aller au-delà en s'intéressant à tout le corpus autobiographique maghrébin (y compris celui écrit en arabe), et en répertoriant toutes les études consacrées à ce domaine dans la recherche critique maghrébine.

Chauchat Catherine, *L'autobiographie, "Les mots" de Sartre*, coll. Lire, Gallimard, 1993.

Choukri Mohamed, *Jean Genet et Tennessee Williams à Tanger*, traduit de l'arabe par Mohamed El Ghoulabzouri, Quai Voltaire, 1992.

Le temps des erreurs, publié en arabe, à compte d'auteur, 1992. Traduit en français par Mohamed El Ghoulabzouri, éd. du Seuil, Paris, 1994.

Collectif, *Bilinguisme*, Denoël, 1985.

Collectif, *Imaginaire de l'autre, Khatibi et la mémoire littéraire*, L'Harmattan, 1987.

Collectif, *Pour Rushdie, cent intellectuels arabes et musulmans pour la liberté d'expression*, éd. La découverte/Carrefour des littératures/Colibri, 1993.

Contat Michel (sous la direction de), *L'auteur et le manuscrit*, coll. Perspectives critiques, P.U.F, février 1991.

Couégnas Daniel, *Introduction à la paralittérature*, coll. Poétique, éd. du Seuil, 1992.

Déjeux Jean, "L'identité et le masque : les pseudonymes dans la littérature de langue française en Algérie", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1985, éditions du CNRS, Paris, 1987.

*La littérature féminine de langue française au Maghreb*², Karthala, 1994.

El Maleh Edmond Amran, *Jean Genet ou le captif amoureux et autres essais*, éd. La pensée sauvage. Grenoble/Les éd. Toubkal. Casablanca, 1988.

²Il y a dans cet ouvrage des passages relatifs à quelques oeuvres autobiographiques marocaines telles que *Zeïda de nulle part* (1985) de Leïla Houari (qui a grandi et qui vit en Belgique). C'est une oeuvre qu'on peut appeler roman autobiographique (et que j'appelle pour ma part plus volontiers "récit à dominante autobiographique"). Il y a aussi *L'enfant endormi* (1987) de Noufissa Sbaï, considéré comme un témoignage. *L'eau de mon puits* de Yamina Chehab est considéré comme une autobiographie, *Anissa captive* (1991) est considéré comme d'ordre autobiographique. Il y est aussi dit que sur les dix femmes-écrivains marocaines, deux auteurs usent du "je" (p. 72).

Aïlen ou la nuit du récit, coll. Voix, éd. François Maspéro, 1983.

Mille ans un jour, La pensée sauvage, Grenoble, 1986.

Esquerro Milagros, "Systèmes textuels et signification", *Poétique*, n°90, Seuil, Avril 1992.

Farcy Gérard-Denis, *Lexique de la critique*, P. U. F, 1991.

Farès Nabile, "Valeur bénéfique d'une maghrébinité", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1984, éd. Du CNRS, 1986.

Gauvin Lise et Klinkenberg (sous la direction de), *Ecrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, éd. Créaphis et VLB éditeur, 1991.

Genette Gérard, *Figures III*, coll. Poétique, Seuil, 1972.

Palimpsestes, La littérature au second degré, éd. du Seuil, 1982.

Seuils, coll. Poétique, éd. du Seuil, Paris, 1987.

Gontard Marc, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan/Smer, 1981.

*Le moi étrange, littérature marocaine de langue française*³, L'Harmattan, 1993.

Gusdorf Georges, *Les écritures du moi, Lignes de vie*, vol. 1, éd., Odile Jacob, 1990.

Auto-bio-graphie, Lignes de vie, vol. 2, 1990.

Hamon Philippe, "Un discours contraint", *Poétique*, n°16, 1973.

Jauss Hans-Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, n°1, 1970.

Jeune Afrique, n°1769, du 1 au 7 décembre 1994.

³Dans ce livre, il y a aussi un flou terminologique concernant le domaine autobiographique. Ainsi, et à titre d'exemple, *Parcours immobile*, *La mémoire tatouée* et *Les coquelicots de l'oriental* sont considérés comme des romans.

Khatibi Abdelkébir, *Le Roman maghrébin*, Smer, 1979.

Amour bilingue,

La blessure du nom propre, Denoël, 1986.

Dédicace à l'année qui vient, Fata Morgana, 1986.

Par-dessus l'épaule, Aubier, coll., *Écrit sur parole*, 1988.

Lamrani-Alaoui Rabia, Structures textuelles et visions du monde à travers deux autobiographies marocaines (*Harrouda*, Tahar Ben Jelloun. *La mémoire tatouée*, Abdelkébir Khatibi, Thèse (dactylographiée) troisième cycle, Littérature comparée, Aix-Marseille, 1984.

Laronde Michel, *Autour du roman beur. Immigration et identité*⁴. L'Harmattan, 1993.

Lejeune Philippe, *L'autobiographie en France*, Librairie Armand Colin, 1971.

Le pacte autobiographique, Ed. Le Seuil, Coll. Poétique, 1975.

Je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias, coll. Poétique, éd. du Seuil, 1980.

Moi aussi, Ed. Le Seuil, Coll. poétique, 1986.

La mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe, POL, 1991.

Le moi des demoiselles, enquête sur le journal de jeune fille, coll. La couleur de la vie, éd. Seuil, 1993.

Madelénat Daniel, *La biographie*, P.U.F, 1984.

Marin Louis, *La voix excommuniée : essais de mémoire*, Galilée, 1981.

Mauron Charles, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, éd. Ophrys, 1957.

May Georges, *L'autobiographie*, P.U.F, 1979.

⁴Ce livre comporte des études consacrées à des autobiographies et des romans autobiographiques relevant du domaine appelé "beur". Néanmoins, ces oeuvres sont désignées comme romans ; ce qui réduit la portée de l'étude et fausse parfois l'approche.

- Mazur Lucienne Frappier, "L'obscène, le nom et la chose dans la pornographie du XVIII ème siècle", pp. 29-39, *Poétique*, n°93, Fév. 1993, Seuil.
- Molino Jean, "Les genres littéraires", *Poétique*, fév. 1993, n°93, éd. du seuil.
- Notre librairie*, vol. 95, octobre-décembre 1988, Dialogue Maghreb/Afrique noire, 1) Au-delà du désert, 2) L'indépendance et après, Clef, 1989.
- Notre librairie*, vol. 103, octobre 1990, Dix ans de littératures : 1980-1990, 1) Maghreb/Afrique noire, Clef, 1990.
- Oster Daniel, "Autobiographie", *Encyclopaedea universalis*, 1989.
- Picard Michel, *La lecture comme jeu*, les éd. De Minuit, coll. "critique", 1986.
- Pineau Gaston et Jean-louis Le Grand, *Les histoires de vie*, coll. Que sais-je ? n° 2760, P.U.F, 1993.
- Raimond Michel, *Le Roman*, Ed. Armand Colin, 1989.
- Rousset Jean, "Le journal intime, texte sans destinataire ?", *Poétique*, Novembre 1983.
- Starobinski Jean, Le style de l'autobiographie, *Poétique*, n°3.
- "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, n° 83.
- Tomiche Nada, *La littérature arabe contemporaine*, Ed. Maisonneuve/Larose, coll. Orient/Orientation, 1993.
- Wasmine Abdelmajid, *Les récits de vie en littérature marocaine contemporaine : langues française et arabe*, Paris III, janvier 1987.

REPERES TERMINOLOGIQUES :	14
REPERES HISTORIQUES :	27
LE TRANSFERT AUTOBIOGRAPHIQUE :	33
2 - RECIT REALISTE	54
3 - MEMOIRE OBSCENE/TEXTE ASEXUE	67
A) RECIT OBSCENE (?) :	71
B) TEXTE ASEXUE :	76
4 - DISCOURS DU RECIT AUTOBIOGRAPHIQUE	80
<i>Le pain nu :</i>	81
<i>Parcours immobile :</i>	87
<i>Les coquelicots de l'oriental :</i>	95
<i>Aké ou les années d'enfance :</i>	98
5 - THANATOGRAPHIE : FAUSSE AUTOBIOGRAPHIE OU AUTOBIOGRAPHIE COMPLETE	103
A) LA MORT ENTRE L'EVENEMENT ET LE NON EVENEMENT :	105
a) La mort individuelle et collective :	106
b) La mort comme non événement :	110
B) LA MORT ENTRE L'OPACITE ET LA TRANSPARENCE	112
a) La mort labyrinthique :	112
b) Le moi face à la mort :	114
C) LES MORTS MULTIPLES :	116
1) LE MOI FACE A LUI-MEME	2
A) LE MOI ECLATE :	4
B) LE MOI COMPACT :	15
2) DOUBLE/COUPLE : ECRIRE A DEUX MAINS	24
A) LE DOUBLE DANS LE TEXTE :	28
a) Les doubles du (dans le) texte :	28
b) Le double, le dédoublement et la dualité :	31
B) LE DOUBLE DANS LA VIE :	34
a) Les doubles masculin et féminin :	35
b) Le double consanguin :	36
C) LE COUPLE HOMME/FEMME :	37
3) ENTRE NOM ET PSEUDONYME :	42
A) REPERE SOCIAL OU PERSONNEL :	47
a) Le nom comme marque sociale :	47
b) Le nom comme repère :	49
B) LE NOM COMME PERTE :	51
4- L'AUTRE/AUTRE ET L'AUTRE/MEME	56
A) LE MOI FACE A L'AUTRE (AUX AUTRES) :	57

a) Le moi autre :	_____	58
b) L'autre et L'autre-autre :	_____	62
B) L'ICI ET L'AILLEURS DU MOI :	_____	66
a) Les lieux de l'altérité :	_____	67
b) L'autre/ailleurs :	_____	68
C) LA LANGUE AUTRE :	_____	70
a) La langue autre dans l'oeuvre du moi :	_____	72
b) l'oeuvre du moi dans la langue autre :	_____	75
<i>1 - MEMOIRES SINGULIERES : REGARDS CROISES</i>	_____	78
A) CHEMINS DE LA TRADUCTION :	_____	79
a) Traduction interne :	_____	79
b) Traduction externe :	_____	83
B) LE RECIT COMME INVENTAIRE :	_____	88
a) inventaire ouvert :	_____	88
b) inventaire sectaire :	_____	89
C) TEXTE-TEXTILE ET TEXTE ECHO :	_____	92
a) Texte-textile :	_____	92
b) Le texte écho :	_____	97
D) RECITS D'IDEES/RECITS DU VECU :	_____	99
a) Récits d'idées :	_____	99
b) Récit du vécu :	_____	101
E) DOCUMENT-VECU :	_____	104
a) Message du récit : entre la révolte et l'intégration	_____	104
b) Document ethnographique et exotique :	_____	108
F) RECIT INITIATIQUE :	_____	111
G) LECTURES ET ECRITURES DU MOI :	_____	114
Lectures du moi :	_____	114
Ecriture du moi :	_____	115
H) REGARDS (ENTRE)CROISES :	_____	117
a) Le moi dans le livre de l'autre :	_____	117
b) Le livre du moi dans le livre de l'autre :	_____	120
<i>2- LE CORPUS ET L'ESPACE AUTOBIOGRAPHIQUES OU LES ECRITURES DU MEME</i>	_____	122
A) L'ECRITURE DU MOI ET DE LA PENSEE :	_____	124
<i>Amour bilingue :</i>	_____	124
<i>La blessure du nom propre :</i>	_____	128
<i>Par dessus l'épaule :</i>	_____	130
<i>Dédicace à l'année qui vient :</i>	_____	133
B) L'ECRITURE DE LA VIE :	_____	134
<i>Jean Genet et Tennessee Williams à Tanger :</i>	_____	134
<i>Le temps des erreurs :</i>	_____	138
C) L'ECRITURE DE L'ECRITURE :	_____	144
<i>Aïlen ou la nuit du récit :</i>	_____	145

<i>Mille ans un jour</i> :	_____	152
Les essais :	_____	156

3- LE PARATEXTE AUTOBIOGRAPHIQUE OU LE SEUIL DE LA MEMOIRE162

A) LE PERITEXTE AUCTORIAL, ALLOGRAPHE ET MIXTE :	_____	163
a) Seuil du "soi" et des "siens" :	_____	163
b) Seuil du "soi" traduit :	_____	164
c) seuil confisqué ?	_____	167
d) Un seuil mixte :	_____	173
B) LE PERITEXTE SURCHARGE ET ELEMENTAIRE :	_____	177
a) Un seuil surchargé :	_____	177
b) Un seuil élémentaire :	_____	189

