



## **INTRODUCTION**

### **Autobiographie - Autographie**



## INTRODUCTION

### AUTOBIOGRAPHIE – AUTOGRAPHIE

*Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait.*

(Montaigne 1965 : 47)

*Comme écrivain et même comme homme tout court, j'aurai passé, consacré mon oeuvre à écrire ma vie, c'est-à-dire ma vie à décrire ma vie.*

(Albert Memmi 1976 : 277)

Parmi les innombrables définitions du concept d'**autobiographie** – qui connaît une renaissance remarquable depuis une vingtaine d'années – l'une d'elles a retenu notre attention en ce sens qu'elle renferme, dans sa forme très brève, la problématique de notre projet de travail sur l'oeuvre de l'écrivain Albert Memmi. Il s'agit de la définition de Germaine Brée pour qui "*autobiography is becoming alive to oneself through writing*" (in Gusdorf 1991 : 149); (l'autobiographie, c'est s'éveiller à soi-même par l'écriture)<sup>1</sup>. Ce moment d'éveil, ce retour à la vie, contient à la fois la prise de conscience de la richesse du passé et, à travers son exploration, la promesse de la construction du moi par l'écriture autobiographique qui transforme le temps **perdu** en temps **retrouvé**. C'est entre les deux adjectifs qu'apparaît toute la dimension du monde de l'**autographie**; écrire sa vie, ce n'est pas seulement la décrire, mais c'est lui donner un sens et par là même construire l'identité personnelle. A travers l'écriture du moi, la graphie construit "l'autos"<sup>2</sup>. Cela s'accomplit à l'insu de l'écrivain, en "échapp(ant) dans tous les sens aux intentions avouées du scripteur; il n'en est pas le maître, ni l'explicateur" (Gusdorf 1991 : 203).

---

<sup>1</sup> Notre traduction.

<sup>2</sup> "l'autos" ou identité du scripteur au sens où l'emploie G. Gusdorf (1991 : 12).

Cette fonction secrète de l'écriture s'opère indépendamment de son projet et cependant, c'est précisément cette influence créatrice de l'écriture autobiographique sur le moi de l'écrivain qui est le fondement même du projet.

Le terme *autographie* s'est imposé à nous durant le parcours de lecture herméneutique de l'oeuvre memmienne lorsque nous avons constaté, d'une part, la permanence d'un espace autobiographique où l'oeuvre est solidement ancrée et, d'autre part, le phénomène de transformation de l'auteur-narrateur-héros au cours de l'oeuvre composée à la fois de romans et d'essais d'ailleurs étroitement imbriqués. Nous reviendrons un peu plus loin sur le sens de l'autographie tel qu'il ressort de la structure même des textes.

### **Autobiographie**

Que l'oeuvre entière s'inscrive dans un espace autobiographique ne fait aucun doute. Les informations épitextuelles : entrevues, entretiens, textes de conférences, le confirment; Albert Memmi y désigne constamment l'espace autobiographique dans lequel il désire qu'on lise son oeuvre.

Pour la plupart, les textes sont autodiégétiques<sup>3</sup>; dans ceux qui ne le sont qu'en partie, le "je" fait cependant des incursions constantes, même dans l'écriture la plus rationnelle des essais. Les péritextes, préfaces et postfaces nombreuses, ne font que renforcer le fait que c'est bien de lui-même que l'écrivain parle dans le récit qui suit ou qui précède.

En ce qui concerne les cinq romans – ou "récits" tels qu'ils sont répertoriés en première page des différents ouvrages – le paratexte (réunissant épitexte et péritexte) confirme souvent au lecteur l'impression qu'il a d'emblée d'avoir affaire à un récit autobiographique. Pourtant, on y constate l'absence du pacte autobiographique, tel que le postule Philippe Lejeune lorsqu'il maintient qu'il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage :

---

<sup>3</sup> Nous employons les termes genettiens "autodiégétique" et "hétérodiégétique" pour désigner respectivement l'écriture à la première et à la troisième personnes. Bien qu'ils aient été conçus dans un métalangage narratologique, nous nous permettons, à l'occasion et à cause de leur grande commodité, de les employer même par rapport aux essais de Memmi.

“Ce qui définit l’autobiographie pour celui qui la lit, c’est avant tout un contrat d’identité qui est scellé par le nom propre” (Lejeune 1975 : 33). En effet, dans les romans, le narrateur-héros ne porte pas le nom de l’auteur ou alors celui-ci est subverti : le héros s’appelle “El Mammi” dans *Le Désert* ou bien il porte un prénom différent de celui de l’auteur : Emile et Marcel Memmi, dans *Le Scorpion*.

Cependant les pactes “référentiel” et “fantasmatique”, attachés au “roman autobiographique”, selon Lejeune, entrent en jeu. Le premier pacte établit le lien entre les faits narrés et une “réalité” extérieure au texte (*ibid* : 36), pacte explicité par l’auteur même, dans toutes les informations péritextuelles : “j’aurai passé, consacré toute mon oeuvre, à écrire ma vie” (1976 : 277). Le deuxième pacte relève des “fantasmes” de l’écrivain, ressortant de l’imaginaire et inscrits dans le roman dont “la matière est faite des souvenirs, des désirs du narrateur (...). C’est du moi et du moi seul que l’imagination tire sa force. C’est par le moi qu’elle bâtit ses splendides palais” (Girard 1961 : 34, 35). Le pouvoir de révélation, puisé dans l’imaginaire, d’une vérité autobiographique qui dépasse le plan événementiel est également saisi par Doubrovsky dans son essence lorsqu’il écrit : “L’imagination est une façon, non de voiler, mais de dévoiler le réel (...). La littérature est le dévoilement le plus complet de l’existence, rien de plus, rien de moins” (Doubrovsky 1966 : 212).

L’expression “roman autobiographique”, employée par Lejeune, semble être porteuse d’une déclaration de non-responsabilité – tout ne serait qu’inventé – et renfermer aussi un pacte de non-référentialité dénigré aussitôt par l’adjectif “autobiographique” qui le rattache alors à une réalité rétrospective. C’est pourquoi, à ce terme, nous préférons celui d’“autofiction” forgé par Doubrovsky : “De livre en livre, j’ai refabriqué ma vie, j’ai fait de vrais romans qui sont aussi des romans vrais (...) j’ai appelé ce produit l’autofiction” (Doubrovsky 1999 : 234).

Comme l’explique Jacques Lecarme, “l’autofiction ne s’oppose (pas) à l’autobiographie, mais en devient (...) une variante ou une ruse” : A travers “des jeux de condensation et de déplacement qui réorganisent le temps de la vie en un temps de narration (...) l’autofiction

devient (...) une autobiographie déchaînée” (Lecarme 1997 : 268). Selon lui, l’autofiction dans son sens large incluerait justement les récits qui, d’après le schéma de Genette – Autobiographie  $\Rightarrow$   $\begin{matrix} A \\ N = P \end{matrix}$  (A = Auteur, N = Narrateur, P = Protagoniste) – seraient aussi représentés ainsi  $\Rightarrow$   $\begin{matrix} A \\ *N = *P \end{matrix}$ . C’est le petit “triangle monstrueux” selon Genette (Genette 1991 : 86, 87) qui représente la contradiction inhérente à l’autofiction où l’auteur annonce “C’est moi et ce n’est pas moi” ou bien “ceci est un roman et un récit vrai” (*in* Lecarme 1997 : 271). Pour le cas de Memmi qui, nous le verrons, affectionne aussi les triangles, nous choisirons d’associer les deux triangles ci-dessus qui consacrent, selon nous, l’autofiction memmienne “qui (induit) une lecture autobiographique sans quitter la scène enchantée de la fiction” (Lecarme 1997 : 271).

### Autographie

L’idée de la reconstruction du moi par l’écriture est commune à bien des écrivains ayant subi une fracture initiale, décisive dans leur entreprise scripturale; ainsi Kafka écrit : “Je m’édifierai ensuite, tout comme un homme dont la maison est branlante veut en construire une solide à côté, si possible en se servant des anciens matériaux” (*in* Lecarme 1997 : 44). Il s’agit aussi de construction pour Albert Memmi : “on accumule livre sur livre pour essayer de se construire et de construire” (Memmi : 1987); “Pour m’alléger du poids du monde (...) je commençai à écrire. Je découvris l’extraordinaire jouissance de maîtriser toute existence en la recréant” (1953 : 123). Cette citation extraite du premier roman de Memmi contient tout le potentiel du rôle créatif de l’écriture qui transforme l’identité personnelle “autos” en “identité narrative” selon les termes de Paul Ricoeur (Ricoeur 1985 : 346). L’identité narrative peut inclure le changement, la mutabilité dans la cohésion d’une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie” (*ibid*).

C’est dans le processus même de cette transformation qu’intervient l’autographie. A travers “la rectification sans fin d’un récit antérieur par un récit ultérieur” (*ibid* : 356) s’élabore la reconstruction de l’identité en tant que mêmeté vers ce que Ricoeur appelle “l’ipséité” (“*selfhood*” en anglais) (Ricoeur 1990 : 140). Le terme anglais, par ses deux composantes – “*self*” et “*hood*” – est riche de sens. Il comprend le moi (*self*), mais un moi saisi consciemment dans son intégralité (*hood*) afin de constituer une personne au sens plénier du

terme (*héd*, ancien saxon pour personne ou personnalité). Cette “ipséité” (*selfhood*) se crée surtout dans et par la fiction car : “C’est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l’après coup” (*ibid* : 191). Comme l’écrit Lejeune, “il n’y a de passé que par mon présent actuel” (1975 : 235), le présent créant à proprement dit le passé en l’interprétant. Le “discours narratif a alors le *je* pour sujet et pour objet (...) c’est parce que le moi révolu est *différent* du *je* actuel que ce dernier peut vraiment s’affirmer dans toutes ses prérogatives” (Starobinski 1970 : 92).

Cependant, nous sommes fatalement confrontés à un paradoxe lorsque nous cherchons à définir qui écrit. En effet, celui qui écrit est toujours un autre que celui qu’il était dans le passé. Pourtant, le scripteur cherche toujours à maîtriser cet être, mais “toujours celui qui écrit est un autre, parce que toute écriture prend ses distances et consacre une aliénation” (Gusdorf 1991 : 119).

Dans l’autofiction, le scripteur est un double de lui-même par le personnage fictif qu’il crée, et son désir d’écrire son moi est né en général d’une fracture initiale qui a créé une situation de confusion qu’il s’efforce d’élucider. Albert Memmi a bien saisi le drame identitaire initial de l’autobiographie : “Lorsqu’un peuple ou un individu se demande “Qui suis-je ?” c’est qu’il est déjà profondément perturbé : il ne se reconnaît plus ou refuse d’accepter ce qu’il a été jusqu’ici. C’est qu’il a déjà commencé à changer : dorénavant, il se cherche désespérément une existence nouvelle” (Memmi : 1973). Ce drame identitaire s’avère donc aussi problématique dans le contexte culturel d’un peuple que dans le cas d’un individu dont l’identité est fracturée.

### **Albert Memmi, écrivain maghrébin ?**

L’autobiographie, en tant qu’écriture du moi, est une idée éminemment chrétienne, illustrée dès le III<sup>ème</sup> siècle par *Les Confessions* de Saint Augustin; par coïncidence, ce dernier était lui-même d’origine carthaginoise, donc nord-africaine, voire tunisienne. Ce mode d’expression autobiographique s’est propagé en Occident alors que, dans les sociétés maghrébines, il est demeuré tabou, comme le signale Jean Déjeux : “On n’aime pas du tout

que l'individu se mette en avant (...). On y refuse le regard de soi (et le regard des autres sur soi)" (Déjeux 1993 : 127). Pourtant, c'est ce mode même d'expression confirmant l'existence du moi autonome qui "est devenu un des modes d'expression préférés des opprimés de notre temps"<sup>4</sup> (Eakin 1992 : 88). Dans le contexte socio-historique de la situation coloniale et post-coloniale plus que dans tout autre, "la désignation du moi (...) révèle non une plénitude, mais un vide inconsolable, une solitude, un manque"<sup>5</sup> (*ibid* : 137). La culture nationale, subvertie par les nouvelles valeurs culturelles de la colonisation considérées comme supérieures, en vient à être vécue dans la détresse. Toute la dimension de celle-ci s'exprime dans l'écriture de Khatibi : "Nous admettons que l'Occident nous a fascinés jusqu'à la mort, que nous sommes divisés jusqu'à la mort" (Khatibi 1971 : 185).

Cette ambivalence et cette dimension identitaire marquent définitivement Albert Memmi, Juif arabe en situation coloniale française; son écriture autobiographique sera pour lui le seul moyen de combler le vide, de réparer la division. C'est en ce sens que nous pouvons parler de l'identité maghrébine de l'écriture memmienne qui sera la continuation sans fin, à travers romans et essais, d'un même projet d'écriture. Ce projet d'écriture, il le partage avec les autres écrivains francophones du Maghreb, car, comme le signale Robert Elbaz : "La littérature maghrébine trouve sa motivation (...) dans sa friction avec la civilisation occidentale telle que l'incorpore le colonisateur" (Elbaz 1988 a : 17), si bien que l'autobiographie au Maghreb "est un genre fondateur de la littérature francophone" (A. Bounfour *in* J. Arnaud 1986 : 87). L'autobiographie est vue en tant qu'expression et déchiffrement d'une acculturation où l'écrivain raconte "comment il devient étranger à sa société, combien il éprouve une violente nostalgie de l'identité" (Khatibi 1986 : 71).

La démarche autobiographique au Maghreb est "inséparable du problème de l'identité (...) une identité mutilée par l'intrusion coloniale et ses conséquences (Memmes 1992 : 53). Cette acculturation est exprimée de façon poignante par Driss Chraïbi : "Jamais je ne vivrai que

---

<sup>4</sup> Notre traduction : "*Autobiography (...) has become a preferred mode of expression for the oppressed of our time*".

<sup>5</sup> Notre traduction : "*The naming of the self (...) reveals not a plenitude, but an inconsolable emptiness, a solitude, a lack*".

dans l'absurde. Cela fait dix ans que mon cerveau, arabe et pensant arabe, broie des concepts européens, d'une façon si absurde, qu'il les transforme en fiel et que lui-même en est malade" (Chraïbi 1955 : 59).

Dans les premiers romans, Albert Memmi aussi nomme son acculturation, mais il n'en reste pas là et après la déconstruction initiale de son être intérieur, il n'aura de cesse de transcender son problème identitaire par une reconstruction: "l'identité culturelle est une (...) reconstruction à partir d'éléments réels et imaginaires et l'édifice a une finalité évidente : c'est une machine de survie qui utilise le passé et le futur pour conforter le présent" (1997 : 102). C'est à ce niveau que l'écrivain rejoint les grands autobiographes occidentaux tels que Rousseau ou Gide et s'éloigne de son identité scripturale maghrébine qui reste déchiffrement dramatique d'une acculturation. C'est par un travail sur soi persistant qu'Albert Memmi arrive à dépasser cette négativité qui va être éloignée progressivement de texte en texte par l'emploi de l'ironie et de l'humour présents dès le troisième roman, ainsi que dans les textes récents des poèmes et de l'écriture fragmentaire des "Bonheurs", où le passé de l'écrivain rejoint son présent. Les derniers textes instaurent la distance ironique, "parfait moyen de désaliénation et instrument thérapeutique" qui, d'après Khatibi, "a raté jusqu'à nos jours son aventure dans le roman maghrébin" (Khatibi 1986 : 70). Parallèlement à une identité scripturale qui s'éloigne du cadre restreint de la littérature maghrébine, se dévoile de plus en plus précisément une identité culturelle (englobant, certes, le pays natal, mais surtout la judéité) qui s'avère être la plus forte, celle dont les traces sont inscrites, comme le dit très précisément Todorov "dans le corps et dans l'esprit par la famille et la communauté, par la langue et la religion" (Todorov 1996 : 23). Chez Albert Memmi, ces traces sont également inscrites dans la structure même de son écriture et jusque dans la configuration des textes brefs. Elles dévoilent un immense autoportrait dont l'évolution subtile et modificatrice mène d'un être insatisfait et torturé à la figure du sage vieillard en paix avec lui-même et avec les autres.

L'autographie, en tant que quête par l'écriture de reconstruction du moi et, par là, de la création d'un moi nouveau, se dévoile progressivement à travers les autofictions dont l'analyse révélera systématiquement les deux problématiques identitaires d'Albert Memmi, à

savoir, d'une part, l'identité multiple et fragmentée et, d'autre part, le rapport à l'Autre. Toutes deux sont sources d'angoisse et de souffrance, que l'écriture s'efforce de dépasser. Pour les raisons évoquées précédemment, l'autofiction est souvent révélatrice d'une vérité de plus en plus profonde. C'est en partie pour respecter cette progression organique que nous avons choisi d'étudier les romans par ordre chronologique. Par ailleurs, le roman est voué à disparaître de l'oeuvre en faveur d'autres genres tels que les essais et les textes philosophiques qui finissent par prédominer dans le travail de reconstruction tel qu'il apparaît à travers l'interprétation de la structure même des textes. La même démarche chronologique sera suivie dans l'interprétation des essais dont la structure révèle également une reconstruction identitaire, mais d'une manière différente. Cette différence a déterminé notre décision d'analyser séparément romans et essais, mais sans jamais perdre de vue l'influence des uns sur les autres, leur chronologie même étant autographique.

“Toute lecture d'une oeuvre suscite une interprétation qui renvoie de l'oeuvre à l'auteur; la compréhension n'est pas complète si elle ne rend pas à l'écrivain ce qu'il a écrit” (Gusdorf 1991 : 130). C'est précisément toute la richesse de ce renvoi (à l'écrivain) que nous proposons de dégager dans notre démarche.

### **L'approche herméneutique**

Le dévoilement progressif qui détermine la structure chronologique de notre travail nous a été révélé par l'approche herméneutique que nous avons choisi d'adopter. Cette approche revendique le droit à l'interprétation personnelle, dialogique (question, réponse) dont la rigueur n'est pas de la preuve scientifique mais plutôt de la conviction. Cette dernière est le fait de la rencontre de la “précompréhension” avec le texte. Sa valeur interprétative est soutenue par son pouvoir de synthèse, par la cohérence qu'elle décèle et fait résonner dans les textes et par les révélations existentielles qu'elle met en évidence.

Albert Memmi s'est abondamment prononcé sur son oeuvre et l'a, en quelque sorte, lui-même interprétée. Ses remarques nous ont, certes, été précieuses, mais il est “impossible de demander à l'écrivain, à sa 'conscience lucide' et à son 'travail' volontaire (...) le secret de son oeuvre” (Dobrovsky 1966 : 50), car comme le précise très pertinemment Serge

Doubrovsky, “les sens réels de la parole écrite débordent de toutes parts les sens restreints de la parole voulue (...) l’armature des significations volontaires soutient le corps des significations possibles dont certaines, par définition, se dérobent à l’auteur” (*ibid* : 50).

Pour le lecteur, tout au début de sa lecture, apparaît une “précompréhension” comme dit Ricoeur ou, selon Starobinski, “une appréhension provisoire (ap - préhension pro - visoire)”, du sens global d’un texte et même du sens global d’une oeuvre. C’est ainsi que nous est apparue la présence, à l’intérieur de l’espace autobiographique, d’un espace fortement autographique, site d’une transformation constructive de l’écrivain.

Ce n’est que par “la médiation de la lecture que la littérature obtient sa signification complète” (Ricoeur 1985 : 230). D’après Ricoeur, “la lecture n’est plus *ce que* prescrit le texte; elle est *ce qui* porte au jour la structure par l’interprétation” (*ibid* : 241).

“On lit pour poser des questions” (*in* Manguel 1998 : 113) dit un jour Kafka à un ami. Sa démarche de lecture rejoint dans ce sens-là le modèle herméneutique dialogique. Ces questions sont nécessaires aux deux premières démarches herméneutiques que sont la compréhension et l’interprétation (ou explication). Car, comme l’indique Hans-Georg Gadamer (*in* Jauss 1988 : 24), il s’agit “de comprendre quelque chose en tant que réponse”. Ainsi, c’est en tant que réponse que le texte s’ouvre à partir de la question. Les textes de Memmi s’ouvrent à notre compréhension et interprétation à partir d’une question initiale qui touche à l’identité de soi et à la relation à l’Autre. En effet, en examinant à titre d’exemple le premier roman, *La Statue de sel*, qui s’ouvre sur une épreuve d’examen, la première question qui s’impose est : pourquoi est-ce dans cette situation pénible d’examen que sont écrites les premières pages du roman ? C’est la réponse à cette question qui permet le dévoilement de la double problématique de l’identité inscrite dans la configuration même du texte. Cette démarche adoptée explique la lenteur et la minutie avec laquelle nous abordons ce premier roman, livre phare de toute l’oeuvre. A travers les questions posées par notre lecture et les réponses données par le texte même (sa structure, les temps employés, les répétitions, les symboles fondamentaux), et dans l’avancée pas à pas d’une approche heuristique, se révèlent les problématiques existentielles qui sont le fondement de l’écriture memmienne. D’autres

textes permettent d'autres questions qui amènent, dans la réponse extraite du texte, le dévoilement autographique.

A la fin de notre travail, cette méthode nous permet de poser l'énigme de la fragmentation de l'oeuvre qui, à priori, en "précompréhension", nous était apparue comme un tarissement de l'écriture. Or, la réponse donnée par le texte est tout autre : positive, elle révèle au contraire la progression finale et nécessaire de la reconstruction entreprise. Notre méthode est de pratiquer un travail constant de va-et-vient entre, d'une part, un détail, même périphérique, ou une partie du texte qui sont éclairés par l'interprétation, et, d'autre part, le tout de l'oeuvre. Ce va-et-vient fait ressortir un phénomène reconnu par Starobinski : "une évidence que le texte recelait depuis son commencement, que toute lecture attentive percevait obscurément, mais qui s'éclucide désormais au grand jour par la vertu de l'explication" (ou l'interprétation) (Starobinski 1970 : 67). Ce travail s'inscrit donc dans le cercle de l'interprétation herméneutique tel que le décrit Gadamer et qui suppose, selon Antoine Compagnon, qu'"il existe une relation organique d'interdépendance entre les parties et le tout : nous ne pouvons pas connaître le tout sans connaître les parties, mais nous ne pouvons pas connaître les parties sans connaître le tout qui détermine leurs fonctions" (Compagnon 1998 : 62).

Doubrovsky exprime une idée qui fait écho à celle du cercle en posant comme principe herméneutique la primauté de l'oeuvre sur la personne et la vie de l'auteur : "*Le circuit de compréhension va de l'oeuvre à l'auteur, pour se retourner sur l'oeuvre et non de l'auteur à l'oeuvre, pour se refermer sur l'auteur*" (Doubrovsky 1966 : 204. En italiques dans le texte). Par ailleurs, le lien entre l'auteur et le lecteur se révèle dans la troisième démarche de l'approche herméneutique (après la compréhension et l'interprétation), qui est l'application ou appropriation. Si "l'écrivain est un homme qui *se* trouve en trouvant son langage, du même coup il *nous* trouve. Et c'est pourquoi la communication littéraire, à l'inverse de l'historique, est à double sens" (*ibid* : 217). Il est évident que les questions que nous posons sont conditionnées par l'horizon des intérêts contemporains. Cet horizon est confronté à l'horizon de l'autre, l'écrivain; cependant, dans l'acte d'interpréter, cette distance est

comblée : les deux horizons fusionnent. De ce fusionnement surgit l'appropriation (ou application).

Nous reviendrons tout à la fin de la présente étude sur la fusion des horizons et la phase d'appropriation telle que nous l'avons éprouvée en tant que problème de compréhension de ce qui est différent. En l'occurrence, il s'agit de l'altérité d'un monde culturel autre car, comme l'énonce Jauss, "l'herméneutique (...) est un instrument précieux dans la pratique de la vie, dans la mesure où, par la compréhension dialogique dans l'expérience du texte, elle permet en même temps l'expérience d'autrui" (Jauss 1988 : 29).

Notre approche étant heuristique – partir à la découverte du sens du texte sans savoir a priori quelles seront ses révélations – elle conforte les raisons déjà données pour examiner l'oeuvre de façon chronologique. Cependant, nous avons fait une entorse à cette démarche en ce qui concerne *Le Juif et l'Autre*, que nous avons choisi de traiter avant son temps, parce qu'en appuyant la récupération de sa judaïcité par l'écrivain, ce texte se situait très bien dans la prolongation de notre chapitre VIII qui traite de ce même sujet. Il en est de même de *L'Écriture colorée*, que nous avons inséré dans notre chapitre consacré au *Scorpion*. Quoiqu'il soit publié bien après le roman, ce petit ouvrage théorique présente la possibilité d'une écriture différente qui préoccupait déjà l'écrivain-héros du *Scorpion*. Enfin, nous avons choisi d'aborder le dernier essai en date, *Le Buveur et l'amoureux*, dans le cadre de la conclusion comme la confirmation de la prolongation de l'écriture fragmentée et répétitive.

### **Un tracé de découvertes herméneutiques**

La pratique de l'approche qui vient d'être décrite fera ressortir des romans memmiens certaines particularités de structures dont l'interprétation s'avère fondamentale pour révéler la lecture, dans l'espace autobiographique, de la dimension autographique : une focalisation fréquente et insistante sur le narrateur au présent de la narration, le mouvement tour à tour centrifuge et centripète du texte, l'interrelation du duo conflictuel et son rapport à l'altérité, le questionnement intensif et affolé qui traverse le texte. Tous ces aspects font surgir les deux problématiques fondamentales qui sous-tendent ce travail, à savoir l'identité éclatée et la relation à l'autre.

L'écriture symbolique, qui n'apparaît que sporadiquement dans les premiers romans, s'épanouit dans un foisonnement qui désamorce l'angoisse antérieure et annonce une guérison qui, paradoxalement, mène à l'impasse de la fiction dans le dernier roman. Cette impasse n'implique pas la fin de l'écriture, mais plutôt sa prolongation dans la prolifération des essais. Nous justifions cette abondance en montrant, à travers la configuration évolutive de l'oeuvre, que c'est par elle que se continue et se confirme l'entreprise de reconstruction du moi où l'identité juive retrouve sa place primordiale négligée dans les romans. De même que dans les romans, la récurrence de certaines structures caractéristiques soutiendra notre interprétation des essais, dont la trame autographique est constituée par les portraits-autopourtraits; la disparition progressive du discours en faveur de répétitions, exhortations et aphorismes; la place prépondérante accordée au lecteur reconnu comme frère et l'effacement du "je" dans le "nous" humaniste.

Tout ce cheminement interprétatif nous permet de comprendre et de justifier l'oeuvre fragmentaire comme issue aux deux problématiques qui ont guidé notre réflexion. L'apparente déconstruction de l'écriture est en fait un achèvement : "le texte fragmentaire devient (...) un lieu de découverte et de révélation" (Susini-Anastopoulos 1997 : 100).

## Références

- Memmi, A. 1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio  
- 1973. *Au-delà des blancs et des noirs*. Inédit (Archives de l'écrivain)  
- 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard  
- 1987. Entretien avec Jean Caruel *Le Maillon* Octobre 1987 (Archives de l'écrivain)  
- 1997. La Fièvre Identitaire. *Revue Esprit*. Janvier
- Arnaud, J. 1986. *Littératures Maghrébines*. Paris : L'Harmattan  
Chraïbi, D. 1955. *Les Boucs*. Paris : Editions Denoël  
Compagnon, A. 1998. *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil  
Déjeux, J. 1993. *Maghreb : Littératures de langue française*. Paris : Editions Arcantère  
Dobrovsky, S. 1966. *Pourquoi la nouvelle critique ?* Paris : Mercure de France

- Doubrovsky, S. 1999. *Laissé pour conte*. Paris : Grasset
- Eakin, P.J. 1992. *Touching the world*. Princeton University Press
- Elbaz, R. 1988 a. *Le discours maghrébin*. Paris : Le Préambule
- Genette, G. 1991. *Fiction et diction*. Paris : Seuil
- Girard, R. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset
- Gusdorf, G. 1991. *Lignes de vie 2*. Paris : Editions Odile Jacob
- Jauss, H.R. 1988. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris : NRF Gallimard
- Khatibi, A. 1971. *Autobiographie d'un décolonisé*. Paris : Denoël
- Khatibi, A. 1986. *Le roman maghrébin*. Paris : Francis Maspéro
- Lecarme, J. 1997. *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin
- Lejeune, P. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil
- Manguel, A. 1998. *Une histoire de la lecture*. Arles : Actes Sud
- Memmes, A. 1992. *Littérature maghrébine de langue française, signification et interculturelité*. Editions Okad
- Montaigne. 1965. *Essais III*. Paris : Gallimard, Folio
- Ricoeur, P. 1985. *Temps et récit III – Le temps raconté*. Paris : Seuil
- Ricoeur, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil
- Starobinski, J. 1970. *La relation critique*. Paris : Gallimard
- Todorov, T. 1996. *L'homme dépaycé*. Paris : Seuil

## PREMIÈRE PARTIE

### Les romans-autofictions

*L'autobiographe croit s'engager dans la connaissance d'un sujet plein, qui serait lui; il permet de dire la vérité ou de la chercher sincèrement (...); mais on voit bien qu'il s'engage dans la construction de cette vérité. Cet imaginaire que chacun est pour soi n'est nullement "un mensonge" (...) nous n'avons sans doute pas d'autre vérité.*

(P. Lejeune 1986 : 197)

## CHAPITRE I

### MIROIR, MIROIR... *La Statue de sel* (1953)

Ce premier roman, publié en 1953, s'élabore déjà depuis 1950, en France, avant le retour d'Albert Memmi en Tunisie en 1951. Cette précision est importante : elle atteste que l'auteur tunisien écrit ce premier livre, qu'on pourrait qualifier de texte-phare, puisqu'il éclairera toute l'oeuvre à venir, dans une situation d'exil à la fois physique et psychologique. Ce qui signifie que le monde évoqué dans le texte porte toute la nostalgie d'un monde perdu, mais dont le souvenir continue à hanter le présent morcelé et aliéné du narrateur loin de son pays natal. Ce dernier se trouve donc autobiographiquement en exil, et autographiquement le texte plonge ses racines dans l'expérience de la perte et de la fragmentation intérieure.

Les nombreux entretiens accordés par Albert Memmi confirment la nature autobiographique de *La Statue de sel* : "C'est un livre plus autobiographique qu'une véritable autobiographie, je l'ai écrit autant pour composer une oeuvre littéraire que pour mettre de l'ordre dans mon existence à un moment donné" (1970). "Plus autobiographique qu'une véritable autobiographie", l'écrivain ne veut-il pas en fait dire plus **autographique** qu'une véritable autobiographie qui donnerait à lire plutôt une suite chronologique et événementielle de la vie de l'auteur ? Le "plus" évoqué ici contient toute la dimension d'autographie car l'écrivain, comme nous le verrons, ne fait pas que relater sa vie, mais l'interprète afin (comme il le dit lui-même) d'y "mettre de l'ordre", ou même de lui donner forme. Si bien qu'en faisant le récit des événements de son enfance et de son adolescence, dans ce premier roman, le narrateur spatialement et temporellement exilé raconte tantôt en focalisant sur le narrateur-personnage (personnage qu'il était) au moment des événements relatés et tantôt en focalisant le récit à travers sa conscience en tant que narrateur au moment de la narration.

Dans cette seconde focalisation, il intervient dans le récit et dit sa perspective d'adulte par rapport à l'enfant qu'il était, menant ainsi à une réinterprétation du passé sous un autre angle dont la portée dépasse la simple autobiographie puisqu'elle entraînera la reconstruction d'un être humain, c'est-à-dire un projet d'autographie. C'est alors que nous pouvons poser la question herméneutique suivante : y aura-t-il une véritable reconstruction par l'écriture et quelle sera sa fonction dans l'oeuvre de fiction d'Albert Memmi ?

Nous nous pencherons donc assez longuement sur ce premier roman en avançant de manière heuristique à travers le texte, afin d'y découvrir les préoccupations fondamentales de l'écrivain révélées à la fois par l'autobiographie et l'autographie. La problématique, dévoilée lentement et progressivement dans ce texte d'autofiction, servira de base à l'analyse de tous les ouvrages qui suivront.

*La Statue de sel* s'ouvre sur un texte-préface intitulé "*L'Épreuve*". Il s'agit d'une épreuve d'examen passée par le narrateur adulte. Pourquoi le roman prend-il naissance durant un examen ? Un examen, c'est, sur le plan autographique, se mesurer aux autres, être accepté par les autres qui en ont fixé les règles; si on répond bien, c'est montrer qu'on est capable et donc être reconnu, accepté. Mais cette obligation de répondre à l'examen empêche que cette reconnaissance par les autres soit inconditionnelle. Pour qui a soif de se savoir accepté tel qu'il est, cette épreuve se transforme en révolte contre ce qui est établi par les Autres par rapport auxquels il se sent terriblement étranger; il les refuse et s'aliène d'eux. Épreuve donc il y a, mais comme symbole d'une épreuve existentielle, celle de "l'examen" de sa propre vie afin de découvrir et d'affirmer qui on est véritablement. C'est ainsi que le narrateur écrira cinquante pages pendant l'examen. Elles constitueront une première rédaction du roman qui s'ouvre sur des préoccupations fondamentales de l'écrivain, sinon la plus fondamentale, celle de son rapport aux Autres, qui sera présente et persistante dans toute son oeuvre à venir. Albert Memmi l'admet : "Finalement, le drame principal de ma vie a été non l'argent (...) ni le succès (...) ni même l'écriture (...) mais ma relation avec autrui" (1985 : 221).

Dès les premières pages, le mot négatif "plus", lourd d'irrévocabilité dans "je ne sais pas, je ne sais plus", "ne me concernent plus", nous indique que le narrateur n'est plus à sa place,

qu'il se trouve en situation d'exil dans cette salle d'examen, ne pouvant plus établir de rapport ni avec ses voisins, un nord-africain et un français, ni avec le principe même de l'examen : "Comment ai-je pu m'intéresser à des jeux si étonnamment futiles ?" (1953 : 12).

Émerge également sa grande solitude par rapport "aux autres", ceux qui se penchent à l'unisson sur leur feuille d'examen, ceux qui "savent ce qu'ils veulent". C'est au moment de la prise de conscience de cette aliénation totale qu'intervient le processus de l'écriture, non pas celle attendue par les autres, mais l'écriture autobiographique dont il établit lui-même le pacte : "Cet oubli par l'écriture, qui seul me procure quelque calme, me distrait du monde, je ne sais plus m'entretenir que de moi-même" (1953 : 13). Ce moi est défini aussitôt comme déchiré et fragmenté : "Quelle naïveté d'avoir espéré surmonter le déchirement essentiel, la contradiction qui fait le fond de ma vie !" (1953 : 13).

"J'ai écrit sept heures durant (...) C'est que ma vie tout entière me remontait à la gorge" (1953 : 13). Sa vie, il la vomit littéralement "de son cœur à sa plume" pour "fuir", dit-il, c'est-à-dire fuir sa condition présente d'aliéné devenue intolérable. Dans ce texte introductif, imprimé en italiques et démarqué ainsi du reste du roman, s'exprime donc le "je" actuel du narrateur, nous l'appellerons le narrateur du présent, parti à la recherche d'un moi révolu. Dès la première lecture, le mélange des temps (passé composé, présent, futur) expose la conscience du sujet affolé, qui craint l'avenir, renie le passé et ne peut s'installer dans le présent. Il constate : "Je vais gaspiller toute ma vie. Mais qu'en ai-je fait jusqu'ici ? Je ne peux plus soutenir ce rôle" (1953 : 13). La solution à ce mal-être évoqué sera l'oubli par l'écriture autobiographique porteuse, il est à espérer, d'un retour au calme suggéré par le soudain passé simple de l'avant-dernière phrase du texte : "A la fin de l'épuisante séance, j'emportai une cinquantaine de pages" et aussi de la promesse d'un nouveau départ qu'indique le futur dans : "Peut-être en ordonnant ce récit arriverai-je à mieux voir dans mes ténèbres et découvrirai-je quelque issue" (1953 : 14). L'idée de départ se réalisera d'ailleurs concrètement à la fin du roman quand le héros partira pour l'Argentine, emportant sans doute avec lui ces cinquante pages écrites pendant l'épreuve.

Au texte de *“L’Epreuve”* succède la première partie du roman intitulée *“L’Impasse”* qui ouvre la narration annoncée dans *“L’Epreuve”*. Cette partie prend la forme classique d’un récit au passé simple, bien démarqué du texte précédent par sa typographie romaine. Cette partie comprend huit récits autodiégétiques qui nous plongent dans le passé lointain du narrateur, celui de la petite enfance et de l’enfance.

Les deux premiers chapitres intitulés respectivement *“L’Impasse”* et *“Le Sabbat”* sont une description du bonheur pur. Bonheur protégé dans l’espace étroit, à l’abri au fond de l’impasse “deux fois cachée”. L’enfant s’y sent en totale sécurité et en complète harmonie avec le monde qui l’entoure. Des passages lyriques évoquent les couleurs, sons, odeurs, nourritures et costumes traditionnels d’un monde lumineux et simple où les divinités protectrices se nomment “la mère, les voisins, le père”. Ce sont eux qui, en cas de péril, apparaissent “tout-puissants” pour le sauver. La description de l’enfant et du père dormant enlacés (“Je me serrais contre mon père..., lui mettant les jambes sur le ventre. Lui posait sa grosse main sur ma tête” - 1953 : 17) suggère l’intimité bienheureuse de cet espace confiné, cocon feutré et protecteur, “irréel et doux” précise le narrateur, rappelant le statut éphémère du bonheur où baigne tout le texte et la précarité du monde de l’enfance où le petit garçon évolue avec la légèreté (d’être) “de la bulle caressée par le vent”. Il y est “le fil de soie dans sa trame”, la couleur dans l’arc-en-ciel, il y fait partie d’un tout bien ordonné, mais condamné à ne pas durer. En effet, la menace de détérioration semble accompagner inéluctablement l’avenir et s’incarne aussi dans l’image de la lune dont la présence bienfaisante éclaire la chambre commune dès les premières lignes du roman, repoussant le noir de la nuit au-delà de la fenêtre. La lune est présente dans les dernières pages du livre aussi, où elle est devenue lune maléfique, porteuse de folie, métamorphosée en esprit du mal.

Que s’est-il donc passé dans ce parcours de vie que le narrateur se propose d’explorer ?

Dans ces deux premiers chapitres, des signes avant-coureurs de malaise peuvent être détectés au sein de l’harmonie lumineuse qui y est pourtant décrite; la focalisation glisse du moment de la fiction à celui de la narration lorsque le narrateur intervient dans son espace temporel d’adulte pour exprimer la nostalgie de ce qu’il a perdu et le malheur qui accompagne cette

perte : “Je perdis l’Impasse” (1953 : 21). L’ampleur de cette perte représente pour lui une véritable “catastrophe”, “de si loin je souffre encore au souvenir du samedi matin” (souvenir parfait d’un bonheur perdu aujourd’hui). Cette nostalgie amère se prolonge dans le troisième chapitre où le narrateur déclare dès l’introduction : “J’étais innocent dans un monde que je croyais innocent” (1953 : 33). Le regret d’un monde perdu, qui affleurait dans les chapitres précédents, devient plus persistant : “Il n’a pu durer si longtemps ce bonheur confortable d’une vie réglée par le respect confiant et les justes craintes” (1953 : 33), “Je ne souffrais pas encore de la misère extrême du ghetto” (1953 : 34). “Je garde le regret de la chaleur jamais retrouvée” (1953 : 34). Toute cette nostalgie, qui imprègne le texte sur le plan de l’autographie, prépare à la narration de la première rupture dans la vie harmonieuse de l’enfant, celle de la prise de conscience de sa pauvreté.

Lorsqu’il s’aperçoit qu’il ne porte jamais de vêtements neufs, qu’il porte ceux des autres, il en ressent une honte terrible; lui qui méprisait les pauvres, lui qui se voulait “le roi de l’Impasse”, s’aperçoit qu’il est l’un d’eux et qu’inexorablement le regard méprisant des autres qu’il sent désormais posé sur lui est un écho dans son propre regard posé auparavant sur le petit Fraji. C’est en fait de son propre mépris réfracté qu’il souffrira désormais. C’est à ce moment-là que s’opère l’effet de métamorphose inévitable de la chrysalide jusque-là totalement à l’abri dans son cocon. Le monde intérieur de l’enfant est fracturé par la honte qu’il ressent; le vêtement, reflet extérieur de son moi identitaire, le gêne, il finit par ne plus le supporter, ce qui équivaut presque à ne plus se supporter lui-même : “Depuis, lentement, m’a gagné cette gêne vestimentaire, caractéristique du pauvre honteux. Je ne me sentais bien dans aucun costume” (1953 : 42).

Cette gêne et ce refus même, occasionnés ici par le vêtement, vont très vite s’amplifier lorsque l’enfant quittera l’Impasse pour la première fois. Nous le verrons tout au long du roman, chaque changement d’espace sera l’occasion d’une rupture et nous constaterons que la structure spatiale centrifuge du texte ouvrira à l’enfant l’espace du malheur qui ira s’élargissant.

Le premier changement d'espace, c'est l'école où l'enfant entre à sept ans ne sachant parler que le patois tunisien et où il se retrouve brutalement face au français : "J'étais devant un gouffre... le maître ne parlait que français, je ne parlais que patois. Comment pourrions-nous nous rencontrer ?" (1953 : 44, 45). Encore une fois, une note d'affolement résonne dans le texte à l'idée d'être évalué et rejeté, et de faire défaut à cause de sa différence.

Ce nouvel espace est donc vécu comme un véritable traumatisme, – une "rupture totale", dit le narrateur –, celle de la communication avec les autres, à jamais remise en question. La focalisation glisse alors de la fiction vers la narration quand le narrateur, entraînant le lecteur brusquement dans le futur, commente l'unité fondamentale perdue, où le dédoublement intérieur de soi a un répondant corporel, celui de l'éparpillement des membres qu'on essaye de recoller en vain. De cette constatation émerge un bilan de ces ruptures : "Toute ma vie, mes amitiés, mes acquisitions furent soumises à une constante réadaptation de ce que j'étais" (1953 : 44), soulignant ainsi l'existence d'un espace intérieur bouleversé.

Parallèlement à cette rupture concernant la communication, naissent chez l'enfant des sentiments dont il ne soupçonnait même pas l'existence, la haine et l'envie devant le comportement de certains écoliers riches. Cette prise de conscience favorise le déploiement d'un espace intérieur d'aliénation où surgit un être que l'enfant ne reconnaît pas et qui pourtant est bien lui. L'importance, dans le roman, de ce dédoublement intérieur est mise en évidence par le titre du chapitre. En effet, l'auteur, qui aurait pu choisir comme titre "*L'Ecole*", dont il s'agit d'ailleurs tout au long du texte, décide de le nommer "*Les Deux Sous*", posant ainsi l'argent comme le catalyseur de l'apparition des sentiments aliénants qui déterminent l'exil intérieur de l'enfant : "Jusqu'ici, je n'avais pas eu la révélation de la jalousie et de l'envie, ou plutôt si j'enviais les beaux vêtements de Saül et son argent de poche, c'était sans animosité, sans amertume véritable" (1953 : 53). L'argent aura aussi un rôle à jouer dans le choix de partir en colonie de vacances, occasionnant un changement d'espace radical. C'est l'enfant lui-même qui choisit de partir pour deux raisons : d'abord parce qu'on y acquiert "les joues rouges" à l'égal de "l'enfant idéal", le jeune Français pris comme modèle par les enfants indigènes mal nourris; ensuite parce que c'est gratuit et qu'on doit "prendre ce qui est gratuit", formule bien en usage dans la communauté pauvre d'où

vient l'enfant, et qu'il a pleinement entérinée. Pourtant, le rapport à l'argent est toujours facteur de honte, une aliénation que l'enfant porte en lui et qui le fait se rétracter lorsqu'il doit admettre son indigence devant les autres dont le regard-juge lui est trop pénible. Ce rapport à l'argent, facteur à la fois de honte, d'envie et de haine, continuera tout au long du roman, mais servira seulement de prétexte à la difficulté des rapports avec autrui.

Si le père accepte l'offre gratuite de partir en colonie de vacances, la mère, par contre, reproche aussitôt à l'enfant son égoïsme; comment peut-il seulement oser penser quitter ses parents ? A ce moment, il y a retour à l'espace-temps du narrateur pour donner raison à cette mère primitive, "cette bédouine", qui l'a accusé d'égoïsme "jusqu'au dernier jour" et dont il avait honte. Le narrateur du présent lui reconnaît alors sa supériorité de cœur qui a su démêler l'essentiel de l'accessoire tout au long de sa vie. Elle voit juste en lui, c'est elle (qu'il a pourtant rejetée) qui détient la vérité sur lui.

Nous pourrions voir ici, sur le plan autographique, le soupçon (récurrent) d'une certaine responsabilité personnelle du narrateur dans son propre malheur et la volonté de réhabiliter sa mère, de lui rendre une certaine intériorité de profondeur, de perspicacité et de sagesse.

La honte de ses parents, il en fait l'expérience pour la première fois au départ pour la colonie. Dans la foule "européenne", ses parents lui paraissent "gauches et honteux d'eux-mêmes", gênés par leur patois chuchoté que l'enfant juge "vulgaire et déplacé". Ce regard impitoyable de l'enfant est l'occasion d'une autre rupture causant un autre dédoublement que le narrateur explique par le problème spatial troublant dont il a refait par la suite l'expérience : "Etre tout près d'eux et pourtant irrémédiablement séparé" (1953 : 59). Qu'est-il advenu de ses divinités ? Il les a perdues comme il perdra aussi l'immense fierté qu'il avait pour son père, "le tout-puissant", lorsque celui-ci, désireux de ramener l'enfant à la maison, se heurte au refus net du sergent qui dirige la colonie, et revient triste et abattu, vaincu, donner la réponse à son fils. Devant la soumission du père, le regard que l'enfant pose alors sur lui se trouve irrémédiablement altéré par la honte et l'humiliation. La figure du père est dès lors à jamais transformée, elle subira au cours des romans ultérieurs une lente dégradation.

C'est à ce moment crucial de sa vie que l'enfant prend aussi conscience de l'antisémitisme et de l'existence de l'autre religion, la chrétienne. Ces deux rencontres renforceront la honte qu'il commence à avoir de sa communauté.

Ce regard de l'enfant découvrant son père soumis et sa communauté peu glorieuse devient de plus en plus dur et impitoyable lorsque la famille quitte l'Impasse, lieu de l'unité heureuse, pour s'installer dans "Le Passage" dont le nom symbolique indique le passage d'une vie à une autre radicalement transformée. L'Impasse est perdue à jamais et la cohabitation avec la "tribu" n'inspire que mépris et haine à l'enfant dont le regard porté sur ses membres les réduit à des caricatures vidées de toute intériorité, à des marionnettes agitées et bruyantes qu'il rejette sans discrimination pour finir par se retirer en lui-même et s'enfermer dans la solitude : "Je me retirais en moi-même, je me crispais jusqu'à devenir cette silhouette tout en nerfs, insupportable aux autres et à moi-même". Le mépris et la haine sont à double tranchant car le regard cruel qu'il porte sur les autres, à qui il enlève toute humanité, se retourne implacablement sur lui-même, pour son malheur.

Pourtant, malgré ce rejet, il a besoin des autres et de leur approbation. Lors de sa "première communion", il a soif de félicitations et de louanges afin qu'il devienne le héros du jour, le roi de la fête. D'un côté, il méprise les femmes "bruyantes et versatiles comme des enfants" et de l'autre ces mêmes femmes s'occupant de sa toilette lui donnent sa seule joie du jour, "être l'objet de leur unique souci" (1953 : 84). Ce besoin de reconnaissance des siens, et qu'il aurait pu obtenir, il va finir par l'abandonner. Le narrateur justifie cet abandon par la fréquentation de l'école et le "changement profond de son matériel d'idées", qui mettent une distance définitive entre lui et les siens. Déchiré entre la maison et l'école, il choisit de ne pas partager l'autre monde qui l'habite désormais : "Je pris l'habitude de parler le moins possible à mes parents de mes occupations scolaires" (1953 : 80).

Il y a dès lors séparation psychologique d'avec "la tribu" et ses parents; le monde perdu auquel il tourne le dos sera remplacé par celui des études et le besoin vital qu'il a de reconnaissance lui arrivera justement de ce monde-là, puisqu'il sera "l'élus", le seul et unique à recevoir une bourse lui permettant d'aller au lycée. L'espace nouveau, situé dans la ville

européenne, est porteur de tous les espoirs : “J’avais été choisi entre tous”, “je serais très puissant”, “cette puissance, c’était un vaste mouvement vers l’avenir” (1953 : 97). De l’espace étriqué et confiné de la tribu et de la solitude, le voilà propulsé par ce même mouvement centrifuge du texte dans un espace sans limite, celui de l’orgueil d’avoir été le seul à commencer la grande aventure de la connaissance, celle de la liberté “enivrante féérique” qui le met en complète harmonie avec l’univers entier. Soudain, l’espace d’exil qu’était l’école se transforme en royaume. Lui qui avait perdu le royaume de l’Impasse, voilà qu’il redevient roi. Il est persuadé que le regard des autres a changé, il est le meilleur “avant Lévy (...) avant Spinoza”. C’est l’immense joie éprouvée qui le restitue au monde et aux autres qu’il veut complimenter, saluer, comme ces journaliers musulmans tout étonnés, “simplement pour manifester contre la solitude, la solidarité des hommes” (1953 : 97).

Pour celui qui avait coupé les liens avec la tribu s’enfermant dans une solitude maussade et amère, d’autres liens ont surgi qui le rattachent à un monde nouveau : “Un grand fil d’or me reliait à la ville” (1953 : 95). En annonçant que “les fils étaient vraiment noués”, le héros se rend compte que l’exil l’a désormais quitté, puisqu’il est relié solidement aux autres, au monde; il est sauvé.

Par ailleurs, le fait d’avoir été reconnu le remet en contact avec son corps : il grimpe l’escalier quatre à quatre, il a envie de courir, de chanter, de parler à tous, son coeur bat “comme s’il dansait”. Lorsqu’il se retrouve devant Bismuth, le pharmacien, son protecteur qu’on lui donne en modèle, il rejette violemment ce modèle devant l’infirmité physique de l’homme : “il boîtait”; et, se comparant à lui, il prend conscience de sa perfection physique “de bonne race nerveuse, (j’) annonçai(s) déjà la belle bête” (1953 : 104).

Cependant, cette totale jubilation sur le plan du récit est troublée par la voix du narrateur adulte du présent, qui intervient pour marquer la précarité de cette joie absolue liée à l’accès de la connaissance : “La connaissance fut peut-être à l’origine de tous les déchirements, de toutes les impossibilités qui surgirent dans ma vie” (1953 : 98). La conscience qu’il a du côté éphémère de la reconquête d’un royaume perdu s’accompagne encore une fois de nostalgie pour ce qui aurait pu être le bonheur : “Peut-être aurais-je été plus heureux dans le rôle d’un

juif du ghetto ?” (1953 : 98). Ce bonheur, ici mentionné pour la première fois, deviendra un des objectifs de vie d’Albert Memmi.

L’idée de bonheur reste encore ici résolument liée à la quête de l’acceptation des autres qui n’est jamais acquise. D’ailleurs, la première partie s’achève sur la prédiction d’une désillusion : “Parce qu’on me permettait d’aller au lycée, je croyais être victorieux. Je découvrais que la bagarre ne faisait que commencer” (1953 : 104), impliquant par là que les difficultés d’être du jeune garçon sont loin d’être achevées.

Au cours de cette première partie, l’espace Impasse-bonheur, chez un être entier en harmonie avec le monde qui l’entoure, a peu à peu cédé la place à l’espace exil-malheur, donnant naissance à un être dont la fragmentation est déjà ébauchée par les différentes ruptures avec sa famille et son milieu, qui cherche désespérément à être reconnu par les autres, mais que son dur regard sur eux aliène de plus en plus. Spatialement et symboliquement, le rétrécissement de l’espace intérieur est indiqué par le mouvement du héros propulsé de l’Impasse au Passage pour finir dans le couloir étroit, silencieux et sombre du pharmacien, cet homme qu’il découvre comme son double possible et qu’il refuse avec toute la lucidité et la violence que lui donne la lutte déjà entamée. C’est sur cette note de violence et de refus que s’achève la première partie.

Dans cette première partie, la grande flexibilité et la polyvalence de l’espace memmien commencent à se révéler. C’est ainsi que, s’il y a rétrécissement de l’espace, comme nous l’avons vu ci-dessus, il y a aussi expansion, ces variations pouvant être à la fois positives et négatives. L’espace clos et protecteur de l’unicité de l’être peut se rétrécir jusqu’à la névrose occasionnée par la solitude recherchée afin de fuir les autres, que ce soit en quittant l’espace ouvert de la clairière, pour se cacher et pleurer dans la forêt durant la colonie de vacances, ou en se retrouvant malade de solitude et incapable de bouger d’un lit d’hôpital, ou encore le malaise qui prend soudain l’enfant dans le couloir étroit du pharmacien.

Le changement d’espace et son expansion déterminent, nous l’avons vu, chaque fois une nouvelle rupture occasionnée par le refus des autres et le besoin intense d’être reconnu, qui

s'accompagne de l'impression troublante de se fracturer physiquement autant que mentalement. Pourtant, l'expansion de cet espace est aussi porteuse des plus grandes joies, comme celles de "L'Elu", pour qui l'accès à la connaissance et le fait d'être reconnu par les autres vont de pair avec le retour d'une harmonie de l'être avec son corps et avec le monde qui l'entoure. Soudain, il entend son cœur, il court et il a faim; il remarque la nature, les autres, le soleil, jusque-là obstinément absents de son univers. Il y a donc polyvalence de l'espace dans cette première partie qui se termine au seuil d'un nouveau déplacement, celui du ghetto vers la ville, découvrant toutes les possibilités d'un nouvel espace porteur de tous les espoirs.

La deuxième partie de *La Statue de sel* porte le titre pour le moins surprenant de "*Alexandre Mordekhai Benillouche*". Le lecteur, jusque-là, a pu être tenté de lire la première partie dans le registre autobiographique puisqu'il s'agit d'un récit à la première personne. A priori, comme le "je" est anonyme, rien ne prouve dans cette partie que le narrateur soit différent de l'auteur. Le lecteur, logiquement, confond les deux, d'autant plus que le "pacte autobiographique" semble déjà bien conclu dans le texte de "*L'Épreuve*". Confronté au titre-nom propre de la deuxième partie, le lecteur a donc lieu de croire à l'arrivée d'un nouveau personnage et il ne peut manquer de se poser la question de son identité : "Qui est ce nouveau venu ?". D'où son étonnement en se rendant compte très vite que le personnage qu'il avait pris pour l'auteur du livre, Albert Memmi enfant, est en fait un autre, un inconnu; mais en même temps, c'est bien du même enfant qu'il s'agit, le récit poursuivant la chronologie exacte de la vie de l'enfant de la première partie.

Pourquoi l'auteur a-t-il aménagé ce moment de surprise informative seulement après le récit de l'enfance ? C'est qu'en le nommant, le "je" précédent devient un autre. Il y a par là concrétisation du dédoublement de soi pressenti dans la première partie; le "je" devient comme étranger à lui-même car lorsqu'il clame : "Je m'appelle Mordekhai, Alexandre Benillouche", son triple nom, dès la première phrase, c'est pour aussitôt le dénigrer. Il en a honte parce qu'il révèle les trois identités qu'il porte en lui et qui le fracturent et lui pèsent parce qu'aucune d'elles ne lui va. En les refusant, le héros se rejette lui-même, se déteste en détestant les autres tout en entérinant leurs moqueries. Le nom, c'est comme une deuxième

peau que l'on porte et pour lui, ce nom colle à sa peau; il aimerait bien s'en débarrasser, comme il avait voulu se débarrasser de ses vieux vêtements, parce que, comme eux, il est porteur de la honte et de l'humiliation que le nouvel espace où il se trouve lui fera connaître : "A l'Impasse, à l'Alliance, j'ignorais que je portais un nom si ridicule, si révélateur" (1953 : 107). En effet, Mordekhai, c'est la judéité et le ghetto, Alexandre l'occident admiré et Benillouche les origines indigènes. De ces trois noms, ce sera le premier qui lui fera le plus honte et dont il se séparera au point même de l'oublier "comme une vieille peau"; il portera dorénavant le nom occidental d'Alexandre, afin d'être intégré au lycée français. On notera que le titre même de la deuxième partie adopte le changement de l'ordre des noms avec Alexandre, le deuxième prénom, paraissant en premier, soulignant ainsi la transformation de l'adolescent qui, en changeant de prénom, s'octroie comme une deuxième naissance. C'est une coupure irrémédiable d'avec son enfance, d'avec la vie d'avant le triomphe de "l'élus" et l'accès au lycée. Par l'artifice d'un nouveau nom, il essaie désespérément de faire peau neuve, de devenir autre, et de pénétrer, ainsi transformé, le nouvel espace incarné par la ville et le lycée afin d'y être accepté.

Si, par l'artifice du nom, l'auteur semble s'éloigner de l'autobiographie, ce n'est que pour mieux s'exprimer autographiquement en découvrant le statut précaire de son nom.

Dans le chapitre intitulé "*La Ville*", la focalisation se fait presque entièrement sur le narrateur du présent qui, après avoir brièvement évoqué les difficultés à porter un pareil nom dans le milieu très européen du lycée, fait comprendre que son malaise ne s'est pas arrêté à cette période de sa vie, mais l'a poursuivi jusqu'à aujourd'hui puisque, déchiré entre ses trois identités incompatibles, il se pose la question encore une fois teintée d'affolement : "Qui suis-je, enfin ?" (1953 : 109).

Afin de tenter d'y répondre, il relate ses efforts pour fouiller ses origines, une quête sans fin de son identité que l'on retrouvera dans les romans à venir d'Albert Memmi, en particulier dans *Le Scorpion*, *Le Désert* et *Le Pharaon*.

C'est dans le passage sur ses efforts pour fouiller l'état-civil que le narrateur-personnage (Alexandre, Mordekhai, Benillouche) cède soudain la place au narrateur-auteur (Albert Memmi) lorsqu'il explique que son nom se retrouve en Italie chez un peintre de la Renaissance ainsi que chez un bienfaiteur latin. Or, le nom de "Benillouche" ne pourrait en aucun cas avoir ces origines; par contre, celui de Memmi certainement. Ici, nous avons oublié temporairement de la fiction et affleurement de l'autobiographie vraie, comme si l'auteur ne pouvait s'empêcher d'intervenir pour donner au lecteur des hypothèses sur ses origines européennes, aux racines plutôt nobles, tout en brouillant un peu les pistes. Ce moment d'oubli représente un moment d'autographie pure, où le visage de Memmi se superpose à celui de son personnage disant ainsi sans voile la fonction guérisseuse de son écriture. Le moment est furtif, car très vite c'est le narrateur du présent qui déclare devant cette condition objective, qui semble le condamner à jamais à vivre ses contradictions: "Toujours, je me retrouverai Alexandre Mordekhai, Alexandre Benillouche, indigène dans un pays de colonisation, juif dans un univers antisémite, africain dans un monde où triomphe l'Europe" (1953 : 109).

C'est bien en donnant un nom autre à son narrateur que l'auteur fait soudain basculer le lecteur dans la fiction, rétablissant ainsi la distance entre l'autobiographie "vraie" implicite et l'autofiction : "A distance, explique Albert Memmi, on voit mieux ce qui vous blesse et risque de vous tuer (...). On suggère avec des choses concrètes et des personnages ses propres pulsions qu'on ne pourrait pas revendiquer" (1976 b). Ainsi, l'incursion de l'auteur lui-même dans la fiction est une façon de rappeler au lecteur qu'il s'agit toujours bien d'une autobiographie dont l'habitude de lecture ne s'efface désormais pas entièrement – malgré le masque du nom inventé, autorisant le droit à la fiction – afin de créer une réalité "plus vraie" permettant d'exprimer en même temps le désir de s'expliquer, de se justifier, d'avouer enfin l'immensité du malaise en soi. Ce malaise s'établit entre autres par rapport à la ville natale : "Ma ville natale est à mon image (...) Je me découvris irréductiblement étranger dans ma ville natale" (1953 : 110), contradiction frappante accentuant l'étrangeté par rapport à soi-même. "Comme une mère, une ville natale ne se remplace pas", "moi, je suis un bâtard de ma ville natale" (1953 : 110). De même, ici, il y a contradiction et déchirure entre l'enfant accepté et le bâtard rejet, la ville natale, "la prostituée", la mère jamais nommée, le mépris

et le rejette. Lui qui croyait qu'en la pénétrant il serait "accueilli avec joie", que "les portes du monde" lui seraient ouvertes, s'aperçoit avec amertume et douleur : "j'avais raté ma naissance à ma ville" (1953 : 111). Nouvel espace et encore nouvelle rupture.

L'expansion de l'espace qui, à priori, avait d'infinies possibilités et contenait la promesse du bonheur ne correspond pas à un épanouissement intérieur, mais au contraire entraîne une nouvelle fragmentation de l'être qui, lui, va en s'amenuisant à mesure que l'espace s'élargit. Sa ville, "mère dénaturée", le rejette, mais de son côté le héros rejette l'espace de la ville qu'il possédait auparavant, celui des souks, des impasses, des passages, celui de son enfance et de sa communauté. Pour lui, cet espace est étroit, tortueux, il ne s'y sent plus bien. Il étouffe : "J'étais pris de malaise", "il me semblait que j'allais me cogner aux murs". Désormais, il a besoin même physiquement de l'espace ouvert qu'il convoite car il pense toujours pouvoir s'y réaliser.

Pourtant, il se rend compte que, quoi qu'il fasse, il se retrouve "à cheval sur deux civilisations", que ce n'est pas en se coupant de son milieu d'origine qu'il atteint l'autre et qu'ainsi il se retrouve plongé dans une solitude profonde. C'est à ce moment-là qu'il se tourne vers l'écriture : "Pour m'alléger du poids du monde, je le mis sur papier : je commençai à écrire. Je découvris l'extraordinaire jouissance de maîtriser toute existence en la recréant" (1953 : 123).

Malgré l'espoir qu'elle porte, l'écriture est ambivalente, comme l'espace et les relations humaines, car le héros s'aperçoit qu'en même temps, l'écriture le coupe de la vie, le coupe de tous et de tout : "Je ne vivais plus, j'écrivais" (1953 : 123). Il se retrouve à l'extérieur, comme derrière une vitre, et c'est dorénavant en observateur et juge qu'il pose son regard sur les autres. Dans le texte, c'est le regard autocritique sans complaisance du narrateur qui décrit l'adolescent sérieux, durci, fou d'ambition, obsédé de lui-même et dont le seul but est d'être accepté par les autres – ceux qui, d'après lui, ont tout ce qu'il n'a pas.

L'acceptation représente toujours une victoire qui le remplit d'orgueil, le transforme "en jeune dieu". Cette "victoire" sur les autres exprime une telle expansion du moi intérieur que

c'est à cette occasion que réapparaît encore très fugitivement le visage de l'auteur-narrateur Albert Memmi pour rappeler au lecteur qu'il s'agit bien de lui dans le texte lorsqu'il décrit sa joie d'avoir été le seul à découvrir le vers le plus racinien d'une scène d'Andromaque : "En mon coeur, je pleurai de joie. Moi, le fils d'un juif d'origine italienne et d'une berbère" (1953 : 128). C'est encore un moment d'autobiographie rare; l'espace d'un instant, toute fiction écartée, Albert Memmi nous fait partager ce moment de triomphe réel qui entraîne l'admiration du regard de l'Autre (y compris celui du lecteur), où il n'avait lu jusqu'alors que le mépris.

Cependant, c'est par l'artifice de la fiction seulement qu'il peut exprimer l'autocritique très dominante dans cette deuxième partie. En effet, la dimension autographique y est remarquablement présente. Entre les récits de ruptures successives perce la voix du narrateur du présent dont le regard juge son passé et devient une réflexion sur sa vie jusqu'au présent de la narration. C'est avec la grande lucidité que permettent la distance temporelle et la maturité qu'il découvre soudain que : "Ce n'est pas le ressentiment ou l'orgueil qui m'ont coupé de mes parents, mais un sentiment de culpabilité (...) ils m'ont rendu coupable de ce que je ne rapportais pas" (1953 : 130). Les parents rejetant son éducation scolaire, il va rompre avec eux et se jeter à corps perdu dans ses études, frénétiquement, avec "rage" et "avidité". Il court après le temps pour "arriver", mais "arriver à quoi ?" (1953 : 136) se demande la voix sceptique du narrateur, qui revoit avec ironie l'adolescent gonflé d'orgueil et de joie lors de ses succès scolaires devenus désormais la valeur essentielle de son existence. Quant à lui, il a "cessé de croire que l'intelligence et le travail suffisent à assurer le bonheur ou même la valeur d'un homme" (1953 : 137), il "comprend que le but fixé n'en valait pas tant" (1953 : 138).

Cette voix du narrateur ne cessera de juger et de réajuster l'image du miroir brisé devant lequel travaille et se contemple l'adolescent durant ses années d'études. Le miroir brisé, symbole de l'identité fracturée, est aussi symbole de la séparation d'avec soi et son image persistera dans les romans qui suivront.

Au fur et à mesure que nous avançons dans le texte, le héros va de rupture en rupture, mais nous allons le voir, ces ruptures n'ont jamais l'irrévocabilité qu'il désire. Il a refusé sa ville, il a rejeté son père, qui a perdu du prestige qui l'auréolait dans la première partie; le père est réduit à l'homme bougon et malade auquel l'adolescent s'oppose de toutes ses forces en devenant indépendant financièrement, en fuyant la maison lors des crises d'asthme et en rejetant les rites sacrés du judaïsme. Il refuse aussi sa mère, cette étrangère qu'il ne reconnaît plus, qu'il rejette lors de la cérémonie d'exorcisme, de la "danse". Enfin, il a la conviction qu'il faut tout refuser afin d'être libéré et méthodiquement, systématiquement, il s'applique à le faire. Pourtant, ses refus sont presque toujours nuancés d'ambiguïté car gagner son propre argent c'est l'indépendance; mais c'est aussi être exclu de la cérémonie de distribution de l'argent de poche hebdomadaire, être donc exclu de la famille, et s'étonner d'en souffrir. Les craintes superstitieuses continuent insidieusement à l'habiter même lorsqu'il va jusqu'au blasphème pour les exorciser. Les samedis matins, symboles de bonheur et de paix, sont devenus froids et solitaires, tout empreints de nostalgie pour celui qui désormais se lève tôt et s'apprête à aller au lycée français alors que la maison dort.

Etonnement, dégoût, mépris, honte surgissent en lui devant cette mère étrangère, primitive, identique à la ville natale jusque dans l'image de la prostituée évoquée par la sexualité de la danse, mais aussi par l'allusion à la femme lointaine et secrète endormie près d'un homme qui ne la connaît pas. La distance irrémédiable qui s'établit entre l'adolescent, déjà dans un autre espace, et le spectacle de la danse, est traduite par la vision opaque, "comme à travers une vitre", qu'il a de "ces gens" qui font partie intégrale de lui-même, mais qu'il ne peut atteindre par aucun moyen, parce que mentalement il est ailleurs. Pourtant, malgré cela, durant la cérémonie, un instant, lui aussi se sent envoûté; il manque cesser d'être spectateur en ressentant la brève tentation de se laisser aller, de faire comme eux afin de passer "de l'autre côté", d'y être inclus, accepté et de faire partie de ce tout structuré et solide, aux rites séculaires. Le silence revenu efface cette tentation et c'est vers l'autre espace, de l'autre côté de la ville, chez Henry, son ami européen, qu'il choisit de s'enfuir, tout en se jurant d'arracher à jamais toute superstition de sa vie : "Je regarderai la lune en face", " je jeterai mes ongles n'importe où" (1953 : 183). Malgré ses promesses rationnelles, dans la rue, loin

de la musique et des cris, le calme le déprime, le doute s'empare de lui et c'est alors que s'élève la voix désespérée du narrateur du présent qui constate :

Arriverai-je jamais à échapper à ces tumultes, ces rythmes qui vivent au fond de moi ? (...) Après quinze ans de culture occidentale, dix ans de refus conscient de l'Afrique, peut-être faut-il que j'accepte cette évidence : ses vieilles mesures monocordes me bouleversent davantage que les grandes musiques de l'Europe (1953 : 184).

Aveu sincère des contradictions qui continuent à habiter le narrateur devenu homme, de son vain effort pour arracher ses profondes racines africaines, de ce paradoxe avec lequel il doit vivre et qui déclenche ce cri affolé de vaincu : "Ah! je suis irrémédiablement un barbare". La dimension autographique s'exprime ici par cette série de découvertes qui permettent au narrateur d'établir un premier bilan de ce qu'il est. Même si la découverte s'avère apparemment négative, elle représente aussi une pierre nouvelle dans la reconstruction du moi dont l'aspect de l'Orient indéracinable est désormais reconnu sinon accepté : "Pourrais-je jamais oublier l'Orient alors qu'il est greffé dans ma chair, qu'il me suffit de me toucher pour vérifier sa marque définitive ?" (1953 : 188).

Dans les deux premiers chapitres de cette deuxième partie, le héros, qui essaye de s'intégrer à son nouvel espace en se transformant, fait l'expérience de l'aliénation. Par contre, dans les cinq chapitres suivants, c'est la phase de libération où le héros, avec force et courage, rejette son espace antérieur, parents et traditions, alors que de son côté, le narrateur constate l'impossibilité d'un arrachement total, ardemment désiré pourtant, à son milieu d'origine, et accepte en fait l'échec d'une complète transformation intérieure qui serait atteinte en se libérant du passé.

Le thème de l'aliénation est repris dans les quatre chapitres finaux ainsi que celui de la transformation extérieure, déjà évoquée par le changement de nom du début de la deuxième partie, qui permettait d'être accepté par "les autres", dont le nouvel espace se trouve peuplé. Ainsi, en observant la structure de cette deuxième partie, nous constatons que les chapitres concernant la libération intérieure se trouvent dûment encadrés par les chapitres évoquant la transformation extérieure, celle qui est exposée au regard-juge des autres. Cela est significatif du mouvement dialectique qui s'établit entre transformation et libération, puisque

pour se transformer il faut se libérer du passé et que pour se libérer du passé il faut se transformer. Par conséquent, le héros se trouve ballotté entre transformation et libération par un mouvement qu'il ne semble plus pouvoir contrôler. Pourtant, le mouvement, porteur de négativité, de la transformation du héros est parfois fortement éclairé par des moments chargés d'une positivité qui, inévitablement, provoque l'expansion de son espace intérieur. Dans la première partie, ce phénomène était illustré dans le chapitre "*L'Elu*" et nous le retrouvons ici dans l'un des derniers chapitres intitulé "*Ginou*". Si dans "*L'Elu*", c'était le bonheur d'avoir conquis l'unique bourse, ici c'est le bonheur d'avoir fait la conquête d'une jeune fille de la bourgeoisie "éclatante de santé", "élégante et courtisée" et de redevenir "l'élus" : "Je suis choisi entre tous les autres!" (1953 : 199). Car le bonheur réside en fait essentiellement dans cette élection et le fait d'être envié par les autres.

Comme nous l'avons déjà constaté<sup>6</sup>, l'espace-bonheur aura toujours un répondant corporel : l'adolescent refait connaissance avec lui-même dans les miroirs et l'autoportrait brossé alors indique l'acceptation de soi. Le bonheur, c'est encore se remettre en harmonie avec la nature et l'univers qui, dans une description toute lyrique, soudain existe. C'est enfin reprendre contact avec le monde pour s'ouvrir à lui : "Je devine si pleinement la richesse du monde que j'ai envie de pleurer" (1953 : 202). Cependant, ces moments de joie ne durent jamais longtemps, ils sont toujours interrompus par un mouvement de fermeture de la brève expansion du moi qui met fin à ce bonheur toujours précaire, toujours troublé, décidément voué à rester éphémère. Ainsi la légèreté et la plénitude presque paradisiaques ressenties dans le chapitre "*Ginou*" cèdent très vite la place, dans le chapitre suivant, à l'épisode cauchemardesque du héros perdu dans la nuit d'une cage d'escalier. Brusquement aveugle, il reste suspendu dans le noir, ne sachant où aller, avançant en tâtonnant dans "un couloir sans fin" (encore l'image négative du couloir)<sup>7</sup>, "flottant toutes amarres perdues, invisible dans l'invisible, réduit à la pensée" (1953 : 217). Il a perdu contact avec son propre corps, avec sa

---

<sup>6</sup> Voir p. 32 "Le fait d'avoir été reconnu le remet en contact avec son corps (...) il a envie de courir, de chanter, de danser, de parler à tous (...)"

<sup>7</sup> Voir p. 33 : "Spatialement et symboliquement, le rétrécissement de l'espace intérieur est indiqué par le mouvement du héros propulsé de l'Impasse au passage pour finir dans le couloir étroit, silencieux et sombre du pharmacien (...)"

propre identité et soudain il a peur, peur de sa liberté symbolique acquise au fur et à mesure des ruptures successives et qui devient aliénante pour l'adolescent si sérieux qu'il en a désappris à rire et finit par se retrouver prisonnier de lui-même. Cet incident que le narrateur choisit de développer a, en fait, une profonde portée. Si nous considérons l'espace où se meut le jeune homme tatônnant, il est à la fois infini, parce qu'invisible et donc sans entraves, donnant par là l'impression d'y flotter, et il est espace clos, réduit au trou noir et silencieux. Il est à la fois liberté et prison, il est exactement l'espace où se trouve Alexandre Benillouche à ce moment de sa vie. C'est un espace conflictuel où la peur et l'angoisse triomphent du héros qui se dit "vaincu et ridicule". Il s'agit là encore d'un autre bilan négatif qui résume tous ses efforts de libération et de transformation et que le narrateur du présent rationalise ainsi :

Ma vie ne fut qu'une suite de ruptures de plus en plus graves, de plus en plus complètes (...) j'ai cru que j'arriverai à force de choix et de volonté à mettre de l'ordre en moi et dans mes relations avec le monde. Je n'en admettais l'impossibilité qu'à l'inévitable, à l'accomplissement de catastrophes (1953 : 212)

En effet, à mesure qu'on avance dans le livre, les ruptures se succèdent de plus en plus rapprochées, faisant souvent suite à un moment de jubilation qui met le héros brièvement en rapport avec son corps et l'univers. Cela déclenche un élan de tout son être qui aussitôt se recroqueville sur la solitude. A chaque étape, celle-ci le rapetisse et le dénude jusqu'à ne plus avoir de soi que la terrible sensation de n'être d'une impureté "éjectée par un mouvement amiboïde" du cercle que forment les autres où il essaye en vain de pénétrer. Ce mouvement d'ouverture et de fermeture de l'espace intérieur va désormais caractériser la situation de vie du héros, le précipitant de plus en plus rapidement vers un désespoir incontournable.

C'est dans cette partie aussi que le héros, sans illusions par rapport à sa possible transformation, prend conscience de l'autre espèce "d'autres" que sont les pauvres, ceux qu'il croit comprendre parce qu'il est des leurs. Il fera de cette prise de conscience une mission qui annonce les premières préoccupations sociales du héros : "Ce soir-là, peut-être, j'entrevis l'existence des autres" (1953 : 225).

Son choix, dont il est fier, du métier de professeur de philosophie, motivé en grande partie par son admiration pour deux de ses professeurs, le fera se tourner vers l'écriture : "Cette maîtrise du monde jamais achevée" (1953 : 234). Pourtant, c'est ce choix même qui est contesté par le narrateur du présent lorsqu'il avoue regretter de n'avoir pas étudié la médecine qui lui aurait apporté "stabilité", "sécurité" et "tranquillité spirituelle" (1953 : 234). Ce regret deviendra réalité par la force de la fiction dans l'oeuvre ultérieure d'Albert Memmi, car les héros de ses romans autobiographiques *Agar* et *Le Scorpion* seront médecins. Nous retrouvons ici toute la nostalgie que contient souvent la dimension autographique du roman pour ce qui aurait pu être et n'a pas été. Ce choix, qui va véritablement déterminer toute une vie, a une réelle portée existentielle. Fait par un individu isolé et solitaire, il déterminera non seulement son futur métier, mais aussi son orientation politique et sociale. Il survient au moment où la métamorphose du héros semble achevée en ce sens que ce dernier croit s'être consciemment et systématiquement vidé, au cours des différentes ruptures, de toute dépendance et de tout son passé pour devenir "neuf et transparent" (1953 : 248), terrain idéal pour reconstruire à la fois lui-même et "l'univers entier". Pourtant cette reconstruction n'ira pas sans sacrifice puisque le jeune homme, ne supportant plus cette schizophrénie identitaire, se croit obligé de choisir entre l'Orient et l'Occident décidément irréconciliables en lui, et opte pour l'Occident, arrachant par cette décision rationnelle tout un pan de lui-même. Cependant, l'écriture autographique du texte dit, comme nous l'avons vu, la persistance actuelle de ce composant de son identité qui se serait regreffé en lui malgré le rejet du héros. Si le narrateur semble geindre et se plaindre encore une fois de cette présence orientale, il la reconnaît et comprend qu'elle fait à jamais partie de son être.

Devenu "neuf et transparent", c'est maintenant l'image d'un étranger que le miroir lui renvoie : "J'étais moi et je m'étais étranger (...) je me devenais étranger chaque jour davantage. Il me fallait cesser de me regarder, sortir du miroir" (1953 : 247). C'est cette étrangeté qui mène à la décision de s'ouvrir au monde, tentant ainsi d'élargir un espace intérieur devenu un espace d'exil où il ne se reconnaît plus. Cependant, c'est au moment du mouvement d'élan vers les autres que le héros décide de rédiger un journal intime qu'il détruira avant son départ pour l'Argentine, mais qui fatalement le replongera en lui-même.

Ce paradoxe qui fait que l'espace intérieur se referme en même temps qu'il tente de s'ouvrir est engendré par la peur paralysante de s'ouvrir aux autres, concrétisée par le choix de l'introspection par l'écriture.

Si la première partie du roman portait sur la fracture de l'être intérieur à chaque changement d'espace physique, dans cette deuxième partie l'angoisse même que cause cette fracture est de plus en plus évidente à travers la récurrence d'un vocabulaire de la réclusion où les mots "gouffre", "muraille", "vertige", "espace noir" forment le décor imaginaire dans lequel se meut le héros ballotté qui se cogne aux difficultés qu'entraînent ses efforts de transformation et de libération. Le "je" de la première partie se transforme en effet, mais au point de devenir un autre que le héros même ne connaît pas, tant il est vidé de toute substance. Il n'est plus question de changement d'espace physique, car le héros est désormais arrivé à un lieu propice à sa transformation intérieure. Son "moi" ira en se rétrécissant au fur et à mesure des rejets subis. Pourtant, le héros n'a pas perdu l'espoir de reconstruction possible sur un territoire intérieur neuf dépourvu de toute identité déterminante : "Je ne serais pas Alexandre Mordekhai Benillouche (...) j'étais à faire" (1953 : 248).

La dimension autobiographique du texte est maintenue malgré la révélation surprenante du nom du héros. Le texte autodiégétique maintient le "pacte autobiographique" établi dans le récit de *"l'Épreuve"* – pacte que les incursions indubitables de l'auteur lui-même dans le texte suffisent à confirmer afin de maintenir l'habitude de lecture autobiographique. Par ailleurs, en conclusion de cette partie, c'est la voix du narrateur du présent qui s'exprime dans la dernière phrase du texte où le verbe "clore" a la résonance d'une porte claquée, sur le passé et la partie du moi qu'il renferme, ainsi que celle de la page qu'on tourne à jamais pour commencer à vivre-écrire une nouvelle vie.

Dans cette partie du roman, la dimension autographique est beaucoup plus présente que dans la partie précédente. La voix du narrateur du présent dit et redit sa découverte des ruptures et leurs conséquences présentes ainsi que la déconstruction de plus en plus rapide de l'espace intérieur du héros qu'elles entraînent. La polyvalence de l'espace que nous avons constaté précédemment est maintenue, mais le rythme expansion-retrécissement s'est accéléré

jusqu'au vertige devant le vide finalement atteint. En conséquence, au seuil de la troisième partie se pose la question de l'aboutissement de ce mouvement infernal d'ouverture et de fermeture répétitif comme des cris de détresse. Cesseront-ils derrière la porte close à jamais de la fin du récit ?

Quant à l'écriture qui pénètre la vie du héros au moment où il prend conscience du drame de sa situation identitaire et de sa profonde solitude, elle est aussi, tout comme l'espace, ambivalente, étant à la fois positive et négative. En effet, si elle possède d'abord une fonction guérisseuse ("pour supporter ma solitude", "pour m'alléger du poids du monde" (1953 : 123)), elle met radicalement le héros en face de lui-même, l'enfermant plus encore dans sa solitude, le repliant toujours sur lui-même alors que, délibérément, il a choisi d'aller vers le monde. En plus, la tentation de l'autojustification qui est inhérente à la narration à la première personne risque de faire miroiter aux yeux du narrateur un double mensonger.

"Je décidai de sortir de moi-même pour aller vers le monde" (1953 : 251), écrit le narrateur dans le dernier texte de la deuxième partie. Le sens memmien du "monde", c'est évidemment celui de la communauté humaine. "Aller vers le monde" implique bien que le héros est, jusqu'à présent, resté hors de cette communauté et que c'est en se coupant des siens (comme il le souhaite) qu'il pourra être pris par le grand élan en avant qui le projettera vers les autres. Cet élan présente un espace élargi à l'infini, porteur d'espoir et considéré comme la seule solution à l'étroitesse étouffante de sa solitude.

Aller vers l'autre va être tout d'abord l'expérience de la femme et de la sexualité dans le quartier des prostituées. Le héros voit cette expérience comme un mystère interdit par la morale et qui le fait rêver. Pourtant, la sommaire description spatiale du quartier semble plus annoncer le cauchemar que le rêve. En effet, depuis la mention des ruelles, et du dédale, du passage et du tunnel, nous retrouvons tout le vocabulaire de l'angoisse et du retrait sur soi rencontré dans les chapitres précédents pour finir dans "le couloir étroit" (1953 : 262) chargé

de la négativité des couloirs déjà rencontrés antérieurement<sup>8</sup>. Cette première expérience sexuelle sera un échec total puisque l'élan hors de soi s'enlise aussitôt dans la saleté, le dégoût et le mépris pour la femme inconnue. Ces sentiments sont d'autant plus insupportables que, comme le note pertinemment le narrateur, ce dégoût et ce mépris sont ressentis par le héros envers lui-même. Nous retrouvons le regard du héros posé sur l'Autre, qui réfracte son propre regard sur son être intérieur dès qu'il n'est pas reconnu par l'Autre. En effet, l'angoisse s'éloigne dès que l'Autre le reconnaît et lui montre un tant soit peu d'attention, comme le fait la petite prostituée, qui s'intéresse à lui par ses innombrables questions et lui fait la fête lorsqu'il revient la voir; il constate : "Je fus presque heureux"(1953 : 271). Cependant, dès qu'elle vaque sans pudeur à sa toilette, lui tourne le dos et l'oublie, le sentiment de dégoût et d'aliénation le reprend.

Le narrateur du présent découvre et décrit de façon très lucide ce mouvement d'ouverture sur l'autre et de fermeture sur soi que nous avons déjà souligné : "Comme toute ma vie désormais, ma vie sexuelle oscillait entre l'essai de sortir de moi-même, de communier, et le retrait désespéré, écoeuré" (1953 : 270).

En lisant le titre du deuxième chapitre intitulé "*Les autres*", le lecteur est en droit de se poser la question de savoir de quels "autres" il s'agit. Précédemment, nous l'avons vu, il existe dans le roman deux catégories d'autres. En premier lieu, les "autres" sont ceux qui sont différents du héros par leurs origines culturelles ou leur statut social. En général, il s'oppose à eux, les considère comme des ennemis tout en essayant en vain de les imiter. Plus tard, "les autres" sont ceux dont les origines sont similaires aux siennes, il les considère comme ses semblables tout en les ayant longtemps méconnus. L'ambiguïté de sens est certainement voulue par l'auteur qui amène le lecteur à confondre brièvement l'identité des deux groupes; elle conduira pourtant à la superposition des deux sens puisque "les autres", qu'ils soient ses ennemis ou ses semblables, finiront par rejeter le héros de leur cercle, formant ainsi un seul et même groupe, face à l'exclu ramené irrémédiablement à lui-même et à sa solitude.

---

<sup>8</sup> Voir chapitre VIII, 1ère partie (p.103, 104); chapitre IX, 2ème partie (p.217); chapitre X, 2ème partie (p.232)

Dans le chapitre, “*Les autres*”, c’est de la première catégorie qu’il est question, ce sont ces autres qui l’acculent à lui-même en l’obligeant à se demander qui il est. En effet, pour le héros, le problème se pose dès le lycée, où il découvre à la fois sa judéité et l’antisémitisme : “L’antisémitisme était une caractéristique des autres” (1953 : 275). C’est ainsi qu’il en vient à s’épier lui-même tout en épiant les autres. Si cette observation de soi va lui permettre de cerner “une image plus précise” de lui-même, l’observation des autres va lui faire découvrir les différentes sortes de racisme, tels que le racisme insidieux et raisonneur des camarades ou le racisme scientifique du professeur d’histoire. Ces concepts sont des données autographiques qui, par leur rationalisation des événements du vécu, présentent déjà à l’auteur les germes de plusieurs essais et en particulier ceux du “*Racisme*” écrit très ultérieurement :

Lorsque j’ai été amené à décrire ces aspects de ma vie, il m’a été impossible de ne pas considérer la place qu’y avait le racisme. C’est ainsi que, bien avant mes essais systématiques, comme *Portrait du Colonisé* ou *Portrait d’un Juif*, mes premiers romans *La Statue de sel* ou *Agar* en contiennent de nombreux points (1982 : 12 "Introduction")

De même, on peut penser que c’est l’éducation juive entreprise par le héros afin de rejeter les arguments racistes des professeurs, et la prise de conscience intellectuelle de la spiritualité hébraïque qui permettront plus tard à l’auteur de broser les portraits mentionnés ci-dessus.

C’est dans cette avancée vers les autres que le jeune héros va rencontrer certains “autres” restés jusqu’alors presque inconnus et jugés traditionnellement hostiles par la communauté juive, c’est-à-dire les musulmans. Le considérant indigène comme eux, ils lui offrent de participer à des réunions nationalistes afin de chercher ensemble une solution commune. La joie et l’espoir pénètrent aussitôt le jeune homme, qui se sent accepté pour ce qu’il est; si bien qu’il pense que le phénomène tant souhaité arrive, qu’il sort enfin de lui-même, ou plutôt, comme le dit le narrateur de façon très personnelle et réaliste, qu’il réussit à se dégager (lui-même) de (ses) “propres nerfs” (1953 : 289). La sérénité qui l’habite alors lui donne la conviction que c’est bien en s’intéressant aux autres qu’il arrivera à se sauver de lui-même.

Malheureusement, la foi et la confiance qu'il a acquises lors des réunions clandestines avec ses concitoyens musulmans s'effondrent d'un coup avec les nouvelles du pogrome dans le ghetto juif et la mort de son camarade Bissor. Le héros, qui avait délibérément choisi l'élan vers les autres afin de les rejoindre dans leur lutte, se voit brusquement ramené à l'état d'aliéné qui lui est désormais habituel. Réparaît alors devant lui l'image des murs déjà évoquée précédemment, il rappelle "l'emmurement réciproque" et sa position de prisonnier "entre deux murs". Les doutes de soi, l'incertitude de son identité reviennent dans le questionnement : "Quel était mon peuple ? et que voulait-il ?" (1953 : 287).

C'est la voix du narrateur du présent qui s'élève alors, pour faire une fois de plus un bilan désastreux des choix du héros : "Au prix de quelles luttes j'avais choisi l'Occident et refusé l'Orient en moi !" (1953 : 290). C'est à ce moment crucial de doute et de désorientation que le héros prête l'oreille à l'argument sioniste, autre germe de sa conscience politique à venir, avant d'être emporté malgré lui par la guerre.

La guerre, cette force extérieure et anonyme contre laquelle l'individu est impuissant, c'est elle qui va avoir le pouvoir de sortir vraiment le héros de lui-même et de le projeter avec force vers les autres. Au fur et à mesure que nous avançons dans notre lecture, nous remarquons que le "je" dans le récit, jusque-là strictement autodiégétique, cède une place de plus en plus grande au "nous" pour lier définitivement le "je" et le "ils" dans une aventure commune. Si le "je" réapparaît, c'est au niveau de la narration par le narrateur du présent, pour expliquer, évaluer ou justifier un fait ou une action. Ainsi, après la description de la persécution de sa communauté et de la trahison de la France, qui entérine les lois antisémites et plonge les Juifs sans défense ni défenseurs dans une détresse solitaire, intervient la voix du narrateur qui explique : "Ce bilan d'une netteté désastreuse, je le fais maintenant. Sur le moment, je ne vis pas heureusement l'étendue de notre solitude" (1953 : 296). Par contre, ce qui lui reste de cette expérience s'avère être l'insatisfaction de soi et la culpabilité : "Je ne me sens pas assez victime, voilà pourquoi ma conscience reste torturée" (1953 : 292). Nous avons là un moment de révélation autographique dévoilant la lucidité impuissante qui figurera de plus en plus dans le texte, indiquant que ce n'est pas la charité ou la compassion

qui pousse le héros vers les autres, mais le besoin de se rendre admirable à ses propres yeux et d'appitoyer les autres, ceux-ci incluant les lecteurs toujours implicites au niveau de l'autographie.

Plus loin, le lecteur découvre, dans un des rares passages autodiégétiques du chapitre "*La guerre*", l'égoïsme du héros, qui jaillit par-dessus la communauté persécutée lorsqu'il pense d'abord à son "propre salut". En effet, famille et amis sont obstinément absents de son plan d'action pour s'échapper. Il est le seul en jeu, le seul à exister et à avoir peur. Une certaine culpabilité qui a dû l'habiter depuis fait trouver une justification au narrateur : "Avais-je raison, avais-je tort de chercher à m'en tirer tout seul ? Je ne faisais de tort à personne et je ne pouvais rien pour personne" (1953 : 300). C'est cet égoïsme qui fait que ses élans répétés vers les autres sont voués à l'échec. Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné précédemment (1953 : 25) l'autojustification mensongère reste une des tentations de l'écriture autobiographique<sup>9</sup>.

L'effort d'aller vers les autres reprend cependant le dessus lorsque les plans établis pour se sauver seul échouent. Casé dans un bureau pour des raisons de santé, le héros a honte lorsque, à travers l'administration, il est exposé à la douleur des femmes, aux souffrances des hommes et en vient à faire le deuxième grand choix de sa vie, celui de partir au camp de travail comme les autres hommes. Là encore intervient le narrateur raisonnant sur ce choix apparemment absurde et inutile, pour l'expliquer au lecteur et en ce sens se l'expliquer à soi-même :

J'ai demandé à partir parce qu'il m'était intolérable de rester. Je découvrais douloureusement, définitivement, l'existence des autres. Je découvrais aussi que jamais je ne pourrais me suffire de mon seul bonheur. J'eus aussi la naïveté de croire que je pouvais faire quelque chose pour eux (1953 : 305).

---

<sup>9</sup> Voir p. 45 de cette étude. A propos de l'écriture autobiographique comme avènement dans la vie du héros, son ambivalence est soulignée : elle est à la fois guérissante et aliénante. "La tentation de l'autojustification qui est inhérente à la narration à la première personne, risque de faire miroïter aux yeux du narrateur un double mensonger".

“Je découvrais l’existence des autres” arrive comme un écho à la phrase déjà rencontrée dans la deuxième partie : “Ce soir-là, peut-être, j’entrevis l’existence des autres” (1953 : 225). Dans la deuxième phrase, le doute a disparu, la certitude qu’elle contient montre le héros tout prêt à s’élancer vers les autres. Pourtant, il en va toujours de son épanouissement personnel, et son action sera vouée à l’échec.

Le choix de partir détermine un changement d’espace radical où le “je” du héros se retrouve vite noyé dans le “nous” de la communauté des travailleurs. Une seule fois, cette communauté devient “les miens”, indiquant la symbiose où veut se plonger le héros, qui semble un instant trouver dans la communauté “le salut par autrui”.

Lorsque le mouvement de fermeture de l’exclusion succède au mouvement d’ouverture dans un schéma désormais répétitif, le narrateur cette fois avance des raisons qui impliquent directement l’être intérieur du héros; par là il découvre sa part de responsabilité dans le mouvement généralisé d’exclusion par les autres quels qu’ils soient. Ceci arrive lorsqu’il s’aperçoit que la pitié qu’il ressent pour les hommes du camp le maintient au-deça de l’Autre encore derrière la vitre et que la compassion qui faciliterait son acceptation lui est impossible: “Je voulais les aimer et crains de n’avoir réussi qu’à m’apitoyer”, “je ne pouvais prendre l’un d’eux dans mes bras, le bercer, l’embrasser” (1953 : 319). Ce manque de compassion le condamne à demeurer l’étranger face aux siens et face à lui-même.

Tout au début du chapitre “*Le Camp*”, le narrateur mentionne qu’il s’est évadé lorsqu’il a compris que sa présence était inutile aux hommes. Le lecteur est donc en droit de s’attendre à une fuite solitaire; or, c’est tout le contraire qui survient : la fuite a bel et bien lieu, mais les travailleurs sont tous ensemble, partageant les mêmes craintes, les mêmes souffrances et tout le chapitre est résolument à la première personne du pluriel. C’est une aventure vraiment commune où le héros est fondu parmi les autres, où il n’y a aucun rapport de forces ni de rôle joué, mais aussi jamais de véritable communication, seulement de l’action.

A la fin du récit, au retour dans la ville, la séparation d’avec les autres refait surface lorsque le “nous” s’efface pour céder à nouveau la place “aux hommes” et aux “ils” qui

recommencent à communiquer entre eux. C'est le héros lui-même qui s'en écarte pour constater : "Les hommes n'arrêtaient pas de bavarder, ils me semblaient loin de moi comme ce monument historique (l'aqueduc romain)" (1953 : 339). C'est lui qui choisit de ne pas prolonger la solidarité et qui, à nouveau, se replie en lui-même comme on l'apprend dans le dernier, très court paragraphe du chapitre, délibérément détaché par un blanc dans le texte : "Dès lors, je me cachai et tâchai seulement à sauver ma propre personne" (1953 : 339).

Voici donc le héros ramené au point de départ : au début de la guerre, il pensait à "son propre salut"; à la fin, il tâche "de sauver sa propre personne" (1953 : 339). La force centrifuge qui l'a projeté avec violence vers les autres s'est rétractée tout aussi violemment devant l'échec de son entreprise. A la solitude extrême où le héros se trouve plongé s'ajoute la maladie physique, "cette concentration de soi, cette tyrannie de soi-même" (1953 : 344). Il est alors pris dans une spirale centripète qui le ramène de plus en plus sur lui-même : "Je devins le seul centre de mes préoccupations" (1953 : 344), jusqu'au vide identitaire total lorsque le héros abandonne même son dernier choix de vie qui avait été d'opter pour l'Occident. Encore une fois, dans une série de questions affolées, s'élève le cri de détresse du narrateur : "Qui suis-je enfin ?", "que faudrait-il arracher de moi-même? Que me resterait-il? (...) Devrais-je donc nier ce que je devenais sans pouvoir retourner à ce que je fus ?" (1953 : 344, 345). Ce mouvement centripète irrémédiable et irréversible conduit à la schizophrénie identitaire totale, l'aliénation extrême du "moi", amenant le héros, dans un cauchemar kafkaïen, à se trouver face à un autre lui-même, "ce mort allongé sur le carreau froid" (1953 : 346). La réapparition de sa mère, qui le force à dévisager ce mort, est comme un rappel cruel des siens rejetés et oubliés, leur reproche implicite de ce qu'il est devenu, leur rappel de ce qu'il a été.

L'image récurrente du miroir infidèle ("Je suis devant moi-même comme devant un miroir infidèle; l'étrangeté s'est glissée au coeur de ma vie" (1953 : 346))<sup>10</sup> qui déforme et renvoie le

---

<sup>10</sup> Reprise du leitmotiv identitaire du miroir : "je me rencontrais dans la glace, également brisée (...) j'aimais assez me regarder (...) interrogeant le miroir sur ce que j'étais..." (p.138), "je me cherchais dans les glaces" (p.199), "j'étais moi et je m'étais étranger. C'était un miroir..." (p.247).

visage d'un étranger est encore une fois celle de l'aliénation extrême qui mène finalement à l'idée de la mort, envisagée puis repoussée par le héros, dont le salut ne sera même plus l'écriture de son journal. En effet, l'écriture, qui avait une mission salutaire pour mettre de l'ordre dans sa vie, devient autobiographique à l'extrême et contribue au contraire à approfondir encore plus sa solitude en ne focalisant plus que sur sa personne. Devant cette détresse, le narrateur du présent s'adresse soudain au lecteur pour lui donner la leçon de vie qu'il a découverte à travers son expérience : "Ne devenez pas un inconnu à vous-même car (...) vous serez perdu" (1953 : 346). La tentation de la mort aussitôt écartée pousse le héros à trouver une solution pour se sortir du danger de sa propre contemplation. Ce sont les livres et les études qui la lui fourniront, puisque comme auparavant, ils offrent toujours un espoir d'ouverture sur le monde.

L'avant-dernier chapitre, intitulé "*L'Épreuve*", reprend le titre du préambule. Outre les reprises en italiques de certains passages, ce chapitre est le récit des jours précédant l'examen et évoque la rupture finale avec l'administration française. Exclu à nouveau, non-reconnu, le narrateur en déduit : "Ma destinée est d'être en perpétuelle rupture. Sans jamais pouvoir retourner car mon passé me ferme la porte à la figure" (1953 : 362). Le héros qui rejoint maintenant le narrateur du présent est-il vraiment la victime qu'il choisit d'être ? C'est lui, nous l'avons vu, qui a délibérément claqué la porte à la figure de son passé et dans le pessimisme total de l'inventaire de sa vie il ne peut plus nier sa part de responsabilité dont témoignent la série de choix conscients qu'il a faits lui-même. Responsabilité qu'il semble admettre en quelque sorte lorsqu'il constate : "Moi, je suis mal à l'aise dans mon pays natal (...) j'ai refusé de faire ce qu'il fallait" (1953 : 364).

Son refus final de l'examen marque un terme au bilan de sa vie élaboré tout au long du roman, à travers les interventions successives du narrateur du présent, qui se superpose maintenant au héros pour se trouver au bout de son récit, par l'intermédiaire donc de l'écriture, vraiment en face de lui-même. Il s'aperçoit qu'il y a coïncidence alors qu'auparavant il y avait toujours un décalage, une non-reconnaissance de sa propre image. La rencontre insupportable avec lui-même, qui signifie regarder en face, sans détour aucun, ce qu'il est devenu, entraîne l'idée de la mort : "Je meurs de m'être retourné sur moi-même".

C'est à ce moment dans le texte que se trouve la justification du titre, *La Statue de sel*. Comme pour la femme de Loth condamnée par Dieu à garder son apparence extérieure tout en étant inanimée, ce n'est pas la mort qui frappe le héros, mais la pétrification de son être intérieur. C'est un homme paralysé et au bord de l'abîme qui opte pour le départ : "Peut-être dois-je d'abord traverser la mer" (1953 : 369). Le passage par la mer, symbole du lieu des naissances et des renaissances et de la situation de doute et d'espoir où se trouve le héros, est peut-être un début de solution : "Peut-être guérirai-je, dans mon corps et dans mon âme" (1953 : 369).

Une dernière amarre cependant paraît retenir le héros : c'est l'existence de l'Impasse, lieu du bonheur et de la totalité de l'être. Pourtant, cette existence même est reniée, annulée : "L'Impasse n'a jamais existé". Elle n'était qu'un rêve, découvre le narrateur qui ici va jusqu'au bout de l'effacement absolu de son passé en oblitérant le lieu de sa naissance et de sa petite enfance, seul espace de bonheur parfait. Au début du roman, si le héros dit avoir perdu l'Impasse, il ne nie pas son existence et il y a toujours la possibilité de retrouver ce qui est perdu. Cette possibilité a disparu à la fin, lorsque le jeune homme, portant sa lourde liberté qui le paralyse, opte pour le départ. Autour de lui, "le monde est mort" (1953 : 376); en effet, plus rien ni personne n'existe plus pour lui, la lune est là comme au début du récit, mais de protectrice elle est devenue maléfique dans le regard du jeune désespéré. Passage de la vie à la mort. Elle est à l'image du héros, que la vie a quitté, morceau par morceau, et qui se retrouve mentalement pétrifié. L'écriture même ne l'aura pas sauvé, puisque, avant d'embarquer, il finit par détruire cette existence virtuelle du "moi" contenue dans les mémoires des huit cahiers du journal.

C'est sur le bateau que s'achève le roman; dans le véritable foisonnement des symboles que forment la mer, la nuit, le ciel, les étoiles et la cale. Ces symboles renferment tous un dynamisme positif. En effet, la mer, dynamique de la vie, symbolise aussi la situation d'ambivalence où se trouve le héros, qu'elle attire en se transformant en sorcière tentatrice, image de la mort. La nuit, qui ouvre et ferme le roman, c'est le temps des gestations qui vont éclater au grand jour en manifestation de vie. Ici, la nuit est d'abord crépuscule (préparation de la nuit où fermente le devenir), alors qu'au début du roman, au temps de la petite enfance,

la nuit devient aube, préparation du jour d'où jaillit la vie. Le ciel, où se répand la nuit, c'est la transcendance et la pérennité, mais aussi la conscience, le lieu possible de perfectionnement de l'esprit. Devenu noir, le ciel représente l'inconscient, que la présence des étoiles éclaire pour expliquer et par là rassurer. Enfin, il y a encore la cale, où se réfugie le héros afin de fuir l'appel de la mort. Elle est un refuge au centre du bateau, qu'on imagine noir et chaud, et qui rappelle la matrice où le fœtus protégé est en devenir. Elle incarne ainsi le lieu de l'identification.

On peut penser à l'encontre de certains critiques que ce refuge dans la cale n'incarne pas le pessimisme sombre du désespoir et de l'échec, mais que cette cale-matrice serait plutôt le lieu positif de tous les commencements où "l'individu devient enfin lui-même et parvient à la maturité en assimilant le monde collectif de manière à constituer sa propre personnalité adaptée au monde ambiant" (Chevalier 1982: 180, article "caverne").

La présence de tous ces symboles donne à la fin du texte une sorte de transcendance qui l'élève au-dessus des répétitions à l'excès de doute et de désespoir que nous avons rencontrées, au-dessus de la récurrence infernale du mouvement de l'espace d'abord centrifuge et de plus en plus centripète, et des bilans de vie profondément négatifs du narrateur. Au point de vue de l'écriture, la beauté de la description de la naissance de la nuit donne à la fin du roman comme un moment de véritable grâce onirique : "Je perdis de vue la ligne des côtes lorsque la nuit naquit au cœur du bateau. Elle déborda des cales, emplit les écoutilles et teignit de gris le bleu du ciel" (1953 : 377). Sur le plan autographique, c'est la beauté de l'écriture qui semble remettre le narrateur désabusé en contact avec l'univers et par là, elle retient sa fonction guérisseuse.

Dans cette troisième partie, le processus d'expansion et de rétraction de l'espace, déjà très présent dans la deuxième partie, se prolonge et s'accélère. Pourtant, l'expansion de l'espace physique qui réapparaît ici ne coïncide pas avec la négativité des ruptures, sauf que le "nous" se superpose au "je" du héros dans les récits de guerre. Par contre, la force centripète qui ramène inexorablement le héros à lui-même en le coupant du monde des autres, devient de plus en plus violente jusqu'à mener l'idée d'anéantissement.

Au moment de la coïncidence du héros avec lui-même correspond en même temps le moment de coïncidence entre le récit et la narration du présent, entre le héros et le narrateur, finalement entre autobiographie et autographie. En effet, à ce stade, le récit autobiographique converge avec le présent et la dimension autographique prend le dessus lorsque le narrateur évalue la destruction accomplie par chaque rupture et y découvre sa part de responsabilité. Si le récit autobiographique pose le héros en victime, l'écriture autographique laisse percer une perspective d'autocritique permettant de mieux se révéler à soi-même, de mieux se comprendre et dès lors de tenter la reconstruction de soi que laisse espérer le départ sur l'espace infini de la mer, dans l'espace clos et protecteur de la cale, lieu possible de développement réminiscent de l'Impasse perdue.

Je me trouvais dans une ville du nord de la France, Amiens, à peu près totalement détruite par la guerre, un champ de ruines (...) J'avais froid, j'étais perdu dans un brouillard cotonneux où l'on ne voyait pas à un mètre. C'est dans cette ville fantôme qu'une question lancinante et sans fin s'imposa à moi : Qui suis-je exactement ? (1976 a : 107).

C'est ainsi que dans un entretien Albert Memmi décrit le cadre dans lequel il a écrit "*La Statue de sel*" : froid, brouillard, ruines, ville détruite à reconstruire. L'atmosphère très lourde et claustrophobique de cet espace physique reflète l'espace intérieur de l'auteur au moment où son écriture se réalise pour la première fois.

A la fin du roman, a-t-il fini par répondre à la question initiale ? Dans le bilan final, le narrateur a compris ce qu'il n'est plus, mais ce qu'il est reste flou, vide de toute substance. Il semble ne pas être encore, plutôt être en devenir. La forme du texte confirme ce cheminement du héros : il va de "*L'Impasse*" au "*Départ*", c'est-à-dire d'un repaire spatiotemporel étroit, replié sur lui-même et protecteur, vers un repaire spatiotemporel virtuel, mais apparemment sans limites où tout devient possible. Le roman se termine sur l'image de la cale-matrice, évocatrice du lieu clos de l'Impasse qui ouvre le texte, et porteuse elle aussi d'une possibilité de croissance et de développement spirituels.

La quête rétrospective et introspective du héros, à travers l'écriture du narrateur (autographie), ne lui donne pas la réponse à la question : "Qui suis-je ?", posée avec tant d'insistance au cours du texte puisque c'est un être désespéré, "ruiné" et "vaincu" qui va embarquer sur la mer sans vraiment avoir cerné son identité, tant celle-ci est éparpillée dans tous les sens. Par contre, il aura appris au cours de ses ruptures répétitives comment il est : sérieux, égoïste, culpabilisé, victime, pour en arriver finalement au "J'étais neuf et transparent, j'étais à faire". L'issue espérée au début du roman n'a pas été trouvée, si l'on considère que le départ ne présente pas vraiment une solution viable au mal-être que le héros emportera fatalement avec lui. Les bilans en série établis par le narrateur du présent évoquent, par leur effort désespéré pour vouloir rationaliser la vie, des sortes de blocs de construction créés par le narrateur pour tenter de se reconstruire et de donner à son existence une certaine stabilité. Or ces bilans sont en fait de faux bilans, des bilans illusoire parce qu'ils donnent seulement l'impression d'une certitude, qui se révèle aussi évanescence que toutes celles qui ont précédé et suivi ces bilans. Ainsi, de bilan en bilan, le narrateur est mené en face d' un "moi" soit qu'il ne reconnaît pas, soit qui lui ressemble tant qu'il l'anéantit; si bien que le but de **reconstruction** de soi s'est irrémédiablement mué en **déconstruction**.

Projeté de l'espace étroit et statique du lieu de naissance vers l'espace polyvalent du monde, le héros est pris dans le mouvement de plus en plus rapide de dilatation et de contraction de son espace intérieur semblable à la respiration de plus en plus rapide de l'être affolé qu'il est devenu. Cette respiration impose son rythme à tous les chapitres du livre sauf le dernier, où le rythme disparaît après le désastreux bilan final qui conduit le héros à contempler un instant la mort comme une issue à sa situation intenable. Albert Memmi admet d'ailleurs cet affolement dans son entrevue avec V. Malka : "Lorsque j'ai écrit *La Statue de sel*, j'étais réellement désespéré, affolé" (1976 a : 120, 121).

Sur le plan autographique, c'est bien cet affolement qui envahit le livre peu à peu jusqu'au point où l'autobiographie rejoint la vie, au moment où, pour combattre cette angoisse affolée, l'auteur décide de mettre sa vie dans l'écriture : "J'ai découvert que la littérature est un moyen de lutter contre le déséquilibre et même une espèce d'assurance contre la mort"

(1976 a : 121). Par ailleurs, nous avons déjà fait remarquer la fonction ambivalente de l'écriture autobiographique qui, si elle permet d'alléger la solitude, de recréer la vie, a en même temps le côté négatif de la pure contemplation de soi pouvant entraîner l'autodestruction. Ainsi, à la fin du livre, c'est délesté des huit cahiers de son journal que le héros regagne un calme relatif et opte pour un "nouveau" départ.

En dernier lieu, nous voudrions attirer l'attention sur le projet fondamental. Ce texte qui commence par la simplicité de "*L'Impasse*" pour aboutir à la simplicité de la cale, abrite tout un foisonnement d'événements et d'expériences qui confirme la remarque perspicace de Philippe Lejeune : "Tout récit biographique part en général d'une cellule initiale assez simple, d'un trait schématique dans lequel se résume le projet" (Lejeune 1975 : 241). En nous référant avec Philippe Lejeune à G. Genette, qui envisage le récit comme "l'expansion monstrueuse d'une phrase initiale"<sup>11</sup>, nous pouvons postuler que l'oeuvre d'Albert Memmi sera l'expansion de la phrase : "(...) comme (...) j'allai à l'école définitivement, je perdis l'impasse"<sup>12</sup> (1953 : 21). Cette seule phrase contient toute la dimension de la perte d'un être intérieur entier et reconnu, et annonce la catastrophe à venir de l'identité morcelée, dont l'expansion scripturale englobera romans et essais à venir.

Ainsi ce roman autobiographique s'avère faussement chronologique en ce sens qu'il développe une sélection d'événements-ruptures qui prolongent la "phrase initiale", pour dire l'acculturation et la fracture identitaire.

C'est justement dans le prolongement de la problématique exposée dans *La Statue de sel* que nous allons nous pencher sur *Agar*, le deuxième roman, qui paraîtra deux ans après le premier et en constituera en quelque sorte la suite chronologique puisque, dans ce récit à

---

<sup>11</sup> "Marcel devient écrivain" serait la phrase initiale qui sous-tend *A la recherche du temps perdu*. "Ulysse rentre à Ithaque" serait la phrase initiale qui engendre *L'Odyssée*.

<sup>12</sup> Nous soulignons.

nouveau autodiégétique, le héros, d'enfant et d'adolescent qu'il était dans *La Statue de sel*, est devenu adulte, marié et anonyme.

## Références

- Memmi, A. 1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio
- 1955. *Agar*. Paris : Gallimard, Folio
  - 1957. *Portrait du Colonisé*. Paris : Gallimard
  - 1962. *Portrait d'un Juif*. Paris : Gallimard, NRF
  - 1969. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard
  - 1970. Entretien avec M. Martineau *L'Afrique Littéraire et Artistique*. N°11 (mars)
  - 1976 a. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard
  - 1976 b. *Distance, Dissidence et Création*. (Archives de l'écrivain)
  - 1977. *Le Désert*. Paris : Gallimard, Folio
  - 1982. *Le Racisme*. Paris : Gallimard
  - 1985. *Ce que je crois*. Paris : Grasset
  - 1988. *Le Pharaon*. Paris : Julliard
- Chevalier, J. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont
- Lejeune, P. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil
- Lejeune, P. 1986. *Moi aussi*. Paris : Seuil, Poétique

## CHAPITRE II

### LE DUO CONFLICTUEL

*Agar* (1955)

Si l'interprétation minutieuse du premier roman, *La Statue de sel*, nous a paru nécessaire parce qu'il est fondamental et contient en germe les préoccupations de l'auteur dans son oeuvre à venir, celle du deuxième roman sera plus sommaire. Tout d'abord parce que c'est un roman court, mais aussi parce que sa structure linéaire et presque entièrement chronologique en fait, comme dit Memmi, "un roman dans la tradition psychologique française à une seule voix" (1970).

Nous l'avons vu, le premier roman a été écrit dans une situation d'exil procurant une rupture spatiotemporelle par rapport au passé; en revanche *Agar* est le seul des cinq romans dont la situation spatiotemporelle corresponde à celle de son auteur au moment de l'écriture. Comme le héros anonyme du roman, l'auteur marié à une Française de Lorraine habite le Tunis d'avant l'indépendance. Cette situation aura son importance au niveau de l'interprétation lorsque nous constaterons la forte présence du présent historique dans le roman.

Avant d'aborder le récit lui-même, le lecteur doit passer les deux portes de dévoilement que représentent les deux préfaces rajoutées par l'auteur après la première publication à la suite des nombreuses critiques suscitées par le roman. L'auteur s'y plaint de n'avoir pas été compris et essaie d'y justifier son approche du mariage mixte : "*Agar* n'est pas une étude sur le mariage mixte, mais l'histoire de deux êtres, un jeune médecin juif tunisien et une jeune étudiante catholique et française"; leurs "aventures (...) constituent un symbole, un exemple privilégié de ce drame plus ample, de ce terrible problème de la communication" (1955 : 15).

L'auteur révèle alors le projet d'*Agar*, qui serait d'énoncer "les conditions d'une libération (...) la libération à laquelle aspirent aujourd'hui tous les hommes doit s'accompagner d'une libération intérieure" en rejetant les préjugés du groupe qui mènent à l'oppression et au mépris et même à la mort. Enfin, en conclusion, l'auteur affirme que le mariage mixte est souhaitable et que le roman *Agar* n'est qu'un essai "de dévoilement des conditions négatives" de ce mariage.

Nous n'en connaissons jamais les conditions positives impliquées ici, nous ne connaissons pas l'issue positive de cette situation particulière. Peut-être parce que ce roman n'est pas vraiment l'histoire d'un couple mixte, ni même de deux êtres comme le dit l'auteur, mais d'une lutte essentiellement individuelle. Dans la deuxième préface écrite trente ans plus tard, l'auteur, plus sûr de lui, mentionne le grand succès du livre aux Etats-Unis et introduit les notions de duos et de dépendance devenues les notions clés dans son oeuvre postérieure, et qu'il applique ici au couple humain. Cependant, il s'agit bien dans le roman du couple mixte appartenant l'un au pays dominé, l'autre au dominant. Le premier des deux partenaires appartient à deux mondes : l'ancien et le nouveau qu'il privilégie. Dans son effort pour réconcilier ces deux mondes qui pourtant sont en conflit, il va essayer de trouver "dans la fusion amoureuse, la réconciliation avec (lui-même)" (1955 : 20). Mais dans ce texte, comme dans *La Statue de sel*, l'épanouissement personnel qui passe pour amour de l'autre, aboutit au même résultat – la fusion anticipée n'a pas lieu : "Hélas, on est toujours deux comme on est toujours double" (1955 : 20).

Réconciliation avec soi-même, double, apprivoisement du double. Ces allusions nous ramènent inexorablement à la problématique non résolue de *La Statue de sel*. Il est intéressant de noter que ce n'est qu'avec la distance de trois décennies que l'auteur peut mentionner ces références si cruciales déjà révélées dans son premier roman et pourtant omises dans la première préface. Cette dernière présente les mêmes efforts d'auto-justification et d'explication que la dimension autographique de la première oeuvre de fiction avait déjà dévoilées. Ainsi pouvons-nous avoir tout lieu d'attendre de ce deuxième roman un prolongement au premier qui traitait de l'adolescence et de l'enfance du héros et de la sorte en déduire que ces deux préfaces, où auto-justifications et explications se

côtoient, ont une fonction autographique incontestable. L'auteur y repousse les critiques et croit devoir donner aux lecteurs des explications supplémentaires qui, en fait, sont encore des révélations sur lui-même dans son effort pour se cerner, pour "quêter le réconfort d'une approbation aimante" (Starobinski 1970 : 156).

Par ailleurs, la dimension autobiographique est présente dans *Agar* par le fait du récit autodiégétique et, bien que le "Je" y soit anonyme, cette dimension se trouve autorisée de par l'existence de nombreux textes d'entrevues accordées par A. Memmi où il fait allusion à des situations spatiotemporelles et sociales de sa vie qui correspondent bien à celles du héros d'*Agar*.

"Le mariage mixte était la solution à mes difficultés" (1976 : 103); "Avec Marie, ce fut immédiatement l'éblouissement de l'évidence qu'elle signifiait : c'était la solution, le dénouement, la réconciliation. Elle était française, lorraine, blonde aux yeux bleux; aussi occidentale (...) que j'étais oriental" (1976 : 103). "En faisant mon mariage mixte, (...) j'épousais l'Occident... J'étais alors en plein tumulte intellectuel et affectif, entre Orient et Occident" (1976 : 104). "C'est vrai que le mariage mixte symbolise assez bien le déchirement de toute vie et, à la fois, l'effort, toujours précaire, de surmonter le déchirement en allant vers l'autre" (1976 : 106).

Ces réflexions sont comme un écho à la problématique évoquée dans *La Statue de sel*; le héros y était déjà déchiré entre l'Orient et l'Occident, cherchait une issue en allant vers l'autre et cet effort renouvelé y était constamment voué à l'échec.

Essayons alors de voir, en nous penchant sur le roman *Agar*, si les dimensions d'autobiographie et d'autographie continuent à faire avancer l'oeuvre de reconstruction de soi tentée vainement dans le premier roman par le héros qui finit par quitter le pays natal.

C'est en bateau que le héros quitte son pays, le bateau symbolisant un *no man's land* solide et sécurisant entre deux mondes en conflit; et c'est en bateau que le héros revient, mais cette fois il n'est plus seul : accompagné de Marie sa jeune épouse française, il est devenu couple,

introduisant par là l'idée de duo, concept qui sera dorénavant omniprésent dans la pensée memmienne.

Dans ce roman, il y a apparemment une “seule voix”, celle du narrateur homodiégétique qui raconte son histoire. Pourtant, nous le verrons, ce narrateur unique s'exprime à deux niveaux exactement comme s'il utilisait deux voix différentes. Il focalise la plupart du temps sur le narrateur-personnage, héros des événements décrits, qui donnent la dimension autobiographique, mais comme dans le premier roman, il y a aussi glissement de manière quelquefois très soutenue pour focaliser sur le narrateur du présent (comme nous l'avons déjà dénommé), qui intervient dans le récit pour donner sa perspective actuelle du drame qu'il a vécu, dans un effort d'autographie, afin de se l'expliquer et d'avancer ainsi peut-être un peu plus dans la révélation de lui-même et de ses rapports à l'autre.

Dès le premier chapitre, les mots “anxiété” et “peur” qui l'ouvrent et le concluent sont lourds de la prémonition du drame qui suivra. Les deux personnages du couple, devant l'accueil bruyant et chaleureux de la famille, sont caractérisés par une sorte de pétrification : la femme est “passive”, “docile” et l'homme est réticent, plein de retenue; alors qu'en fait cet accueil lui fait vraiment plaisir, il ne le montre pas, paralysé qu'il est par le jugement de sa femme qu'il anticipe comme négatif et qui devient donc source de son anxiété. Quant à la peur, elle est une sorte de recul devant le risque qu'il a pris et la responsabilité qui en découle. Cette anxiété et cette peur-recul éveillent comme un écho de certaines situations du roman précédent, de même qu'on retrouve l'image de la vitre marquant l'étrangeté qui habite le héros et marque ici la séparation d'avec sa femme : “comme si elle se trouvait de l'autre côté d'une vitre” (1955 : 28).

C'est dans ce texte que nous trouvons mentionné pour la première fois le sourire de l'autre, “son sourire un peu immobile”, qui sera récurrent dans tout le récit qui suivra, où il devient le seul référent du visage d'autrui, tel un masque plaqué, cachant les vrais sentiments et déterminant ainsi de façon définitive une personnalité. En effet, souvent le visage n'a pour trait mentionné que son sourire, mais ce sourire n'est jamais net et franc, il est toujours nuancé, par un adjectif à connotation plus ou moins négative. Il traverse le texte et, tel un

regard, est tour à tour immobile, reconnaissant, poli, distrait, pâle et rapide, tiède et ironique. C'est le regard critique et juge de l'autre qu'à travers ces sourires le héros devine, et par là même son propre regard, qui lui est révélé.

Nous nous arrêterons sur le deuxième chapitre qui se démarque temporellement du reste par sa fonction de flashback présentant une dislocation de la chronologie pour le reste progressive. Cette dislocation présente aussi comme une pause dans un récit dont la progression mène inexorablement à la catastrophe des derniers chapitres. Placé dans une situation spatiotemporellement éloignée du narrateur, c'est le récit de la rencontre du couple et de leur premier bonheur. La constatation des contrastes physique et géographique entre les deux jeunes gens est plutôt positive : "elle si blonde, moi si brun (...) elle fille du nord, moi tant méditerranéen, nous formions un beau couple" (1955 : 37). Et pourtant, plus loin dans le texte, ce sont ces mêmes contrastes que le héros ressentira comme la base même de leur problème et, en fait, de son propre problème existentiel. Dans sa quête identitaire et son rapport avec sa jeune femme, cela représente un mécanisme important qui fait fonction de piège et dont il devra se libérer.

Le moment de pure joie évoqué par la description d'une promenade nocturne sous la neige prend des allures de rêve éveillé ("les vieilles villas similaires et irréelles", " le temps se ralentit et devient homogène et monotone" (1955 : 39)), et donne à la scène une qualité de virtualité qui la met hors du temps et de l'espace réel. Cette évocation est interrompue soudain par la voix du narrateur du présent qui, projetant le lecteur brusquement dans l'espace-temps de sa narration, dit toute sa nostalgie pour ce passé à jamais révolu, dont il doute même qu'il ait jamais existé : "lorsque je pense à ces quelques mois, ces minutes de bonheur absolu, ils me paraissent inventés, abstraits de notre histoire" (1955 : 39). Cette nostalgie, qui n'est pas sans rappeler la nostalgie profonde de "l'impasse perdue", est aussitôt accompagnée de regret, sinon de remords, lorsque le narrateur, par l'emploi du passé du conditionnel, dit tout son regret de ce qui aurait pu être et n'a pas été : "nous aurions pu être heureux" (1955 : 39).

C'est ainsi que tout au long du roman le narrateur du présent dira ses remords dans des formules telles que : "j'aurais voulu lui exprimer ma solidarité", " j'aurais souhaité lui dire...", "j'aurais pu penser", "j'aurais pu comprendre", " il aurait fallu ne pas avoir honte de son regard" etc...

La perspective autographique prend ici une dimension autre que dans le premier roman où elle s'établissait à travers une série de bilans s'efforçant de donner réponse à la question identitaire : "Qui suis-je ?". En effet, dans *Agar*, elle semble écrire le scénario d'une autre histoire, celle qui aurait pu bien se terminer, si le héros avait été autre; cela entraînera à la fois autocritique et auto-justification lorsque le narrateur essaye, à partir de son espace-temps, de se dévoiler le processus du malheur. Le mode conditionnel employé par le narrateur est le temps à la fois de la justification et de la fatalité : "Si je ne donnais pas son nom (celui du père) à son petit fils circoncis (...) j'éteindrais cette survivance, j'étoufferais l'écho de ce verbe qui, sans ma faute, se répercuterait jusqu'à la fin des temps" (1955 : 98). Nous remarquerons que la présence du narrateur du présent est fortement représentée, que chaque événement est commenté, jaugé par la raison, et que c'est souvent par des questions, porteuses de leur propre réponse (et qu'il se pose à lui-même) qu'il découvre une réalité qu'il ignorait au moment du drame.

Ces questions introspectives ne sont pas sans évoquer celles posées à l'accusé lors d'un procès, dans la mesure où elles présentent le narrateur comme surgissant devant lui-même en tant qu'avocat de la partie adverse. Les deux premières questions apparaissent dans le chapitre évoquant la rencontre à Paris. La première : "Et pourtant, cet instant si pur (...) n'avions-nous pas déjà pressenti de quels tourments il pouvait être gros ?" (1955 : 39) implique la volonté de ne pas voir dès le début ce qui aurait dû lui paraître évident. La deuxième : "Pouvais-je tarder longtemps (à proposer le mariage) si je voulais continuer à l'aimer ?" contient l'étrange et troublant élément de volonté dans l'amour impliquant le choix bien réfléchi d'aimer et que le mariage pourrait garantir. Ainsi, tout le texte se trouve ponctué de questions jusqu'à la dernière page du dernier chapitre alternant entre auto-justification : "N'avais-je pas le droit, maintenant, sans déchoir, de retourner dans mon pays quitté avec fureur, de me prêter (...) à quelques gestes et rites naguère refusés ?" (1955 : 44),

et révélation : “En fait, je connaissais mal ma femme (...) Comment aurais-je pensé que loin de s’adapter à ce monde nouveau, il lui devenait lentement insupportable ?” (1955 : 48).

Ces questions servent aussi à dévoiler la mauvaise foi du héros et donc à remettre l’histoire en perspective : “Mes désirs (...) étaient-ils bien cohérents ? et ce naturel, cet oubli, que je souhaitais tant des autres et de ma femme, en ai-je été moi-même capable ?” (1955 : 58) et “Etait-ce seulement elle que je voulais convaincre ?” (1955 : 62). “Mais j’en voulus à ma femme de me révéler, et d’incarner mes impossibilités. Me découvrant coupable de trahison, quel meilleur symbole pouvais-je en trouver ?” (1955 : 64).

Ici, le narrateur a pris conscience que sa femme est en fait son impossible double, celui qu’il a essayé désespérément de s’approprier, celui avec lequel il ne peut vivre et sans lequel il ne peut vivre non plus. Lors de la possibilité de circoncision de l’enfant, il remet en question des sentiments éprouvés qui sont la preuve de sa volonté d’adhésion à sa communauté : “Mais pourquoi, en moi, cet espoir absurde, cette joie honteuse ?” (1955 : 145). Il connaît la réponse qui est qu’il se rapproche des siens et des traditions, et en même temps il en a honte puisque c’est ce qu’il a mis si longtemps à rejeter systématiquement. Et puis, vers la fin du récit, la triple question primordiale, et sans réponse ici, qui est à la fois celle du héros et du narrateur à l’évocation de la ville natale et de ses sons nocturnes familiers : “Tout cela me sera-t-il un jour rendu ? Cesserai-je d’être ainsi arraché à moi-même ? Retrouverai-je cette bienheureuse coïncidence où j’étais encore à la veille de connaître ma femme ?” (1955 : 171). Immédiatement après suit la question chargée de pessimisme : “Est-il encore temps ?”, et sa réponse : “Mon mariage n’a pas été un moment de ma vie, il lui a donné son sens” (1955 : 171). Sur le plan de l’autobiographie et confirmant bien celle-ci, nous ne pouvons pas éviter d’être frappée de la similarité de cette dernière phrase avec ce que dit l’auteur Albert Memmi dans une entrevue : “C’est dans mon deuxième roman *Agar* que se trouve peut-être la clef de mon existence actuelle” (1967 : 65).

Enfin, au paroxysme de la lutte du couple, tombent cette révélation du narrateur commentant l’étrangeté qui habite le héros : “Cette impression de nouveauté toujours intacte avait-elle jamais cessé devant Marie ?” (1955 : 189) et son verdict : “Non! jamais je n’aurais eu le

courage de vieillir en tête à tête avec elle” (1955 : 189). Dans la dernière page du récit, l’idée du meurtre a dû traverser le héros comme une solution à son déchirement. Le narrateur du présent révèle cette tentation sous forme de question et y apporte sa réponse à la fois réfléchie et dramatique : “Comment ne l’ai-je pas étranglée? Je ne le sais plus aujourd’hui (...) Et je l’aurais peut-être fait si, en la tuant, j’avais anéanti cette image de moi-même qu’elle me présentait et où je me reconnaissais, ce masque qui m’enserrait la figure comme une pieuvre. Mais aurait-elle disparu, je saurais toujours moi, ce que j’étais devenu : un infirme” (1955 : 189).

La dernière question du texte contient toute la détresse du héros et peut-être aussi celle du narrateur : “Pouvais-je seulement espérer de vivre ? Quels gestes ferais-je qui ne me paraîtraient suspects?” (1955 : 190). Cette série de questions du présent renferme autant de révélations pour le narrateur dans sa quête identitaire. C’est en partie ce questionnaire – et ses réponses, soient-elles implicites ou données – qui le mèneront à la conclusion que la tragédie de son mariage mixte vient du fait que sa femme fasse partie du groupe dominant et lui du groupe dominé. Toutes les interventions du narrateur, sous forme de commentaires et de raisonnements, mènent aussi à l’évidence que ce mariage impossible est en fait le symbole même du conflit de la colonisation.

Sur le plan autographique, cette découverte mise à jour par l’analyse du drame personnel, révélera à l’auteur son approche de la relation colonisateur-colonisé qui entraînera l’écriture de son essai le plus célèbre, *Portrait du Colonisé*, écrit immédiatement après *Agar*. En effet, la lecture du récit du conflit entre le héros et sa femme Marie dévoile l’une après l’autre toutes les étapes du *Portrait du Colonisé* et se révèle comme une métaphore virtuelle de l’oeuvre ultérieure. La prise de conscience de l’oppression dans ce conflit et de la notion de duo sera aussi la source du corpus des essais à venir.

En ce qui concerne le développement intérieur du héros qui continue dans ce roman à s’épier et se chercher, l’espace extérieur est réduit de façon vertigineuse puisque, de la ville et de l’appartement familial très peuplé et agité, où ont lieu réunions et fêtes bruyantes, le couple

est emporté, par une force cette fois centripète à l'extrême, vers la villa isolée en dehors de la ville d'où peu à peu sont coupés les liens avec le monde extérieur : les amis et la famille.

C'est le très court chapitre VI qui fait fonction de charnière entre le monde de la ville et l'isolement de la villa. A partir de ce chapitre, la solitude du couple organisée par Marie va devenir de plus en plus grande, enfermée qu'elle sera par l'espace clos de la villa où personne ne viendra plus les distraire d'eux-mêmes. C'est à partir de là que le conflit entre les deux conjoints va vraiment éclater. La naissance d'un enfant, loin de l'apaiser, ne va faire que l'exacerber, le héros se sentant de plus en plus tiré vers la tradition et l'attente des parents, et Marie refusant catégoriquement toute intrusion de la famille tunisienne. "Nous étions seuls dans le drame qui allait commencer" (1955 : 100).

Cependant, cette solitude où le héros se retrouve alors qu'il cherchait à aller vers l'Autre (comme dans *La Statue de sel*), cette solitude à deux est d'autant plus tragique qu'elle enferme le héros dans son conflit intérieur, son déchirement insoluble entre l'Orient et l'Occident et où sa femme – à peine décrite de l'extérieur – , le mariage mixte même, ne deviennent qu'un prétexte au drame qui l'habite.

Dans le récit des affrontements verbaux violents qui l'ont opposé à sa femme, le narrateur sort de sa narration classique et ordonnée au passé simple pour soudain mélanger les temps, introduire en particulier le présent dans les scènes les plus violentes comme si elles se déroulaient encore devant ses yeux aujourd'hui et qu'il les revivait. Elles forment aussi, par la temporalité altérée, des scènes indépendantes et ressenties par le lecteur comme d'autant plus cruciales dans la désagrégation du couple. Cette alternance entre les temps (passé de la narration, passé composé, présent, futur, puis conditionnel, passé du conditionnel) montrent le héros affolé, sans repère temporel, qui a deviné le naufrage de son couple et qui se débat dans la spirale de la violence inévitable. L'exemple suivant montre bien le désordre des temps : "Une nuit, je suis sorti (...) je la laissai (...) Je me hâtai de chercher une chambre, puis subitement je décidai de retourner auprès d'elle (...) Nous étions perdus tous les deux sur le même océan et j'avais tenté de me sauver tout seul. Comme si je pourrais jamais partir

sans elle! Allons, la nuit sera affreuse, je le sais, il faut décharger notre souffrance accumulée, dont j'ignore encore le volume" (1955 : 165,166).

Après l'ultime scène de violence physique, la narration reprend le mode du passé, instaurant ainsi une sorte de calme et de soudaine lucidité, qui font opter le héros pour la séparation et l'avortement du deuxième enfant – autre prolongement de lui-même – qu'il rejette et voue à la mort de même qu'il rejette sa femme, son double nécessaire et impossible, se condamnant ainsi à l'infirmité, à l'amputation d'un côté de lui-même qui aurait été essentiel à la totalité de son "moi".

La dernière scène du roman est comme figée à la fois dans le passé simple de la narration et son environnement. En effet, elle a pour décor un lac aux eaux stagnantes, des "lauriers roses pétrifiés de poussière" et des "flamants roses immobiles dans la chaleur" et le silence. La femme y a le visage impassible et le héros y prend conscience de son infirmité. C'est cette même pétrification que nous avons relevée au début du texte dans la scène d'arrivée du couple sur le bateau. Elle est la preuve qu'il n'y a pas eu évolution, mais plutôt stagnation dans une situation qui, dès le début, était impossible.

Cette pétrification finale, qui n'est pas sans évoquer celle de *La Statue de sel*, vient de cette même prise de conscience du constat d'échec, qui fige immédiatement tout l'élan vital. Cependant, nous savons que sur le plan de l'autobiographie, cet échec du mariage mixte voulu par l'auteur n'a pas eu lieu dans la réalité de sa vie. Peut-être pouvons-nous trouver dans la dimension autographique du récit des arguments qui auront permis à l'auteur le dépassement de la catastrophe.

En effet, quelle a été l'action du héros? Il a épousé une Française parce qu'elle est tout ce qu'il n'est pas et voudrait être. Son désir serait d'être accepté par elle tel qu'il est, mais il a tellement peur du rejet qu'il fait tout pour être rejeté, exagérant leurs différences et tendant des pièges sournois. D'ailleurs, tout le récit semble baigner dans la mauvaise foi et la sournoiserie du héros qui, paradoxalement, en vient à provoquer chez sa femme les réactions qu'il redoute parce qu'elles impliquent son rejet. Si sa femme l'aime, il est incapable de le

voir, rendu aveugle par le sentiment d'infériorité qu'il a de lui-même et par la honte qu'il a des siens, qui lui font projeter mépris et haine dans le regard de l'autre. En se séparant de sa femme, il sacrifie une partie de lui-même et en vient à envisager la mort : "Pouvais-je seulement espérer de vivre? Quels gestes ferais-je qui ne me paraîtraient suspect" (1955 : 190). Jusqu'à la fin, le texte est parsemé de soupçon, de méfiance, de sournoiserie, voire de mensonge. Comment construire ou reconstruire son être intérieur sur de telles bases ? L'échec est inévitable.

Par contre, c'est au niveau de l'intervention de la voix du narrateur du présent que se révélera l'effort de reconstruction. Tout d'abord, il y a la prise de conscience de l'Orient, cette partie du "moi" qui se révèle indéracinable; il est indéniable que le narrateur en a la révélation; ensuite, les nombreuses questions introspectives dont le texte est pétri semblent impliquer sa responsabilité dans le conflit. C'est la voix du narrateur du présent qui suggère une réécriture du drame, celle où le sauvetage aurait eu lieu en dépit des contradictions et des difficultés; où le héros aurait fait preuve d'amour, de générosité et d'ouverture et aurait pu dire, employant enfin le "nous" dans sa dimension véritable, que "C'est nous-mêmes qu'il faut sauver! (...) J'en sais le prix! Qu'est-ce qui nous sépare? Mon église te condamne? Je condamne mon église. Ma ville te déplaît? Nous n'y vivons plus. Mon peuple ne t'adopte pas? Il ne sera plus mien. Nous serons seuls? Mais nous serons libres et neufs! Sans traditions, ni préjugés; nous nous referons une histoire. Nous garderons notre enfant; le cauchemar est fini" (1955 : 176).

Le "nous" a ici la dimension du "je" complété, formant un tout solide qui a pu surmonter les difficultés identitaires. Il semble bien que la vie d'Albert Memmi ait pris cette direction et que le livre *Agar* ait été une sorte d'exorcisme de ce qui a bien failli être, mais que les questions lucides, introspectives et rétrospectives du narrateur ont redirigé vers une possibilité de réconciliation et de reconstruction du moi fracturé. Une considération sur l'Occident et l'Orient qui se lit dans *La Terre intérieure* semble le confirmer : "Je ne vois pas du tout pourquoi j'abandonnerais l'une ou l'autre de ces dimensions. Je me refuse à choisir..." (1955 : 83).

Après *Agar*, Albert Memmi aspire à se tourner vers l'écriture plus analytique des essais que nous aborderons plus tard, pour revenir à la fiction avec *Le Scorpion*, son troisième roman, qui sera en partie une réécriture des deux premiers romans déjà en gestation dans les questions récurrentes d'*Agar*. C'est en effet par ce questionnement intense des possibilités non réalisées de sa relation à l'Autre que s'impose la dimension autographique du texte.

### Références

- Memmi, A. 1953 (1966). *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio
- 1955 (1984). *Agar*. Paris : Gallimard, Folio
  - 1957 (1985). *Le Portrait du Colonisé*. Paris : Gallimard
  - 1967. *Auto-portrait*. Souffles 2ème semestre.
  - 1969. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard, Folio
  - 1970. Entrevue de Monique Martineau. *L'Afrique Littéraire et artistique* – N°11.
  - 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard
- Starobinski, J. 1970. *La relation critique*. Paris : Gallimard

## CHAPITRE III

### MAIS OÙ EST LA VÉRITÉ, LA VRAIE ? *Le Scorpion ou La confession imaginaire* (1969)

L'étonnante structure de ce troisième roman montre indubitablement une volonté consciente de l'auteur à le démarquer des deux romans précédents qui, par leur style classique, semblaient pétris de l'influence de l'écriture occidentale. Le lecteur étonné a des difficultés à y retrouver et à y suivre l'auteur de *La Statue de sel* et d'*Agar*; pourtant nous allons voir que ce roman, écrit après une pause de plus de dix ans dans l'écriture fictionnelle et la publication de trois essais sociopolitiques, est la reprise de la situation particulière de l'homme fracturé par la dualité qui l'habite, mais sous un angle bien différent : "Je voulais exprimer (...) les différentes dimensions de la vérité, ou même de l'Être (...) je me suis bien amusé à faire ce travail un peu acrobatique (...) je crois bien que je n'ai jamais considéré l'écriture avec une telle distance (...) je me souviens avoir écrit dans mon Journal (...) : 'Maintenant, je peux écrire pour mon plaisir'" (1976 : 164, 165).

A partir de cette réflexion d'Albert Memmi, nous entrevoyons déjà que les questions sur le problème de la vérité et de la dimension métaphysique seront liées à une activité ludique de l'écriture qu'une certaine distance permet enfin. Cette distance, elle est certainement permise par le temps qui a passé, par le fait que l'auteur a mûri et aussi, puisqu'il est installé à Paris, par la situation d'exil spatiotemporel dans laquelle il écrit ce nouveau roman dont "la structure éclatée, éparpillée, les voix narratives multiples, l'écriture selon différents types de caractères et (l') iconographie incise dans la narration entendent rendre compte de divers niveaux de perception du réel" (Dugas 1995 : 21). En effet, le roman se déroule à différents niveaux sur le plan de la narration puisqu'il présente cinq narrateurs différents qui se succèdent, s'interrompent, disparaissent et ressurgissent : le héros en sera Emile, l'écrivain disparu, entouré de personnages réels ou imaginaires; Marcel, son frère médecin chargé de mettre de l'ordre dans ses papiers; ensuite Bina, personnage du prolétariat; l'oncle

Makhlouf, le sage presque aveugle et enfin J.H., un jeune homme torturé. Leur narration s'articulera selon une polytypographie à quatre types de caractères : caractères d'imprimerie pour les narrations de fiction, que ce soit des récits ou des contes; petits caractères pour "le journal" d'Emile; italiques pour les réponses et réflexions de Marcel; majuscules pour le collage de textes courts, poèmes, contines, ou vérités exprimées sous forme de définitions ou de constatations souvent métaphysiques<sup>13</sup>. A cette polytypographie vient s'ajouter un cinquième élément, l'iconographie, qui, sans vraiment illustrer le texte, le renforce en affirmant indubitablement sa connotation judéo-maghrébine et comme dit l'auteur "joue le rôle de correspondance" (Entretien. 1991 : 163).

Cette appartenance judéo-maghrébine relève du texte dans son ensemble qui, par son caractère complexe, est parfois déroutant pour le lecteur lequel va devoir interpréter et démêler les différents récits en associant à leur écriture un narrateur souvent évasif. Ces caractéristiques du roman semblent bien le rattacher aux romans de la littérature maghrébine où "le message n'est jamais évident. Il reste subordonné à l'interprétation du lecteur" et où la présence dans ces romans "de procédés d'écriture signifiants et d'épisodes thématiques relevant de l'étrange (...) les soustrait d'emblée à la dimension réaliste (...) s'ils prétendent à une illustration d'idées, celle-ci s'accomplit selon un mode de mise en fiction allégorique ou parabolique" (Memmes 1990 : 36).

Nous verrons que l'allégorie et le symbole sont des composantes de la trame du *Scorpion* qui, par cette caractéristique propre à la littérature maghrébine, témoigne sur le plan autographique de la pleine reconnaissance et de l'acceptation de son côté oriental par l'auteur divisé dans son entreprise de reconstruction identitaire. Notre interprétation du roman *Agar* nous avait d'ailleurs déjà fait entrevoir le début de cette réconciliation et

---

<sup>13</sup> Le projet d'écriture colorée appliqué au roman n'ayant pu aboutir, le texte se diversifie par les variations typographiques, faute d'apparaître sous des couleurs différentes. Pourtant, Albert Memmi ne renoncera pas à élaborer le sens de ce projet, il s'en expliquera dans l'ouvrage "L'écriture colorée, ou je vous aime en rouge", paru en 1986, dont la proposition principale est : "On peut, on doit utiliser des caractères de diverses couleurs pour rendre compte des paliers différents dans la vérité et des tonalités différentes dans la vie psychique" (Memmi 1986 : 89).

l'écriture du *Scorpion*, en transcendant le réalisme occidental dont l'auteur s'était jusqu'alors inspiré, affirme implicitement le côté oriental retrouvé.

Sur le plan de l'autobiographie, le sous-titre du livre *La confession imaginaire* est tout empreint d'ambiguïté : s'il annonce la dimension autobiographique impliquée dans le mot "confession", il la nie aussitôt en la qualifiant d'imaginaire, instaurant de cette façon le pacte romanesque attaché à la fiction et préparant donc à la lecture d'une fiction autobiographique dont ambiguïté, allégorie et contradictions seront des composantes à interpréter.

Les deux épigraphes de Gide et Valéry<sup>14</sup> qui présentent le texte, l'une disant la fonction guérisseuse de l'écriture, l'autre le problème de la véracité de la confession et la nature insaisissable du réel, résumant d'une certaine manière le projet d'écriture d'Albert Memmi.

Dès le texte d'ouverture du roman, la description dramatique d'un scorpion pris dans un cercle de braises, "ramené à lui-même" et à court de solutions, est certainement, comme l'admet d'ailleurs Memmi, un écho assourdi de *La Statue de sel*, dont le héros acculé, à la fin du roman, envisage la mort. Ainsi se retrouve le lien que nous avons déjà vu se tisser d'un roman à l'autre : c'est le même héros, ce sont les mêmes histoires dites et redites sous des angles différents. D'autres échos de *La Statue de sel* nous parviennent soit à travers certaines situations évoquées, où l'on reconnaît l'étrangeté d'avec soi-même, le miroir, le départ pour l'Argentine, certaines attitudes déjà familières du héros, soit par la présence de personnages déjà rencontrés tels que le père, la mère, la soeur et même "le pauvre" Alexandre Mordekhai Benillouche, qui apparaît furtivement et assez tard (1969 b : 47) dans le récit d'Emile, sans s'y imposer telle l'apparition d'un personnage d'une autre époque, une ancienne connaissance aussitôt oubliée. De même sont reprises des situations du roman *Agar* et le problème du mariage mixte où l'épouse se nomme éternellement Marie.

---

<sup>14</sup> "Qu'est-ce que tu vas penser de mon livre ? sera-t-il, selon toi, dans ma vraie courbe ? Je l'ai vécu pendant quatre ans, et je l'ai écrit pour passer outre. Je fais des livres comme on fait des maladies. Je n'estime plus que les livres dont l'auteur a failli claquer" André Gide.

"Qui se confesse ment, et fuit le véritable vrai, lequel est nul, informe, et en général indistinct" Paul Valéry.

Au début du texte, la narration autodiégétique et anonyme de “*La cave*” laisse croire à la dimension autobiographique, qui est réaffirmée par le récit de “*La médaille*”, où le pacte autobiographique semble enfin tout à fait conclu, puisque l’auteur Memmi donne pour la première fois son nom au narrateur. Cela permet d’une part de transcender la fiction jusque-là confirmée par le lecteur Marcel – qui conteste et corrige la véracité des textes d’Emile – et d’autre part de réaffirmer la dimension autobiographique de ce troisième roman. C’est bien de l’auteur qu’il s’agit ici; cependant le prénom non-conforme d’Emile-Imilio maintient l’ambiguïté endémique qui va désormais sous-tendre le roman et dont nous examinerons la fonction.

Mais revenons au récit de “*La Médaille*”, trouvaille authentique confirmée par l’auteur dans ses nombreuses entretiens et dont la révélation aurait bouleversé sa quête identitaire en attestant bien ses origines nord-africaines très lointaines : “Voilà le chaînon qui me manquait, je peux maintenant redessiner toute la construction : (...) J’ai toujours été persuadé (...) que nous sommes originaires du cœur de cette contrée; en tout cas (...) jusqu’à ces limites indécises où la mémoire collective hésite entre les mythes et les faits” (1969 b : 27, 28).

“La construction” redessinée montre une succession d’ancêtres tous plus ou moins illustres : des doges, des peintres italiens, un homme de lettres romain, un rabbin, des grands serviteurs du Bey, des cheiks, un compagnon de la Cahéna et enfin ce cavalier numide de la médaille qui ne peut être rien de moins qu’un Prince, ce titre prestigieux conduisant à l’élévation suprême des origines d’un auteur somme toute obsédé par l’idée de supériorité sociale, incarnée dans la diégèse fictive des romans<sup>15</sup> par des références multiples au roi, au royaume, au Prince ou au pharaon.

Sur le plan autographique, l’auteur aux humbles origines semble en tirer une sorte de fierté sécurisante apportée par la découverte de racines non seulement très profondes mais

---

<sup>15</sup> *La Statue de sel* (le roi), *Agar* (le prince), *Le Désert* (le seigneur, le royaume), *Le Pharaon*.

porteuses de gloire. Par ailleurs, pour bien ancrer la dimension de vérité autobiographique, l'auteur s'adressera directement au lecteur (1969 b : 32) pour lui demander de l'excuser de donner tant de détails tout en l'assurant qu'il s'agit de dire l'exacte vérité. Vérité qui le conforte, car elle semble enfin lui permettre de rétablir l'ordre dans son désordre identitaire. Cette médaille le rassure au point qu'il en a fait faire "une reproduction photographique agrandie" (1969 b : 34) pour, en cas de doute, l'avoir sans cesse sous les yeux. Cependant, la médaille s'est dédoublée. Les deux faces mises côte à côte, l'envers et l'endroit, "considérés d'un seul coup d'oeil" (1969 b : 34), deviennent le symbole de la dualité rencontrée dans les romans précédents et celui de l'ambiguïté des différents récits de ce roman qui présentent souvent, à travers la poursuite de la vérité qui préoccupe l'auteur, les deux faces d'une même réalité : "Ne fallait-il pas signaler aussi ces envers?... Sait-on bien souvent quel est l'envers et quel est l'endroit?" (1985 : 209). Les deux faces de la médaille sont inséparables, faisant partie d'une même réalité, "elles s'éclairent l'une l'autre" (1969 b : 27). Mises côte à côte, l'une contemplant l'autre, elles deviennent le visage d'un homme nord-africain observant le duo formé de "deux cavaliers à pied, debout chacun près de son cheval" (1969 b : 27). L'une des faces, à la tête du cavalier numide couronné, renferme toute la dimension orientale; l'autre face, aux deux cavaliers, tranchée par l'inscription romaine "L. MEMMI" révèle, par l'écriture, la présence de l'occident. Cette réalité autobiographique est renforcée par la reproduction photographique de la médaille insérée dans le roman pour témoigner de la véracité des faits. Il devient alors manifeste que la médaille exposée ainsi, dédoublée, incarne la métaphore de la situation de l'écrivain dont le visage semble surgir sur l'une des faces en contemplation de sa dualité identitaire. Ainsi, à partir d'une réalité autobiographique tangible (la médaille), émerge la part de révélation autographique dans le thème du double et de l'ambiguïté, qui va traverser ce texte éclaté en différents récits pour peut-être permettre à l'auteur, en inventant ces histoires, de pouvoir les recoller dans sa quête de reconstruction de l'unité tant souhaitée.

Si dans *Agar* le double s'incarnait dans la femme du héros, dans *Le Scorpion* l'auteur crée une multitude de doubles qui auront chacun leur fonction dans son projet d'écriture. Le héros de *La Statue de sel*, qui désire devenir médecin, finit par écrire et souhaite devenir écrivain; celui d'*Agar* est médecin; celui du *Scorpion*, Emile, est écrivain et son frère Marcel, qui le

lit, est médecin. Les deux héros des romans précédents se trouvent réunis ici; ils sont devenus frères et doubles, les deux professions désirées enfin face à face, et se complétant : celle de médecin incarnant ce que le héros aurait pu devenir. Cette situation exprime sur le plan autographique ce qui a été et ce qui aurait pu être. La prise de conscience du “ ce qui aurait pu être” exprimée à maintes reprises par le narrateur du présent dans *Agar* trouve ici une réalité dans l’écriture pourtant fictionnelle de l’histoire de Bina, interrompue et reprise tout au long du texte. Le héros en est ce jeune homme frustré et violent, plein de contradictions, ouvrier chez son père bourellier et dont le héros de *La Statue de sel* aurait pu avoir la misérable destinée s’il n’avait eu la chance de faire des études. Le jeune homme J.H. est sans conteste aussi le double de l’écrivain : “Décidément c’était mon double; mon double lucide et méchant” (1969 b : 213), “le double de ce que je fus” (1969 b : 217). Le passé historique ici exprime ce qui a été et n’est plus, tout en donnant à entendre ce qui a failli être, puisque l’histoire de J.H., dont l’issue est le suicide, est un écho certain du drame du héros acculé de *La Statue de sel* qui, au bord du gouffre, évite la mort de justesse. Ces deux récits, qui donnent vie à des personnages que le narrateur a été et failli être, sont, sur le plan autographique, comme l’exorcisme de situations dramatiques du passé de l’auteur. D’autre part, dans le récit de J.H., devant la cruauté et la dureté de l’absolutisme du jeune homme, qui exige que toutes les réponses aient le sérieux et la rationalité prônés par son professeur d’antan : “Il n’y a que les évidences qui comptent” (1969 b : 212), le narrateur se trouve sans réponse : “Que lui répondre, mon Dieu ?” (1969 b : 238).

Cependant les questions systématiques de son élève font naître des récits autobiographiques fortement marqués par la confession : “J’ai participé à la violence de la manière la plus équivoque, la plus aveugle, la plus hypocrite” (1969 b : 225), par le regret ou l’autocritique.

Dans *Agar*, l’autocritique de ses actions passées avait déjà imprégné les récits du narrateur du présent; ici, elle déborde sur son oeuvre, qu’il questionne lucidement : “J’entrevois maintenant seulement que toute mon oeuvre publiée n’est que l’incessant commentaire d’une oeuvre à venir” (1969 b : 238), “plus mes livres s’accumulaient, plus j’avais l’impression que leur but se dissolvait” (1969 b : 237). Cette impuissance à répondre aux questions, cette remise en cause de son écriture même, dénotent un approfondissement de l’expérience de vie

du narrateur ainsi qu'un certain détachement et dépassement – remarquables dans le passage où le narrateur, distrait, cesse d'écouter son élève : “J'avais cessé d'écouter depuis un moment” (1969 b : 212) – qui permettent à l'auteur sur le plan autobiographique de tourner le dos à son propre nihilisme. Par contre, l'Oncle Makhlouf, dont la sérénité et la sagesse attirent Emile, avide de conseils, incarne l'individu que le héros aspire à devenir : ce double qui lui dit : “Si tu ne veux pas qu'on te traite en pauvre, commence toi-même par te traiter en seigneur... dépêche-toi de faire la paix, mon fils, sinon tu resteras pauvre et divisé, en effet” (1969 b : 68). Ces conseils Emile se les donne à lui-même dans une perspective autographique de construction de son avenir, qui révèle ce qui sera peut-être.

A travers ce foisonnement de doubles, le héros-narrateur-auteur découvre toutes ses potentialités en déployant les multiples facettes de son identité complexe qu'il tend à cerner. Tout au long du roman, les commentaires du frère Marcel, le double contestataire, succèdent à la lecture des textes. Tout d'abord, ce sont des contestations qui redressent et corrigent l'imagination d'Emile, qu'il qualifie sinon de menteur, du moins de rêveur. Ces corrections, qui rectifient la fiction par une autre version de la même histoire commune n'ont, elles non plus, aucune garantie d'être la vérité; celle-ci, finalement, ne pourra probablement être obtenue que par une série de récits, de commentaires de commentaires de la même histoire sans cesse examinée.

Ainsi se trouve revu et corrigé en partie le texte d'Agar dans le chapitre “Marie”. Le récit commence par une série de questions contradictoires où l'élément négatif contrebalance toujours l'élément positif évoqué en premier :

(mon mariage) a-t-il été mon ambition la plus forte, le projet le plus audacieux, l'espoir de liberté la plus haute à laquelle puisse atteindre un homme ? Ou l'étourderie, l'imprudence, l'impétuosité d'un adolescent qui se trompait sur ses forces réelles, sur ses liens secrets, lesquels se révélèrent d'autant plus solides et surprenants qu'il les avait dédaignés et enfouis en lui-même ? (1969 b : 144).

Il est évident que les deux questions portent en elles les deux réponses positives. Elles incarnent l'envers et l'endroit, aussi réels l'un que l'autre, incarnés aussi dans cette histoire révisée du couple où le narrateur entérine enfin pleinement sa part de responsabilité : “Le désordre était en moi, Marie ne faisait que le représenter” (1969 b : 153), “elle n'était pas...

elle n'était pas..., j'accumule les négations. Alors qui était-elle? Ai-je bien essayé de la comprendre, elle ?" (1969 b : 146). A travers questions, reprises, examens de conscience, s'exprime enfin l'admission de l'existence d'un amour et d'une tendresse obstinément absents des pages d'*Agar*. Dans cette rectification de l'histoire, nous entrevoyons le projet de réconciliation qui se dessine à travers les questions, les contradictions, les autocritiques du narrateur auxquelles s'ajoute le commentaire rationnel du frère qui de négatif devient, au fur et à mesure du texte, de plus en plus positif. De l'étonnement souvent offusqué et de la dénégation, Marcel passe à la conciliation; il a, lentement, au cours de ses lectures, la révélation de ce que son frère cherche; il finit par le comprendre :

En vérité, je me demande maintenant si tout cela a la moindre importance, si le désordre ne vient pas toujours de ce que j'ignore la règle du jeu... la règle de vie plutôt, l'effort méthodique, oui méthodique d'Emile pour ordonner ses pensées, comme si ce désordre était l'ordre même voulu par mon frère (1969 b : 183)

“ Je commence seulement à comprendre Emile; par-delà de l'affabulation” (1969 b : 184). Compréhension qui va jusqu'à l'approbation : “C'est toi qui avais raison contre ce J.H. : la sagesse c'est cela, c'est l'aménagement du quotidien” (1969 b : 240). Comme un écho à son frère qui lui envie l'assurance que lui donne "ce métier (de médecin) magnifique", Marcel dit son regret de ne pouvoir écrire et son désir de le faire : “Ah, si j'avais du talent, le seul livre que j'aurais écrit, avec joie, je l'aurais intitulé 'Personne n'est coupable!' (1969 b : 240). Par cette phrase, Marcel semble exorciser le sentiment de culpabilité qui, dans les deux premiers romans, habite le narrateur du présent rempli de nostalgie et de remords. Ce sont ces sentiments qui le pétrifient dans son élan vers l'avenir et l'empêchent d'aller de l'avant. Pourtant au fur et à mesure qu'on avance dans le texte, la narration de Marcel prend de plus en plus d'importance. Au début, simple lecteur-commentateur, Marcel s'aventure de plus en plus à écrire lui aussi sa version de l'histoire racontée par son frère à travers plusieurs narrateurs. Ses visites à l'oncle Makhlouf – évoqué comme un patient difficile à soigner et qu'il ne voit que brièvement – se multiplient jusqu'à remplacer celles de son frère et, par son écriture, de plus en plus élaborée, qui rapporte le contenu des conversations et des contes du vieux sage, Marcel, lentement, se superpose à Emile. L'envers et l'endroit se trouvent réunis dans cette lente coïncidence qui semble totalement se compléter lorsque, à travers le méta-récit constitué par les interventions, commentaires et récits de Marcel, s'élabore le projet

d'écriture autobiographique. Ce projet existe tout au long du texte, mais culmine en transcendant tous commentaires et réflexions dans le long récit final de "*L'abcès*" et la description du départ en bateau qui reconstitue autobiographiquement le départ de Tunisie de l'auteur et de sa famille. Le frère Emile est lui aussi parti, mais son existence même est devenue virtuelle, contenue dans les liasses de "*La cave*", tenant tout entière dans une petite mallette; le héros Emile est devenu insaisissable. C'est Marcel qui, devenant le héros, intègre son double, avec qui, à travers la relecture, il espère "mieux dialoguer" pour "mieux (se) comprendre" (1969 b : 266). Cette lente coïncidence entre Marcel et Emile devient alors comme le symbole de tout le projet autographique de l'oeuvre de Memmi.

Nous avons vu que le narrateur Emile est entouré de doubles à qui il a ressemblé, ressemble ou ressemblera peut-être. Tous lui renvoient une image de lui-même avec laquelle le lecteur des romans précédents s'est déjà familiarisé. En effet, précédemment, "l'Autre" a toujours été le reflet du héros absorbé par sa propre découverte qui, dans le regard de l'autre, découvre inexorablement son propre regard. Or, dans ce troisième roman, le foisonnement des doubles se trouve accompagné d'un foisonnement de personnages dont les personnalités bien définies et autonomes les donnent à voir comme de véritables êtres vivants et non plus comme les sortes de pantins vides de toute intériorité des romans précédents, dont la fonction était simplement de refléter les sentiments de honte, d'envie, de haine, de frustration, du héros penché sur lui-même, décrivant interminablement les changements successifs et l'évolution de son être intérieur.

De ses personnages qui entourent le héros, l'auteur brosse des portraits vivants, leur donnant ainsi le plein droit de partager la vie du héros ou de le côtoyer comme des personnes à part entière. Ainsi, au début du roman, dans le récit "*Le Palais*", le premier portrait est celui de Si-Mohammed, personnage mystérieux, haut en couleurs, condamné à rester Prince parce qu'il a seulement failli devenir roi; il ressurgit de l'enfance du narrateur qui fait une place spéciale, au sein de son récit, à sa description :

Il ne sortait guère, et lorsqu'il quittait sa maison entourée de roseaux, où il continuait à séquestrer ses femmes, ses fils et ses rares domestiques, qui lui portaient tous un respect religieux, c'était pour une courte promenade à la lisière de l'eau. Toujours habillé d'une jebba acajou frangée d'argent, le cou massif, souligné d'un large collier

de perles bleues, les doigts ornés de nombreuses bagues, la figure entourée d'une barbe rousse, la tête surtout, ceinte d'un turban où se composaient extraordinairement tous les rouges et tous les verts possibles, et lequel, dans la lumière mouillée de l'hiver, prenait une fascinante intensité (1969 b : 26).

Cette belle description, d'où surgit une véritable vision du personnage s'avançant au bord de l'eau, nous fait entrevoir que c'est par le biais d'une écriture qui donne à voir que l'auteur parvient enfin à reconnaître l'existence à part entière de "l'Autre" inlassablement poursuivi puis abandonné, et jamais véritablement rencontré précédemment.

C'est dans l'histoire de Bina, inscrite dans le registre de la fiction, qu'apparaît une série de personnages qui deviennent si réels qu'on peut hésiter à croire leur création purement imaginaire. Qatoussa, par exemple, le coiffeur musicien dont la personnalité se développe au fur et à mesure de la narration. Décrit, il possède une intériorité réelle sur laquelle le narrateur-auteur ne manque pas d'insister lorsque lui-même intervient dans l'histoire pour préciser : "Ce n'est ni un symbole, ni un personnage mythique, je l'ai réellement connu" (1969 b : 81). Par là la fiction s'inscrit dans le réel autobiographique. Qatoussa est en effet là, bien vivant : " (il) ressemble plus que jamais à un homme de Petite Asie, à grosse tête noire et chevelue, sur un petit corps trapu d'homme de cheval; la noirceur des yeux, des sourcils... et puis, l'énorme bosse... qui frémit quand il s'agite" (1969 b : 78, 79). Qatoussa personnage truculent et versatile, à la fois sage et fou, acteur et musicien, conteur éternellement amoureux, a une véritable passion pour la musique et les femmes; cette passion reconnue et décrite en fait un être unique, intéressant en lui-même et par là libre, dont les facéties éclairent le roman et l'allègent d'humour et de comique. Sa personnalité bien définie marque nettement le récit où il n'apparaît pourtant que brièvement. Cependant, il ne sera pas oublié et réapparaîtra tout aussi plein de vie dans *Le Pharaon*, le dernier roman d'Albert Memmi.

Toujours à l'intérieur du récit autodiégétique de "*L'Histoire de Bina*", prend vie le personnage de Baïssa, l'ouvrier du père; roué, paresseux et amusant. Lui aussi existe pleinement, il adore le café et la cigarette, fait le pitre, raconte des histoires et ne craint pas de dire ses vérités à Bina devenu son sévère patron. Ghazola, Kakoucha, Menana, les femmes de "*L'Histoire de Bina*" sont, elles aussi, données à voir. Leur portrait est brossé

sinon en détails, du moins à grands traits bien définis : “Ghozola était petite, nerveuse et brune, Kakoucha grande et plutôt forte” (1969 b : 120), “serrée dans une petite robe de coton qui faisait ressortir la courbe émouvante de ses hanches et laissant voir la naissance de ses seins bien pleins, de ses bras potelés” (1969 b : 117), “Ghozola si coléreuse... attendait rigide, les yeux en dedans” (1969 b : 101), “si bien faite, si parfaitement proportionnée, ses nattes noires si denses, si pleines...” (1969 b : 102). Et Menana, la marieuse, décrite tour à tour par Bina puis Emile, l’auteur-narrateur qui fait incursion dans le récit pour en faire un portrait délicieusement comique :

Menana tirait de son corsage sa boîte de fer blanc, enfournait méthodiquement une pleine prise dans chacune de ses énormes narines brûlées par le tabac, puis guettait l’éternuement, le provoquait, par des grimaces étranges de toute son immense figure ronde, crevassée, gercée, hérissée de verrues violettes... (1969 b : 133).

Les personnages du père et de la mère sont présents dès le début du premier roman, mais ils sont identifiés la plupart du temps par les seuls noms de “père” et “mère” et quelques traits sommaires mentionnés seulement lors de l’interaction avec leur fils. Dans la petite enfance, ils sont ses héros, mais progressivement ils incarnent sa honte et son rejet des valeurs familiales et traditionnelles. Ce rejet se prolonge dans *Agar* où leur existence n’est entérinée que par rapport aux actions et au mal-être du héros. Dans *Le Scorpion*, ce sont les rapports entre les deux parents qui sont décrits pour la première fois : “Il accusait ma mère”, “elle lui mentait effrontément”, “elle le volait”, “lorsqu’il découvrait (...) un manque (d’argent), il en faisait de véritables maladies, se couchait pour plusieurs jours avec une crise d’asthme ou une dépression silencieuse” (1969 b : 46). A la déchéance physique du père dont le silence était déjà “celui de la mort” provoqué par la prise régulière de “miraculeuses drogues”, correspond la vitalité et l’indépendance nouvelle de la mère : “Elle allait au café. Elle le laissait seul des après-midi entiers (...) elle le fuyait” (1969 b : 46). La référence aux parents est plutôt négative tout au long du récit, c’est avec un regard lucide et assez cruel que leur relation est dépeinte. Cependant est retenue la reconnaissance de la qualité de cœur de la mère déjà relevée dans *La Statue de sel*, c’est celle qui sait “démêler l’essentiel de l’accessoire” (1969 b : 46). Devant le silence morose du père, c’est elle “qui rétablissait l’équilibre en faveur de la vie” (1969 b : 46). Le choix de l’auteur d’introduire dans le texte la photo de la mère, très belle parmi ses soeurs, renforce et complète le portrait de cette mère

que le narrateur ne comprend plus, mais dont la personnalité a marqué sa famille entière : “Que serions-nous devenus sans elle? Mais que sommes-nous devenus avec elle?” (1969 b : 180). Enfin, encadré dans “*L’Histoire de Bina*”, s’impose par son réalisme biographique le texte, en majuscules et entre parenthèses, encadré telle une photo, de la vision détaillée et émouvante d’un souvenir d’enfance de cette mère à la beauté sauvage :

En fermant les yeux, je revois l’une des rares images qui m’en restait : derrière la porte fermée de la chambre, dans le fouillis d’ombres et de vêtements accrochés aux clous, une femme immense, et tellement belle, avec ses cheveux noirs, ses yeux éblouis par le khol, relevant ses jupes qu’elle pinçait avec ses coudes, se déculottant de ses mains libres, puis s’accroupissant sur un pot de chambre que je ne voyais pas, mais que je savais être là, par le rire triomphal du jet sonnante sur la faïence (1969 b : 58)

Par cette description d’un moment si intime, le narrateur accorde enfin à la mère toute la dimension humaine qui jusqu’alors lui faisait défaut. Auparavant elle avait été cantonnée dans le rôle essentiel et responsable de mère du héros dont l’existence se résumait dans quelques paroles traduites et son attitude de gardienne de la tradition et de la superstition.

Si nous avons longuement insisté sur la présence marquée et l’existence de tous ces personnages du récit, c’est pour montrer combien nous sommes loin, dans ce roman, de “l’Autre” au regard ennemi de *La Statue de sel* ou “au sourire immobile et sournois” qui traverse *Agar*. Une existence autonome est enfin accordée à l’autre et c’est à travers la création imaginaire, le souvenir autobiographique ou tous les deux souvent mêlés que ressort toute une dimension autographique du texte contenue dans la reconnaissance de l’autre en tant qu’Autre et plus seulement en tant que double. Cette révélation, totalement absente des romans précédents et peut-être préparée par l’écriture des essais qui précèdent, est de toute façon entérinée par l’auteur-narrateur lui-même, dont la prise de conscience de son humanisme tardif semble pouvoir enfin librement s’exprimer : “Les hommes, oui, c’est finalement ce qui m’intéresse le plus” (1969 b : 93) ou encore ce cri pour affirmer : “Ah! Les hommes! Hommes mes frères, comme j’ai besoin de vous! Comme je serais seul sans vous!” (1969 b : 89). Pour un auteur dont le véritable problème est son rapport à l’autre, la révélation de l’altérité se présente comme la pierre d’achoppement de l’entreprise de reconstruction du moi intérieur.

Jusque-là, l'autre était obstinément resté dans son rôle soit de double du héros, soit d'objet de désir, de haine ou d'envie. A travers la confession imaginaire de son troisième roman, Albert Memmi semble enfin pouvoir renoncer au désir et à l'envie de l'autre et, dans l'acceptation de l'altérité, faire un premier pas vers une paix intérieure qui pourrait mener à la sagesse et à la sérénité d'un oncle Makhlouf. Cet apaisement trouve un répondant dans la façon dont l'espace est traité. Dans ce texte complexe et somme toute torturé et tortueux, l'espace physique n'a plus un rôle prédominant et l'élan physique, qui, antérieurement, projetait le héros, a disparu. Toute chronologie a aussi disparu : la diachronie se trouve refusée en faveur de la synchronie qui ramène tout dans un même espace-temps de réflexion sur certains événements du passé. Cependant, si l'élan a disparu, la pétrification rencontrée dans les romans précédents n'existe plus; c'est plutôt une sorte de pause dans la quête frénétique de soi qui devient véritable réflexion métaphysique permettant l'expansion de l'espace intérieur du narrateur. Ce dernier revoit la problématique de son passé avec le dépassement, l'ironie et même un certain humour qui lui facilitent son éloignement de l'auto-contemplation afin de s'ouvrir à l'autre et par là échapper à la redoutable et pourtant inexorable solitude qui marque les récits antérieurs.

Pas de stagnation non plus au niveau du mouvement du texte. Placé sous le signe de l'ambiguïté, il est animé d'un mouvement dialectique entre mensonge et réalité traduit dans un récit dont la linéarité disloquée par l'ajonction de textes variés, apparemment sans liens, force le lecteur à entrer dans le mouvement, lui-même intensifié par le mélange des temps du passé et du présent, et dynamisé par une charge symbolique nouvelle qui l'anime et l'éclaire.

Pour l'auteur qui cherche avec ténacité à saisir la réalité jusqu'à vouloir employer une typographie en couleurs pour mieux la cerner, l'emploi du symbole va permettre de transcender, de compléter, un réalisme dont les contours ont pu lui paraître trop nets et sans reliefs, inaptés à saisir la vraie vie. Parce que le symbole dépasse les limites de la raison pure et qu'une de ses caractéristiques est la simultanéité des sens qu'il révèle, car "un seul signifiant nous induit à la connaissance de plus d'un signifié" (Todorov 1977 : 291), il permet de saisir une relation que la raison ne peut pas définir. Il rend ainsi possible

d'exprimer l'invisible et l'ineffable en révélant le monde perçu et vécu tel que l'éprouve l'auteur non pas au niveau de la raison, mais au niveau de l'inconscient. Ainsi, Albert Memmi, dont l'oeuvre est souvent placée sous le signe du double et du duo, aura recours dans ce récit à un foisonnement de symboles; le symbole étant lui-même "un double" dont l'un des sens est "concret, propre, l'autre allusif, et figuré" (Durand 1984 : 115). Le recours aux symboles va peut-être permettre à l'auteur, qui se cherche, de retrouver cet état d'innocence, où, comme l'exprime P. Ricoeur, "nous entrons dans la symbolique lorsque nous avons notre mort derrière nous et notre enfance devant nous" (*in* Durand 1984 : 81).

C'est en premier lieu dans l'époque évoquée de l'enfance, "archétype du bonheur simple" selon Bachelard (Bachelard 1960 : 106), "petite patrie portative" d'Albert Memmi, que nous choisissons de sélectionner et d'interpréter quelques symboles centraux.

Le deuxième texte du *Scorpion* s'intitule "*La cave*". L'endroit sombre et clos sur lui-même n'est pas sans évoquer l'impasse de l'enfance ainsi que la cale du bateau où se réfugie le héros de *La Statue de sel*, "cale-matrice", lieu de l'identification et de la constitution de la personnalité. Dans *Le Scorpion*, c'est l'évocation de la cave qui ouvre et clôt le roman. Dans le récit "*La cave*", il s'agit de la cave de la maison de la petite enfance, dans l'impasse, périodiquement nettoyée par le père de tous les débris amoncelés, jetés par le soupirail par tous les habitants du quartier. Si la cave est, comme la cale, le symbole du lieu de l'identification et l'exploration du moi intérieur refoulé dans l'inconscient, elle s'en différencie en ce sens qu'elle n'est plus refuge solitaire. Elle représente ici l'inconscient collectif : elle abrite objets, vêtements, petits animaux, fragments non identifiés qui ont perdu "(leur) couleur et (leur) âme" (1969 b : 16) et qui sont mis à jour, avec leurs odeurs et leurs moisissures, exposés dans l'impasse à tous les regards. Le contenu de la cave appartient à tous, n'indispose personne, sauf peut-être le narrateur, mais aucun des habitants ne se dit le propriétaire individuel de tel ou tel objet. Le narrateur avoue n'avoir jamais pénétré dans cette cave "n'osant pas... affronter le grand trou noir" (1969 b : 16), car il abrite la terreur de l'inconnu atavique.

Cependant, le narrateur est témoin de la vidange et de son contenu étalé dans sa laideur et son inutilité. Ces fragments d'identité collective qui incarnent toute la misère de la communauté ne sont pas réclamés comme des objets retrouvés, parce qu'on a honte d'avoir possédé des objets si misérables, déformés et puants. Cette misère aussi bien intérieure que matérielle est probablement vécue par la communauté juive comme une sorte de malédiction. Le narrateur, qui se conduit de la même façon que les autres, semble reconnaître par là son passé collectif et entériner ainsi la communauté dans laquelle il vivait – mais qu'il avait rejetée systématiquement auparavant – comme faisant partie intégrale de son identité et de son inconscient. C'est le père, symbole de la conscience et de l'autorité, qui vide la cave dans un rituel quasi-sacré. C'est lui qui se charge de faire disparaître la vidange et qui purifie la cave en la brûlant à la chaux vive. Il semble faire ainsi office d'exorciste et de purificateur de tout l'inconscient collectif, rappelant, de cette façon, le rituel du bouc émissaire.

A la fin du récit, transférée dans une petite malette, la cave c'est le tiroir de bureau de Marcel où des textes en tous genres, des fragments, ont été accumulés au cours des années. C'est Marcel qui en a fait la vidange étalant les textes multiples et hétéroclites qui finissent par constituer un roman. La cave, lieu de l'imaginaire identificatif est devenue écriture, témoin à la fois d'une vie et d'une communauté dans toute leur complexité. Le lieu clos et sombre de l'exploration identitaire est devenu création.

Surgie aussi de la petite enfance, la première maison. Cette "espèce de petit palais tout en coupoles et en terrasses, en vérandas et en avancées jusque sur la plage... où l'architecte avait voulu concilier trop de rêves divers, palais arabe, villa italienne, villégiature ouverte au vent et à la lumière" (1969 b : 20). Ce palais est une image du monde intérieur, tout en incarnant les trois identités du narrateur. Elle évoque la jubilation et la liberté corporelle d'une enfance communautaire face à la mer et à l'horizon porteurs de développements sans entraves. Mais cette construction onirique renferme aussi des pièces obscures, sans fenêtres, "aveugles", lieux où les enfants jouent au "bain rituel", dont les vertus sont à la fois purificatrices et régénératrices. L'image de la cale, de l'endroit clos, sombre et protecteur est donc encore présente : les chambres sombres sont constamment entourées par la mer qui, par

ses “coups de boutoir” (1969 b : 22), menace tout l’édifice et manque d’arracher le Palais et de le transformer en bateau, symbole à la fois de la sécurité et du voyage qui ouvre au monde.

Cette maison complexe, semblable au roman, le narrateur la nomme “Le Palais”. Il lui accorde une dimension de magnificence et même de trésor et de secret dignes de la demeure du souverain, celle qui échappe au commun des mortels. Par là, elle devient le centre de l’univers pour l’enfant et celui de son univers intérieur pour le futur adulte qui l’habite.

Ces symboles attachés aux demeures de la petite enfance, dont l’évocation est pourtant absente des oeuvres précédentes à forte empreinte autobiographique, confèrent par leurs images une compréhension en profondeur, une autre dimension au monde sécurisant de l’enfance à partir duquel lentement s’élabore l’inconscient. Un monde devenu, pour l’écrivain déraciné, sa patrie portative qu’il ne finit pas de sonder et de recréer.

Le choix de ces symboles reste une révélation de soi impossible à atteindre par les moyens concrets d’une écriture purement autobiographique qui se voudrait rationnelle. La symbolique contenue dans les trois textes consacrés à l’oncle Makhlouf fait le lien entre l’enfance et le monde adulte. Le vieil homme incarne, nous l’avons déjà vu, ce que le narrateur aspire à devenir. Il passe ses jours dans une chambre à demi obscure de l’immense maison collective, espace déjà inscrit dans le monde de l’enfance du narrateur, qui y passait souvent la nuit du samedi soir. Par son obscurité et sa situation au sein d’une maison biscornue elle-même au sein d’un quartier de rues étroites et tortueuses, la chambre rappelle encore l’image de l’impasse et de la cale, espaces rassurants et protecteurs que l’adulte d’aujourd’hui vient retrouver lors de ses visites régulières chez l’oncle. Au centre de la chambre et comme symbole fondamental, se trouve la grande roue sur laquelle le vieil homme assemble ses fils de soie. Ce symbole se retrouve dans les trois textes sur l’oncle Makhlouf : “la roue incarne le monde du devenir et de la création continue, elle symbolise les cycles et les renouvellements” (Chevalier 1982 : 826). Elle est le symbole de la destinée. Le narrateur vient chercher à découvrir cette destinée chez le vieux sage, qui est le modèle auquel il aspire. A la tombée de la nuit, dans l’obscurité de la pièce, alors que le visiteur ne

voit plus rien, l'oncle continue de faire tourner sa roue comme s'il y voyait parfaitement : "L'essentiel est que tu continues à tourner la Grande Roue, même si tu la vois mal, même si tu ne la vois plus" (1969 b : 129). Ici, portant des majuscules, la "Grande Roue" prend soudain une dimension mystique que les paroles du vieil homme sur sa relation avec Dieu et la force de la prière avaient déjà accordée au texte. C'est cette dimension nouvelle qui confère au texte sa profondeur et permet au narrateur de réinterpréter la vie sous un angle nouveau. La roue devient donc un centre mystique dont l'oncle est le détenteur : "Inlassablement, il assemble, grâce à cette grande roue qui occupe toute la pièce, ses fils de soie jaune, rouge, verte, blanche, en grosses torsades éblouissantes" (1969 b : 67). La symbolique des couleurs est étroitement liée à celle de la grande roue qui les assemble; dans l'obscurité de la chambre, elles deviennent la lumière dans les ténèbres.

Dans les romans précédents, nous avons déjà noté que les couleurs n'apparaissent que rarement et toujours lorsque la vie du héros s'éclairait en se remettant en rapport avec l'univers et les autres. Chacune des couleurs évoquées ici est un principe de vie : le jaune c'est la lumière essentielle; opposée à l'ombre, elle évoque le soleil et l'or éternel. Le rouge, couleur de la vie, du sang et du feu, incite à l'action. Le vert c'est la couleur de l'eau et des feuilles; couleur de l'éveil à la vie, elle est le renouveau et incarne la destinée. Complémentaire du rouge, elle est la rassurante couleur de la paix<sup>16</sup>. Quant au blanc, absence de couleur, couleur aussi de la sagesse, il évoque l'aube, cette pause silencieuse entre nuit et jour où le monde onirique, riche de promesses et de virtualités, domine la réalité. Le peintre W. Kandinsky le définit ainsi : "Le blanc sur notre âme agit comme le silence absolu... le silence n'est pas mort, il regorge de possibilités vivantes" (Chevalier 1982 : 125). Ce sont bien des "fils de soie jaune et rouge" (1969 b : 67) que le narrateur-enfant attache ou jette par la fenêtre afin d'essayer de repérer dans quelle ruelle du dédale donne la chambre de l'oncle. Le narrateur, par ces fils couleur de lumière et de vie, essaye de rentrer en contact avec la réalité physique des multiples ruelles qui définissent le quartier juif de la Hara où vivent les autres. Il tente ainsi de relier le monde onirique de l'antre de l'oncle avec la réalité

---

<sup>16</sup> L'interprétation des couleurs est tirée du *Dictionnaire des Symboles* de Jean Chevalier.

extérieure, qui pourra le sortir de lui-même et le reconnecter aux autres. Pourtant, cette réalité lui échappera inexorablement car, ou bien les fils de soie attachés à la fenêtre disparaissent mystérieusement, ou bien jamais personne ne passe dans la ruelle pour ramasser la pelote jetée. Ainsi il reste à jamais dans l'ignorance de l'identité de la ruelle.

Sur le plan autographique, la symbolique des couleurs incarne une promesse déjà contenue dans la vision secrète de l'oncle à demi aveugle qui voit les choses de l'intérieur en profondeur. Il possède la vision même qui manque à son visiteur et que ce dernier aspire à connaître. Toutes les couleurs évoquées sont positives et porteuses de diverses possibilités qui permettraient au narrateur de mieux vivre sa vie. Cependant, lorsqu'il essaye de faire le pas entre le rêve et la réalité, entre son monde intérieur et celui des autres, il n'y arrive pas; la potentialité des couleurs n'est pas concrétisée quoiqu'il y ait prise de conscience de toutes leurs virtualités. En effet, les fils de soie de couleur, assemblés par l'oncle, finiront par être réunis dans le tissage d'un tapis dont les couleurs et les motifs harmonieux, multiples et complexes, pourraient en faire le symbole de la vie à laquelle aspire le narrateur.

Enfin, nous nous arrêterons sur le premier symbole évoqué, éponyme du roman : le scorpion. Porteur de venin mortel, il se donne lui-même la mort dans le texte dramatique qui ouvre le roman; l'animal pris dans le cercle de feu sans issue se suicide pour échapper à la fatalité inexorable d'une mort lente et douloureuse. Or, dans le dernier texte du roman intitulé "*Le Jeu du Scorpion*", le premier texte se trouve totalement dédramatisé; en effet, il n'y aurait dans le spectacle du scorpion aucune tragédie et seulement mort apparente (comme au théâtre) : "Au bout d'un moment, définitivement réveillé, le scorpion "suicidé" fait mine de s'en aller tranquillement" (1969 a : 293). La tragédie tourne même à la comédie lorsqu'on apprend que le scorpion est récupéré et mis en réserve pour une autre représentation. Il est à noter aussi que les deux textes sont, par les lettres d'imprimerie semblables, inscrits tous les deux dans le registre de la fiction, ce qui prolonge l'ambiguïté qui traverse l'écriture. Lequel dit la vérité ? Nulle indication n'est donnée, mais il ressort de la contradiction et de l'humour introduits dans le deuxième récit une avancée autographique qui permet à l'auteur de transcender et de dépasser l'état de pessimisme sérieux avec lequel il avait jusque-là considéré sa vie : "Une tragédie, cela ?... une comédie plutôt! Et d'ailleurs, le montreur le

sait bien, qui attend patiemment que les spectateurs soient partis pour se saisir de la bête et la mettre en réserve pour une autre représentation” (1969 a : 293). Tromperie clownesque incarnant l’autre côté de la médaille, celui qui, par son humour, fait sourire le lecteur et allège, en lui donnant une note tellement humaine, la quête identitaire obstinément tragique des romans précédents. En laissant derrière lui l’auto-contemplation néfaste, qui le faisait basculer dans un pessimisme dépressif l’empêchant de vivre, le narrateur parvient à se reconstruire une intériorité moins torturée à travers l’emploi des symboles dont la fonction guérisseuse l’amène à sa propre révélation existentielle. Ils lui permettent de répondre à bien des questions restées jusqu’alors sans réponse et à résoudre un conflit demeuré insoluble parce qu’enfoui dans son inconscient.

Cette reconstruction du moi s’accomplit également grâce à l’humour pour réviser des aspects autobiographiques qui étaient mentionnés auparavant dans une optique plutôt dramatique. Dans le récit “*Le tapis*”, le narrateur, qui subvient précairement à ses besoins matériels en racontant sa vie sur une place publique, lie explicitement ses origines pauvres à sa vocation d’écrivain : “Comment je suis devenu écrivain ? C’est simple : je suis d’origine pauvre, tous mes lecteurs le savent”. Surgit alors une parenthèse dans le texte où l’auteur semble intervenir pour dire avec une résignation ironique : “(C’est vrai qu’il ne s’en est jamais caché – au contraire même... Comme si d’être pauvre était une vertu!)” (1969 a : 290). L’emploi des parenthèses et de la troisième personne “il” donne ici toute la mesure de la distance par rapport à soi et du chemin accompli par l’auteur. En outre, ces interventions du narrateur-auteur ont l’intérêt supplémentaire de figurer clairement le glissement du caractère éphémère de l’oral à la permanence et la reconnaissance officielle qui accompagnent l’écrit : “J’ai eu le bonheur d’être traduit et de toucher même des revenus dans plusieurs pays étrangers” (1969 a : 290). Cette note d’autobiographie pure est aussitôt suivie par l’exclamation textuellement isolée, qui clôt le récit : “Voilà comment ils deviennent des écrivains!”. Ce “ils” parmi lesquels l’auteur place son narrateur porte toute la dimension autographique de détachement et de dédramatisation qui lui permet d’avancer encore un peu plus vers la reconstruction de son intériorité.

Par ailleurs, le choix même de certains symboles a sûrement, pour Albert Memmi, une fonction socialisante en ce sens qu'ils appartiennent, pour la plupart, à l'imaginaire collectif de la société judéo-maghrébine, véhiculé, entre autres, par les illustrations sur verre de toute une mythologie où rois, princes, princesses, sages, grands prêtres, scorpion et animaux fantastiques se côtoient. Ces symboles permettent ainsi à l'auteur une réintégration personnelle en profondeur dans sa communauté d'origine qu'il semble enfin accepter et entériner.

Témoin de cette nouvelle optique, toute la partie intitulée "*La cave*" qui se présente comme une addition au roman lui-même et que, cependant, nous considérons comme sa conclusion évidente. Dans l'édition de 1969, sont rassemblés dans "*La chronique du royaume du dedans*", seize petits récits annoncés par la "Note de l'Editeur" comme des "échantillons de la *Chronique*...", qui nous semblent éclairer déjà, d'une autre manière, le propos de l'auteur" (1969 a : 257). Ces textes, écrits pour la plupart à la manière du conte oriental, décousus et hétéroclites en apparence, sont pourtant liés par la trame historique d'un royaume que les noms propres des protagonistes situent indéniablement au Maghreb.

Il est à noter que dans l'édition Gallimard-Folio 1986 portant la mention "Texte intégral", tous ces récits de "*La cave*" ont été supprimés ainsi que "La note de l'Editeur". Cette édition ne comporte plus qu'une "Note de l'Auteur" (1969 b : 267) qui clôt le récit. Le but en est d'expliquer les variations typographiques et de faire des promesses d'ouvrages à venir qui, pour la plupart, ne verront pas le jour. Cependant, ces promesses constituent une sorte de garantie de continuation de l'écriture. Les textes à venir, issus des récits imprimés dans la première édition, sont promis en 1986 par l'auteur qui, étrangement, reprend exactement les mêmes mots employés dans la "Note de l'Editeur" de 1969. Auteur et éditeur sont alors confondus et, à travers leurs propos, qui se répètent, se trouve prolongée l'ambiguïté qui traverse le roman : qui écrit la note ? L'auteur ou l'éditeur ? Cependant la raison évoquée pour supprimer ces textes dans l'édition de poche – "*Le Scorpion* aurait eu des proportions monstrueuses" (1969 b : 267) – n'est pas convaincante. La même raison exactement avait été présentée dans l'édition précédente pour justifier la sélection des "échantillons" de "*La*

*cave*”. Les récits de “*La cave*” conservés pour l’édition de poche n’auraient en fait ajouté qu’une trentaine de pages au volume du livre.

Quelles que soient les vraies raisons pour la suppression des textes de l’édition de 1986, qui se dit pourtant “texte intégral”, nous choisissons d’interpréter ces récits comme faisant partie intégrale – malgré leur apparence de rajout, toute réflexion faite – du roman *Le Scorpion*. Lorsque l’auteur prend cette décision, il a écrit *Le Désert* et considère sans doute l’ajout des récits de “*La cave*” inutiles au texte intégral du *Scorpion*. Mais “les sens réels de la parole écrite débordent de toutes parts les sens restreints de la parole voulue (...) l’armature, les significations volontaires soutiennent le corps des significations possibles dont certaines, par définition, se dérobent à l’auteur” (Dobrovsky 1966 : 50). C’est ainsi que nous considérons la partie “*La cave*” comme la preuve textuelle de l’éparpillement des textes d’Emile, indiquant l’idée de progression et de continuité de l’oeuvre puisque ce sont ces récits qui mènent directement à l’écriture du *Désert*, dont on peut dire qu’il prend naissance dans “*La cave*” du *Scorpion* et en est, sur le plan autographique, son prolongement évident.

En effet, la cave, évoquée au début du roman, vidée de ses débris et fragments accumulés, a un répondant à la fin du roman dans cette partie où l’auteur choisit de se débarrasser des fragments divers, accumulés au cours des années, tous nés de son imagination et fortement marqués de l’influence du conte oriental. Ils portent en eux une nouvelle orientation du roman memmien qui, par sa nouveauté, constituera peut-être sur le plan autographique une nouvelle avancée vers l’horizon de la reconstruction du moi et la paix intérieure désirée. Déjà le texte du *Scorpion*, tout fragmenté qu’il est, apparaît comme l’histoire de la lente mais sûre coïncidence avec soi-même, promesse de guérison du moi fracturé.

## Références

- Memmi, A.            1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio  
-                        1952. *Agar*. Paris : Gallimard, Folio  
-                        1969 a. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard  
-                        1969 b/1986. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard, Folio  
-                        1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard, NRF

- 1977. *Le Désert*. Paris : Gallimard, Folio
- 1985. *Ce que je crois*. Paris : Grasset
- 1986. *L'écriture colorée, ou je vous aime en rouge*. Paris : périples
- 1988. *Le Pharaon*. Paris : Julliard
- 1991. A bâtons rompus avec Albert Memmi à Cologne. *Cahier d'Etudes Maghrébines* N°3 Juin

Bachelard	1960. <i>Poétique de la rêverie</i> . Paris : PUF
Chevalier, J.	1982. <i>Dictionnaire des symboles</i> . Paris : Robert Laffont
Dobrovsky, S.	1966. <i>Pourquoi la nouvelle critique ?</i> Paris : Mercure de France
Dugas, G.	1995. <i>Du malheur d'être Juif au bonheur sépharade</i> . Paris : Albin Michel
Durand, G.	1984. <i>L'imagination symbolique</i> . Paris : PUF
Memmes, A.	1990. <i>Littérature maghrébine de langue française, signification et interculturelité</i> . Editions Okad
Todorov, T.	1977. <i>Théories du symbole</i> . Paris : Seuil

## CHAPITRE IV

### S'Y PERDRE POUR MIEUX SE RETROUVER

#### *Le Désert* (1977)

Annoncé déjà par la dernière partie du *Scorpion* intitulée “*Chronique du royaume du dedans*”, le quatrième roman d’Albert Memmi ne paraît pourtant que sept ans plus tard. Cependant l’auteur a renoncé au titre annoncé ci-dessus pour lui préférer *Le Désert*. Ce choix n’est pas sans intérêt puisque ce titre incarne un des archétypes de la symbolique judéo-arabe dont nous examinerons plus loin la signification. Par ailleurs, la structure historique fortement marquée de la tradition du conte oriental à plusieurs récits autonomes semble totalement démarquer ce roman des oeuvres précédentes dont l’empreinte autobiographique est très évidente; pourtant dans la préface, l’auteur annonce : “*Le Désert* est, on le voit, dans la suite de mes précédents livres. Il s’agit encore de l’histoire de notre famille, ou de notre tribu”. Il ajoute : “J’ai essayé, comme toujours, d’être le plus véridique possible et respectueux de la tradition” (1977 : 11). Cet engagement à dire cette fois la vérité nous renvoie à la problématique de la vérité autobiographique ainsi qu’à la dialectique mensonge-vérité qui imprègne *Le Scorpion* et en particulier à la réflexion du narrateur du texte “*Le Tapis*” : “Demander à un écrivain d’écrire l’Histoire! Savent-ils seulement où est la vérité, où est le mensonge ? ” (1969 a : 289). Voilà le lecteur prévenu, le récit sera à la fois historique et biographique (“notre famille”) et le plus véridique possible – “comme toujours”, écrit l’auteur dans un clin d’oeil plein d’humour au lecteur averti. Un détachement par rapport à son oeuvre précédente, où se profile également un dépassement, apparaît ici chez Albert Memmi. Durant les sept années qui séparent les deux romans ont paru deux ouvrages dont le contenu aura une implication certaine dans l’élaboration du *Désert*. Le premier, *Juifs et arabes*, paru en 1974, traite des relations judéo-arabes à partir de réflexions nées du conflit israélo-arabe. Le second, *La Terre intérieure*, est un entretien paru en 1976 contenant entre autres une longue réflexion de l’auteur sur sa vie et son oeuvre. Il s’y exprime sur le roman “provisoirement” nommé *Le Désert* : “Pour la première fois,

j'introduis dans une oeuvre la dimension historique, le temps violemment étiré en arrière, comme si le passé commençait à m'intéresser; (...) tous mes romans ont un rapport avec le désert (...) il faudrait que je me décide à dire la vérité, la vraie... je voudrais écrire un livre où tout enfin serait dit" (1976 : 275). Y aurait-il pour l'auteur une fausse vérité ? Nous retrouvons ici l'obsession à vouloir dire vrai, l'aveu de n'avoir pas encore dit toute la vérité et surtout de n'avoir pas tout dit. Cette dernière réflexion est comme un écho et un prolongement à la triple question que se pose l'écrivain Emile dans *Le Scorpion* : "Si un écrivain essayait de dire tout, dans un seul livre, ce livre serait-il celui de sa guérison, de sa réconciliation avec lui-même et les autres, avec la vie, ou cet effort serait-il funeste ? (...) ou trouverait-il enfin la paix ?" (1969 b : 65). Ce quatrième roman, fruit des ouvrages précédents et les prolongeant dans une dimension historique jamais explorée auparavant, mènera-t-il à la rencontre de la paix avec soi-même qui déjà se profilait dans la lente coïncidence avec soi-même qui prend naissance dans *Le Scorpion* ? C'est ce que nous nous proposerons d'explorer en nous penchant sur *Le Désert*.

Lors de l'écriture du roman, Albert Memmi est presque sexagénaire; il a en fait l'âge du héros Jubair El Mammi, "un beau vieillard presque sexagénaire" (1977 : 12); il est, comme lui, en situation d'exil – il habite la France où il s'est installé – et c'est lui, l'auteur, qui prend la parole pour présenter son ancêtre dont la rencontre est déjà préparée dans les deux épigraphes qui sont des citations du roman *Le Scorpion*, où le nom de l'ancêtre a déjà été mentionné dans le récit intitulé "*La Médaille*" : "(...) parmi les compagnons de la Cahéna, (on cite) un certain El Mammi. Compte tenu de la labilité des sons intermédiaires entre le *a* et le *e* dans cette langue, il n'est pas osé d'affirmer qu'il s'agit d'une prononciation à peine déformée du berbère El Memmi" (1969 b : 28).

Bien qu'Albert Memmi avoue avoir été très inspiré par le personnage d'Ibn Kaldoun, il n'hésite pas à superposer son personnage, porteur de son nom, au grand voyageur et grand sociologue ayant vécu à Tunis : "Je ressens une identification avec ce personnage... et j'ai créé le personnage qui s'appelait El Mammi parce que ça fait Memmi et non plus Ibn Kaldoun" (1991 : 100). Il n'est donc pas étonnant que cet ancêtre imaginaire, écrivain lui aussi et chroniqueur à la fois de sa vie et de son pays natal, ait d'étranges ressemblances

avec son “descendant” Albert Memmi qui le présente, dans sa préface, comme son narrateur à venir : “(il) demanda la permission de raconter sa propre vie et ses aventures à travers le monde (...) Voici le récit que fit mon ancêtre Jubaïr Ouali El Mammi” (1977 : 13). Le nom de l’ancêtre, sans l’ombre d’un doute, est maghrébin; nous sommes loin de l’identité complexe reflétée dans le nom d’Alexandre Mordhekhai Benillouche ou même d’Emile-Imilio Memmi. Si Jubaïr El Mammi est berbère musulman ou judéo-berbère, le livre n’en tient pas compte<sup>17</sup>. Il semble que, dans ce roman, Memmi revendique essentiellement ses racines berbères, son long enracinement dans son pays natal tous peuples confondus et son détachement par rapport à une identité qu’il avait auparavant voulue précise et glorieuse, officialisée par les dictionnaires et les livres. Cela dans l’optique humaniste d’élargir par l’imaginaire, à partir du portrait de la médaille, cette identité à la totalité du Maghreb, sans désir de précision et de certitude, comme si cela n’avait plus vraiment d’importance. D’ailleurs, l’ancêtre, devenu sage au cours de ses aventures, témoin de maintes luttes identitaires, dira désabusé : “Mais (...) faut-il se réclamer si fort d’une nation, d’un ciel et d’une religion et en leurs noms s’égorger les uns les autres, alors que personne n’est sûr de ses ancêtres ?” (1977 : 178). Comme en écho à l’ancêtre imaginaire, l’auteur affirmera plus tard dans *Ce que je crois* : “Je sais depuis longtemps que l’identité n’est jamais identique, ni dans le temps, ni dans l’espace, ni chez un individu, ni chez un groupe, que toute cette affaire est largement imaginaire (...) Allons, personne n’est jamais sûr de ses racines, personne ni moi” (1985 : 36).

C’est en effet pour l’imaginaire qu’opte l’auteur dans ce quatrième roman, où le héros n’est plus en quête de ses racines, mais plutôt de la reconquête de soi, si bien que la recherche du royaume dont il a été exilé devient, au fur et à mesure de son errance, la recherche d’un royaume intérieur que pourrait bien incarner la sagesse tant désirée.

Ce royaume perdu, “le royaume du dedans”, s’inscrit en caractères gras sur la carte géographique qui précède le récit, comme pour accorder un poids supplémentaire, en faveur

---

<sup>17</sup> Il est cependant à noter que les illustrations qui parsèment le récit ont toutes leurs origines dans la mythologie maghrébine tunisienne. On peut même penser qu’elles auraient pu servir d’inspiration première aux

de la véracité, à la citation de “ce qu’en disent les historiens” sur ce royaume dont ils connaissent l’existence, les moeurs, la langue, les institutions grâce à la chronique dudit ancêtre de l’auteur. De même, ce dernier est lui-même devenu, à travers ses romans, le chroniqueur d’un “royaume disparu”, celui de la hara et de ses habitants, effacés à jamais aujourd’hui de la surface de la terre. La superposition de l’auteur et de son personnage qui se retourne sur sa vie pour la conter à Tamerlan est alors évidente; elle reflète, dès le début, la dimension autobiographique du texte qui, bien qu’opaque et cachée par le cadre historique, mythique et symbolique des chroniques rapportées sous forme de récits autonomes, n’en sera pas moins très présente.

Le premier des récits, intitulé “*Younous*” est le seul d’entre eux à traiter de l’expérience du désert. Ecrit sur le mode autodiégétique dans la veine des romans précédents, sa première phrase, “je suis né dans la capitale” (1977 : 18), donne aussitôt le ton autobiographique du texte de par sa fonction de phrase initiale par excellence d’une autobiographie classique. A la suite de cette phrase, les mots de “malheur”, “éternel proscrit”, “exil”, “errance” semblent vouloir annoncer une vie au destin dramatique. Pourtant, le deuxième paragraphe se clôt sur le mot “liberté”, ce qui dédramatise et même positivise la condition en apparence fatalement négative où semble se trouver le narrateur qui constate : “En ne m’attachant à rien ni à personne, l’errance m’a gardé à moi-même, ce qui est bien la seule véritable liberté” (1977 : 18).

De l’enfance du narrateur, nous ne saurons rien sinon qu’elle a été vécue bien protégée “dans l’ancien palais au fond du Parc Royal” (1977 : 18). Cette demeure royale, réminiscente à la fois de l’impasse cachée et du “Palais” évoqués dans *Le Scorpion*, situe aussitôt le narrateur dans la classe supérieure des princes et des rois évoqués dans les romans précédents : “Je suis le roi” dit l’enfant de *La Statue de sel* (1953 : 38) et, rappelons-le, le portrait de la médaille n’est autre que celui d’un “prince numide”. Sur le plan de la symbolique, le roi est l’archétype de l’ascendance humaine, il devient par là l’idéal à réaliser, un moi supérieur dont l’image porte les désirs d’autonomie, de maîtrise et de conscience de soi auxquels les

---

différents épisodes des pérégrinations de l’ancêtre.

héros memmiens semblent aspirer. Dans ce roman, le héros est un roi déchu qui désire retrouver coûte que coûte le titre qui lui a été usurpé par son cousin. Adolescent, le héros El Mammi est chassé, relégué “au milieu du désert” (1977 : 18), cet espace infini qui, en donnant son titre au roman, acquiert une importance symbolique prédominante. D'autant plus qu'il représente, dans son infinité, la liberté et l'expansion de mouvement, toutes les possibilités de développement sans entrave, à l'encontre des endroits clos évoqués dans les autres romans. Bien que l'auteur ait affirmé que tous ses romans avaient un rapport avec le *Désert*, le mot n'est mentionné qu'une seule fois dans les romans précédents : “Ce désert propice (à l'écriture)” (1969 b : 200). Le lieu mentionné incarne le sud du pays, isolé et aride, porteur de l'immense solitude attachée à l'exil. C'est donc, par extension, plutôt le thème de l'exil qui marque tous les romans d'Albert Memmi dont le héros, exilé des autres et de lui-même, souffre de son isolement dans un véritable désert psychologique.

Dans la symbolique islamique et biblique, le désert est, d'un côté, l'archétype de l'étendue stérile sous laquelle se cache pourtant une richesse méconnue; il est parcouru par des hommes, chassés de leur patrie, qui rencontrent des obstacles presque insurmontables; mais, de l'autre, l'errance dans le désert apporte souvent une leçon de vie et un enrichissement soit personnel, soit spirituel. Le désert se transforme en un lieu propice aux révélations; on s'y réfugie, on choisit d'y retourner comme le fera El Mammi plus tard dans sa vie.

Cependant, pour le narrateur adolescent, le désert est tout d'abord terrifiant : “Rien sinon le sable et l'atroce lumière” (1977 : 19), “le désert était le seul pont, mais infranchissable, avec le reste de l'univers” (1977 : 19). Lorsqu'il essaye de s'éloigner seul de l'enclos où il est contraint d'habiter, c'est une peur panique qui le prend au moment où il se sent perdu. L'affolement évoqué n'est pas sans rappeler la situation d'Alexandre Benillouche de *La Statue de sel* perdu dans le noir de l'escalier; le narrateur décrit ainsi sa situation : “Je sentis que j'avais lâché le fil invisible qui (...) me reliait à l'enclos. J'étais perdu (...) où était l'avant où était l'arrière ?” (1977 : 20). Lorsqu'il retrouve le chemin, grâce à Younous, l'esclave muet, il se demande : “Pourquoi un tel affolement ? Pour quel péril ? Pour m'être éloigné de quelques mètres (...) La vérité est que j'avais eu peur de rester seul” (1977 : 21). Nous retrouvons ici l'angoisse panique du héros memmien devant la solitude, lorsqu'il se

sent coupé des autres qu'il n'arrive pas à atteindre. Pourtant le narrateur fera un bilan positif de son séjour dans le désert qui lui aura permis de faire la paix avec lui-même : "C'est pour l'y avoir découverte (la paix) que j'ai passionnément aimé le désert; c'est pour me la remettre en mémoire que j'y suis périodiquement retourné. La pensée du désert me devint un talisman que je pouvais évoquer à volonté : "Rappelle-toi, lorsque tu n'avais rien et ne dépendais de personne" (1977 : 19). Peu à peu, à force de persévérance et de volonté, le héros finit par apprivoiser le désert et surtout, constate-t-il, à s'apprivoiser lui-même; il en ressent un tel bien-être que sa vision de l'univers s'en trouve modifiée et le désert, dont la lumière atroce effraye l'adolescent exilé, se transforme pour ne devenir "rien d'autre que cette fête de la lumière" (1977 : 23) qui fait le bonheur du héros. Lorsque le roi lui permet de quitter le désert, El Mammi décide d'y demeurer encore deux saisons. Son amitié avec son premier compagnon, Younous, s'affirme, quand ce dernier se met enfin à parler et, devenant ainsi son répondant et même, nous le verrons plus loin, son double, lui apprend à se défendre dans la vie.

Ainsi le désert avec son potentiel de solitude finit par incarner, pour le jeune héros, la découverte positive de soi à travers une initiation qui préparera à une vie d'adulte qu'il voudrait faite de dignité et de contrôle de soi. Donc sur le plan autographique, nous constatons que ce récit est celui d'une révélation. Cette révélation, bien que voilée par la forme allégorique d'un conte oriental et portée par le symbole dominant du désert, est d'ordre philosophique car elle "enseigne" comment vivre sa vie et mène à la prise de conscience du bonheur simple : "Assurément, j'étais heureux" dit le héros (1977 : 24). Ces deux leçons sont nées de l'apprivoisement graduel et conscient de l'espace infini mystérieux et affolant du désert qui mènera à la connaissance et à l'acceptation de soi. Nous constatons également que ce premier récit représente un microcosme du roman dans sa totalité. En effet, c'est déjà un homme mûri et apaisé qui quittera le désert, toutes peurs et angoisses exorcisées et ayant dorénavant la connaissance d'une certaine forme de sagesse qui fait goûter les plaisirs simples à portée de la main et rejeter les désirs qui pourraient être liés à la souffrance et au malheur. Cette initiation du héros à la sagesse, dès son adolescence et sa vie de jeune adulte, représente ici ce qui "aurait pu être" sur le plan autobiographique. Il y a comme un retour en arrière avec la possibilité de reformuler la vie somme toute compliquée

et torturée du jeune adulte que fut l'auteur, grâce à l'expérience acquise de l'âge mûr, qui permet le contrôle de soi, l'acceptation et même l'appréciation de la solitude, comme un choix de vie et non plus comme une expérience négative et douloureuse. Le bonheur était là, autour de lui, mais le jeune homme des romans précédents, aveuglé par la difficulté de sa quête identitaire, passait à côté sans jamais le voir. Dans *Le Désert* sont remises en perspectives toutes les possibilités de paix et de bonheur que l'auteur aurait pu atteindre, permettant ainsi une transcendance par rapport à son passé, qu'il dépasse pour le resituer par rapport à un présent apaisé. C'est ainsi qu'il fait constater par son héros son absence de désirs à la fin du livre : "J'en vins à me demander si j'avais encore envie d'être roi", et il ajoute, en reprenant une phrase du début du roman pour boucler le cercle de la quête : "... peut-être simplement n'ai-je voulu dépendre de rien ni de personne" (1977 : 225). Sa précieuse liberté revendiquée est ici affirmée, l'aboutissement philosophique de la quête précisé lorsqu'il ajoute : "N'ai-je pas agi plutôt comme si le seul royaume à conquérir était celui de soi-même ?" (1977 : 225). Ainsi la longue errance, la fréquentation et la connaissance des autres hommes, ramènent finalement le héros à l'expérience initiale du désert qui lui a permis de se situer en tant qu'individu libre et à reconnaître cette expérience comme un véritable passage initiatique sur le plan de l'autographie.

Certes la libération progressive de tout désir s'est faite à partir d'une réflexion tissée à travers les apologues, paraboles et symboles qui parsèment le texte et constituent tous des éléments de la construction d'une certaine forme de sagesse. Cette libération est aussi définie par le mouvement même du texte dont presque chaque récit s'ouvre sur un nouvel espace où le héros se trouve la plupart du temps projeté malgré lui, à la façon du *Candide* ou du *Zadig* des contes voltairiens, par les guerres et autres événements extérieurs qui portent le héros et forcent ses déplacements. En fait, le héros memmien se trouve emporté par cette force mystérieuse et extérieure qu'est le destin, élément omniprésent de la culture et de l'imaginaire maghrébins. S'adressant à son interlocuteur, El Mammi commente ce qui lui arrive avec résignation : "Il était écrit que je ne pouvais demeurer plus longtemps à la même place" (1977 : 69), ou bien "il est vain de scruter les desseins de la providence et les fins de l'homme" (1977 : 203). Donnant une dimension spirituelle à sa narration, il fait cette réflexion pleine de sagesse et d'acceptation : " Qui sommes-nous sous le regard de Dieu ?

(...) ni le courage ni la vertu ne sauvent si le ciel nous abandonne” (1977 : 209). Si le héros ne fait pas le choix de ses déplacements, il ne s’y oppose cependant jamais et accepte son sort d’exilé ballotté, errant de pays en pays, de peuple à peuple, avec une résignation nouvelle par rapport aux romans précédents où tout déplacement était le résultat d’un choix personnel, lourd d’une attente démesurée de bonheur et de réussite qui, inévitablement, se heurtait aux tourments de la déception, du remords et de l’échec pour mener à la limite de l’affolement. Dans *Le Désert*, tout au contraire, le héros forcé de se déplacer le fait avec une résignation presque sereine, résultat de l’acceptation de la vie et des hommes tels qu’ils sont dans leur réalité. Pourtant, à l’intérieur de l’expérience d’être le jouet du destin, pour la première fois, le héros memmien découvre l’insertion de la liberté existentielle dans une vie apparemment prédéterminée. En effet, certains de ces changements de lieu sont délibérés; le héros choisit de partir poussé par une sorte d’intuition : “Le temps de partir était venu. Il le fallait et même rapidement” (1977 : 26) ou bien pour échapper à un danger qui menace soit sa vie soit sa liberté.

Souvent aussi, dans le tourbillon des voyages, il choisit délibérément de faire une pause. L’immobilité lui permet de compléter une évolution qu’il sent nécessaire, comme lorsqu’il décide de rester dans le désert malgré l’annonce de sa libération; ou bien parce qu’il a momentanément atteint un bien-être idéal : “Nous vivions sans soucis dans un étonnement agréable et toujours renouvelé; n’est-ce pas ainsi que nos sages décrivent le Paradis ?” (1977: 170), ou encore il se dit fatigué par le mouvement continu où il est entraîné et aspire au repos et à la solitude : “J’étais fatigué de nos pays et de moi-même, dans mon coeur et dans mon corps (...) J’aspirais à une totale retraite” (1977 : 210). A la fin du roman, le héros fatigué, et ressentant les premiers signes de la vieillesse et de la maladie, fera cette pause-retraite chez les “brigands”, en compagnie de Younous “(son) premier et dernier compagnon” (1977 : 214). Le lieu de sa retraite, “ce cirque de terre rouge”, possède une forte charge symbolique. Il est le contraire même du désert : sa superficie limitée par des montagnes et l’unique défilé étroit qui y mène en font un lieu protégé semblable aux lieux identitaires, cales et caves des romans précédents, à la différence qu’il est grand ouvert sur le bleu du ciel. Par sa forme circulaire, il symbolise le temps, le destin, le ciel au mouvement circulaire perpétuel et immuable, rejoignant par là le symbolisme fondamental de la roue de

l'oncle Maklhoul du *Scorpion* dont la dimension mystique retrouvée s'accompagne de la dimension métaphysique d'une réflexion sur la mort inéluctable qui hante les deux derniers récits d'El Mammi.

Une autre différence oppose "le cirque de terre rouge" aux refuges identitaires des romans précédents, qui étaient sombres et vides. Ici, le refuge ouvert sur le ciel est peuplé d'hommes, "les brigands", dont les qualités et les défauts évoqués et acceptés en font le symbole de tout peuple et par là de l'humanité : "El Mammi s'installa avec les brigands. Les brigands en question, ce sont les hommes (...) il faut les prendre comme ils sont, ils ressemblent à des brigands" (1987 : 30). Le héros, se sentant bien chez eux, semble affirmer ainsi la dimension humaniste que nous avons relevée dans *Le Scorpion*.

Revenons justement sur les hommes rencontrés au cours des pérégrinations du héros. Tour à tour détestés puis aimés, redoutés puis admirés, tel Bologuine qui fut longtemps son maître puis son ami, ou Tacpharinas le poète triste et sombre, chassé du palais par le héros lui-même pour devenir par la suite l'ami fidèle et enfin Younous l'esclave "muet" du début du récit. Transformé en compagnon-conseiller indispensable, El Mammi le questionne dans les moments de grande incertitude et ses réponses elliptiques ou ironiques le forcent à réajuster, préciser sa pensée ou à révéler des choix de vie évidents.

Chacun de ces hommes qui côtoient le héros est reconnu pour ses qualités; pour chacun, pourtant, l'évolution de la relation d'amitié a été bâtie sur un jugement et un rejet initiaux; mais au fur et à mesure du récit, on s'aperçoit que ces êtres qui le côtoient à certains moments de sa vie sont en fait ses *alter ego*. Le héros, bouleversé à la nouvelle de la mort de Bologuine, s'écrie : "Mon frère, mon autre moi-même (...) !" (1977 : 173). Nous retrouvons donc la présence des doubles que nous avons relevée dans *Le Scorpion*. Dans *Le Désert*, cependant, ces doubles mal aimés au début puis, à travers l'amitié qui s'installe, peu à peu apprivoisés par le héros qui recherche leur présence et leurs conseils, meurent l'un après l'autre de façon violente. L'auteur les fait disparaître systématiquement. Ainsi, sur le plan autographique, nous pouvons constater chez l'auteur le dépassement de la problématique des doubles qui en vient à n'avoir plus d'impact. Les doubles sont intégrés dans l'identité

paisible et sereine à laquelle le narrateur est enfin arrivé. Etonnement, la mort par décapitation de Younous, le premier et dernier des doubles, ne plonge pas le héros dans le désespoir; il accepte la perte de l'esclave-compagnon dont il aura bientôt la révélation qu'il était, en fait, comme lui, "un héritier royal déchu" (1977 : 220). Dorénavant, c'est à l'ombre de Younous que le narrateur s'adressera pour demander conseil. L'ombre, c'est sa seconde nature; c'est, selon Jung, "tout ce que le sujet refuse de reconnaître ou d'admettre et qui s'impose pourtant toujours à lui" (Jung 1964 : 168). Cette ombre, son être inconscient aussi bien que son être spirituel, ne répond pas aux questions, qui, une fois posées, trouvent elles-mêmes leurs réponses : "Ne pose que les questions auxquelles tu peux toi-même répondre. Et pour cela tu n'as besoin de personne. Sur ta mort, sur ta propre vie, tu en sais maintenant tout ce qu'un homme peut savoir" (1977 : 226).

Le héros est arrivé au point d'aboutissement de la conscience et de l'acceptation de soi, sa quête semble donc terminée. Pourtant, El Mammi ne décide pas de s'arrêter pour s'installer. Il a compris que, grand nomade étranger, partout où il va, il est condamné au déplacement. Le nomadisme est aussi sa profonde nature : "il (le nomade) doit savoir repartir et à nouveau aiguïser ses forces à l'épreuve du désert. Quiconque s'installe meurt" (1977 : 239). En fait, la quête pour l'homme n'est jamais terminée, elle est synonyme de la vie même.

Avec ce dernier roman, Albert Memmi ne s'est certainement pas installé; il a replongé dans ses profondes racines identitaires maghrébines pour produire un conte dont l'inspiration lui vient tout droit de son enfance, il admet dans un entretien : "Cette manière de raconter est une manière que j'ai sucée avec le lait de ma mère" (1982 : 206). George, le frère de l'auteur, parle du don fabuleux de conteuse de leur mère :

Ma mère fut une conteuse réputée. Sa renommée avait débordé les rues de notre quartier pour s'étendre sur toute la ville (...) Ma mère était une des dernières survivantes de cette longue chaîne de femmes qui transmettaient de génération en génération les récits qui forment le terreau de nos émotions et de notre imagination. Nul ne savait qui en avait dessiné les trames, imaginé les péripéties, créé les personnages honnêtes ou retors, conquérants ou asservis, princes ou vagabonds (Memmi G. 1996 : 38).

Tous ces personnages qui abondent dans *Le Désert* témoignent, par l'écriture, de la tradition de la littérature orale présente depuis la nuit des temps dans la culture de l'auteur et plus encore de l'incalculable trésor transmis par cette mère analphabète souvent rejetée et mal comprise dans les romans précédents. En entérinant pleinement ses racines orientales, en faisant de son héros un grand nomade qui serait son ancêtre, Albert Memmi parle ici aussi de réconciliation à la fois mythique et réelle entre juifs et arabes entre qui, dit-il, "il n'y a jamais eu de rupture complète (...) L'Histoire a confirmé cette ambivalence : avec le problème israélien, non seulement les Arabes ne sont pas sortis de ma vie, mais ils sont entrés définitivement dans la vie des Juifs" (1976 : 74). L'écriture de ce quatrième roman représente donc pour Albert Memmi une réconciliation personnelle avec le peuple arabe tunisien et peut apparaître comme une allégorie de la réconciliation entre les deux peuples en guerre dont les racines sembleraient identiques.

Sur le plan de l'autobiographie, le récit d'El Mammi composé de textes juxtaposés est chronologique; il incarne le cheminement de toute une vie, à travers diverses aventures, de la naissance à la vieillesse. Cependant, cet itinéraire purement imaginaire, la structure d'un conte oriental, voilent un itinéraire de vie réel, celui de l'auteur, qui perce à travers l'aspect folklorique du conte et par lui se trouve réexaminé, révisé et allégé du poids de la vision tragique des romans précédents, des échecs récurrents, de la culpabilité et des fuites affolées, pour offrir un cheminement obstiné vers le contrôle de soi, la sagesse et la sérénité, ponctué d'ironie envers soi-même et de détachement par rapport à la quête identitaire frénétique des premiers romans. L'auteur, dans plusieurs entrevues, met lui-même en évidence ce dépassement lorsqu'il dit encore l'illusion de vouloir s'attribuer une identité définie : "Personne n'est jamais sûr de ses ancêtres. Les ancêtres sont toujours largement mythiques, l'identité culturelle existe, mais en même temps est élastique" (1990). L'auteur semble balayer d'un revers de main toute l'obsession qu'il a mise dans sa quête identitaire lorsqu'il annonce avec sagesse : "Il ne s'agit pas de s'accrocher à un ancêtre, il faut au contraire devenir soi-même un ancêtre possible" (1987). Complétant la réflexion de son "ancêtre" plein de reconnaissance pour l'exil qui l'a enrichi, Albert Memmi confirme aujourd'hui avec une résignation optimiste que "l'exil n'est pas toujours une catastrophe" et, quant au passé et au pays perdu qu' "il ne reste plus qu'à (le) construire ou reconstruire un monde selon nos

besoins (...) pendant qu'on y est, au réel inconnu, menaçant ou sordide, nous opposerons un imaginaire de gloire, des rêves délicieux (...) nous nous défendrons par l'humour et les légendes..." (1997 : 104, 105).

A travers l'écriture du *Désert* et une création purement imaginaire, Albert Memmi transcende ce qui l'a fait souffrir, pour embellir sa vie avec les aventures de l'ancêtre et ainsi conférer un sens complet à son existence, qui lui permet de vivre mieux, en paix avec lui-même et les autres. Nous en venons alors à constater que par l'écriture de ce roman, l'auteur arrive sur le plan autographique à un aboutissement, un point culminant dans la quête et la maîtrise de soi, qui lui a permis d'atteindre la mise à distance, accordée par le dépaysement total. Ce dernier l'aide à accuser la spécificité et les limites de son paysage actuel, pour faire naître à la fois une victoire sur lui-même et une prise de conscience humaniste par rapport à la problématique de l'Autre. Ce cheminement du narrateur accompli par l'intermédiaire du conte oriental semble confirmer l'opinion de Gilbert Durand constatant que "(le) recours à l'orient, l'acceptation de régimes et d'essaims d'images véhiculées par l'art de l'orient... sont un moyen, le seul moyen, de rétablir un équilibre humaniste réellement oecuménique" (Durand 1984 : 124).

L'aboutissement où l'auteur semble être arrivé nous permet de douter d'un prolongement à l'histoire d'El Mammi, bien que l'auteur en fasse la promesse dans sa post-face "*Ce qu'ajoutent les historiens*" : "Je vous raconterai la suite des aventures de mon ancêtre Jubaïr Ouali El Mammi et, peut-être, ce qui advint à ses descendants, mes aïeux plus récents..." (1977 : 241). Cette promesse de continuation de l'écriture fictionnelle qui serait portée par une structure historique, sans doute sous forme de conte oriental, n'a pas été tenue; par contre, l'écriture fictionnelle s'est bien prolongée avec la parution du cinquième et dernier roman en date intitulé *Le Pharaon* – oeuvre somme toute détachée des précédentes et dont, dans l'optique herméneutique qui a guidé notre réflexion, nous nous expliquons mal la venue. C'est sur cette problématique que nous nous pencherons dans le chapitre à venir. S'agit-il d'une rupture radicale par rapport à l'oeuvre antérieure ? Sera-t-il possible de découvrir un pont qui rattacherait ce roman à ceux qui le précèdent ?

## Références

- Memmi, A. 1969. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio
- 1969 a. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard, Folio
  - 1969 b/ 1986. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard, Folio
  - 1974. *Juifs et Arabes*. Paris : Gallimard, Idées
  - 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard, NRF
  - 1977. *Le Désert*. Paris : Gallimard, Folio
  - 1982. Notes dans J. Romani. *Philosophical Quarterly Spring* N° 61-62
  - 1985. *Ce que je crois*. Paris : Grasset
  - 1987. Entretiens avec B. Arnhold dans *Cahiers d'Etudes Maghrébines*. Juin (Archives de l'écrivain)
  - 1988. *Le Pharaon*. Paris : Julliard
  - 1990. Entretien avec Rattner dans *La Presse Nouvelle*. Mars (Archives de l'écrivain)
  - 1991. Entretien dans *Cahiers d'Etudes Maghrébines* N° 3 – Juin
  - 1997. “Les fluctuations de l’identité culturelle” dans “La Fièvre Identitaire”  
Revue *Esprit*. Janvier
- Durand, G. 1984. *L'imagination symbolique*. Paris : PUF
- Jung, CG. 1964. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont
- Memmi, G. 1996. *Pour tout dire*. Paris : Editions de Fallois

## CHAPITRE V

### UNE IMPASSE *Le Pharaon* (1988)

Ce qui frappe le lecteur du cinquième et dernier roman en date d'Albert Memmi est l'emploi, dès les premières lignes et pour la première fois dans l'oeuvre de fiction habituellement autodiégétique, du pronom "il" de la troisième personne. Cette innovation laisse prévoir un éloignement par rapport à l'espace narratif de l'oeuvre précédente où le pacte autobiographique était toujours assez évident.

De même, le nom du héros Armand Gozlan, annoncé dans la première phrase, ne peut être rapproché du nom de l'auteur du *Scorpion* ou du *Désert* si ce n'est par la dualité implicite contenue dans le prénom français et le nom à consonnance sémitique. Apparemment donc le narrateur-auteur semble avoir inventé un personnage dont il va raconter l'histoire; cela, et l'absence du "je", établit aussitôt une distance entre narrateur et héros dont nous essaierons d'interpréter la fonction et le sens.

Très vite, cependant, au cours de la lecture, cette impression d'autonomie narrative se dissipe. Le lecteur averti dépiste chez le héros des traits de caractère et des préoccupations similaires à ceux des héros précédents dont les divers pseudonymes étaient transparents, et en venaient à s'effacer sous la forte présence du "je" dans les récits autodiégétiques où auteur et héros finissaient par se confondre. Dans ce roman, on ne peut s'empêcher de constater que le "il" se révélera comme le masque du "je" lorsque les liens qui relient ce roman aux précédents seront établis comme nous nous l'étions proposé dans la conclusion de notre interprétation du *Désert*. Cela nous permettra de révéler le fil autobiographique entrevu et d'essayer de découvrir ce que ce roman dévoile sur le plan de l'autographie.

Ainsi que nous l'avons fait pour les autres oeuvres, essayons de situer biographiquement l'écrivain par rapport à ce dernier roman publié en 1988 (onze ans après *Le Désert*). A cette date, Albert Memmi est presque septuagénaire et il habite Paris depuis une trentaine d'années. Les derniers événements socio-politiques racontés, évoqués déjà dans *La Terre intérieure*, ont fait partie de la vie de l'auteur adulte encore jeune dans les années cinquante. Pourtant, dans le roman, le héros est un homme vieilli qui vit ces événements de la renaissance de la Tunisie au moment de son indépendance et ce même homme âgé vit lui-même, en même temps, une renaissance à travers son histoire d'amour avec la jeune fille Carlotta. Sur le plan autobiographique, un décalage au niveau du temps et du lieu apparaît, car il est évident, d'une part, que si l'auteur parle de son expérience des événements politiques de Tunisie, il était alors encore jeune et habitait Tunis; il n'y a donc pas de coïncidence avec sa vie au niveau de la chronologie; d'autre part, la liaison amoureuse du héros-auteur vieillissant n'aurait pu avoir lieu en Tunisie dans les années cinquante puisque l'auteur vieilli habite Paris depuis longtemps.

Nous constatons que, pour la première fois dans l'écriture de fiction memmienne, la chronologie n'accompagne pas l'Histoire. Du point de vue narratif, il existe un décalage par rapport au temps et au lieu du récit : l'auteur ne rejoint pas le personnage qu'il fut pour l'interpréter, le comprendre et le défendre comme il l'a fait dans les romans antérieurs. Il prête plutôt à son personnage Gozlan son regard actuel vide de tout questionnement et d'espoir d'évolution. Ce décalage laisse anticiper une non-coïncidence entre narration autographique et narration autobiographique.

Cette complexité chronologique manifeste est renforcée par la présence du "il" de la troisième personne et l'emploi constant du passé simple – du moins dans le récit de la liaison amoureuse – et moins constant en ce qui touche les événements politiques. L'histoire personnelle se narre donc essentiellement au passé simple, "temps factice des cosmogonies, des mythes, des histoires et des romans. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives et non à un monde jeté, étalé, offert" (Barthes 1972 : 26).

*Le Pharaon*, qui est un roman de facture traditionnelle, au passé simple et à la troisième personne, donne en effet l'impression d'être construit et contrôlé par un auteur somme toute extérieur à une histoire imaginée de toutes pièces.

Si "le passé simple *signifie* une création : c'est-à-dire qu'il la signale et qu'il l'impose" (*ibid*: 27 – souligné dans le texte), l'histoire d'amour du *Pharaon* narrée entièrement au passé simple veut se présenter comme une pure création imaginaire dont l'auteur cherche à se détacher. Le passé narratif est bien sûr inscrit dans les récits antérieurs, mais il y est constamment subverti par le passé composé, le présent, le futur, le conditionnel passé – un mélange de temps qui, en indiquant soit le désarroi, soit l'angoisse ou un moment de joie intense, donne au récit un mouvement vital qui l'actualise. Dans *Le Pharaon*, l'emploi uniforme du passé narratif confère au texte une certaine immobilité qui accompagnerait le regard las et vide d'espoir de l'auteur. Malgré cette innovation que laisse pressentir l'emploi du "il", la volonté de l'auteur de prolonger le lien qui relie ses romans l'un à l'autre apparaît nettement dès l'avant-propos du *Pharaon*, avec l'allusion au récit du *Désert* représentée par le style du conte oriental traditionnel qui était celui du roman précédent : "On raconte que l'un des Pharaons ... se fit édifier, au milieu du désert, un tombeau d'une telle beauté et si bien équipé qu'il décida de s'y installer de son vivant". Un parallèle va forcément s'établir entre ce Pharaon et l'histoire du héros surnommé *Le Pharaon*, dont nous noterons une nouvelle fois le titre glorieux qui nous ramène aux "princes" et "rois" des romans précédents. "Cependant, nous dit l'avant-propos, un jour qu'il faisait une courte promenade (...) il eut la surprise de découvrir, au creux des dunes, une rose. Il y vit une injonction des dieux et décida de retourner à ses responsabilités de souverain..." Les points de suspension qui terminent ce début du conte et le laissent à proprement parler en suspens, sont lourds de sens car ils évitent la fin du récit qui nous sera livrée par le roman qui suit. La promesse de la rose, symbole de vie et d'amour surgie dans le désert et la solitude, qui incite à répondre à l'appel de la vie, sera-t-elle tenue ?

Nous retrouvons aussi une caractéristique de certains romans précédents dans la polygraphie. Dans ces romans-là, les caractères d'imprimerie sont utilisés pour la narration classique de l'histoire au passé et l'incursion des italiques, par exemple dans les longues préfaces

explicatives de *La Statue de sel*, *Le Scorpion*, *Le Désert* et même *Agar* indique les commentaires du narrateur du présent, soit pour revisiter le passé d'un autre point de vue afin de comprendre le moi révolu, soit pour apporter réflexions, maximes, justifications et explications à partir de la perspective actuelle du narrateur-auteur. Dans chacun de ces romans, les italiques occupent un espace consistant et bien précis; en début et / ou en fin du récit pour *La Statue de sel*, *Agar* et *Le Désert*, et à l'intérieur du récit même dans *Le Scorpion*, où les italiques couvrent des pages entières. Par contre, dans *Le Pharaon*, si les italiques retiennent la même fonction, elles se sont fragmentées et éparpillées; le narrateur-auteur du présent y intervient sous forme d'un monologue intérieur autodiégétique qui surgit dans le récit classique au passé simple et à la troisième personne :

Gozlan grimpa, un peu lourdement. *Un jour je serai vieux, je ne pourrai plus grimper dans un véhicule en marche* (1988 : 12)

Au moment de s'endormir, Gozlan repensa au coup de téléphone de Pic. Il avait réussi toute la journée à oublier cette conversation; elle lui revenait (...) *J'ai fait pour mes enfants tout ce que j'ai cru devoir faire. Ce n'est probablement pas assez (...) Vu ce que je suis, ce que j'étais surtout quand ils étaient petits, je ne pouvais faire beaucoup mieux* (1988 : 31)

*Qu'ai-je fait jusqu'ici ? Ai-je même vécu ? Par quelle aberration en suis-je arrivé, comme les pharaons, à considérer ma vie réelle comme un matériau négligeable pour l'élaboration d'une illusion d'éternité ? pour quelques feuillets que l'on trouverait après ma mort ?* (1988 : 149)

*la vieillesse est une horreur; c'est finalement, ce que je crains le plus au monde, plus que la mort, je crois* (1988 : 95)

Les réflexions personnelles qui parsèment le texte s'accompagnent de réflexions socio-politiques qui semblent compléter certains thèmes abordés dans les oeuvres précédentes tel que cet écho au *Désert* : *"Si les grands nomades juifs n'avaient pas, les premiers, poussé jusqu'à l'Afrique du Nord et n'y avaient pas propagé le monothéisme, il n'y aurait ni chrétiens, ni musulmans"* (1988 : 45) ou bien *"il s'obstine à me dire tes amis en parlant des Arabes; ce sont peut-être mes frères, mais pas mes amis, et c'est là tout le drame"* (1988 : 215), ou en rétrospective cette autocritique : *"Décidément, la politique est le domaine du meurtre et, décidément, en politique, je suis un débile"* (1988 : 67).

Ces réflexions affirment la présence du narrateur-auteur et confirment par leur forme autodiégétique la présence de l'espace autobiographique à l'intérieur de ce roman en apparence hétérodiégétique. Donc, tout comme dans *Le Désert*, la structure historique du conte oriental voile un itinéraire de vie réel, celui de l'auteur; dans *Le Pharaon* l'emploi des italiques dans le monologue intérieur attribué au héros Gozlan, par sa fonction de retour sur une situation du passé en la réexaminant, la réévaluant, semble actualiser le roman en faisant de lui un récit autobiographique. Cependant, dans ce récit, le narrateur-héros est oublié et disparaît dans la narration classique pour ne ressurgir que sporadiquement et en général très brièvement. Pourtant l'auteur semble avoir besoin de son présent pour interpréter son passé, ainsi le "je" interprète le "il" à distance temporelle et géographique pour permettre, d'après Albert Memmi dans un entretien, "un jugement ironique de la narration objective et historique" (Baraoui 1989). Toutefois cette explication de jugement ironique n'est pas ressentie ainsi par le lecteur. L'ironie et l'humour présents dans *Le Scorpion*, qui permettent un détachement sain, sont obstinément absents de ce dernier roman sauf dans un court épisode vers la fin du récit où le héros rejoint les héros antérieurs dans la contemplation du suicide : "il lui arrivait de fixer l'eau avec une attirance inquiète" (1988 : 362). L'humour apparaît avec le "je" qui surgit dans un monologue intérieur dédramatisant totalement le désespoir et l'angoisse de Gozlan : "*je suis trop bon nageur ... je serais ridicule de m'être jeté dans la Seine pour en ressortir aussitôt, en outre l'eau doit être glacée et je déteste les bains froids*" (1988 : 362).

Il semblerait bien plutôt que ces brèves incursions du "je" soient un déchirement de la narration lisse et unie à la troisième personne, lequel réaffirmerait la dimension autobiographique si difficilement expulsée de ce texte memmien. Parfois, aussi, l'intervention du narrateur-auteur, devenu héros dans les apparitions fugaces en italiques, fait proprement surface et s'affirme dans de longs monologues. Celui du chapitre XII par exemple, qui est une véritable ode au pays natal, où l'auteur, à partir de sa situation d'exil, atteste, auprès de son lecteur, sa constante source d'inspiration : "*quoi qu'il me soit arrivé depuis, quoi qu'il doive m'arriver, je suis, je resterai de ce pays de chaux bleue (...) par la part la plus profonde de moi-même*" (1988 : 277). Il y a encore deux longs soliloques qui permettent au héros de mettre sa liaison amoureuse en perspective avec sa vie établie afin de

justifier son choix définitif pour cette dernière (1988 : 201, 260) et cela tout en affirmant son amour pour Carlotta à qui il s'adresse, mais qui évidemment n'entend pas le monologue intérieur adressé en fait au lecteur, qui demeure l'interlocuteur idéal dans la mesure où il n'accorde à l'écrivain qu'une écoute passive ne pouvant réfuter sa plaidoirie de par son mutisme évident.

En dehors de la typographie, d'autres liens rattachent *Le Pharaon* aux autres romans. L'un d'eux est une certaine reprise des personnages déjà rencontrés. Tout d'abord Bénillouche, le héros de *La Statue de sel* fait deux brèves apparitions. Gozlan le qualifie de "seul écrivain convenable du pays" et, lorsqu'il est accusé de sionisme, le défend en disant : "Bénillouche n'est pas plus sioniste que la plupart des Juifs (...) son coeur est ici, comme le mien" (1988 : 58) ou bien il met en cause son engagement politique : "Je ne comprends pas que vous vous mêliez d'un combat qui n'est pas le vôtre" (1988 : 231). C'est par le personnage autobiographique de Bénillouche, le double littéraire de l'écrivain, que passent l'auto-justification et l'autocritique de l'auteur qui s'observe. Quatoussa, le personnage amusant et truculent du *Scorpion* garde son rôle de coiffeur, ami et conseiller, mais il fait plutôt fonction de rappel vivant du quartier et de la communauté pauvres d'où est originaire le héros de même que tous les héros memmiens. Il parle de "ce monde perdu" à Gozlan qui, bien qu'il s'en soit éloigné socialement et physiquement, gardera le contact avec ses origines par l'intermédiaire de Quatoussa, qu'il continuera à fréquenter même à Paris. Enfin, l'oncle Makhlof du *Scorpion* revient aussi très brièvement. Il est pareil à lui-même, si bien que depuis le roman de 1969, le temps semble s'être véritablement arrêté. L'oncle est figé dans sa sagesse, son occupation de fileur de soie inlassable et compétent malgré sa presque cécité, qui lui permet néanmoins de parcourir les écritures du livre Saint. Il continue à dispenser maximes, contes moralistes et conseils : "Si tu ne veux pas entendre ... n'écoute pas; si tu ne veux pas voir, ne regarde pas" (1988 : 53). Cependant, l'oncle a perdu, comme Benillouche et Quatoussa, la place prédominante et symbolique qu'il avait occupée dans d'autres romans où les personnages avaient fini par devenir de vrais interlocuteurs. Dans ce roman, ces vestiges de doubles, devenus conseillers ou critiques, permettent d'expliquer, de justifier des événements chers à l'auteur. Pourtant, s'ils représentent une fidélité pour l'oeuvre précédente en permettant de ne pas lâcher le fil tissé de roman à roman qui tient la

construction identitaire entreprise, ils ont perdu leur statut d'interlocuteurs pour redevenir de simples reflets du moi.

L'Impasse, la Cale, le Palais, lieux identitaires des romans précédents, se retrouvent dans la configuration de la boutique sombre et coupée du monde où se réfugie Gozlan pour travailler. On y accède par un tunnel "étroit et tout en longueur" (1988 : 22), réminiscent des tunnels, lieux de passage initiatiques, des premiers romans souvent porteurs d'angoisse. Ce tunnel n'a rien de dramatique, il mène du présent occidental au passé oriental, de l'ordre occidental rationnel et sans saveur de la boutique de cadeaux au désordre éblouissant propice aux rêves de l'Orient; il mène à "la grotte aux merveilles" (1988 : 23) toute de parfums mêlés, de bijoux berbères et d'objets du passé. Les deux mondes identitaires qui s'affrontaient, s'excluaient ou simplement posaient problème auparavant, coexistent ici reliés par le tunnel lieu de passage nécessaire pour rejoindre l'identité orientale et le passé lointain qui abrite les racines identitaires. Il permet au héros de "rêver et travailler en paix" (1988 : 24) dans une solitude protégée, mais pas complète, car les autres, Matthias et Savognan, présents dans une autre partie de "la grotte", le rassurent. Se révèlent ici à la fois l'acceptation du parallélisme inévitable des deux mondes identitaires et l'aveu d'une certaine dépendance créée par le besoin de la présence parallèle des autres.

Cependant, la référence à la solitude et l'angoisse qui l'accompagne se retrouve à plusieurs reprises dans *Le Pharaon* et en particulier dans les trois récits cauchemardesques réminiscent des épisodes figurant dans les romans précédents où le héros se trouve seul, perdu dans un espace inconnu où il essaye en vain de s'orienter et de rejoindre les autres. Insérés dans la narration, ces récits surgissent vers la fin du roman et révèlent encore une fois le vertige du héros contemplant son vide intérieur : seul dans une ville vide, le héros affolé cherche à saisir une main qu'il ne trouve pas, ou appelle en vain sa femme, dont le cauchemar révèle la stabilité et la cohésion qui font cruellement défaut au héros et dont il a désespérément besoin.

Cela nous ramène au problème de l'intersubjectivité dans les romans d'Albert Memmi. Dans *Le Scorpion*, en créant des personnages à part entière qui côtoient le héros et communiquent

avec lui, l'auteur en vient à reconnaître l'autre et son altérité jusqu'à écrire, pour confirmer son humanisme : "Hommes, mes frères, comme j'ai besoin de vous ! comme je serais seul sans vous !" (1969 b : 89). Dans *Le Désert*, le héros se trouve bien parmi "les brigands" (symbole des hommes d'après l'auteur. Voir référence p. 102 dans le chapitre IV). Leur présence le rassure et lui permet une certaine paix intérieure. Par contre, dans *Le Pharaon*, cette dimension humaniste semble en recul.

En effet, dans *Le Pharaon*, s'il existe quelques personnages dont l'altérité est reconnue tels que Quatoussa ou Matthias, les anciens doubles, en revanche, qui se profilent à peine (l'oncle Makhoulf et Bénillouche), sont figés dans un certain rôle devenu secondaire. Par contre, les nouveaux personnages très proches du héros, sa femme, Carlotta, sa fille et son fils, sont à nouveau – comme nous l'avions remarqué dans *La Statue de sel* – caricaturés à grands traits et sont, la plupart du temps, en relation conflictuelle avec le héros. En fait, ils n'existent que par rapport à lui. Même lorsqu'ils le critiquent ou lui reprochent sa conduite, cela finit par ressembler à de l'autocritique : "toi, ta faiblesse est en toi : c'est ton propre vertige devant un abîme intérieur. Tu as fait tant d'efforts pour exister qu'il ne te reste plus assez de force pour te remettre en question" lui dit Carlotta (1988 : 333), ainsi le "tu", qui devrait être porteur d'intersubjectivité, se superpose à un "je" qui ne cesse d'être latent et dont finalement le regard domine le roman. Le père et la mère sont encore mentionnés dans ce roman, mais l'un est déjà mort sans jamais avoir donné "son approbation", "sans avoir compris qui était son fils" (1988 : 20, 21); quant à l'autre, atteinte d'une sénilité qui la rend tragi-comique, elle meurt seule en clinique. Après l'enterrement, le héros s'enferme pour pleurer "sur la vieillesse et sur la mort qui s'avancent inéluctablement, sur la solitude" (1988 : 246). Les deux réflexions du héros sur la mort de ses parents le ramènent à lui-même; l'altérité qui semblait avoir été accordée aux parents dans *Le Scorpion* paraît s'effacer pour ne faire place qu'à l'amertume, le regret et à un retour sur soi.

Ainsi, l'humanisme déclaré dans les deux romans précédents semble effectivement avoir reculé : "il ne s'intéressait pas assez à ses contemporains pour trouver plaisir à les dominer. Gozlan avait cette chance rare de n'avoir, profondément, besoin de rien" (1988 : 339). A ce rappel de la liberté de l'ancêtre El Mammi dans *Le Désert*, manque la deuxième partie de la

phrase “et ne dépendait de personne”. Le “besoin de rien” est sans doute l’un des attributs de la sagesse, mais le besoin de personne exprimé en tant que tel est constamment nié par la narration des cauchemars sur la terreur de la solitude et les choix ultimes du héros pour conserver sa famille dont il avoue avoir besoin. Cependant, quand le héros dit à Carlotta dans un monologue intérieur : “Je me suis bâti un tombeau, et lorsque tu es apparue, tu m’as proposé d’en sortir, de vivre avec toi au grand jour, mais j’ai continué à te parler de l’intérieur, à travers d’invisibles barreaux” (1988 : 345), il semble confirmer qu’il reste prisonnier d’un moi qui, difficilement, s’ouvre aux autres, si ce n’est en passant par un raisonnement élaboré sur les désavantages de la solitude, “sa chère solitude devait être un îlot protégé, dans un archipel bien peuplé” (1988 : 363).

Ainsi, sur le plan de l’altérité, *Le Pharaon* semble bien incarner un recul dans la construction autographique. Le héros reste et demeure un “pharaon” emmuré dans une solitude existentielle que la présence des autres, si elle le soulage, n’efface pas.

Si nous considérons le roman avec quelque distance, nous constatons qu’il se présente comme la narration d’une liaison amoureuse en parallèle avec celle d’événements politiques touchant la décolonisation de la Tunisie et la période qui la suit de près. Comme nous l’avons mentionné antérieurement, le récit est à deux voix – c’est-à-dire à la troisième personne, avec de brèves incursions de la première personne, et au passé simple. L’emploi du “il” signale une distance du narrateur par rapport à sa création qui pourrait être “la distance pudique” dont parle Philippe Lejeune (Lejeune 1975 : 17)<sup>18</sup> par rapport à des épisodes très privés de sa vie. Mais surtout comme le fait remarquer Roland Barthes, “moins ambigu, le “je” est par là moins romanesque, c’est le “je” qui est témoin, c’est le “il” qui est acteur” (Barthes 1972 : 29). De même que le passé simple, le “il” signale la fiction et tous deux, comme le dit admirablement Barthes, “ne sont rien d’autre que ce geste fatal par lequel l’écrivain montre du doigt le masque qu’il porte” (*ibid* : 32). Cependant, dans *Le Pharaon*, le

---

<sup>18</sup> “Claude Roy, dans “Nous”, se sert de ce procédé (l’emploi de la troisième personne alternée avec la première personne) (...) pour mettre dans une distance pudique un épisode de sa vie amoureuse. L’existence de ces textes bilingues, vraies pierres de Rosette de l’identité, est précieuse : elle confirme la possibilité du récit autobiographique de la troisième personne” (1975 : 17).

masque se trouve subverti par le “je” qui ne peut s’empêcher de surgir pour dévoiler, derrière le masque, le vrai visage de l’auteur dont le moi obsessionnel ne parvient pas à disparaître dans un récit de fiction classique.

Pour l’auteur que nous avons vu évoluer à travers ses romans vers une certaine paix intérieure, l’emploi de la troisième personne représente sans doute un effort vers la convention romanesque qui “séduit les plus académiques et les moins tourmentés” (*ibid* : 29). C’est un certain recul par rapport à sa vie que lui accorde l’âge et une certaine réconciliation avec lui-même qui permettent à “l’homme-auteur de conquérir ce droit à la troisième personne, au fur et à mesure que l’existence devient destin et le soliloque roman” (*ibid* : 30). Par là, le “il” devrait représenter une victoire sur le “je” dans la mesure où il réalise un état plus littéraire et plus absent” (*ibid* : 31). Cette avancée vers une écriture qui se voudrait plus fictionnelle, où les doubles ont pour ainsi dire disparu, où le “je” ne s’exprime qu’en aparté, signale certes sur le plan autographique une dédramatisation du problème existentiel mais aussi, peut-être, un détachement fait en définitive de résignation, d’acceptation, mais aussi de lassitude et de désillusion. C’est ce qui imprègne les parties de l’épilogue écrites au présent, où le héros prend conscience de ses dépendances et les accepte. Son fils remarque : “... il croyait n’avoir besoin de rien ni de personne et il se découvre comme tout le monde, ça l’humanise” (1988 : 361). Cet épilogue signale d’ailleurs le seul changement d’espace du roman, celui de Tunis à Paris, décrit et entériné pour la première fois dans l’oeuvre de fiction memmienne écrite en grande partie dans le pays d’exil. A l’encontre des changements d’espace ultérieurs, ce déplacement, présenté comme un choix évident inscrit dans le mouvement “d’exode des cadres et des intellectuels” (1988 : 362), ne se fait pas en solitaire, mais en compagnie de la famille, qui retrouve en fin de récit son altérité, dans un bilan tout positif de son évolution dans le nouvel espace. A Paris, le héros s’établit une routine assez rigide, faite d’habitudes et de travail, dont le caractère répétitif et dénué d’agitation est décrit par le passage monocorde des deux dernières pages (1988 : 375, 376). Son nouvel espace occidental ne déplaît certes pas au héros, qui y trouve les petits plaisirs quotidiens de la promenade et le plaisir occasionnel secret et solitaire de la consommation “des nourritures de l’enfance”, qui lui permettent d’intérioriser concrètement un passé révolu toujours porteur de nostalgie. Cependant, la satisfaction de ces nourritures

est accompagnée d'une certaine gêne digestive qui signale d'ores et déjà un éloignement et une distanciation, et peut-être même une aliénation par rapport à la source, jusque-là immuable, de la création littéraire qu'avait été le pays natal. Le mélange de résignation, de mélancolie et même de lassitude qui prévaut dans les dernières pages désigne sans doute l'avènement de la sagesse désirée, "ce bonheur mélancolique" (1988 : 373), mais le regard, sans attente ni espoir, porté sur sa vie signale aussi, peut-être, chez Albert Memmi, la fin de la création romanesque.

En effet, dans ce roman, l'auteur semble avoir achevé "sa plaidoirie", dont il parle dans *La Terre intérieure* : "l'acte littéraire est une plaidoirie, donc un acte social ... Une plaidoirie correspond à un besoin de se justifier auprès des autres" (1976 : 175).

Nous avons rencontré cette autojustification dans les romans précédents, souvent par la voix du narrateur du présent; elle prend, dans *Le Pharaon*, une dimension jamais atteinte en ce qui concerne non seulement les choix faits à propos de la liaison amoureuse, mais surtout en ce qui concerne les événements socio-politiques de la Tunisie en voie de décolonisation et l'engagement politique du héros en tant que Juif tunisien. Tout ce qui avait été seulement suggéré dans *Le Scorpion*, *Le Portrait du Colonisé*, *La Terre intérieure*, est explicité dans *Le Pharaon*, qui se transforme, dans certains chapitres, en un véritable roman événementiel. Les personnages et les événements politiques sont minutieusement nommés et décrits dans des récits presque journalistiques qui s'imposent à l'intérieur de la narration et dont on peut questionner la présence.

L'explication en est que, en fin de compte, ces chapitres descriptifs de la situation politique renferment souvent une plaidoirie et une justification de l'engagement politique de l'auteur. Le "je" intervient comme pour répondre à une critique récurrente de sa situation équivoque et voudrait se justifier : "Jusqu'où peut-on aller contre les siens ? J'ai décidé d'aller fort loin, mais je n'ai jamais bien vu où se trouve la frontière à partir de laquelle on devient un traître" (1988 : 102).

D'autres n'ont pas manqué d'accuser Memmi et de lui rappeler son sionisme<sup>19</sup>. La justification de l'écrivain ne passe pas inaperçue dans la remarque sur Gozlan qui prolonge la réflexion de l'essai *Juifs et Arabes*, bien antérieur au roman. "il se méfiait à priori de tous les nationalismes; cependant, comme la majorité des Juifs contemporains, il se sentait concerné par le sort du jeune état d'Israël; s'il faisait profession d'universalisme, il entendait que n'en fussent pas écartés les siens. Les Tunisiens musulmans se proclament solidaires des autres pays arabes, pourquoi les Tunisiens juifs n'auraient-ils pas le droit d'être solidaires d'Israël?" (1988 : 58)<sup>20</sup>.

Accusé aussi d'avoir été communiste, l'auteur répond ici par la voix de Gozlan : "Je n'ai jamais été communiste ... je n'ai jamais, nulle part, distribué de publications communistes" (1988 : 309). C'est une mise au point rétrospective de sa situation du passé qui est faite par le narrateur, à travers son héros, mais aussi par l'inclusion d'extraits de journal et de lettres dans le roman. Ecrits au présent, interrompant le fil narratif au passé simple, ils deviennent des témoignages vivants du développement socio-politique de la décolonisation, ils surgissent de la fiction comme une affirmation de la réalité. De même, la plupart des événements relatés le sont au présent historique comme pour accorder à l'intérieur de la fiction une place à la "vérité historique". Cette vérité inclut la prédiction de l'auteur de l'inéluctable fin de l'ère coloniale, annoncée et démontrée par ailleurs dans l'essai *Portrait du Colonisé*. Il y ajoute cependant sa constatation pessimiste des luttes fratricides post-coloniales. A plusieurs reprises, dans le récit, surgissent des échos des essais précédents comme les réflexions sur la condition juive qui ramènent au *Portrait d'un Juif*, au *Racisme* ou les constatations et les descriptions de dépendances qui sont imprégnées de la réflexion de l'essai sur *La dépendance*.

---

<sup>19</sup> "Tu es passé à côté de l'essentiel combat, celui de la réinsertion des Juifs arabes dans l'arabité ... Tu t'es associé (aux Larteguy et Cartier) CONTRE TON PEUPLE ... Des hommes, comme toi, enracinés dans la judéité et l'arabité, auraient pu dire non aux sirènes occidentales ... Albert Memmi, toi qu'Alexandre Mordekhai Bénillouche me fit aimer, toi qui fus jadis des nôtres" (Lettre à Albert Memmi par Moncef S. Badday 1974 : 52).

<sup>20</sup> "Le sionisme a créé un fossé entre les Israélites et les Musulmans et créé un racisme dont on ne parle qu'à voix basse" (Lettre à Albert Memmi par Moncef S. Badday 1974 : 53).

Finalement, l'examen et l'interprétation du *Pharaon* nous amène à constater qu'il se présente en grande partie comme un prétexte à une réhabilitation aux yeux des critiques de l'auteur et même véritablement comme un pré-texte composé de multiples réflexions qui auraient existé et stagné dans les tiroirs de l'écrivain attendant de sortir au grand jour pour réaffirmer la pensée des essais.

La fiction, avec ses personnages, reflétant la relation coloniale, la relation amoureuse et leur détérioration réciproque, bien qu'elle s'affirme plus que jamais, dans un texte hétérodiégétique et au passé narratif, semble elle-même prétexte à un dernier roman où tout enfin serait dit, mais de façon répétitive et fragmentée. Les fragments insérés, les réflexions reprises et répétées, l'incursion sporadique du "je" du narrateur du présent comme pour bien dénoncer le masque de la fiction, dénotent un éloignement de l'écrivain par rapport à la quête identitaire des romans précédents; mais peut-être aussi l'éloignement définitif par rapport à l'écriture fictionnelle que nous pressentons dans ce texte où la dimension d'essai historique événementiel prévaut sur l'imaginaire devenu éclaté et fragmenté.

Le détachement par rapport à la fiction autobiographique entrevu dans *Le Désert* est confirmé ici : désirs, envie, remords qui troublaient les héros antérieurs ont ici disparu. La dimension métaphysique et symbolique s'est beaucoup atténuée et ne ressort que par bribes. Ainsi, sur le plan autographique, l'auteur ne semble pas avoir progressé par rapport au *Désert* où nous avons constaté "un aboutissement et un point culminant dans la quête et la maîtrise de soi ... une victoire sur soi et une prise de conscience humaniste par rapport à la problématique de 'l'autre' (p. 105 dans le chapitre IV). Nous avons remarqué, dans *Le Pharaon*, la mise à distance effectuée par le passage à la narration hétérodiégétique qui aurait pu être la promesse d'une oeuvre de fiction à venir, détachée de l'auto-analyse étalée des romans précédents. Ce n'est pas ce que nous révèle ce dernier roman qui se termine dans un état de sagesse mélancolique et de lassitude au crépuscule de la vie et se révèle, au contraire, comme un recul inéluctable dans la construction autographique en regard de l'altérité. Les efforts conscients et difficiles vers l'autre, révélés dans les romans précédents, semblent ici abandonnés par un auteur qui, vaincu dans son entreprise, se résout à redevenir le "pharaon" emmuré de l'avant-propos, qui a constaté son incapacité à s'appropriier le

message de la rose porteur d'espoir de vie et d'ouverture du moi intérieur. Les brefs moments de joie ressentis lors de la liaison amoureuse, potentiel de renouveau et de bonheur, ne sont pas exploités ni suivis d'ouverture à l'autre. Par exemple, l'admission du bonheur, dans le soliloque en italique qui suit, reste tournée vers l'intérieur et n'est jamais extériorisée vers l'interlocuteur réel qu'est Carlotta : *“Je le suis (heureux). J'ai tout ce qu'il me faut, offert par un seul être, à qui je suis éperdument reconnaissant. Je ris de bon coeur (...) avec la poitrine qui se gonfle, les mâchoires qui se détendent; ça me fait un peu mal et beaucoup de bien (...) Je suis heureux”* (1988 : 152). Ce monologue intérieur, malgré le bonheur décrété, le rire à la fois bienfaisant et douloureux parce que si peu fréquent, montre encore une fois l'auteur tourné sur lui-même. Il préfère s'adresser à l'interlocuteur virtuel qu'est le lecteur pour lui réaffirmer, comme une nécessité vitale, la dimension très autobiographique du roman et lui montrer son visage démasqué au regard éternellement tourné vers lui-même. Dans les dernières pages descriptives de la routine quotidienne du héros, le passé rejoint le présent et le “je” s'efface dans le “il” pour rejoindre le moment de l'écriture même. Le présent de l'auteur-narrateur semble avoir trouvé une certaine paix dans le renoncement à tout nouvel effort sur lui-même ainsi que dans l'acceptation d'une solution quotidienne d'où a disparu l'énergie d'une promesse d'évolution ou d'oeuvre à venir telle qu'elle apparaissait à la fin des textes précédents. Dans ce dernier roman, le temps s'immobilise dans un présent déchargé du passé et sans avenir.

Par contre, l'écartèlement entre l'Orient et l'Occident qui était fortement présent dans la problématique memmienne semble résolu dans la sage acceptation de l'existence des deux mondes parallèles entérinés à la fois dans leur dualité et leur parallélisme.

Enfin, l'humanisme proclamé dans les deux romans précédents n'a pas sa place dans ce dernier roman. Nous verrons que cette dimension se trouvera pleinement exploitée dans les essais qui feront l'objet de la deuxième partie de cette étude.

## Références

- Memmi, A. 1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio  
- 1955. *Agar*. Paris : Gallimard, Folio  
- 1957. *Le Portrait du Colonisé*. Paris : Gallimard, NRF  
- 1962. *Portrait d'un Juif*. Paris : Gallimard, NRF  
- 1969 b. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard, Folio  
- 1974. *Juifs et Arabes*. Paris : Gallimard, Idées  
- 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard, NRF  
- 1977. *Le Désert*. Paris : Gallimard, Folio  
- 1979. *La Dépendance*. Paris : Gallimard  
- 1988. *Le Pharaon*. Paris : Julliard  
- 1989. Entretien d'A. Memmi avec H. Baroui. 25 mai. (Archives de l'écrivain)
- Badday, M.S. 1974. Une lettre à Albert Memmi. *L'Afrique Littéraire et Artistique* N° 34.  
Décembre
- Barthes, R. 1972. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil
- Lejeune, P. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, Collection poétique

## UN PREMIER BILAN : “Je suis devenu moi”

Arrivée à la fin de cette première partie de notre étude, essayons de répondre à la question que nous posions au début de notre analyse de l'oeuvre de fiction d'Albert Memmi qui était de savoir s'il y avait une véritable reconstruction par l'écriture et quelle serait sa fonction.

Dès le premier roman, la quête de l'écrivain s'oriente dans deux directions : la découverte et la reconstruction du moi ainsi que la communication avec l'Autre. Cette quête, nous l'avons constaté, ne cessera de se poursuivre au cours des cinq romans dont nous avons noté le fil autobiographique qui les unit.

Dans le premier roman, *La Statue de sel*, où les bilans de vie se succèdent, la reconstruction attendue n'a pas lieu. Le moi, fragmenté, dès la perte définitive de “l'impasse” et la prise de conscience de trois appartenances difficiles à assumer, le devient encore plus à travers l'auto-contemplation obsessive. L'écriture autobiographique entreprise alors, au lieu d'alléger la solitude du héros, semble l'approfondir encore davantage en ne focalisant que sur sa personne. Si bien que le “Qui suis-je ?”, de la question primordiale et récurrente, reste sans réponse, empêchant à l'identité d'être cernée. Ainsi il y aurait plutôt déconstruction au niveau de ce premier roman, dont le rythme haletant de l'écriture, les changements d'espace dramatiques révèlent un héros affolé, fragmenté, incapable de rejoindre l'Autre resté au stade de la caricature. Pourtant l'écriture de *La Statue de sel*, par la beauté que lui confère la présence des symboles, semble contenir en elle-même la promesse d'une guérison.

Le mouvement centrifuge qui anime le roman se change, dans le deuxième roman *Agar*, en une force centripète qui isole de plus en plus le héros. Ce dernier, par son mariage, rejette son identité profonde, le monde oriental auquel il est inéluctablement lié, mais en même temps, à travers ce mariage impossible à l'Occident, il prend conscience de son enracinement tenace à l'Orient et, par la rupture, semble faire un choix douloureux en faveur de ce dernier. Dans le questionnement intense qui agite le récit, s'impose la dimension autographique du texte qui expose les possibilités non réalisées de la relation à l'Autre et commence à révéler, par la lucidité des questions à la fois introspectives et rétrospectives, la possibilité d'une réconciliation et un début de reconstruction du moi fracturé.

Ces deux romans se retrouvent dans *Le Scorpion* mais dans de nouvelles perspectives. Ce récit offre, dans un certain sens, les réponses aux questions affolées du héros d'*Agar*, par l'intermédiaire d'un foisonnement de doubles qui facilitent l'examen et le commentaire de la même histoire en révélant les multiples facettes de l'identité du héros-narrateur tout en dédramatisant la problématique de l'identité. Le moi douloureux évoqué dans les romans précédents est mis à distance par l'humour, apparaissant pour la première fois dans l'écriture, qui ose devenir ludique. La symbolique balbutiante, entrevue dans *La Statue de sel*, s'épanouit dans une myriade de symboles qui éclairent l'écriture et lui confèrent une beauté au pouvoir guérisseur permettant de transcender l'auto-observation plutôt morbide des romans précédents. Ainsi, la pénétration dans l'inconscient qu'instaure cette symbolique ouverte sur une révélation existentielle de soi, impossible à atteindre par le moyen de l'écriture autobiographique conventionnelle, permet enfin de répondre aux questions restées jusqu'alors sans réponses.

La chronologie plutôt linéaire, présente dans les romans antérieurs, a disparu dans le texte fragmenté du *Scorpion*. Cette fragmentation s'intensifie et s'éparpille, dans la dernière partie, en petits récits sans lien apparent, mais dont les racines plongent dans l'imaginaire du conte oriental. C'est cette configuration même du récit qui est la preuve de l'avènement d'une réconciliation et d'une reconstruction du moi. Paradoxalement, le moi, tous fragments réunis, présente l'unité douloureusement recherchée par le moi fragmenté des premiers romans. Cette unité est symbolisée, entre autres, par la médaille dont les deux faces reflètent

l'une, l'Occident, par l'écriture qui y est gravée, l'autre, l'Orient, par l'image du cavalier. La médaille annonce la coïncidence unificatrice dans la problématique d'une identité difficile à assumer. C'est dans le récit du *Scorpion* que l'Autre apparaît enfin dans toute son altérité et cesse de n'être pour le héros-narrateur que le reflet de son propre regard torturé. Ceci présente ainsi un premier pas vers une paix intérieure révélée par la diégèse même, où l'absence de mouvement physique cède la place à la réflexion métaphysique et se traduit, au niveau de la narration, par une écriture de plus en plus symbolique.

L'activité ludique de l'écriture se prolonge dans le récit du quatrième roman, *Le Désert*, qui exploite la révélation de la médaille pour narrer la vie de El Mammi, grand nomade berbère du XV<sup>e</sup> siècle et ancêtre de l'auteur. L'écriture de ce roman, dans la tradition du conte oriental, proclame ses racines identitaires maghrébines et les entérine. Dans cet itinéraire de vie, c'est le destin et non plus les choix personnels qui décide des déplacements du héros. Ses multiples pérégrinations le mènent pourtant sur le chemin du contrôle de soi, de la sagesse sereine, d'une acceptation de la vie qui semble triompher de la quête identitaire obstinée des romans précédents – tout en présentant, en même temps, une prise de conscience humaniste par rapport à la problématique memmienne du rapport à l'Autre.

Ainsi en étions-nous venus à constater que *Le Désert* présente un aboutissement, un point culminant dans la quête et la maîtrise de soi (p.105 de cette étude), une vraie avancée enfin dans l'entreprise de reconstruction par l'imaginaire : “au réel inconnu menaçant et sordide, nous opposerons un imaginaire de gloire, des rêves délicieux (...) nous nous défendrons par l'humour et les légendes” (1977 : 104, 105).

C'est pourquoi l'arrivée du dernier roman, *Le Pharaon*, qui, lui, se présente plutôt comme un recul dans cette construction autographique, nous surprend. En effet, bien que sur le plan autobiographique le récit reflète les détails d'un itinéraire de vie et prolonge ainsi les romans précédents jusqu'à rejoindre le présent du narrateur, la dimension autographique semble avoir cessé son expansion du moins en regard de l'altérité. Nous avons constaté l'arrêt de l'effort, constant et conscient, d'aller vers l'Autre, et la présence récurrente des cauchemars qui disent encore toute la difficulté à résoudre le rapport à l'Autre. Cependant, l'angoisse

semble gérée et dédramatisée par l’aveu et l’acceptation de la solitude intérieure pourtant traversée par le besoin des Autres. Cette acceptation entérine à nouveau le concept memmien de la dépendance, théorisé pour la première fois dans l’essai éponyme publié quelques années auparavant.

Les efforts de détachement par rapport au moi, révélés par l’emploi du “il” et du passé simple – couple consacré de la fiction littéraire – restent vains parce que constamment subvertis par l’intervention intermittente du “je” et du présent du verbe qui ramènent fatalement le lecteur à tenir compte de la présence du narrateur-auteur.

Par contre, le détachement souhaité semble exister au niveau de la quête identitaire de l’écrivain qui, arrivé au crépuscule de la vie, accepte que l’Orient et l’Occident, les deux sources principales de son identité, auparavant origines de conflit douloureux, se côtoient et fassent bon ménage, dans une sorte de résignation sereine dénuée des luttes et questionnements antérieurs. Cette distance nouvelle s’appuie sur une écriture linéaire, elle aussi dénuée de transcendance, où symboles et doubles devenus inutiles ont définitivement disparus et où le contexte spatio-temporel rejoint celui du narrateur du présent.

La troisième source identitaire, contenue dans la dimension juive, si elle est présente dans les romans, n’y prédomine pas; nous verrons qu’elle prendra de plus en plus d’ampleur dans les essais, peut-être afin de mener à une acceptation réconciliatrice.

Nous avons noté que l’événementiel prend une place prépondérante, nouvelle dans les autofictions, révélant plus qu’ailleurs dans les romans le contexte sociopolitique qui, tout en étant essentiel à la compréhension de l’œuvre entière, envahit le texte même pour y détruire la part de l’imaginaire. Par là semble s’annoncer la fin de la production littéraire, qui perd sa raison d’être et finira par céder la place, après ce dernier roman, à l’écriture de textes tenant de l’essai où de l’article journalistique. L’interlocuteur y demeure le lecteur virtuel qui incarnera l’Autre, enfin atteint à travers la dimension humaniste des essais, qui donne lieu au dialogue et à l’ouverture sur le monde.

Chez Memmi, c'est en général un texte littéraire (par exemple *Agar*), dont les racines plongent dans l'inconscient, qui sert de déclencheur à un essai (*Portrait du Colonisé*) qui s'appuie à son tour sur l'argumentation rationnelle. L'auteur fait allusion lui-même à ce mouvement créateur alterné dans les deux remarques suivantes apparemment paradoxales : d'un côté, "Une vie ne se raconte pas. On la rêve, on la réinvente à mesure qu'on la raconte, on la revit sans cesse d'une manière différente"(1976 : 11); de l'autre côté : "Dans mes romans, je raconte ma vie, dans les essais, j'essaie de la comprendre" (1976 : 140). Cet emploi du verbe "raconter" dans un contexte à la fois littéraire et rationnel met en évidence la double face de l'écriture memmienne porteuse à la fois d'autobiographie et d'autographie.

C'est en nous penchant sur les essais, autre veine de l'écriture memmienne, que nous essaierons de vérifier si, à travers la présence autobiographique, cette compréhension de la vie et du moi qui complète la vie et le moi "rêvé" des romans entraîne Albert Memmi plus loin dans son oeuvre de construction autographique. Si, comme le dit Philippe Lejeune, toute autobiographie est l'expansion de la phrase : "Je suis devenu moi" – ce que les romans memmiens, oeuvre heuristique par excellence, semblent conclure – pouvons-nous poser la question de savoir si les essais seront, eux, l'expansion de la phrase "Je me suis fait moi" (Lejeune 1975 : 241), permettant une nouvelle expansion à la dimension autographique arrivée, dans le dernier roman, à une impasse?

## Références

- Memmi, A. 1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio  
- 1955. *Agar*. Paris : Gallimard, Folio  
- 1969. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard  
- 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard, NRF  
- 1977. *Le Désert*. Paris : Gallimard, Folio  
- 1988. *Le Pharaon*. Paris : Julliard  
- 1997. Les fluctuations de l'identité culturelle *Revue Esprit*. Janvier
- Lejeune, P. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil



## DEUXIÈME PARTIE

### Les essais

*En vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment soigneusement préparé de quelque autobiographie.*  
(Paul Valéry in Lejeune 1986 : 13)

## CHAPITRE VI

### L'ESSAI-PHARE

#### *Le Portrait du Colonisé* (1957)

*L'optique de la sociologie coloniale était en général celle de la colonisation ... C'est aux romanciers, aux artistes, aux poètes qu'on fait appel pour voir en profondeur. Il a fallu les soulèvements d'aujourd'hui pour que ressortent de phénomènes plus globaux et d'actions plus réciproques qu'on ne l'avait cru jusqu'ici, un portrait du colonisateur et celui du 'colonisé'. (Berque 1964 : 133)*

Que les essais s'inscrivent dans un espace d'écriture autobiographique ne présente aucun doute en ce sens qu'Albert Memmi lui-même l'assume et dit essayer d'y "comprendre" sa vie. C'est toujours son vécu qui est la source de l'écriture des essais parce que, pour lui, "l'aventure d'un écrivain est individuelle avant d'être collective" (Guérin 1990 : 177). A la question de savoir pourquoi le roman avant l'essai, il répond : "J'ai d'abord commencé à écrire un roman, c'est-à-dire à poser des questions nées d'une expérience vécue (...) mon expérience de sociologue est née du besoin de vérifier cette expérience vécue" (Adler 1970).

Dans la préface même du premier essai, *Portrait du Colonisé*, la présence indubitable de l'autobiographie ressort des deux affirmations suivantes : "Ce portrait du colonisé est donc beaucoup le mien" (1957 : 17) et "pour tout dire le portrait du colonisateur était en partie le mien aussi" (1957 : 19). Ces premiers portraits, Albert Memmi les écrit directement après l'écriture du deuxième roman *Agar*, véritable déclencheur de l'analyse sociologique. Nous nous proposons de nous arrêter un peu plus longuement sur cet essai-phare et de montrer plus loin dans ce chapitre qu'un mouvement intertextuel unit les deux espaces d'écriture.

La situation sociogéographique de l'auteur à l'époque de la rédaction de ce premier essai sera révélatrice de la position ambivalente sinon ambiguë du narrateur; en effet, l'écriture commence à Tunis en 1955, dans le contexte sociopolitique précédant la décolonisation, et se termine en exil à Paris en 1956, dans le contexte occidental du colonisateur.

Si nous observons la configuration de cet essai dans l'édition Gallimard de 1985, nous sommes confrontés, avant d'aborder le texte proprement dit, à trois énoncés pré-textuels qui annoncent l'essai, trois portes initiatiques que le lecteur doit franchir et qui le préparent à la lecture de ce nouveau texte au destin exceptionnel, traduit en vingt-et-une langues et demeuré jusqu'à nos jours une des références essentielles à la problématique de la colonisation, de l'oppression et du racisme. L'originalité de cette oeuvre relève du "concept de duo qui doit beaucoup à la dialectique hégélienne maître / serviteur; elle tient (aussi) à ce que Memmi (...) y considère colonisateur et colonisé comme indissolublement liés par le système de domination coloniale" (Dugas 1955 : 40). Nous verrons plus loin que cette dialectique du maître et de l'esclave, aliénante pour les deux partenaires du duo, pourra évoluer vers une libération.

Le premier texte, "Note de l'éditeur", dit le succès et l'universalité du livre et reprend les mots de la préface de Sartre pour insister sur le fait que "tout est dit" sur la relation coloniale dans ce texte devenu un classique après avoir été une prophétie qui s'est avérée exacte. De plus, la note invite le lecteur à prolonger sa lecture du *Portrait du Colonisé* avec une oeuvre très ultérieure, *L'Homme dominé* (1986), où sont examinées d'autres oppressions. Ce texte entérine donc la prolongation de l'écriture rationnelle des essais.

Le *Portrait du Colonisé* a suscité de nombreuses réactions de lecteurs partout dans le monde et c'est à eux en partie qu'Albert Memmi répond dans le deuxième texte, la longue "Préface de l'auteur", ajouté presque une décennie après la première édition. Il s'agit d'un texte entièrement à la première personne, à l'inverse de l'essai même. Il se présente comme un pré-texte révélateur, que nous nous proposons d'observer : dès les premières phrases sont cités les deux romans précédents, posés comme source de cet essai et en particulier *Agar*, où le couple était initialement vu comme "une solution véritable à la solitude" (1955 : 11);

cependant, son échec inévitable mène à la poursuite d'une explication qui permettrait de comprendre et de "trouver un terme à mon angoisse" (1955 : 12). Dès le début, donc, est posée la problématique de la solitude et de l'angoisse qui lui est inexorablement liée, mais qui doit être dépassée. Le lecteur se trouve plongé dans un texte à dimension autobiographique où la finalité autographique apparaît déjà.

Suit la première promesse d'une longue suite de promesses qui jalonnent les préfaces et postfaces de l'oeuvre memmienne. Promesses d'oeuvres à venir, et celle, dans la préface, de peindre un portrait synthèse de l'"Opprimé en général", qui deviendrait le but ultime de l'écriture, mais ne sera cependant jamais réalisé. De telles "manoeuvres dilatoires" comme les appelle Barthes, ou "prolepses" comme les nomme Genette, annonçant le grand livre, le livre complet à venir, incarnent un projet d'écriture qui, même s'il n'est jamais réalisé, n'en est pas moins vivant; c'est, comme le remarque Barthes, "peut-être l'écriture elle-même. D'abord, l'oeuvre n'est jamais que le méta-livre (le commentaire provisionnel) d'une oeuvre à venir qui, *ne se faisant pas*, devient cette oeuvre-ci" (Barthes 1975 (1995) : 150, 152). Le projet d'écriture représente aussi une garantie du futur de l'écriture; une garantie à dimension autographique pour Memmi qui affirme avoir, avant toute chose, "le besoin d'écrire" : "Il me faut écrire et si je ne pouvais le faire, je ne pourrais pas vivre" (1962 b). C'est, en fait, ce caractère vital de l'écriture qui porte tout le projet autographique de l'oeuvre.

L'auteur entreprend ensuite d'expliquer la gestation du livre à travers son expérience personnelle de colonisé et ses rapports avec le colonisateur. Il identifie, en même temps, le but initial très autographique de son écriture : "J'ai entrepris cet inventaire de la condition du colonisé d'abord pour me comprendre moi-même et identifier ma place au milieu des autres hommes" (1957 : 13). Se trouvent posées ici les deux problématiques récurrentes dans l'analyse de chacun des romans : d'une part, la découverte du moi et sa reconstruction; d'autre part, le rapport à l'Autre. Nous pouvons dès lors poser la question de savoir si roman et essai, bien qu'appartenant à deux genres différents, ne forment pas un même espace scriptural où se retrouvent les mêmes thèmes et problèmes.

Dans le texte de la préface sont récurrents les termes de “vécu”, “expérience”, “vérité” qui, d’après l’auteur, sont la raison de “l’efficacité du texte” auprès d’un vaste public de lecteurs. C’est au lecteur, cet autre devenu véritable interlocuteur, que Memmi s’adresse pour lui donner des conseils de lecture : “au lieu de lire ce livre comme un objet de scandale, je souhaite qu’on examine calmement (...) pourquoi ces conclusions se sont imposées à moi” (1957 : 21). Le temps a en effet prouvé le caractère prémonitoire du livre sur la fin de l’ère coloniale dans les années soixante; l’auteur peut donc faire face aux multiples critiques avec l’assurance que donne la réussite et justifier d’autant plus son raisonnement.

Par ailleurs, c’est également au lecteur qu’il confie “un aveu” jamais fait auparavant. Il avoue en effet que s’il comprend le colonisé de l’intérieur, il comprend “presque aussi bien, et de l’intérieur” le colonisateur (1957 : 18). Cette révélation est comme un écho aux remarques de Jean-Paul Sartre dans sa préface : “Memmi a éprouvé cette double solidarité et ce double refus : le mouvement qui oppose les colons aux colonisés, les colons ‘qui se refusent’ aux ‘colons qui s’acceptent’. Il l’a si bien compris, parce qu’il l’a senti d’abord comme sa propre contradiction” (1957 : 24). Albert Memmi s’en explique par la situation ambiguë que lui confère sa situation de Juif arabe ayant rejeté l’Orient de ses origines. Il admet en écho à *La Statue de sel* : “j’ai d’abord tourné allègrement le dos à l’Orient, choisi irrévocablement la langue française, me suis habillé à l’italienne et ai adopté avec délices jusqu’aux tics des européens” (1957 : 18). Ces actions ne le mettent pourtant pas dans la peau du colonisateur; mais il avoue pour la première fois les privilèges dérisoires accordés aux Juifs minoritaires par l’administration française, qui les mettaient dans la hiérarchie sociale au-dessus de leurs compatriotes musulmans, à la masse desquels ils ne s’associent pas. Cet aveu, confirmant l’identité double, est porteur de signification autographique. Le malaise et la déchirure, contenus dans le fatalisme pessimiste et affolé qui empreigne la constatation identitaire du héros de *La Statue de sel* : “Toujours je me retrouverai Alexandre Mordekaï, Alexandre Benillouche, indigène dans un pays de colonisation, juif dans un univers antisémitique, Africain dans un pays de colonisation, juif dans un pays où triomphe l’Europe” (1953 : 109), trouvent également une résonance dans la phrase de la préface : “j’étais une espèce de métis de la colonisation, qui comprenait tout le monde, parce qu’il n’était totalement de personne” (1953 : 20). On constate que le pessimisme dramatique de la

phrase du roman s'est beaucoup amoindri; il fait place à une constatation presque rassurante où l'identité double de métis est entérinée et où le verbe "comprendre", chargé de positivité, précède la constatation négative de l'aliénation. Le calme et l'acceptation raisonnés de la phrase révèlent une dimension autographique où le moi, à travers l'écriture rationnelle, commence à s'accepter et à se reconstruire.

Cette reconstruction semble tout entière confirmée dans la dernière partie de la préface où l'auteur fait la défense du livre dont le succès est, dit-il, dû à la vérité qu'il expose. Dans une vision rétrospective, il constate son caractère prémonitoire qui justifierait la reconnaissance de sa valeur par son lecteur. Reconnaissance de la part de l'Autre dont il crie le besoin dans les deux romans précédents et qui se voit enfin obtenue grâce au succès du livre. L'écriture, en tant que création, élève l'auteur au-dessus de sa condition et lui apporte la libération dont parle Hegel dans sa dialectique du maître et de l'esclave, où seule la création sauve les deux protagonistes irrémédiablement enchaînés, enfermés, dans la tragédie de la non-reconnaissance mutuelle qui les détruit. Le couple maître-esclave, c'est le duo colonisateur-colonisé de l'essai, lui-même engendré, en image réfléchie, par le couple du roman *Agar*, mais traité dans l'essai avec "l'objectivité calme de la souffrance et de la colère dépassée", comme le relève Jean-Paul Sartre dans sa préface, qui suit immédiatement celle de l'auteur. Les louanges de l'auteur reconnu qu'est Sartre contribuent à combler le désir obsessif de reconnaissance de l'écrivain maghrébin aliéné et acculturé.

Revenons au roman *Agar*, dont le couple dramatique sera pour Memmi la révélation du concept de duo exposé dans les deux portraits, pour montrer comment, à partir du même enjeu discursif autobiographique (sa vie à raconter et à comprendre) se greffe la dimension autographique qui ouvre la voie de la reconstruction intérieure et révèle une certaine paix dont la préface, ajoutée longtemps après l'écriture de l'essai, semble être la confirmation.

Pourtant, en apparence, entre roman et essai, aucune comparaison ne peut être établie : le roman autodiégétique, divisé en chapitres non titrés, met en scène l'affrontement progressif d'un homme et d'une femme jusqu'au déchirement final, souvent sous forme de dialogue. Par contre, l'essai, extrêmement structuré et équilibré, est divisé en chapitres titrés, eux-

mêmes divisés en paragraphes titrés. Le même nombre de pages, soixante trois, est consacré respectivement à chacun des portraits. Au surplus, l'essai est un texte écrit dans l'ensemble hétérodiégétique où le "il" employé aussi bien pour le colonisateur que pour le colonisé établit la distance qui permet à Memmi de "montrer" son personnage, non de l'incarner" (Barthes 1975 (1995) : 147). Cet emploi de la troisième personne nous permet d'avancer que l'auteur de l'essai a personnellement dépassé les deux portraits et qu'en disant "il", dans ces portraits qui, dit-il, sont les siens, il parle de lui-même comme "d'un peu mort" (*ibid* : 147), c'est-à-dire déjà comme ce qu'il a été et cesse maintenant d'être. Il est en effet intéressant de constater que ce premier essai est le seul texte hétérodiégétique de la série des portraits ultérieurs qui comprennent : *Portrait d'un Juif*, *La Libération du Juif*, *L'Homme dominé*, *Juifs et Arabes* et *Le Juif et l'autre*. Cependant, le texte du *Portrait du colonisé* comporte un discours autodiégétique second composé tantôt de citations, tantôt de récits d'expériences personnelles qui constituent des micro-récits et servent d'illustration à la problématique soulevée dans l'essai en même temps que de prolongement aux romans. La fonction de ce discours, comme nous l'avons souligné au sujet de l'incursion du "je" dans *Le Pharaon* (seul roman hétérodiégétique), semble être, d'une part, une façon de rétablir le fil narratif autobiographique qui maintient l'unité de l'oeuvre et, d'autre part, le désir de l'auteur de rappeler sa présence au lecteur par le témoignage réel tiré de son vécu. D'autant plus que la préface, explicative et autodiégétique insérée en 1966, n'accompagnait pas la première édition de l'essai. L'autre point important qui relie le roman à l'essai est le fait que les deux protagonistes respectifs partagent la même situation socio-historique de la colonisation avec ses problèmes de multiculturalisme, de dominance et de racisme. Si bien que si nous relisons le roman à la lumière du raisonnement de l'essai, nous pouvons relever deux évidences assez troublantes : d'une part, les phases de la détérioration systématique et inévitable du mariage mixte correspondent avec les phases de détérioration de la relation coloniale et, d'autre part, les personnages et la situation des deux oeuvres coïncident. Il devient, en effet, évident que si le colonisateur est incarné par le personnage de Marie, le colonisé est représenté par le narrateur; quant au mariage mixte, il est le symbole de la situation coloniale. Le roman surgit donc comme la métaphore de l'essai; mais ce serait une métaphore inversée : le roman, réalisé le premier, peut se lire comme une allégorie de la relation coloniale, qui sera raisonnée seulement plus tard dans l'essai. Nous nous permettons d'avancer que, lors de la

rédaction du récit de fiction, cette métaphore s'est imposée à l'écrivain, peut-être de façon inconsciente, à partir du récit autobiographique de son expérience des tensions inhérentes aux mariages mixtes. C'est cette métaphore même qui sera le déclencheur de l'écriture pourtant rationnelle de l'essai où la description systématique de la relation coloniale mène à sa compréhension. Nous adhérons alors à l'opinion de Robert Elbaz qui considère l'essai comme "un méta-texte, la fiction étant le texte de base théorisé dans les essais" (Elbaz 1988 b : 134).

Sur le plan autographique, l'analyse rationnelle aide l'auteur à transcender l'angoisse affolée et le malaise qui hantent le roman pour lui permettre de les définir et de nommer ce qui n'était qu'émotions insurmontables et souvent incompréhensibles. C'est ainsi qu'il arrive à définir, sous forme de **mécanismes** identifiables, les différentes phases de l'état du colonisé, qui sont : "la déshumanisation", "la mystification" de l'homme qui s'accepte comme colonisé, "le trou pédagogique" chez "l'enfant colonisé", "les valeurs-refuges" de la tradition, "l'amnésie culturelle", "l'amour du colonisateur et la haine de soi", "la révolte", "les ambiguïtés de l'affirmation de soi" et enfin "la non-coïncidence", "le décalage d'avec soi".

A travers l'analyse méthodique de ces phases, l'affolement angoissé a disparu pour faire place à un raisonnement implacable qui mène à une première définition du racisme qu'on retrouvera complétée dans l'essai ultérieur *Le racisme*, et à une systématisation des rapports réciproques impitoyables qui lient colonisé et colonisateur. La relation de duo qui définit les relations humaines d'oppression se trouve déterminée à jamais et influencera toute l'oeuvre sociologique à venir.

Pour le colonisé, comme pour Memmi, "c'est son malheur qui deviendra son courage; cet éternel refus que la colonisation lui oppose, il en fera le refus absolu de la colonisation" (Préface de Jean-Paul Sartre, 1957 : 29); c'est en effet cette démarche de transmutation de la charge négative des premiers romans vers l'action courageuse préconisée par l'essai qui contribue à la reconstruction identitaire de l'écrivain. L'examen de la fin respective de chacun des deux textes éclaire à elle seule cette transmutation : le roman se termine sur

l'éclatement du couple, un échec dramatique reflété dans le vocabulaire de la violence : "Comment ne l'ai-je pas étranglée ?", "on peut tuer", "en la tuant", "un infirme", "mes mains dont j'avais peur", "brusquement affolé" (1955 : 189, 190). L'essai a une fin que le temps du futur ouvre toute grande sur un avenir positif : "il cessera d'être un colonisé, il deviendra *autre*", "il y aura moins de différences", "l'ex-colonisé sera devenu un homme comme les autres", "enfin, il sera un homme libre" (1957 : 164). Le dépassement de l'anxiété existentielle, atteint dans l'écriture de l'essai, aura une influence directe dans le roman suivant, *Le Scorpion*, où, nous l'avons remarqué, l'activité ludique de l'écriture, qui dédramatise l'angoisse endémique des romans précédents, ainsi que la fragmentation salvatrice du texte, annoncent "la lente mais sûre coïncidence avec soi-même et la promesse de guérison d'un moi fracturé" (p. 92. Chapitre III de la présente étude).

Le rapport à l'Autre est la deuxième problématique récurrente dans les romans qui, nous l'avons démontré dans la première partie, n'aboutissent pas à une véritable résolution de cette difficulté. L'écriture de l'essai, par contre, à travers sa dimension universelle, touche un très vaste public de lecteurs concernés, que Memmi reconnaît; ils réagissent lorsqu'eux-mêmes se reconnaissent dans le miroir tendu et découvrent "tout seuls la conduite la plus efficace dans leur vie de misère" ("Préface", 1957 : 21). L'auteur explique comment il est arrivé à l'écriture théorique dans *L'Homme dominé* : "Cette généralisation continue (...) Ce sont d'abord mes lecteurs qui m'y ont contraint, mes lecteurs colonisés, mes lecteurs noirs, mes lecteurs juifs. Sans eux, peut-être me serais-je tenu à une espèce de confession, sans m'astreindre à cette comparaison systématique, puis à une extension de plus en plus générale" (1968 : 106). Cette réflexion reflète la reconnaissance de l'Autre, le lecteur, et l'identification d'une véritable interaction auteur-lecteur dont la relation de duo montre ici sa face positive en ce sens que le lecteur reconnaît lui aussi la valeur de l'écrivain, auquel il s'adresse et avec qui il finit même par établir un dialogue et aller jusqu'à faire de lui son porte-parole.

C'est sur le plan de cette reconnaissance mutuelle initiée en grande partie par l'essai que se situe la relation à l'Autre qu'Albert Memmi est capable d'assumer pleinement : "les titres de chapitre (...) répondent à un besoin de connivence supplémentaire avec mes lecteurs; je veux

que ceux-ci me comprennent. Cher lecteur, mon frère, nous sommes du même bord” (cité par Guérin 1990 : 162). La dimension humaniste de cette relation comble le vide relationnel exprimé dans les romans. L’écrivain avoue lui-même : “la clé de toute mon oeuvre c’est l’humanisme. Il faut respecter la vie comme elle est et les hommes comme ils sont” (1991). Ce dialogue concret entre auteur et lecteur a permis une prise de conscience de l’Autre, absente des romans précédents, mais qui se retrouvera dans la dimension de l’altérité que nous avons découverte dans *Le Scorpion*.

Cela nous ramène à la question de l’unité textuelle formée par le roman et l’essai. L’autobiographie est reflétée dans la fiction par la médiation métaphorique et symbolique alors que, dans l’essai, elle est analysée par la mise en théorie de la fiction. Si leurs styles différent, roman et essai sont bien engendrés dans le même espace scriptural, l’essai étant la prolongation explicative du roman précédent et un élément de la genèse du roman suivant. Il ressort de cet emboîtement dialectique des deux composantes de l’oeuvre memmienne une constance dans la progression autographique dont nous proposons de vérifier la présence dans l’analyse des essais ultérieurs.

## Références

- Memmi, A.      1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio  
 -                1955. *Agar*. Paris : Gallimard, Folio  
 -                1957. *Le Portrait du Colonisé*. Paris : Gallimard  
 -                1962 a. *Le Portrait d’un Juif*. Paris : Gallimard, NRF  
 -                1962 b. Entretien avec A. Mandel *L’arche* mai (Archives de l’écrivain)  
 -                1966. *La libération du Juif*. Paris : Gallimard, NRF  
 -                1968. *L’Homme dominé*. Paris : Gallimard, NRF  
 -                1969. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard  
 -                1974. *Juifs et Arabes*. Paris : Gallimard, Idées  
 -                1988. *Le Pharaon*. Paris : Julliard  
 -                1991. Albert Memmi à l’université de Cologne - *Cahiers d’études maghrébines*  
                   N°3 - Juin (Archives de l’écrivain)  
 -                1995. *Le Juif et l’autre*. Paris : Christian de Bartillat
- Adler, D.        1970. *Chaque homme a besoin d’un passé collectif*. *La Presse Nouvelle*  
                   *Hebdomadaire*. 20 février

- Barthes, R. 1975. (1995). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil
- Berque, J. 1964. *Dépossession du monde*. Paris : Seuil
- Dugas, G. 1995. *Du malheur d'être juif au bonheur sépharade*. Paris : Albin Michel
- Elbaz, R. 1988. *Dynamique textuelle chez Albert Memmi*. Québec : l'Univers des discours
- Guérin, J.Y. 1990. *Albert Memmi, écrivain et sociologue*. Paris : L'Harmattan
- Lejeune, P. 1986. *Moi aussi*. Paris : Seuil, Poétique