

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : Autobiographie - Autographie	p. 9
PREMIÈRE PARTIE : Les romans-autofictions	p. 23
Chapitre I Miroir, Miroir... : <i>La Statue de sel</i>	p. 24
Chapitre II Le duo conflictuel : <i>Agar</i>	p. 59
Chapitre III Mais où est la vérité, la vraie ? : <i>Le Scorpion ou La confession imaginaire</i>	p. 71
Chapitre IV S'y perdre pour mieux s'y retrouver : <i>Le Désert</i>	p. 93
Chapitre V Une impasse : <i>Le Pharaon</i>	p. 106
Un premier bilan : “Je suis devenu moi”	p. 121
DEUXIÈME PARTIE : Les essais	p. 112
Chapitre VI L'essai-phare : <i>Le Portrait du Colonisé</i>	p. 127
Chapitre VII La trilogie de l'identité juive : <i>Portrait d'un Juif, Libération du Juif, L'Homme dominé</i>	p. 137
Chapitre VIII De la judéité à la judaïcité : <i>Juifs et Arabes, La Terre intérieure, Le Juif et l'Autre</i>	p. 151
Chapitre IX Du duo à la triade : <i>La Dépendance</i>	p. 162
Chapitre X Racisme et altérité : <i>Le Racisme</i>	p. 171
Chapitre XI La confession fragmentée : <i>Ce que je crois</i>	p. 181
Chapitre XII De la poésie à la philosophie du bonheur dans une fragmentation du tout : <i>Le Mirliton du ciel; Bonheurs; A contre-courants; Ah, quel bonheur !</i>	p. 188
CONCLUSION : “Je me suis fait moi”	p. 201
BIBLIOGRAPHIE	p. 212

Chaque fois que Memmi est cité, la référence ne porte pas son nom, mais seulement l'année et la page. Lorsque la page n'est pas indiquée, c'est que la citation est extraite des archives de l'écrivain où les articles découpés, souvent, ne portent pas d'indication de page.



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)¹. 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"². 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).

¹ Notre traduction.

² "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 autodiégétiques³; 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 :

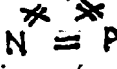
³ Nous employons les termes genettiens "autodiégétique" et "hétérodiégétique" pour désigner respectivement l'écriture à la première et à la troisième personnes. Bien qu'ils aient été conçus dans un métalangage narratologique, nous nous permettons, à l'occasion et à cause de leur grande commodité, de 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 $\Rightarrow$  (A = Auteur, N = Narrateur, P = Protagoniste) – seraient aussi représentés ainsi $\Rightarrow$ . 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^{ème} 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"⁴ (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"⁵ (*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

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

⁵ 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” (Doubrovsky 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'élucide 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. <i>La Statue de sel</i> . Paris : Gallimard, Folio |
| - | 1973. <i>Au-delà des blancs et des noirs</i> . Inédit (Archives de l'écrivain) |
| - | 1976. <i>La Terre intérieure</i> . Paris : Gallimard |
| - | 1987. Entretien avec Jean Caruel <i>Le Maillon</i> Octobre 1987 (Archives de l'écrivain) |
| - | 1997. La Fièvre Identitaire. Revue <i>Esprit</i> . Janvier |
| Arnaud, J. | 1986. <i>Littératures Maghrébines</i> . Paris : L'Harmattan |
| Chraïbi, D. | 1955. <i>Les Boucs</i> . Paris : Editions Denoël |
| Compagnon, A. | 1998. <i>Le démon de la théorie</i> . Paris : Seuil |
| Déjeux, J. | 1993. <i>Maghreb : Littératures de langue française</i> . Paris : Editions Arcantère |
| Doubrovsky, S. | 1966. <i>Pourquoi la nouvelle critique ?</i> Paris : Mercure de France |

- | | |
|-----------------|--|
| Doubrovsky, S. | 1999. <i>Laissé pour conte</i> . Paris : Grasset |
| Eakin, P.J. | 1992. <i>Touching the world</i> . Princeton University Press |
| Elbaz, R. | 1988 a. <i>Le discours maghrébin</i> . Paris : Le Préambule |
| Genette, G. | 1991. <i>Fiction et diction</i> . Paris : Seuil |
| Girard, R. | 1961. <i>Mensonge romantique et vérité romanesque</i> . Paris : Grasset |
| Gusdorf, G. | 1991. <i>Lignes de vie 2</i> . Paris : Editions Odile Jacob |
| Jauss, H.R. | 1988. <i>Pour une herméneutique littéraire</i> . Paris : NRF Gallimard |
| Khatibi, A. | 1971. <i>Autobiographie d'un décolonisé</i> . Paris : Denoël |
| Khatibi, A. | 1986. <i>Le roman maghrébin</i> . Paris : Francis Maspéro |
| Lecarme, J. | 1997. <i>L'autobiographie</i> . Paris : Armand Colin |
| Lejeune, P. | 1975. <i>Le pacte autobiographique</i> . Paris : Seuil |
| Manguel, A. | 1998. <i>Une histoire de la lecture</i> . Arles : Actes Sud |
| Memmes, A. | 1992. <i>Littérature maghrébine de langue française, signification et interculturelité</i> . Editions Okad |
| Montaigne. | 1965. <i>Essais III</i> . Paris : Gallimard, Folio |
| Ricoeur, P. | 1985. <i>Temps et récit III – Le temps raconté</i> . Paris : Seuil |
| Ricoeur, P. | 1990. <i>Soi-même comme un autre</i> . Paris : Seuil |
| Starobinski, J. | 1970. <i>La relation critique</i> . Paris : Gallimard |
| Todorov, T. | 1996. <i>L'homme dépaycé</i> . 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'Epreuve*". 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. Epreuve 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'effolement 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' élu", 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 étrié 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 cœur 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 boîtaï”; 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'Epreuve*". 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 guérissante 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'innombrables 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 constaté⁶, 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)⁷, "flottant toutes amarres perdues, invisible dans l'invisible, réduit à la pensée" (1953 : 217). Il a perdu contact avec son propre corps, avec sa

⁶ 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 (...)"

⁷ 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'Epreuve"* – 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 résonnance 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 guérissante ("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 antérieurement⁸. 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.

⁸ 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. Reparaît 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 autobiographique⁹.

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).

⁹ 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))¹⁰ qui déforme et renvoie le

¹⁰ 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'Epreuve*", 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"¹¹, 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"¹² (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

¹¹ "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*.

¹² 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 par ce 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’œuvre 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 vivrons 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'Etre (...) 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 métaphysiques¹³. 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

¹³ 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 Valéry¹⁴ 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, résument 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.

¹⁴ "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 jusqu’à 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 romans¹⁵ 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

¹⁵ *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 souhaiter 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'avancant 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. Ghozola, 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 sonnant 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 Makhoulf. 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 coupes 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 œuvres 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 paix¹⁶. 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

¹⁶ 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 guérissante 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" (Doubrovsky 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 : périple
- 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 compte¹⁷. 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

¹⁷ 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 Makhlouf 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 Makhlouf 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)¹⁸ 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

¹⁸ “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 sionisme¹⁹. 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)²⁰.

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*.

¹⁹ "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).

²⁰ "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'approprier 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 XVe 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'oeuvre 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 ou 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'œuvre 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

CHAPITRE VII

LA TRILOGIE DE L'IDENTITE JUIVE.

Portrait d'un Juif (1962) – *La Libération du Juif* (1966) –
L'Homme dominé (1968)

- Vous êtes russe d'origine, vous êtes né à New York, vous avez vécu à Paris, vous avez travaillé en Inde, vous vous êtes fixé à Londres ... où situez-vous votre identité ?
- Dans le fait d'être Juif. C'est peut-être pour cela que, comme tant d'autres juifs, j'ai joué du violon. Le violon est l'instrument nomade par excellence, l'instrument des peuples opprimés. (Yehudi Menuhin, *Entretien* 1997)

Portrait d'un Juif.

Dans la préface du *Portrait d'un Juif*, l'auteur rappelle la judéité dans laquelle a baigné son enfance, son rejet des valeurs et traditions juives, sa fascination pour la France, sa participation en tant que colonisé à la lutte de son pays pour l'indépendance et enfin, à partir de son exclusion par les autres, la prise de conscience de son état de Juif, qu'il désigne lui-même comme étant le "problème" qui deviendra central à sa quête identitaire déjà entreprise dans ses romans : "Je n'avais que différé l'attaque sérieuse de mon problème" (1962 : 14). Il annonce également : "cet autoportrait déjà aussi important que possible pour moi, est en outre devenu le fragment d'un ensemble" (1962 : 16). Cet ensemble évoqué par Memmi est, bien entendu, encore une fois, le livre complet de l'oppression déjà promis auparavant; un "ouvrage plus abstrait" qui serait l'aboutissement de sa "longue entreprise, d'un seul livre constitué par un emboîtement de livres l'un dans l'autre" (1962 : 17, 18).

Nous nous pencherons sur trois livres ainsi "emboîtés" et qui se suivent de près; ils succèdent au *Portrait du Colonisé* et en sont le prolongement. Il s'agit du *Portrait d'un Juif*

(1962), *La Libération du Juif* (1966) et *L'Homme dominé* (1968) lequel, dans sa position de troisième volet, serait censé apporter à la série un aboutissement final universalisé. Cependant ces textes trouveront un prolongement dans deux essais ultérieurs *Juifs et Arabes* (1974) et le très récent *Le Juif et l'autre* (1995). Cette continuation de la même préoccupation témoigne d'un problème récurrent, qui parcourt l'écriture memmienne, à la recherche d'une vraie solution. L'abondance de textes où se retrouve la problématique de l'identité juive est en elle-même symptomatique de la place prédominante qu'elle en est venue à prendre dans les préoccupations identitaires de l'écrivain. Nous nous proposons d'essayer de découvrir si, à travers ces trois oeuvres, apparaît une évolution autographique et de quelle façon elle s'opère.

Si nous revenons sur les romans qui précèdent cette oeuvre, nous constatons que la réalité juive, bien que présente, n'apparaît qu'en filigrane et comme secondaire aux autres fractures identitaires. Ce sont les essais, qui, nous le verrons, reflètent le véritable impact de cette réalité dans la vie et l'écriture de l'auteur.

C'est à partir de la distance que permet la situation d'exil en France – pays à tradition et culture chrétiennes – que la prise de conscience de la judéité de l'auteur s'opère de façon définitive par rapport à lui-même et par rapport à l'Autre : “Car j'étais également Juif; même après la fin de la colonisation, je demeurais séparé, minoritaire mis en accusation et fréquemment agressé (1967). A partir de sa position présente, il affirme, dans la préface du *Portrait d'un Juif*, “je cherche à comprendre qui je suis en tant que Juif” (1962 : 15).

En contraste avec le *Portrait du Colonisé*, les textes que nous allons examiner sont tous trois autodiégétiques et fortement inscrits d'emblée, dans les préfaces respectives, à l'intérieur d'un espace autobiographique indubitable : “Puisqu'il s'agit dans une large mesure de mon propre portrait, il est bon que je rappelle brièvement qui je suis” (1962 : 9), “(...) je continuerai à raconter ma propre vie. (...) je veux découvrir maintenant comment me conduire” (1966 : 11), “(...) je voulais tout de même conclure cette longue recherche, autour et en dedans de moi-même” (1968 : 12). A la différence des romans où l'autobiographie vraie était masquée par la fiction et des personnages imaginaires, les essais se veulent

l'expression de la vérité, sans travesti, par la voix même de l'auteur qui, à partir de son présent et en puisant dans sa réalité intérieure et extérieure, en vient, par l'écriture rationnelle, à décrire une condition dramatique et à vouloir la surmonter.

Cette dimension autobiographique va-t-elle être la garantie de la dimension autographique relevée dans les ouvrages précédents, où la construction identitaire et le rapport à l'Autre restent pour l'écrivain les deux pôles de son entreprise d'écriture ?

Dans son *Portrait d'un Juif*, Albert Memmi consacre trois cent cinquante pages des quelque quatre cents pages de l'ouvrage à décrire "le malheur d'être Juif" sous toutes ses formes. Ce qui donne au livre un climat de négativité morbide justement relevé par Isaac Yétiv citant C. Santelli : "On ne peut s'empêcher en lisant ce livre, d'être hanté par *Le Procès* de Kafka (...)" Il s'agit vraiment d'une descente sans peur et sans honte dans les différents cercles de l'enfer juif, non à la suite d'un Virgile qui aurait tendance à auréoler de quelque poésie la minceur de l'aventure, mais tragiquement seul" (in Yétiv 1972 : 154). "Enfer", "tragédie" et "solitude", ces trois termes portent toute la négativité endémique de ce dernier essai qui a le pouvoir de susciter chez le lecteur, qu'il soit Juif ou non-Juif, un malaise allant jusqu'à l'anxiété et même l'affolement. Critiques et reproches n'ont pas manqué de parvenir à l'écrivain qui s'en est défendu en précisant qu'il ne prétendait dire que la vérité, celle que les autres évitaient ou se cachaient même inconsciemment. Or, nous posons la question de savoir si cette vérité, qui se veut universelle, englobant les Juifs du monde entier, n'est pas en fait la vérité très particulière de l'auteur, **sa vérité autobiographique**, révélée par l'effort récurrent de se comprendre et de maîtriser sa propre anxiété. Cette vérité, mise à nu dans le texte, nous renvoie aux périodes d'affolement identitaires qui submergent les héros de *La Statue de sel* et d'*Agar* quand le mouvement du texte s'accélère et devient de plus en plus centripète. Egalement, dans le texte très dense du *Portrait d'un Juif*, existe un mouvement de plus en plus centripète de réclusion sur l'état de malheur et de désespoir. Ce mouvement est animé par la violence de la colère rageuse qui sous-tend la narration, non seulement afin de révéler l'inexorabilité de cette condition, dite objective, qui anéantit les siens dans le malheur, mais aussi pour accuser les autres de pratiquer l'exclusion et de maintenir par là la séparation séculaire.

“En écrivant (ce livre)” dit Memmi, dans *Pourquoi j’ai écrit le Portrait d’un Juif*, “(j’ai fait) une sorte de confession, (...) j’ai aspiré à me guérir et à guérir en même temps mes congénères” (1963). C’est à une maladie dont il faut guérir que l’auteur assimile la condition juive. Le texte du *Portrait d’un Juif* est parsemé d’allusions physiologiques morbides telles que “kyste”, “catalepsie”, “déchiré”, “carencé”, “déformations”, “grimaces”, “blessures”, “amputations”. A cette “maladie”, pas de remèdes, pas de solutions; le texte commence et s’achève dans la négativité : Au début : “je ne crois pas m’être jamais réjoui d’être juif (...)”. Ce qui me frappe d’abord lorsque je me considère comme Juif, c’est que je n’aime pas ainsi me considérer” (1962 : 21). Dans la conclusion, où l’auteur dit “boucler cet itinéraire de (sa) vie” et s’interroge pour savoir s’il a assombri le tableau et exagéré le malheur juif, sa réponse est sans hésitation négative : “Non, sincèrement c’est bien ainsi que je l’ai vécu” (1962 : 375). Il paraît alors évident que la valeur du “je” de la réponse porte tout le poids autobiographique du *Portrait d’un Juif*.

Lorsque, vers la fin du texte, l’auteur parle de “l’héritage”, il semble qu’il y ait une pause dans la frénésie des lamentations et qu’une positivité apparaisse enfin à travers l’énumération des traditions et la reconnaissance de la solidarité et de la chaleur familiale. Cependant aussitôt, tout cela est renié par le chapitre “*Le Poids de l’héritage*” où sont décrits “le fardeau” et “l’écrasement” qu’il représente. Cette négation délibérée et, en quelque sorte, provocatrice est porteuse de la prise de position négatrice du livre, car de négatif l’écrivain est devenu de plus en plus négateur; il détruit systématiquement tout au long du texte la possibilité de vivre cette condition autrement que dans le malheur : “telle est la négativité de la vie et de l’histoire du Juif, que tout en lui, même le plus solide apparemment, porte encore les traces de sa défaite et de son écrasement” (1962 : 356). Cette plongée dans la noirceur, l’écrivain l’accomplit en s’aidant des mécanismes implacables qui lui ont permis de peindre le *Portrait du Colonisé*²¹. A travers les mécanismes réemployés et appliqués au Juif, il revit la condition d’opprimé; ils lui serviront d’ailleurs pour peindre

²¹ “Je m’avisais que les mêmes mécanismes qui m’avaient éclairé sur ma vie d’homme colonisé pouvaient m’aider à comprendre ce qu’est un Juif” (1967) (voir aussi p. 133 Chapitre VI).

toutes les figures d'oppression du troisième volet de la trilogie. Ce réemploi multiplié crée un phénomène de répétition à l'infini, qui se retrouve dans les trois livres de la trilogie et que nous nous efforcerons d'interpréter.

Nous pouvons déduire de cette étude que, sur le plan de l'autographie, dans l'objectif de la construction identitaire, l'attitude négatrice de l'auteur semble empêcher tout progrès : l'écriture devient une longue et pénible descente au fond du désespoir. Memmi s'en défend en citant Camus : "Nommer le désespoir, c'est le dépasser" (1963). En effet, l'auteur des romans, dont l'identité se trouvait annulée de par son ambiguïté fracturée, a fait un choix: il est Juif et il entérine sa condition même si elle n'est que malheur. Ce choix, devenu réalité assumée, représente dorénavant un bloc solide qui, en comblant le vide identitaire, pourrait déjà donner lieu à la reconstruction du moi éclaté.

Sur le plan de l'altérité, il est certain que l'Autre représenté entre autres par le lecteur ne pourra pas rester indifférent à un tel texte; les réactions par lettres ou de vive voix ont certainement établi un dialogue où les uns disent s'être reconnus et forment une sorte de fraternité autour de l'écrivain, les autres, tout en rejetant sa vision²², réagissent et par là même le reconnaissent. Cependant, au niveau du texte même, semble ressortir une sorte de dialogue dans lequel, aux arguments avancés, répondent des objections aussitôt annulées par d'autres arguments; aux questions posées succèdent aussitôt des réponses qui se veulent sans appel et on constate que l'Autre, dans l'argumentation, est souvent réduit au "on" impersonnel, qui annule sa réalité. Cette argumentation, où l'auteur prend les deux rôles pour défendre sa thèse, accorde à ce dernier une dominance qui ne fait que renforcer le manque de vraie communication en aliénant le lecteur et en isolant l'auteur dans une vision limitée à sa propre réalité. C'est à ce niveau que le rapport à l'Autre s'annule dans ce texte qui ne propose aucune solution à la condition de malheur évoquée – à la différence du *Portrait du Colonisé* qui, lui, offre une ligne d'action à suivre, la seule capable de sortir le colonisé de sa misère : à savoir la décolonisation.

²² "Il attribue aux Juifs une négativité qui est largement le produit de son regard et (témoigne) d'une méconnaissance des projets et des intérêts profonds du groupe humain qu'il étudie" (Marientras 1975 : 45).

Dans un entretien (1963), Albert Memmi reconnaît lui-même la lacune du *Portrait d'un Juif*: “Je n’examine pas les solutions dans ce livre. La situation seule. Les remèdes viendront plus tard. Ayant fait initialement le projet d’un dyptique réunissant *Portrait d'un Juif* et *La Libération du Juif* (*Portrait du Juif II*), il se proposait de les intituler respectivement “L’impasse” et “L’issue”. Cependant, ces titres ne furent jamais utilisés. Or, le premier aurait très bien donné toute la dimension négative du *Portrait d'un Juif* qui finit dans une impasse. Mais le mot “issue” résume-t-il vraiment le troisième essai qu’il annonce, à savoir *La Libération du Juif*?

La Libération du Juif

Le titre est prometteur, le mot “libération” semble annoncer la fin de l’aliénation du Juif opprimé et contenir la promesse d’une positivité nouvelle que paraît entériner le grand titre de la préface : “*Un livre optimiste*”. Pourtant, cet optimisme sera très vite modéré par l’avertissement qui suit : “Ce ne sera pas (...) un livre joyeux ou tranquillisant”; l’auteur prépare ainsi le lecteur aux deux premières parties très développées, respectivement intitulées “*Le refus de soi*” et “*L’acceptation de soi*”.

La condition du Juif assimilé à l’opprimé, tout en préservant les caractéristiques de l’essai précédent, est examinée, encore une fois, à travers les mécanismes du *Portrait du Colonisé* et reprend des rubriques similaires telles que “le changement de nom”, “la conversion”, “la langue”, “le mariage mixte”, “la haine de soi”. Alors que, dans le *Portrait du Colonisé*, le texte hétérodiégétique favorisait un portrait qui se voulait objectif et universel, dans le troisième essai, le texte est fortement autodiégétique et ces rubriques sont illustrées essentiellement et abondamment par le vécu de l’auteur, ce qui donne souvent au texte l’aspect de la confession intime. Un exemple caractéristique est celui du chapitre sur le mariage mixte, où l’auteur révèle pour la première fois, par écrit du moins, un élément positif et très personnel qui vient rectifier le drame du roman *Agar*. “*Agar n’était pas notre histoire à ma femme et moi-même (...) si nous avons sauvé et réussi, j’espère, cette grande affaire de notre vie qu’est notre couple, c’est bien malgré sa mixité*” (1966 : 85 - Italiques de l’auteur). Cette reprise des rubriques touchant le colonisé, maintenant appliquées au Juif

Albert Memmi et par extension à tous les Juifs selon le vœu de l'auteur, paraissent enfermer l'écrivain dans sa condition de colonisé, qu'il semble déterminé à vouloir revivre; il revendique sa position de victime par un phénomène de ressassement des caractéristiques de la condition du Juif déjà longtemps disséquée dans le *Portrait d'un Juif*.

Les deux essais traitant des portraits du colonisé et du Juif sont présents dans tout le texte, qui se réfère constamment à eux pour soutenir des arguments et cantonner le Juif dans sa condition objective de malheur.

L'attitude négatrice de l'auteur se prolonge et même s'amplifie sur certains points. Dans l'exemple suivant, la répétition rythmique de la préposition "sans" est porteuse à la fois de l'absence et de l'exclusion qui sous-tendent les deux premières parties constituantes du tronc principal de l'ouvrage. L'auteur y nie la culture juive qu'il réduit à une simple tradition paralysante : "Qu'est-ce qu'une affirmation juive sans culture juive ? Sans art, sans philosophie, sans religion, sans valeurs juives, sans judaïsme enfin ? Notre fameuse culture (...) n'était que la nostalgie tenace, l'ombre trompeuse de splendeurs lointaines" (1966 : 185).

Les références constantes aux deux essais précédents sous la forme des mêmes idées reprises et répétées donnent l'impression d'un emprisonnement dans la négativité, d'un cercle d'autojustifications inexorable dont l'écrivain ne semble pouvoir sortir. En effet, ce cercle le maintient, comme nous l'avons dit, dans sa position de victime éternellement exclue par les autres qui sont figés, tout au long du texte, dans leur hostilité, condamnés par l'auteur à n'en pas sortir. Les rôles, distribués de la sorte, simplifient outre mesure une situation où l'altérité devrait apparaître, mais en est empêchée. Ainsi, le souhait profond de vivre dans l'oubli bienheureux de soi, à l'abri du jugement de l'Autre, est neutralisé par la répétition à l'infini de la condition d'être exclu, rejeté éternellement et globalement par l'Autre. Condition qui ressurgit obstinément à chaque tentative de dépassement. Memmi lui-même semble cerner cette fatalité et l'assimile à quelque chose qui ne paraît pas être sans rapport avec la pulsion de mort freudienne : "A la limite du refus de soi, il y a bien une espèce de fascination de la mort" (1966 : 102). Au niveau de l'écriture, il y a d'ailleurs glissement des termes

physiologiques relevés dans l'essai précédent vers un vocabulaire psycho-pathologique : "névrose", "maladie mentale", "anxiété", "dépression", "condition pathogène" (1966 : 230, 231).

D'ailleurs, ce piétinement autodestructeur rappelle également le principe freudien du retour incessant du même : "Ce qui est demeuré incompris fait retour; telle une âme en peine, (le sujet) n'a pas de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance" (S. Freud in J. Laplanche et J.B. Pontalis 1967 (1978) : 86).

Chez Memmi, la constellation de problèmes associés au renvoi réitéré de la solution à sa condition de rejeté, cache en effet la crainte d'aller vers l'Autre que l'analyse des romans avait révélée; elle est amplifiée par le questionnement intensif qui court à travers le texte, où la plupart du temps, les questions restent sans réponse ou portent en elles-mêmes leur réponse. En fait, toute une gamme de techniques rhétoriques du questionnement se déploie; l'auteur en dialogue avec lui-même donne ici le signe de son dédoublement intérieur et de son tourment sans solution apparente. A la fin de la deuxième partie, le questionnement tourmenté s'accélère et incarne toute la variété des questions posées à travers le texte entier : "Comment nous libérer de la tradition sans cesser définitivement d'être Juifs ?" (1966 : 191), "Peut-on vraiment s'accepter comme Juif ?" (1966 : 192), "Devrais-je me contenter de cette indigence culturelle, de cet effrayant éparpillement ?" (1966 : 192), "Devrais-je consentir de bon coeur ou même contribuer à mon exclusion hors de la communauté des hommes qui m'entourent ?" (1966 : 193). Les deux premières questions s'adressent au lecteur que l'auteur cherche à inclure dans le drame décrit, tandis que les deux suivantes, fortement autodiégétiques, ont un accent de désespoir devant la séparation par rapport aux autres dont l'écrivain appelle la présence et souhaite le rapprochement. Ce sont ces questions qui préparent à la troisième partie du texte intitulée "*L'Issue*". Arrivé à cette dernière partie, le lecteur, fatigué par l'accumulation répétitive de tant de négativité, est en droit d'attendre enfin une réponse aux questions posées, une solution à la condition de malheur du Juif.

Pourtant, son attente sera vaine : il faudra franchir encore plusieurs obstacles de textes négateurs où sont encore repris, illustrés, amplifiés, des arguments déjà rencontrés soit dans

le *Portrait d'un Juif*, soit dans les parties de *La Libération du Juif* qui précèdent "*L'Issue*". Cependant, une prise de conscience de la vision très personnelle de la condition observée apparaît quand le narrateur admet honnêtement "ce qu'il a pu y avoir de ressort personnel dans cette recherche" (1966 : 227) et que ces vues s'appliquent à la judéité orientale ayant subi la colonisation. Ceci expliquerait le fait que tant de Juifs ne se soient pas reconnus dans cet "autoportrait" qui a été pourtant présenté comme le modèle du Juif universel.

Ce n'est qu'au quatrième texte, lui-même éponyme de la dernière partie²³, "*L'Issue*", que le lecteur reprend espoir et se sent inclus dans les deux questions qui ouvrent le texte : "Comment faire aujourd'hui pour que nous soyons autonomes comme peuple ?, Pour que nous puissions exister librement et complètement comme tels ?" (1966 : 241). Cependant, encore une fois, l'attente du lecteur est insatisfaite car plus il s'approche de la solution promise, plus celle-ci recule; en effet, Memmi introduit ce qu'il appelle "une pause", créant une situation de suspense, durant laquelle il s'applique à rappeler, à nouveau, sa prophétie de la décolonisation dans le *Portrait du Colonisé*, qui s'est révélée exacte. Par extension donc, la solution qu'il annonce maintenant devrait aussi être exacte. Ensuite, il résume toute sa démarche et appelle au dialogue avec le lecteur à qui les questions s'adressent en direct : "Ce portrait est-il ressemblant ? Le Juif s'y reconnaît-il ? " (1966 : 242, 243). Il accumule répétition sur répétition et remet sans cesse la grande réponse, implicitement promise par le titre même, comme pour éviter d'en venir à l'unique solution qu'il lui faut bien finalement dévoiler : "*La libération particulière des Juifs s'appelle une libération nationale; et, depuis dix ans, cette libération nationale du Juif s'est appelée l'Etat d'Israël*" (1966 : 243 - Italiques dans le texte) et "Seul Israël fera cesser la négativité du Juif et libérera sa positivité" (1966 : 253). Pourquoi ces "manoeuvres dilatoires", pourquoi ces répétitions à l'infini du malaise, du malheur de la condition juive ? Est-ce pour convaincre à la fois lui-même et ses lecteurs de la logique et de la véracité de ses propos ?

²³ Cette partie ne comporte que 20 pages sur les 261 pages de l'ouvrage *La Libération du Juif*.

L'effet quantitatif pourrait-il alors arriver à exorciser la situation insoluble et compenser ainsi la pauvreté qualitative de la solution à l'énorme problème identitaire juif, qui serait concrétisée tout entière dans la seule nation d'Israël ?

En fait, la solution proposée est une entité rationnelle, une abstraction, dont nous ne mettons pas en doute la grande valeur dans le concept de l'identité juive; cependant, elle offre une réponse peu satisfaisante à la problématique de la condition juive qui repose, selon Memmi, sur des rapports d'exclusion et de séparation en relation avec l'Autre; rapports apparemment encore sans issue puisque l'écriture memmienne sur la judéité se prolongera bien au-delà de cet ouvrage. Pourtant, malgré les lamentations négatrices relevées ci-dessus, à travers ce texte fortement autobiographique, se profile sur le plan de l'autographie un affermissement de la dimension juive de l'identité qui était déjà établie et entérinée dans *Le Portrait d'un Juif*, même s'il ne s'agit que d'une condition incontournable, essentiellement négative.

Avec la solution d'Israël et le sionisme, l'écrivain dévoile la face positive de la dignité retrouvée qui lui permettrait dorénavant de s'assumer non plus en victime, mais en homme comme les autres. C'est sa judéité, cette base profonde et essentielle de son identité qui deviendra, selon lui, "sa colonne vertébrale éthique" et lui permettra une ligne de conduite bien définie : "Dans ma judéité, j'ai puisé la ligne principale de ma conduite parmi les hommes : en clair, le respect d'autrui comme tel. Le respect de l'autre dans son altérité" (1982). Dans *La Terre intérieure*, il admet : "Je ne sais si ma condition juive n'est pas venue illustrer, renforcer mon angoisse à toute oppression..." (1976 : 180).

C'est donc l'intériorisation de sa judéité qui va fournir à Albert Memmi une préoccupation primordiale qui garantira la continuation de l'écriture rationnelle des essais. Celle-ci va se tourner vers les autres figures d'oppression traitées dans *L'Homme dominé*, dernier volet de la trilogie.

L'Homme dominé

Ce livre ne prétend être qu'une esquisse du portrait général de l'opprimé que Memmi se proposait déjà d'entreprendre dans les préfaces du *Portrait du Colonisé* et de *La Libération du Juif*.

Dans la préface, intitulée "*Esquisses pour un portrait de l'homme dominé*", l'auteur déclare: "ces diverses études sont des gammes pour ce grand livre sur l'oppression, que j'annonce sans cesse, que je n'achèverai peut-être jamais". Dans *La Terre intérieure*, l'écrivain s'explique sur le choix du mot "esquisses": "Esquisses parce que c'est à peine une amorce ... j'accumule les matériaux pour un livre sur l'oppression qui serait (...) cohérent et plus complet" (1976 : 245).

L'accumulation des matériaux, en attendant la grande construction définitive toujours promise, est concrétisée dans ce livre par un assemblage de textes préexistants, publiés à des dates diverses et pour différentes occasions, ou tout simplement réutilisés à partir d'un ouvrage antérieur comme c'est le cas pour "*Sur le portrait du colonisé*" qui reproduit exactement la préface de 1966 du *Portrait du Colonisé*. Cet assemblage inaugure, au niveau de l'essai, une pratique que Memmi utilisera de plus en plus, celle de la réunion de fragments, qui, assemblés, veulent produire un seul texte : *L'Homme dominé* vise à engendrer, mais par rassemblement de textes, le **texte** des conditions impossibles de l'opprimé.

Ces fragments de provenance diverse, échelonnés sur une période de dix ans, de 1958 à 1968, ne manquent pas d'évoquer "la cave" (les textes de l'écrivain Emile dans *Le Scorpion*). Sans liens apparents, les textes de "*la Cave*" seront réunis dans *Le Scorpion* (paru en 1969, après l'essai) et constituent en grande partie la trame de ce roman. Leur fonction est, d'une part, de mieux cerner la vérité autobiographique, et d'autre part (en ce qui concerne les textes ajoutés de la partie "*La Cave*"), d'affirmer l'identité orientale de l'auteur.

Dans *L'Homme dominé*, les textes divers, assemblés pour constituer un seul texte, auront-ils, de la même manière, une fonction autographique dans le projet de construction de l'écrivain? Dans chacun des textes, la situation évoquée est une situation de duo qui rappelle celle du colonisateur-colonisé, du Juif-non Juif et, comme dans les deux essais qui précèdent, ce sont encore les mécanismes du *Portrait du Colonisé*, dont les résultats sont prédéterminés, qui seront appliqués aux diverses oppressions. La solution finale proposée sera également celle du regain de dignité et de la liberté retrouvée par le rejet du modèle de l'opresseur, la revendication des différences et la solution nationaliste. C'est cette optique qui fait l'unité du texte et permet à l'auteur une universalisation de son raisonnement qui s'appliquerait aussi bien au Noir, au prolétaire, à la femme et au domestique. Cette universalisation des mécanismes révélés dans le premier essai permet, certes, à l'auteur de sortir enfin de sa condition de Juif, opprimé et séparé – telle qu'il la peint à nouveau dans "*Petit Portrait d'un Juif*" – pour aller vers l'Autre, s'intéresser à sa condition, la décrire minutieusement et, en dernier recours, lui offrir une solution. Malgré cela, les autres opprimés semblent avoir perdu leur altérité en ce sens qu'ils se retrouvent tous coulés dans un seul et même moule, celui de la condition du Colonisé. Leur cas individuel se trouve dès lors incarné dans la répétition intra-textuelle des mêmes formules, références, mécanismes dont nous avons interprété la fonction. Par ailleurs, les textes repris entièrement tels que "*Sur le Portrait du Colonisé*", ou en partie comme "*Petit Portrait d'un Juif*", procurent une répétition intertextuelle qui se retrouve sporadiquement dans l'oeuvre memmienne dont elle assure la productivité. Dans sa postface, l'écrivain semble pressentir l'insuffisance d'un seul et même modèle lorsqu'il avance qu'il conviendrait de procéder à des analyses différentielles des divers cas. Avec ce livre, Albert Memmi est arrivé à une sorte de palier dans l'échelonnement de son oeuvre, d'où cette impression de piétinement textuel sur un concept sociologique repris à l'infini. Cependant, comme dans le cas du livre précédent, le bilan n'est pas entièrement négatif. Sur le plan de la construction identitaire et surtout du rapport à l'Autre, ce livre, réunissant des textes divers de conférences, d'entretiens, de présentations, est le témoignage écrit d'échanges de vive voix faits avec l'Autre, ainsi que d'une popularité grandissante de l'écrivain auprès d'opprimés de par le monde, qui reconnaissent sa valeur en l'invitant à s'exprimer devant eux pour dialoguer, donner conseils et solutions.

Pourtant, au niveau de l'écriture même, ce mouvement vers l'Autre, incarné dans la fragmentation des textes consacrés à différents opprimés, reste ambigu : l'élargissement de son horizon pour inclure le Noir, la femme, le domestique n'est qu'apparent. La répétition intertextuelle des ouvrages antérieurs pourrait signifier que la véritable solution au problème de l'oppression, telle qu'elle est proposée par Memmi, reste insatisfaisante en ce sens qu'elle enferme l'opprimé dans une seule et même condition et par là ne génère pas la délivrance attendue, ne remplit pas sa mission guérissante.

Par contre, il ne faut pas oublier qu'à travers cette trilogie, a certainement eu lieu un grand travail sur soi qui révèle le développement certain que nous avons observé à travers l'écriture des trois textes. *L'Homme dominé* est bien le prolongement et l'extension des deux essais qui le précèdent, il est aussi l'aboutissement d'une mission de l'écrivain envers lui-même et ses congénères. C'est une sorte de bilan d'un itinéraire qui passe par le refus, la négativité profonde, l'affirmation des différences, pour finir dans la phase positive de l'identité juive entérinée. Cette dernière devient une force active, à la fois dans l'entreprise de construction identitaire et dans le prolongement de l'écriture memmienne.

Cet itinéraire est reflété tout entier dans la longue préface d'Albert Memmi au livre de David Bakan sur Freud et la mystique juive où l'écrivain affirme : "On n'écrit pas une préface uniquement pour présenter un livre (...) on défend le livre d'un autre parce qu'on y trouve également confirmation de ses propres pensées, parce qu'il vous soutient autant que vous le soutenez" (Bakan 1964 : 249).

Le texte de cette préface contient d'incessants rappels à son oeuvre sur la condition juive et constate la similarité entre la façon de Freud de vivre sa judéité et la sienne propre. En premier la négativité : Freud a vécu "sa judéité comme malaise et hostilité des autres; d'abord comme une lourde négativité" (Bakan 1964 : 251); faisant allusion à la laïcité qui lui est chère, Memmi affirme : "C'est du judaïsme que Freud veut libérer le Juif moderne" (Bakan 1964 : 255). Il précise plus loin : "On peut, on doit refuser le judaïsme, on ne peut pas refuser la judaïcité. (...) refusé par les autres, refusant les siens, que deviendrait-on ?

CHAPITRE VIII

DE LA JUDÉITÉ À LA JUDAÏCITÉ

Juifs et Arabes (1974), *La Terre intérieure* (1976), *Le Juif et l'autre* (1995)

Nous sommes (...) des Juifs, mais nous sommes aussi les plus vieux Tunisiens.
(A. Memmi 1995 : 147).

Nous avons décidé de grouper ces trois livres qui s'avèrent être non seulement la prolongation de la longue réflexion sur la condition juive, mais aussi l'annonce d'un développement nouveau dans la pensée memmienne.

Juifs et Arabes

Dans *Juifs et Arabes*, l'affirmation de la judéité, la préoccupation de la condition juive se prolongent avec, cependant, un angle nouveau qui révèle la face double de l'identité memmienne – celle, dans les mots saisissants de Memmi lui-même, de Juif arabe : “(...) je m'aperçois que je suis ce que l'on peut appeler un Juif arabe” (1974 : 11) écrit l'auteur dans la préface du livre intitulée “*Après la guerre du Kippour*”. Il y revendique les ressemblances entre l'histoire des Juifs orientaux et des Arabes; pauvres, dominés et humiliés, ils l'ont été de façon semblable. Cependant, comme les Juifs arabes ont été eux-mêmes opprimés et humiliés par les Arabes musulmans, ils répondent aujourd'hui par le sionisme qui marquerait leur liberté enfin retrouvée.

Les accusations d'oppression et d'humiliation des Juifs en pays arabes côtoient la revendication de la fraternité initiale, illustrée par la dédicace qui précède le texte : “A mes frères juifs, à mes frères arabes pour que nous soyons enfin tous des hommes libres” et dans le texte même : “ nous sommes issus des mêmes populations autochtones depuis l'aube du peuplement humain” (1974 : 14). La violence de la guerre pourrait être évitée, dit l'auteur, si seulement les deux parties consentaient à dialoguer, à “marchander” : “Avons-nous à ce

point oublié notre art commun de marchandage, que nous ne voyons pas d'autre issue que dans une destruction réciproque ?" (1974 : 14). Il s'ensuit une plaidoirie pour l'Etat d'Israël où les Juifs pourraient enfin vivre libres, et un réquisitoire pour la paix dans la région qui serait engendrée par le dialogue. La préface résume à elle seule le texte qui suit et aussi une nouvelle approche de la relation avec l'Autre qui serait celle du dialogue entre deux dépendants et non plus celle de la séparation aliénante d'avec l'opresseur.

Le texte de l'essai est lui-même une longue plaidoirie d'Albert Memmi pour les siens et une justification persistante de l'Etat d'Israël à travers un assemblage de textes divers, similaire à celui de *L'Homme dominé*. La dimension autobiographique y est fortement inscrite dans les nombreux exemples tirés du vécu de l'auteur et en particulier dans la reprise de "*Petit portrait d'un Juif*" (in *L'Homme dominé*), l'autoportrait légèrement adapté dans le premier chapitre sous le titre de "*Qu'est-ce qu'un sioniste ?*". La réponse à cette question en dernière page du chapitre est la seule innovation du texte repris. La répétition intertextuelle, relevée dans le chapitre précédent, réapparaît, de même que des répétitions intratextuelles où sont à nouveau repris les mécanismes du *Portrait du Colonisé* adaptés ici au *Juif Colonisé*. Cependant, la répétition intertextuelle la plus évidente, dramatisée par le leitmotiv qui rythme et martèle le texte, réside dans le concept de sionisme incarné dans la nécessité et la valeur indubitable d'Israël. Cette répétition se retrouve sans exception dans tous les textes dont il est question ici et surtout, elle constitue toujours la conclusion de chacun d'entre eux. La présence de ce leitmotiv nous incline à penser que l'écrivain se charge désormais d'une véritable mission : faire accepter aux autres et en particulier aux Arabes la nation d'Israël. Cette mission est révélée sur le plan de l'écriture par une grande charge émotionnelle, qui s'exprime à travers les nombreuses questions, pour la plupart porteuses de leur propre réponse, qui parcourent les textes et mènent systématiquement à l'unique issue possible, celle du maintien de l'existence d'Israël.

L'engagement profond de l'auteur dans le sionisme, qui s'appuie constamment sur son expérience personnelle pour expliquer et justifier sa démarche, trouve son apothéose dans le dernier chapitre intitulé "*Israël*". Véritable ode à dimension spirituelle, elle est l'affirmation autographique du remède au vide intérieur ressenti par l'écrivain : "Or voici que ce vide, ce

fantôme, subitement devient chair pleine et se nomme Israël (...) Israël ma face d'ombre, mon absence aux nations, Israël ma nostalgique référence, Israël ma différence, se met à vivre" (1974 : 218). Dans un élan empreint de spiritualité, à partir d'une perspective presque religieuse, porteuse de toute la nostalgie pour la religion des origines, l'auteur s'exclame "Ah! Si l'on savait ce que signifie, en *toute réalité*, pour un Juif, cette ré-incarnation, cette re-naissance à l'histoire de son être collectif (...) !" (1974 : 218. En italiques dans le texte), "Certains affirment même qu'Israël est entré dans leur vie par effraction (...) sitôt entré, ils l'ont reconnu : ils se sont reconnus en lui" (1974 : 218).

A travers l'intensité de cette rencontre, Israël paraît être devenu, pour l'écrivain, le noyau dur de son être intérieur qui permet à l'identité éparpillée de trouver un appui solide semblable à "la béquille", nécessaire et vitale, à laquelle Albert Memmi assimile la religion chez les autres. C'est ce phénomène d'acquisition personnelle qui permet à l'auteur de conclure son texte sur un optimisme inhabituel chez l'écrivain des différents portraits : "Israël a rendu au Juif la quasi-totalité de son être" (...) "Le Juif était l'un des plus vieux opprimés de l'histoire universelle : Israël a mis presque fin à l'oppression du Juif" (1974 : 219 - 218, 219. Nous soulignons). Le passé, inscrit dans cette dernière phrase, porte toute la valeur de l'évolution identitaire de l'auteur qui annonce la fin possible de l'oppression du Juif décrite à l'infini dans les textes antérieurs et dont l'issue, à la fois géographique, psychologique et spirituelle, est acquise et se nomme Israël. Cette conclusion est un dépassement positif de la conclusion de *La Libération du Juif* qui, elle, préconise "la lutte pour Israël". Sur le plan du rapport à l'Autre, un nouveau développement semble aussi faire surface. Ce réquisitoire pour les siens, que présente *Juifs et Arabes*, pourrait paraître très ethnocentriste; il fait pourtant place à un réquisitoire pour l'Autre incarné ici par les Palestiniens dont la présence n'est pas oubliée par l'auteur qui, sincèrement, semble chercher aussi une issue à leur malheur de déplacés et d'exilés : "Les Palestiniens sont malheureux, voilà le fait (...) les Palestiniens vivent un drame, voilà ce que les Israéliens doivent admettre et ne jamais oublier" (1974 : 165). Pourtant, cette considération altruiste est aussitôt contrebalancée par : "Il faut que les Palestiniens, et les Arabes, admettent, et n'oublient plus jamais, que les Juifs ont un Etat, à côté d'eux, parmi eux" (1974 : 166).

La solution, pour Memmi, résiderait dans l'intégration dans l'Etat d'Israël au point d'en venir à envisager l'issue quasi-utopique de métissage dans l'avenir. Pour l'instant, il préconise le dialogue, "le marchandage" à l'orientale, qui favorise les rapports humains et permet de maintenir la paix ²⁴.

A travers ce souci de l'Autre et la volonté de dialogue semble poindre, chez l'écrivain, la fin du concept du duo éternellement conflictuel et l'apparition d'un duo interdépendant, qui annonce la nouvelle étape de la pensée memmienne – vers le concept de dépendance.

La Terre intérieure

La préoccupation pour la condition juive ne s'achève pourtant pas à ce stade de l'écriture; on la retrouve dans le livre-entretien *La Terre intérieure* où un chapitre lui est consacré. On y découvre que sa condition de Juif n'est plus, pour l'auteur, toute négativité. En effet, d'une part, il avoue trouver "orgueil et fierté" à n'être "pas comme les autres" (1976 : 183); et d'autre part, pour la première fois, chez cet écrivain qui revendique sa laïcité, se trouve clairement exprimée la tolérance pour la religion – auparavant farouchement combattue comme nocive à la liberté du Juif – : "la religion est une des structures fondamentales des peuples, surtout dans leurs périodes difficiles ... Pour les Juifs, elle est encore plus importante (...) c'est une composante de (leur) personnalité" (1974 : 184). "Il (faut) que les gens soient libres aussi de leur comportement religieux. C'est souvent la condition de leur épanouissement" (1976 : 185).

La question palestinienne est reprise et approfondie par la promesse d'un engagement personnel : "(les Palestiniens) sont, actuellement, les plus malheureux des Arabes et, pour moi, toute souffrance est un absolu : il faut qu'ils retrouvent une vie digne, il faut en finir avec ces camps, je n'ai pas cessé et ne cesserai pas de le réclamer ... Mais il faut (...) qu'ils cessent de demander l'impossible, l'inacceptable (...) c'est-à-dire la disparition d'Israël" (1976 : 214, 215). Le deuxième volet de la phrase réaffirme la dimension sioniste inaltérable

²⁴ L'Histoire a démontré depuis la parution du livre que c'est bien le dialogue qui a mené aux négociations de la paix israélo-palestinienne, malheureusement interrompue par la violence de l'assassinat du Président Rabin,

de la pensée memmienne qui ne voit finalement de solution que dans le marchandage d'égal à égal, "nous devons discuter et marchander d'ex-colonisés à ex-colonisés" (1976 : 216). Son identité de Juif arabe, "c'est-à-dire de frère 'de sang' et de culture des Arabes musulmans" (1976 : 215, 216), est confirmée également au cours de l'entretien de *La Terre intérieure*; frère des uns et des autres, il les comprend et déplore leurs relations tendues d'ennemis : "Cette affaire des relations judéo-arabes est vraiment l'une de mes préoccupations majeures" (1976 : 230).

Au niveau de la fiction et de l'imaginaire, cet entérinement de la double appartenance et la résolution de l'oppression juive par le sionisme dans l'écriture des essais deviendront la source du quatrième roman, *Le Désert*, dont la structure et les personnages sont ceux d'un conte arabe oriental. Le problème de l'identité semble y être résolu à travers l'acquisition d'une certaine sagesse quand la paix intérieure paraît atteinte à travers la confirmation de l'existence du petit territoire indépendant du "Royaume-du-Dedans", terre convoitée dont le souvenir anime l'errance du héros. Ce royaume ne serait-il pas une allégorie de la terre d'Israël dont l'existence seule suffirait à garantir un sens de liberté et de dignité dans l'imaginaire des Juifs de la Diaspora ? Enfin, à propos de l'oppression "avec un grand O" (1976 : 253), l'écrivain se pose la question de savoir si la dépendance est toujours néfaste, car "on ne supprimera jamais toutes les formes de dépendance (...) non la sujétion, bien entendu, mais le besoin que chacun a des autres" (1976 : 253).

Cette réflexion révèle l'embryon de la pensée sur la dépendance qui sera exposée amplement dans l'essai éponyme ultérieur sur lequel nous reviendrons. Signalons, cependant, concernant la nouvelle pensée memmienne que dans *La Dépendance* l'écrivain mentionnera son attitude passée par rapport à la religion des siens et la regrettera : "Jeune écrivain, je fus bien imprudent de porter la main sur des constructions édifiées le long des siècles pour aider des gens à vivre" (1979 : 132). Il y reconnaîtra aussi la nécessité des rites et des fêtes qui accompagnent tout changement dans la vie, tels que le passage à l'adolescence, le mariage, le deuil etc... Par la reconnaissance du bien-fondé de ces rites anciens et le regret de sa prise

mais pourtant sérieusement reprises aujourd'hui.

de position antérieure, l'écrivain semble avancer vers une certaine tolérance pour les traditions des siens, et une reconnaissance humaniste de l'altérité. Cette nouvelle vision trouvera confirmation également dans *A contre-courants*, sorte de dictionnaire philosophique paru en 1993, où l'auteur précise à propos des Juifs : "Un peuple même, érigé en nation, ne se sauve pas tout seul : il lui faut encore transformer ses relations avec les autres (...) Le salut des Juifs réside en somme dans la primauté, enfin comprise, des intérêts communs de toute la société humaine enfin réconciliée" (1993 : 155).

Le Juif et l'autre

L'effort conscient de mouvement vers l'Autre trouve sa prolongation dans l'essai d'Albert Memmi, paru en 1995. Son titre, *Le Juif et l'autre*, semble renfermer dans ses deux éléments ce mouvement altruiste qui commence à faire surface dans les écrits précédents. En effet, le titre dénote un dépassement de l'autoportrait et une ouverture sur l'Autre. Le livre consiste en un long texte de 116 pages non titré suivi de "*Textes à l'appui*". Le préambule annonce aussitôt la préoccupation continue pour la condition juive et la conscience de l'existence des autres aussi bien dans sa négativité que dans sa positivité : "Si je reste préoccupé du sort de ma communauté, j'ai toujours été conscient, douloureusement quelquefois, que nous ne sommes pas seuls au monde (...). Notre destin est étroitement lié à celui des autres, dans le meilleur comme dans le pire (...). Par-delà nos spécificités, pour nous comprendre, il nous faut aussi comprendre les autres" (1995 : 7).

Suit le texte principal, inscrit dans un espace autobiographique chronologique où se trouve revisitée toute la vie de l'écrivain depuis la médaille romaine des origines généalogiques jusqu'à sa prise de position sioniste. Ce texte, à l'apparence d'essai sociologique, est peut-être pourtant le plus autobiographique des écrits memmiens et se lit comme une sorte de confession, où tout serait non seulement dit, redit, mais complété : on y apprend, entre autres détails inédits, que l'impasse Tarfoune, lieu identitaire dans *La Statue de sel*, existe bien et s'appelle en réalité l'impasse Tronja et que l'enfant a "joué autant avec les enfants juifs qu'avec les enfants arabes" (1995 : 13) habitant "à la lisière exacte entre le quartier juif de Tunis et la ville arabe" (1995 : 12), ce qui expliquerait son ambiguïté identitaire. Ce ton intime de la confession prend parfois des allures de texte dit plutôt qu'écrit : "Je suis entouré

d'objets qui me viennent de mes parents. Tenez, regardez ces merveilleux ciseaux à découper le cuir" (1995 : 16), "J'ai encore la lampe de mon père, tenez la voici, elle est superbe n'est-ce pas ?" (1995 : 21). Le lecteur est ainsi acheminé dans l'univers intime de l'écrivain et immergé dans une révélation autobiographique d'où surgissent à la fois une immense nostalgie pour le monde cohérent de l'enfance et de la famille encadré par une religion "aimable" et, à nouveau, un véritable plaidoyer pour ses congénères.

Sur le plan de l'altérité, c'est aussi par ce texte, et bien tard dans l'oeuvre de l'écrivain vieillissant, que sont reconnus de façon discrète, mais positive, la mère et le père dont la mention était plutôt négative dans les romans. "Ma mère a été capitale dans la construction de ma personnalité" (1995 : 29) reconnaît l'auteur, et à propos du père, il affirme : "On ne parlait pas beaucoup. Il était silencieux, dans son fauteuil. J'ai fini par croire qu'il m'aimait beaucoup (...) il était fier d'avoir un fils qui, etc, mais il ne me l'a jamais dit. Il ne parlait pas" (1995 : 35). Cet aveu contredit la vision du père, chargé de reproche dans *Le Pharaon*, accusé d'être mort sans jamais avoir donné son approbation au fils. C'est dans l'essai que lui est rendu une altérité positive à partir d'une réflexion du présent, partie intégrante de la dialectique entre le passé et le présent qui sous-tend le texte.

Le passé de l'écrivain, revisité, complété, est aussi parfois réajusté. C'est le cas du mariage mixte, à l'origine du *Portrait du Colonisé* et du concept de duo conflictuel, qui se trouve dédramatisé du fait de la stabilité atteinte dans le présent : "Maintenant, nous avons trouvé un assez bel équilibre. Tous les antagonismes ont été repensés, réajustés et remis dans une perspective humaniste laïque. Dois-je ajouter que nos deux familles respectives ont été parfaites? Elles ont été certainement secouées, mais elles n'en ont presque rien laissé paraître" (1995 : 80). La tolérance des familles respectives est ici, pour la première fois, reconnue et valorisée à travers une vérité autobiographique inédite qui, longtemps entravée par une attitude négatrice, surgit enfin dans le dernier essai.

Malgré cette charge de positivité indéniable, cette acquisition sur le plan personnel ne chasse pas entièrement l'obsession de la répétition intertextuelle des essais précédents sur la

condition de malheur du Juif et dénote le non-résolu persistant de cette problématique chez Memmi.

Néanmoins, est reconnue la possibilité d'assimilation des Juifs de la Diaspora dans la majorité parmi laquelle ils vivent, à travers la laïcité, considérée comme une issue : Israël serait le "mythe", "la réalisation d'une utopie dont, désormais, les masses juives ne pourront plus se passer" (1995 : 122).

C'est dans son vécu que Memmi tire encore un exemple pour illustrer sa réflexion : une de ses soeurs et un de ses frères se sont installés en Israël; leurs enfants, intégrés, ne sont plus rien d'autre qu'Israéliens : "C'est leur pays : ils y sont nés" (1995 : 123) affirme l'auteur, dont la perte du pays natal reste à jamais une blessure. Pourtant, l'amertume de l'exil s'est estompée chez l'écrivain qui déclare : "J'ai longtemps pensé que l'exil était un malheur, je n'en suis plus si sûr" et il ajoute : "peut-être que l'exil est une bonne chose" (1995 : 99).

Si la confession, incarnée par cette autobiographie miniaturisée, s'achève sur l'image du Juif errant ayant enfin trouvé ancrage, elle n'annonce pas la fin du livre. La partie intitulée "*Textes à l'appui*" renferme aussi une série de treize textes, dont l'aspect fragmenté semble servir à contrebalancer la spontanéité très personnelle de la confession qu'est le texte principal (dont nous venons de faire l'analyse), par une résurgence de rationalité plus propice à l'essai.

Presque tous les textes sont à la première personne, ayant leur origine dans des communications publiques, ou ayant été publiés dans certains journaux à des dates assez récentes. On y remarque deux orientations bien définies : d'une part, la révision de la définition du Juif – qui permet un autre angle de vision sur sa condition – et d'autre part, la défense de la laïcité.

Dans le premier des textes, intitulé "*Qu'est-ce qu'un Juif ?*", la réponse à la question se trouve dans la définition, symbole d'acquisition, qui suit : "Être Juif, communément, c'est : une expérience vécue; une condition objective; une culture" (1995 : 130). Nous ne pouvons

que relever la charge positive de l'affirmation – à mille lieues de celle du *Portrait d'un Juif* où "Etre Juif, c'est être séparé des autres, c'est aussi être séparé de soi" (1962 : 72). Le contenu privatif de cette dernière définition, porteur du malaise qui traverse le texte, a disparu dans la nouvelle définition plutôt harmonieuse, figurée par un triangle concret représentatif de la condition juive dont les trois sommets sont la judéité, le judaïsme et la judaïcité (1995 : 133). Tous trois assurent, au Juif en général, son identité et celle particulière d'Albert Memmi, qui déclare pour la première fois publiquement à son lecteur : "(...) je me considère comme un écrivain et un penseur juif" (1995 : 133). Il ajoute que cette identité revendiquée ici ne s'accompagne pas de la pratique des textes religieux, mais va plutôt vers la compréhension universelle de conditions similaires d'oppression. C'est, en effet, par son éloignement du judaïsme qu'Albert Memmi a désormais choisi de vivre sa condition de Juif. Il exprime cette prise de position dans quatre textes successifs qui disent sa croyance absolue en la laïcité, nécessaire à l'épanouissement et à la liberté du Juif. La positivité nouvelle avec laquelle l'écrivain considère la condition du Juif s'exprime amplement dans des textes que nous considérons comme des consolidations identitaires, car ils expriment la fierté des origines en insistant sur l'existence millénaire des Juifs dans le Maghreb et leur appartenance multiple : "Nous fûmes au Maghreb, avant les chrétiens et bien avant les Arabo-musulmans (...) seuls, nous avons résisté à la vague islamique. Nous enrichissant, en retour, de toutes les civilisations provisoirement triomphantes (...) nous résumons, dans notre âme collective, les rappels de tant d'échos" (1995 : 160). "Nous fûmes, nous sommes tout cela; il fallait bien que le bilan soit fait, pour que nous nous reconnaissons, pour que nos enfants nous reconnaissent" (1995 : 162).

La triple appartenance de l'écrivain est ainsi reconnue et entérinée : "Nous sommes des Juifs, mais nous sommes aussi les plus vieux des Tunisiens" (1995 : 167). "Les Français (sont) mes compatriotes de choix et d'adoption" (1995 : 166), "Donc nous sommes Juifs, Tunisiens et Français" (1995 : 166). Avec ces considérations nouvelles, nous sommes très loin de l'éclatement identitaire du jeune héros de *La Statue de sel*, écartelé par ses trois identités apparemment irréconciliables. L'écrivain s'est éloigné du pessimisme contrôlé que l'on retrouve aussi dans le texte antérieur *Ce que je crois*, où il écrit à propos de la triple identité : "Je me demande si j'arriverai à résorber, du moins à maîtriser ma disparité" (1985 :

44). Lorsqu'un de ses amis français juif a conclu une discussion en disant : "En somme, vous êtes Juif, Tunisien et Français, et vous tenez aux trois ... Eh bien soyez Juif, Tunisien et Français" (1985 : 47), la réaction de Memmi à ce moment a été pessimiste : "C'est-à-dire, pensai-je : ni l'un, ni l'autre".

Dix ans se sont écoulés entre *Ce que je crois* (1985) et *Le Juif et l'autre* et le "Vous êtes..." réfuté est devenu le "Nous sommes..." d'une nouvelle acquisition autographique de la triple appartenance identitaire. Avec le temps, une sagesse nouvelle semble surgir. L'auteur paraît arriver, enfin, à s'éloigner du conflit que présenterait un choix personnel, lorsqu'il recommande aux hommes de consentir à être "ceci *et* cela" plutôt que "ceci *ou* cela". L'acceptation d'une appartenance multiple favoriserait alors leur apprentissage à la vie en commun sans conflit.

La nouvelle dimension humaniste de la réflexion memmienne, où le "nous", symbole de la judaïcité – employé fréquemment dans les textes ajoutés de *Le Juif et l'autre*, permet de déborder les limites du "je" des autoportraits précédents – en vient à atteindre sa pleine dimension altruiste et humaniste lorsque l'écrivain s'adresse aux "hommes" en général. L'amertume négatrice qui empreignait la réflexion sur la condition juive a, peu à peu, quitté le texte au fil des six essais que nous avons considérés. L'âge de l'écrivain qui se retourne sur sa vie y est certainement pour beaucoup dans cette progression vers une attitude de calme tolérant; mais aussi, les événements socio-historiques, qui font que la Tunisie, le pays natal dont l'écrivain se sentait exclu, fait de grands efforts de réconciliation avec ses anciens ressortissants juifs, qu'elle se dit prête à accueillir à nouveau. Par ses invitations à des colloques et conférences publiques, elle semble ouvrir toutes grandes ses portes à l'écrivain tunisien Albert Memmi, qu'elle reconnaît enfin : "Je dois rendre hommage (...) aux efforts de la jeune Tunisie (...) à la courageuse reconsidération du rôle de ses Juifs" (1995 : 170), "si les propositions de tolérance et d'ouverture du gouvernement actuel de notre Tunisie demeuraient fermes, nous y répondrions avec espoir et la même fraternelle fermeté". "On n'en a jamais fini avec le pays natal" (1995 : 169) dira l'écrivain, relevant par là l'une des dépendances qui marquent toutes relations humaines. C'est la révélation progressive de ce nouveau concept qui mènera à l'évolution que représente l'essai sur *La Dépendance*.

Références

- Memmi, A. 1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio
- 1957. *Le Portrait du Colonisé*. Paris : Gallimard
 - 1962. *Portrait d'un Juif*. Paris : Gallimard, NRF
 - 1966. *La libération du Juif*. Paris : Gallimard
 - 1968. *L'Homme dominé*. Paris : Gallimard
 - 1974. *Juifs et Arabes*. Paris : Gallimard, Idées
 - 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard
 - 1977. *Le Désert*. Paris : Gallimard, Folio
 - 1979. *La Dépendance*. Paris : Gallimard
 - 1985. *Ce que je crois*. Paris : Grasset
 - 1988. *Le Pharaon*. Paris : Julliard
 - 1993. *A contre-courants*. Paris : Nouvel objet
 - 1995. *Le Juif et l'autre*. Paris : Christian de Bartillat

CHAPITRE IX

DU DUO À LA TRIADE *La Dépendance* (1979)

Les négociations doivent avoir pour but d'établir entre les peuples (...) une relation fondée sur l'amitié et le profit réciproque.
(Le Dalaï Lama - Mars 1998)²⁵

“J’ai découvert l’extraordinaire importance de la dépendance il y a quelques années dans un hôpital (...). C’est dans cet état d’impotence extrême que je vis à quel point on peut avoir besoin d’autrui” (1979 : 195).

Ce n’est qu’à la fin du livre *La Dépendance*, dans la partie “Annexes”, qu’Albert Memmi révèle l’origine très autobiographique de la découverte du concept de dépendance. Cependant, la notion de dépendance est apparue, peut-être à son insu, bien avant l’essai qui porte son nom. Memmi lui-même admet : “Je manipulais la dépendance sans la nommer” (1979 : 200). Précédemment, nous l’avons relevée dans les essais tels que *Juifs et Arabes* et *La Terre intérieure*, où elle apparaît sous forme de marchandage et de négociations, dits préférables au conflit violent et où le rapport à l’Autre est passé du duo conflictuel au duo interdépendant. Avec ce nouvel essai, la pensée memmienne accomplit une véritable révolution en instaurant une dynamique nouvelle, que nous essaierons d’interpréter.

La couverture du livre, illustrée d’une double face, est basée sur la comparaison : “La dépendance est comme Janus, à double visage” (1979 : 113). L’auteur évoque, évidemment,

²⁵ Notre traduction – “Negociation must aim to establish a relationship between (...) peoples based on friendship and mutual benefit” – The Dalaï Lama, March 1998 in “The Sunday Independent”, South Africa 16th January 2000.

par là, l'ambiguïté de la relation de dépendance, mais, en même temps on peut voir dans l'évocation de Janus l'expression d'une symbolique nouvelle : Janus, dieu des transitions et des passages, en particulier l'évolution du passé vers l'avenir, d'une vision à une autre, symbolise parfaitement l'évolution de la pensée memmienne d'un passé conflictuel vers un avenir de dialogue. Chez l'écrivain, le concept de l'altérité a, en effet, évolué.

Les héros des romans sont désespérément solitaires. A partir de leur identité éclatée et difficile, ils cherchent à se reconstruire en créant des doubles à l'infini, qui ne reflètent toujours qu'eux-mêmes emprisonnés dans leur unicité et leur solitude. Le héros du *Désert*, El Mammi, trouve, dans la solitude et le silence de l'expansion désertique, l'expression de la liberté pure, en ne dépendant "de rien ni de personne". C'est, d'après lui, cette totale indépendance qui lui procure la sécurité et la paix de son être intérieur. "Il me semble (...) que rien ne peut m'atteindre, au moins dans l'essentiel de mon être" (1977 : 19). Pour le héros, l'errance, qui empêche de s'attacher "à rien, ni à personne" le garde à lui-même, "ce qui est bien la seule véritable liberté" (1977 : 18).

Or, la reconstruction intérieure qui se produit au cours des romans, à travers l'auto-analyse, semble ne pas répondre à l'appel des héros memmiens en ce sens qu'elle ne fait aucune vraie place à la relation à l'Autre. Dans l'essai *La Dépendance*, par contre, Albert Memmi reprend la notion d'interdépendance liée au concept de liberté; il y rectifie l'optique des romans et tout particulièrement du *Désert*.

En définitive, ne dépendre de rien ni de personne, qu'est-ce que cela signifie ? Ce serait n'avoir besoin de rien ni de personne : à la limite, est-ce que cela conserve un sens ? La conception d'une liberté absolue me paraît vaine, je l'avoue, au regard de la morale comme à celui de la psychologie. (...) N'y a-t-il pas quelque tristesse dans cet apparent défi : Je n'ai besoin de personne ! (1979 : 160)

Le refus total de dépendance n'est pas un signe évident de liberté : il est aussi une peur de dépendre, c'est-à-dire une peur des autres (1979 : 161).

La reconnaissance de la dépendance dont témoigne cette citation s'exprime progressivement dans les essais par le passage du duo au duo double et à la triade d'abord objectale, mais ensuite relationnelle.

Avec le premier essai, *Portrait du Colonisé*, le concept de duo émerge; c'est le duo conflictuel dominant-dominé, qui servira de modèle à tous les essais qui suivront – jusqu'à *La Dépendance*. Le nombre deux, symbole de l'opposition, de l'ambivalence et du dédoublement, est aussi la première et la plus radicale des divisions. Porteur du dualisme de la dialectique, de l'effort et du combat, le deux semble avoir rempli sa fonction au cours des essais de combat contre l'oppression qui précèdent *La Dépendance*. Or, dès les premières pages de ce texte sur la dépendance, un autre nombre apparaît pour symboliser le nouveau concept; c'est le nombre trois, incarné par un triangle équilatéral dessiné dans le texte  .

C'est le triangle de la dépendance qui, dit Memmi, est une relation trinitaire : “deux partenaires et un objet” (1979 : 18)²⁶. Nous rappelons que l'identité juive avait été symbolisée par un même triangle dans *Le Juif et l'autre*. A l'encontre du chiffre deux, le trois symbolise l'harmonie d'un ordre à la fois intellectuel et spirituel; avec le triangle de l'identité juive alliant judéité, judaïcité et judaïsme, l'auteur tentait d'harmoniser une identité difficile et de l'installer dans la permanence rassurante – se voulant même d'une certitude mathématique – du triangle posé dans le texte. La relation de dépendance est, elle aussi, installée dans un triangle et incarnera désormais, pour l'écrivain, sa vision nouvelle des relations humaines. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que la structure ternaire est très présente dans la symbolique juive de la Kabbale où “tout procède nécessairement par trois qui ne font qu'un” indiquant par là “l'identité unique d'un être et sa multiplicité interne, son autonomie immanente et sa dépendance” (Chevalier 1982 : 976).

Cependant, une fois la nouvelle relation installée dans le triangle et ainsi stabilisée, l'auteur va développer à nouveau la relation de duo afin de la dépasser pour arriver en fin de texte à une relation de deux duos liés, ceux du dominant-dominé et du pourvoyeur-dépendant, de “double diptyque” (1979 : 196), évoquant une quaternité où le nombre quatre, symbole “du solide et du tangible” (Chevalier 1982 : 794) renforce la réalité de la nouvelle relation.

²⁶ La présence de “l'objet de pourvoyance” restera sans avenir dans le texte et sera remplacé par la relation entre les deux partenaires.

A travers ce cheminement numérique, nous est révélée la dynamique non seulement de la pensée memmienne, mais de toute sa construction autographique. La lutte solitaire, souvent affolante et négatrice, a accompli une reconstruction identitaire à travers la théorisation du concept de duo, bientôt sécurisé dans l'harmonie de la triade et définitivement stabilisé dans la quaternité de deux duos qui seraient l'expression même de l'universalité des relations humaines.

Par ce cheminement de son écriture, l'écrivain parvient finalement à inscrire le besoin d'autrui et l'altérité dans sa propre relation à l'Autre, auparavant si difficile. Avec ce nouvel essai, Albert Memmi proclame :

Nous existons en fonction des autres (1979 : 23)
(...) la dépendance a une fonction. Elle est, pour le moins, une garantie contre l'esseulement, un recours contre la destruction et un exorcisme contre la mort. Elle est un divertissement au vaillant face à face avec soi-même, aux interrogations suscitées en nous par l'opacité de notre destin (...), les plaisirs de la compagnie sont aussi des assurances mutuelles contre l'angoisse (1979 : 164).

Pour qui a suivi l'itinéraire de reconstruction identitaire memmien, ses phrases ont une profonde résonance autobiographique. L'esseulement et l'angoisse empreignent romans et essais avec plus ou moins de force; l'auteur, par l'écriture de *La Dépendance*, semble pouvoir les exorciser en faisant entrer définitivement l'Autre dans sa quête personnelle. Il écrira plus tard dans *Ce que je crois* : "(il y a) un sentiment d'incomplétude chaque fois que nous manquons d'autrui" (1985 : 217).

Cette affirmation de l'altérité s'accomplit à travers la théorisation d'une relation dans un texte qui, contrairement aux précédents, n'est pas, dans l'ensemble, autobiographique. Le "on" et le "nous" neutres en sont les narrateurs, mais on y remarque la présence fréquente du "nous" où le "je", bien que présent²⁷, est estompé dans un pluriel où il s'associe à l'Autre :
"Nous ne sommes pas des entités autonomes qui rencontrons par hasard d'autres solitaires :

²⁷ Dans ce texte, lorsque le "je" intervient, ce n'est que pour illustrer la dépendance par quelques exemples tirés du vécu de l'auteur.

nous existons en fonction des autres. (...) Nous sollicitons leur alliance ou leur cherchons querelle pour obtenir (...) un échange et une reconnaissance” (1979 : 23). C’est le “nous” d’une fraternité nouvelle avec la masse de l’humanité, qui permet à l’écrivain de se décharger du fardeau de sa différence mal vécue, constamment relevée dans les essais précédents.

Dans l’ensemble, le texte se caractérise par de courts chapitres et des phrases concises, lapidaires mêmes, dont plusieurs sont des définitions. Lentement, prudemment, l’écrivain avance d’aphorisme en aphorisme, de définition en définition à travers le nouveau concept qui le préoccupe et dont il s’efforce de saisir l’essence. Cette technique du dévoilement, à travers l’acte d’écrire qui fait aller ainsi d’acquis en acquis, permet à l’auteur de progresser toujours plus loin dans la pénétration et la consolidation de sa nouvelle découverte.

Quelques exemples tirés du texte serviront à éclairer cette démarche qui s’efforce de prouver que la dépendance ouvre la voie à une autre compréhension des relations humaines. Ainsi, le concept de culture s’élabore en trois définitions : “la culture (...), c’est tout ce qui permet d’apprivoiser les problèmes nés du contact avec la nature, avec les autres et avec soi-même” (1979 : 46), “la culture est l’ensemble plus ou moins cohérent des réponses d’un groupe à ses conditions d’existence” (1979 : 47), et enfin “la culture d’un peuple est un habit d’Arlequin, où le nombre de pièces rapportées l’emporte quelquefois sur la trame ancienne” (1979 : 47). La culture, inéluctablement liée à l’Autre est, en même temps, inévitablement multiple de par sa mixité.

Plusieurs aphorismes caractérisent dépendance et pourvoyance jusqu’à ce que Memmi en vienne à admettre que “la dépendance est inépuisable comme la vie, qui la sous-tend” (1979: 88). Pourtant, l’auteur pousse plus loin la définition avec le concept de besoin irrémédiablement lié à la dépendance : “la dépendance est toujours liée au service d’un besoin” (1979 : 89), et il reformule : “enfin, le besoin est la clé de la dépendance” (1979 : 95), suit la définition du besoin : “le besoin est un état de tension interne, inné ou acquis, qui exige une satisfaction spécifique” (1979 : 95). Ces quelques exemples illustrent la démarche

de dévoilement adoptée par l'écrivain qui, pas à pas, en compagnie du lecteur, avance dans le concept afin de le saisir et le maîtriser.

La deuxième partie, qui est la plus longue, est fermement martelée de sentences souvent imprimées en italiques, se détachant du texte, qui s'en trouve affermi : “*Dans la Dépendance, bonheur et malheur sont étroitement liés*” (1979 : 100), “*l’histoire de l’individu, comme celle de l’humanité, est autant l’histoire de ses dépendances que celle de ses ruptures*” (1979 : 114), “la générosité consiste souvent à comprendre et à respecter les dépendances d’autrui, et non à les harceler au nom de la morale” (1979 : 156).

Dans la troisième et dernière partie, “*Du bon usage de la dépendance*”, l’auteur cerne de plus près le concept en montrant son universalité et ses bienfaits possibles :

L’on ne peut pas ne pas être dépendant (1979 : 161), (...) la dépendance est en somme l’une des bases du lien social (1979 : 164), la solidarité qui assure la cohésion des groupes (...) est ainsi une dépendance réciproque, la dépendance est un facteur de stabilité (1979 : 166), c’est un mode de fonctionnement de l’être humain, dans ses rapports avec les autres et le monde environnant, afin d’assurer sa survie (1979 : 186).

Fait suite une série de phrases porteuses de l’insistance anaphorique exprimée par le terme “il faut” dont le contenu didactique semble dicter des conduites à suivre afin de bien mener sa vie : “il faut apprendre à l’enfant à supporter une certaine dose de solitude” (1979 : 188), “il faut se préparer à la vieillesse” (1979 : 188), “il faut prendre garde de ne pas refuser celui qui n’est ‘pas de chez nous’” (1979 : 189), “il faut dénoncer l’autarcie et réhabiliter le commerce” (1979 : 189).

Albert Memmi avance, en conclusion, qu’“une sagesse pratique, individuelle et collective (...) fondée sur la dépendance serait (...) plus rentable que celle de la peur, l’angoisse et l’aggression” (1979 : 190). La prise de conscience de la dépendance pourrait donc mener à la sagesse et à la paix poursuivies avec détermination par l’écrivain qui semble, par le moyen de l’écriture, avoir réussi à réintégrer la société des hommes après avoir dépassé la contemplation souvent négatrice de sa différence. “L’homme, conclut-il philosophiquement, est un être-avec, un être-en-relation...” (1979 : 191).

Pourtant, Albert Memmi ne s'en tient pas à cette conclusion humaniste. Comme insatisfait de la définition atteinte, il poursuit plus loin encore sa démarche dans deux annexes fortement autodiégétiques, en fin de volume. Quant à la troisième (et dernière) annexe, une lettre signée de Vercors, elle est, comme souvent chez Memmi, le témoignage concret qu'il est reconnu par l'Autre.

Dans la première annexe, l'auteur révèle l'expérience vécue (son séjour à l'hôpital) qui lui a apporté la découverte de la dépendance. Il remet en question son approche assez rigide sur le duo domination-sujétion et révisé sa vision en introduisant, dans la relation, la dépendance comme troisième élément. Nous pouvons constater, dès lors, la disparition du triangle initial objectal conçu sous la forme mécanique : dépendant, pourvoyeur, objet de pourvoyance, en faveur d'une triade nouvelle relationnelle : Dominance, sujétion, dépendance; "une étude de la dominance ne pourrait être achevée si elle n'englobait pas les conduites de dépendance qui l'accompagnent" (1979 : 204). Est révélée au lecteur l'importance autographique de la prise de conscience de la dépendance : "Cette affaire de la dépendance est devenue pour moi d'une importance particulière; tant pour me comprendre moi-même, et mes relations avec autrui, que pour comprendre les autres, individus ou groupes" (1979 : 204). Cette notion, nouvelle chez Memmi, lui a permis d'avancer prodigieusement dans sa construction identitaire, dont le côté relation à l'Autre faisait grandement défaut. En même temps est affirmée sa position d'humaniste, certes revendiquée auparavant, mais révélée pleinement avec ce nouvel essai-phare qui éclairera désormais sa conception des relations humaines de la lumière plutôt positive que projette la sagesse du dialogue et de la négociation : "Négocié, c'est le langage de la dépendance" (Entretien. 1980).

En 1989, à l'UNESCO, Albert Memmi affirme : "Les notions de dépendance et de pourvoyance sont devenues pour moi, au cours des années, après celles de dominance et de sujétion, les pivots de mon travail et, j'en suis de plus en plus persuadé, les clés pour l'interprétation de toute condition humaine" (1989).

La notion de dépendance hante encore aujourd'hui sa vision du monde identitaire. Pour l'écrivain déchiré entre trois identités apparemment irréconciliables, la dépendance réciproque sera le pansement au pouvoir guérisseur, la solution à sa dispersion identitaire. Il constate en 1997 :

Chaque identité culturelle est aussi une relation complexe à d'autres identités et se définit dans une certaine mesure, relativement à elles (...) (1997 : 97). Nous ne sommes pas tout à fait indépendants (par rapport à notre groupe culturel), mais cela nous convient (...) . On appartient à un groupe, cela signifie qu'on a besoin de lui appartenir, et que ce groupe, d'une certaine manière, nous appartient, car (...) nous y trouvons profit (...) l'appartenance revient en somme à une dépendance (*"Les fluctuations de l'identité culturelle"*. 1997 : 103)

Nous entrevoyons, dès lors, une superposition des deux triangles memmiens, celui de l'identité et celui de la dépendance formant un seul et même triangle où appartenances et dépendances seraient désormais confondues dans une relation de triade, consolidation définitive de l'oeuvre de reconstruction identitaire entreprise par l'écrivain.

Pour revenir à la notion de quaternité (évoquée p. 165), intimement liée à la triade, nous pouvons envisager que les deux triangles inversés et superposés :  dessinent l'étoile de David, symbole de sa judéité profondément enterinée par l'auteur, dont la paix retrouvée permet la prise de conscience de la relation plutôt quaternaire que binaire, symbolisée ici par les quatre points du rectangle.

Avec la théorie de la dépendance, qui permet de réhabiliter et d'universaliser²⁸ cette notion longtemps considérée négative, Albert Memmi ouvre aux autres une voie qui permet un certain renouvellement dans les sciences de l'homme, en même temps qu'il s'ouvre à lui-même la voie de l'altérité. Voie qui va lui permettre une analyse lucide du racisme, dans une mise en forme qui se veut rationnelle et objective, inédite dans l'écriture des essais.

²⁸ Témoin le Colloque de Cérisy-La-Salle consacré à Albert Memmi et la publication qui en a résulté, où on peut lire : "Renouant avec une tradition illustrée particulièrement par le philosophe Jean-Paul Sartre et

Références

- Memmi, A. 1957. *Le Portrait du Colonisé*. Paris : Gallimard
- 1974. *Juifs et Arabes*. Paris : Gallimard, Idées
 - 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard
 - 1977. *Le Désert*. Paris : Gallimard, Folio
 - 1979. *La Dépendance*. Paris : Gallimard
 - 1980. *Philosophie de la Dépendance*. *Le Monde* 21 avril
 - 1985. *Ce que je crois*. Paris : Grasset
 - 1989. *Communication à l'UNESCO : Science, philosophie, religion et libertés*. Mai (Archives de l'écrivain)
 - 1995. *Le Juif et l'autre*. Paris : Christian De Bartillat
 - 1997. "Les fluctuations de l'identité culturelle". *Revue Esprit*. Janvier
- Chevalier, J. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont
- Dechamp Le Roux, C. 1991. *Figures de la Dépendance autour d'Albert Memmi*. Colloque de Cerisy-La-Salle. Paris : PUF

l'ethnologue Michel Leiris, la recherche de Memmi se développe aux confins de la philosophie, de la sociologie et de la biographie.

CHAPITRE X

RACISME ET ALTÉRITÉ

Le Racisme (1982)

L'enfer, c'est les autres (...) le paradis aussi c'est les autres.

(Albert Memmi. 1985 : 222)

Le bien-fondé de ma culture, le mal-fondé de celle du voisin ont récupéré, en violence et en anathème, toutes les armes que l'on avait cru défaits avec la fin des colonialismes raciaux.

(Hélé Béji. 1997 : 115)

Nous sommes tous du même clan, nous ne formons plus qu'un seul et même groupe puisque nous avons le même bouc émissaire.

(René Girard. 1982 : 229)

“Sur le racisme j’ai écrit des centaines de pages (...) j’y aurai consacré beaucoup plus de temps qu’à n’importe quel autre sujet” constate Albert Memmi dans *Ce que je crois* (1985 : 193). En effet, le sujet du racisme, très lié à l’oppression, préoccupe Albert Memmi dès son premier roman où sont exposés des cas de racisme et en particulier d’antisémitisme violent. Accompagnant inéluctablement les cas d’oppression, le problème du racisme traverse toute l’œuvre memmienne. Il y est exposé et dénoncé, souvent à l’intérieur de la narration autobiographique romanesque où l’auteur puise, dans son vécu, les illustrations de ce phénomène.

Cependant, le concept est théorisé déjà dans *L’Homme dominé* (1968), dans le chapitre “*Racisme et oppression*”, qui clôt le livre. L’inclusion de ce texte théorique dans cette œuvre qui se veut représentative de l’oppression en général est motivée ainsi par l’auteur :

“Le racisme est le symbole et le résumé de toute oppression” (1968 : 9). “Le racisme est l’une des meilleures justifications (...) de l’oppression” (1968 : 202). C’est ce chapitre qui sera développé extensivement quatorze ans plus tard sous la forme de l’essai *Le Racisme*, que nous nous proposons de considérer dans ses deux éditions (1982 et 1994).

La première édition, datée de 1982, surprend par sa sobriété : pas de préface, ni de postface; en somme, un ouvrage essentiellement théorique, à mission didactique, où, cependant, un certain élément autobiographique sert d’illustration à la théorie : “l’expérience vécue est la pierre de touche, un filtre et une garantie, dans le va-et-vient de la raison entre les faits du départ et ceux de l’arrivée (...), mais je soutiens aussi que la mise en ordre rationnelle est au moins aussi nécessaire” (1982 : 41).

Par contre, la deuxième édition (1994) comporte une préface explicative, “Note de l’édition de 1994”. Ce texte autodiégétique redit l’importance du vécu comme base de toute théorie : “... j’ai voulu surtout rendre compte du racisme tel que je l’ai vécu : je suis parti d’une expérience, parce qu’il me semble que le constat, s’il est correctement effectué, est irrécusable” (1994 : 12).

Cette préface est la seule vraie incursion de l’auteur, qui en profite pour révéler que sa définition du racisme a été adoptée par l’*Encyclopédia Universalis*, et qu’elle a inspiré la définition de l’UNESCO. La reconnaissance par l’Autre, souvent présente dans l’écriture memmienne, une fois posée, fait alors place à cette définition : “le racisme est la valorisation généralisée et définitive de différences, réelles ou imaginaires, au profit de l’accusateur et au détriment de sa victime, afin de légitimer **une agression**” (1994 : 14. Nous soulignons.).

Cette définition, étrangement, précède le texte, qui justement aboutira à cette définition. Celle-ci constitue ainsi un élément de répétition intertextuelle, avec, cependant, une légère modification, pour mettre en valeur la place de la violence dans le racisme. Les définitions

précédentes (dans *L'Homme dominé* et *Le Racisme*, première édition)²⁹, comportaient la mention des privilèges de l'accusateur et se lisaient ainsi : "... afin de justifier **ses privilèges** ou son agression" (nous soulignons). Dans l'édition de 1994 du *Racisme*, que nous considérons à présent, la définition se retrouve plusieurs fois (1994 : 14, 113, 181). On peut penser que cette répétition, réitérée également dans de nombreux articles et entretiens, se fait dans un but didactique, afin que le lecteur ne l'oublie pas et pour assurer ainsi sa pérennité; mais elle est aussi peut-être l'indication de quelque chose de non résolu pour l'écrivain, qui n'en finit pas de constater l'universalisme incontournable du problème et, de définition en définition, essaie de le pénétrer.

A ce propos, il avoue lui-même, déjà en 1976 dans *La Terre intérieure* : "Au fond, j'ai le goût des définitions (...) probablement par anxiété, pour me donner l'impression de maîtriser le réel" (1976 : 254). Outre les définitions diverses, très nombreuses dans *Le racisme*, nous constatons que la maîtrise du réel semble aussi passer par un désir d'approche scientifique et une plus grande systématisation dans l'édition de 1994.

La couverture de l'ouvrage, illustrée d'un tableau abstrait et géométrique est en contraste avec l'illustration de 1982. Très graphique, celle-ci insistait, très évidemment, à travers les personnages représentatifs, sur les différences biologiques de race. L'illustration ultérieure semble vouloir réaliser, par son minimalisme et son abstraction, un ouvrage plutôt scientifique, ce qui entérine l'approche "mathématique" envisagée par l'écrivain lorsqu'il avertissait déjà dans le chapitre précurseur "*Racisme et Oppression*" de *L'Homme dominé* : "La définition qui va suivre est, bien entendu, le résultat de tout le commentaire et de l'analyse. Je la mets pour mémoire et par un procédé d'exposition analogue à celui des mathématiciens" (1968 : 195). Ce désir d'approche scientifique, coïncidant avec la distanciation de la source autobiographique, nous l'avons déjà relevé dans l'essai précédent, *La Dépendance*, à travers son itinéraire numérique et géométrique.

²⁹ 1968. *L'Homme dominé*, 1968 : 195, 203 et *Le Racisme*, 1982 : 18, 158.

Dans *Le Racisme*, l'approche "scientifique", qui se développe au cours des trois parties du livre, pourrait être qualifiée de médicale. Le problème du racisme est abordé comme une maladie à guérir : la partie "*Description*" décrit les symptômes de la maladie et les universalise; la partie "*Définitions*" nomme la maladie et en décrit causes et effets et enfin la partie "*Traitement*" propose une cure possible. Par ce procédé, l'écrivain, qui avait désiré être médecin et l'est devenu par procuration dans la fiction du *Scorpion*, à travers son double Marcel, rejoint le vieux rêve et le réalise en quelque sorte en employant des procédés médico-scientifiques au service de l'écriture de ce nouvel essai, qui se présente comme une longue et minutieuse autopsie du mal qu'incarne le racisme dans toute société.

L'outil, cette fois, n'est plus la longue contemplation du moi-victime à travers une analyse obsessionnelle, mais plutôt une véritable systématisation du texte dont la troisième partie est même structurée, dans la deuxième édition, point par point, de 1 à 10, pour décrire les caractéristiques de l'attitude raciste. De même, les conseils de traitement sont articulés en trois points, à peu près en ces termes (cf 1994 : 158 - 162) :

- 1- prendre conscience du racisme
- 2- nécessité d'une pédagogie continue de l'enfance à la mort
- 3- traiter directement le collectif : le rôle du politique

Il est à noter que la partie "*Traitement*" a doublé de volume par rapport à l'édition de 1982 et s'avère résolument tournée vers l'altérité, particulièrement dans son dernier chapitre "...*Et quelques leçons pratiques*". En fait, l'altérité, qui apparaissait nettement dans *La Dépendance*, empreint tout le texte sous différents aspects à la fois formels et lexicaux.

A première vue, les italiques à fonction didactique sont plus prédominantes que dans les essais précédents. Le lecteur sent la présence d'un auteur qui entend faire passer un message en le soulignant abondamment à la fois par la répétition – comme nous l'avons déjà remarqué – et par la typographie différente qui met en évidence, d'une part, les mots importants et d'autre part, sentences et définitions qui se sont intensifiées par rapport au texte de *La Dépendance*. Les italiques retiennent leur pouvoir de dévoilement du concept

étudié; mais a disparu la lente progression qui allait d'acquis en acquis pour pénétrer la nouveauté du concept de dépendance venu à l'écrivain comme une révélation. Le *Racisme* est, pour Memmi, un "vieux concept", une vieille connaissance côtoyée depuis le départ de son écriture dont il est, en partie, la source.

Sentences et définitions percutantes sont ainsi relevées par la typographie différente qui dénote le désir urgent de l'auteur de convaincre le lecteur, de lui faire voir et accepter, grâce à l'implacable logique d'une démonstration, l'ineptie du racisme dont il souligne, en italiques, la conclusion incontournable. L'exemple suivant pourra illustrer ce genre de démonstration :

Il n'y a guère de races pures, ni de groupes biologiquement homogènes. Y en aurait-il, qu'ils ne seraient pas biologiquement supérieurs. Seraient-ils biologiquement supérieurs, ils ne seraient pas nécessairement surdoués, ni culturellement plus avancés. Le seraient-ils, qu'ils n'auraient pas un droit imprescriptible de manger plus, d'être mieux logés et de voyager dans de meilleures conditions. On peut, certes, décider qu'il en soit ainsi et l'imposer : mais la justice et l'égalité n'y trouvent pas leur compte. (...) *Bref, le discours du raciste n'est pas assuré sur ses bases, ni cohérent dans son développement, ni justifié dans ses conclusions* (1994 : 34. En italiques dans le texte.).

Sous forme de définitions lapidaires, sont soulignées également différentes caractéristiques du racisme qui cernent le concept :

Le racisme est l'expression d'un raté de la relation à autrui (1994 : 42), *le racisme illustre, résume et symbolise la relation coloniale* (1994 : 50), *la finalité du racisme est dans la dominance* (1994 : 71), *le racisme est aussi une proposition culturelle* (1994 : 124), *le racisme est un langage collectif au service des émotions de chacun* (1994 : 125), *la tentation raciste est la chose au monde la mieux partagée* (1994 : 140).
(toutes citations en italiques dans le texte).

La lecture des textes memmiens nous a familiarisés avec la présence, à l'intérieur de la narration romanesque, des italiques qui, la plupart du temps, incarnent la voix du narrateur du présent imposant un moi autobiographique. De même, préfaces et postfaces en italiques sont massivement investies par la première personne et se démarquent vocalement de la théorisation de l'essai; l'auteur s'y met en avant pour revendiquer, à travers la différence typographique, sa présence dans ces textes.

Dans *Le Racisme*, l'intervention particulièrement constante des italiques est signe de l'intérêt de l'auteur pour le lecteur qu'il veut alerter et convaincre. En effet, dans cet essai, la différence typographique est essentiellement didactique, et l'effacement de l'écrivain dans l'écriture fait place à l'altérité nouvelle où l'autre et les rapports humains deviennent une préoccupation majeure.

L'écriture, souvent faite de répétitions, d'énumérations, de ressassement même, porte en elle une urgence issue du besoin de comprendre et de maîtriser le phénomène du racisme : "Il nous fallait pourtant ressasser, puisque le raciste radote et qu'il est écouté; puisque les têtes du monstre sans cesse repoussent, il faut sans cesse les lui couper" (1982 : 26). Pourtant, au cours du texte, nul jugement, nulle condamnation de la personne du raciste n'apparaissent : c'est avec grande expérience et sagesse qu'Albert Memmi amène le lecteur à constater l'universalité, la banalité même du racisme : il est en nous tous, tous les jours, n'importe où sur la planète. C'est cette constatation qui dirige l'écrivain vers la création d'un terme nouveau : "l'hétérophobie", autrement dit la peur de l'Autre. Le terme incarnerait le sens large du concept de racisme.

C'est dans ce nouveau concept que nous choisissons de lire une autre dimension dans la prise de conscience de l'altérité par l'écrivain. En effet, en élargissant le phénomène raciste bien au-delà des différences biologiques des races, en le banalisant, et surtout en essayant de le comprendre, Albert Memmi l'humanise et il ajoute en s'incluant lui-même : "*en chacun de nous, ou presque, il y a un raciste qui s'ignore*" (1982 : 143. En italiques dans le texte), "*la tentation raciste est la chose au monde la mieux partagée*" (1982 : 140. En italiques dans le texte).

L'hétérophobie, c'est le refus d'autrui au nom de n'importe quelle autre différence – "les jeunes, les femmes, les homosexuels, les handicapés..." (1994 : 131). L'auteur, en faisant du racisme un phénomène social et culturel ("On suce le racisme dans le lait familial et social" (1994 : 145)), fait comprendre au lecteur que nul n'est indemne car à la base du racisme réside "le trouble, l'effroi devant l'altérité" (1994 : 149).

C'est ce phénomène profondément humain et naturel que Memmi explique longuement pour en venir, par la logique du raisonnement, à la création du terme "hétérophobie" qui est la peur d'autrui traduite en agression sur ce dernier. En même temps qu'il dédramatise le racisme en l'expliquant méthodiquement et en ne le présentant pas comme démoniaque dans le sens d'extra-ordinaire, il démontre son omniprésence implicite, toujours prête à surgir, et la place qu'il peut gagner chez tout lecteur non vigilant.

Chez l'écrivain qui a révélé, au cours de ses écrits, le malaise de son propre rapport à l'Autre – "Cette peur (d'autrui) qui a commandé la première partie de mon travail" (*Ce que je crois*. 1985 : 208) –, apparaît, à travers l'écriture de l'essai *Le Racisme*, un phénomène nouveau, porteur d'une nouvelle dimension autographique. En effet, pour la première fois dans l'oeuvre memmienne surviennent des mots d'amour. Ils sont encadrés fermement dans la structure d'une sentence moraliste, aboutissement de la réflexion, évoquant un calme qui fait contraste avec le tourbillon affolé, questions-réponses, des premiers essais. Ce calme scriptural se démarque même de *La Dépendance* dont le lexique somme toute mercantile – profit, besoin, marchandage – bloquait l'élan d'un amour désintéressé. Dans *Le Racisme*, Memmi déclare : "Pour aimer, il faut se détendre, s'abandonner, s'oublier dans l'autre, c'est-à-dire plus ou moins s'identifier à lui" (1994 : 149).

(Il faut) apprendre aux enfants, aux jeunes gens, aux adultes (...) à *aimer autrui*. Car aimer véritablement quelqu'un, ce n'est pas seulement y rechercher sa propre image – ce qui serait s'aimer soi-même à travers lui – mais l'aimer dans ce qui n'appartient qu'à lui, c'est-à-dire dans ses traits différentiels. Il faut encourager et cultiver l'amour (...) il nous faut enseigner, encourager et favoriser l'amour et les sentiments de solidarité. (1982 : 161) (Les italiques sont celles de l'auteur.).

Ces réflexions sur l'amour d'autrui sont le fruit d'un long parcours, d'un itinéraire lent et somme toute pénible où le travail sur soi, à travers l'écriture, mène finalement l'écrivain à une certaine sagesse, faite de l'oubli de soi et de la distance qui permettent une ouverture à l'Autre, longtemps désirée, recherchée, à travers les oeuvres qui, comme autant de marches à gravir, élèvent progressivement l'écrivain vers l'altérité.

C'est au stade de l'essai *Le Racisme* que l'écriture memmienne semble achever la tâche autographique entreprise d'un véritable rapport à l'autre, où l'écrivain parvient à s'effacer du texte en s'impliquant totalement et en s'incluant au "nous" de la lutte contre le racisme. La nécessité et l'urgence de cette lutte s'expriment à travers la répétition de l'insistance anaphorique du "il faut..." et du verbe "devoir" qui scandent toute la partie "*Traitement*". En voici quelques exemples relevés parmi tant d'autres :

...il faut que nous nous y mettions tous ensemble (...) Notre fraternité, étendue à toute l'espèce, doit être affirmée par tous les pédagogues du monde (1994 : 162), (...) il ne faut pas (à l'homme) que son hésitation, presque normale, devant l'altérité, lui serve d'outil et d'alibi à son injustice" (1994 : 166), (...) *il faut (...) reconnaître lucidement les différences* (1982 : 167. En italiques dans le texte), (...) la pédagogie des écoles doit vaincre la pédagogie de la rue, du milieu familial (1994 : 174), (...) On ne doit pas confondre racisme et politique de l'immigration (1994 : 165), (...) Tous les professeurs d'éducation doivent inclure, en même temps, la dénonciation de l'agression et, corrélativement, l'apprentissage de la solidarité (1994 : 162).

L'anti-racisme n'est pas naturel, nous dit Memmi, il est "une conquête, fruit d'une lutte longue et difficile, et toujours menacée comme l'est tout acquis culturel" (1994 : 209). Ainsi se termine le texte sur la continuation à l'infini de cette lutte "sans cesse reprise, probablement jamais achevée" (1982 : 175).

Est-ce pour démontrer la longueur inépuisable de sa lutte personnelle contre le racisme que l'auteur, ne pouvant se résoudre à terminer le livre, y ajoute les textes des annexes ? Ces textes rétrospectifs, souvent répétitifs, sont témoins, certes, d'une préoccupation de longue date, mais surtout de la démarche d'écriture memmienne qui, craignant l'immobilité, le figé du définitif et du fini, choisit la fragmentation des textes annexes. Ces fragments évitent une véritable conclusion qui signifierait peut-être l'arrêt de l'écriture et, en laissant la place au provisoire, instaure alors la garantie de la continuation de cette écriture devenue vitale. C'est par la théorisation du concept de racisme qu'Albert Memmi progresse dans la situation souvent difficile de son rapport à l'Autre, qu'il surmonte en s'identifiant à l'Autre, en le comprenant et en le guidant à travers cette problématique universelle du respect d'autrui, telle qu'elle se pose dans le cas du racisme.

La dimension didactique et la transformation qu'elle vise trouvent une confirmation dans le contexte pédagogique de l'enseignement du "Racisme". Certains étudiants de français de l'Université de Pretoria, à qui ce livre était prescrit au début des années 90 – années encore plongées dans le racisme institutionnalisé de l'apartheid³⁰ –, ont été bouleversés dans leurs convictions par cet ouvrage dont, à priori, le seul titre leur faisait craindre de n'y trouver que dogmatisme et condamnation. En y découvrant une explication rationnelle, une réfutation incontournable "*la lutte contre le racisme est la condition de notre santé collective*" (1994 : 172. En italiques dans le texte), et un plan d'action contre ce mal qui traumatisait toute la société sud-africaine, certains d'entre eux, par une profonde prise de conscience, ont entrepris individuellement une action personnelle. C'est dans cette manifestation du pouvoir de l'écriture que nous choisissons aussi de lire l'évolution autographique d'Albert Memmi.

C'est également par son implication d'autrui, fondée non seulement sur le dialogue et la négociation, mais aussi sur l'amour et la fraternité, que l'écrivain parvient, à travers les thèmes choisis et apparemment disparates de son prochain ouvrage, *Ce que je crois*, à parler de sa vie avec altruisme : "Je souhaite que le lecteur puisse ouvrir n'importe où cet ouvrage et y trouver toujours quelque profit" (1985 : 19).

L'ouvrage révélera une véritable entreprise autobiographique où la vérité serait enfin dévoilée, détachée du questionnement angoissé antérieur ainsi que de l'auto-analyse obsessive des ouvrages autobiographiques précédents; c'est, enfin, avec sérénité qu'Albert Memmi écrit dans la préface : "... J'ai eu bien du plaisir, aussi, à faire ce livre" (1982 : 20). Ce livre, dédié à ses "proches bien aimés", sera-t-il un prolongement de l'avancée vers l'altérité entreprise dans l'essai dont nous achevons l'analyse ?

³⁰ Ce n'est qu'en 1994 que le pays a vu le démantèlement de l'Apartheid avec l'investiture de Nelson Mandela comme Président.

Références

- Memmi, A. 1968. *L'Homme dominé*. Paris : Gallimard, NRF
- 1969. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard
 - 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard
 - 1979. *La Dépendance*. Paris : Gallimard
 - 1982. / 1994. *Le Racisme*. Paris : Gallimard, Idées (1982) et Folio (1994)
 - 1985. *Ce que je crois*. Paris : Grasset
- Béji, H. 1997. Equivalence des cultures et tyrannie des identités. Revue *Esprit*. Janvier.
- Girard, R. 1982. *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset

CHAPITRE XI

LA CONFESSION FRAGMENTÉE

Ce que je crois (1985)

Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre (...). Je dis vraiment, non par tout mon saoul, mais autant que j'ose le dire; et l'ose un peu plus en vieillissant.
(Montaigne 1965 : 48).

Ecrire par fragments : les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes.
(Roland Barthes 1975 (1995) : 89).

Cet ouvrage commandé serait, d'après son auteur, l'aboutissement en format réduit d'un projet de longue date qui se voulait en trois volumes, dont "le premier aurait décrit une vie; le second aurait dénoncé les illusions et les faux recours de nos vies; le dernier aurait tenté de suggérer une manière de vivre..." (1985 : 11).

Au lieu de la lourde entreprise planifiée où le "je" semble vouloir s'effacer, naît sous le format d'un *Ce que je crois*, une véritable confession entérinée par l'auteur : "On ne m'entendra parler ici que de moi-même, mais je tenterai de tout en dire" (1985 : 16), "Puisque je ne puis décrire que ma vie, j'y mettrai toute l'histoire d'un homme..." (1985 : 15).

Ces déclarations annoncent une volonté d'entreprise autobiographique en établissant sans ambiguïté le pacte autobiographique de Lejeune où "le personnage n'a pas de nom dans le récit, mais l'auteur s'est déclaré explicitement identique au narrateur" (Lejeune 1975 : 29). Or, le récit qui suit ne coïncide plus avec la définition du pacte, où il est question de récit

(suivi) rétrospectif en prose et de l'histoire d'une personnalité. En effet, le récit fragmenté de *Ce que je crois* est presque entièrement dans la perspective du présent de l'écriture avec des retours intermittents sur le passé. L'auteur, à la différence d'ouvrages antérieurs et en particulier de *La Terre intérieure*, n'y décrit pas ce qu'il était, mais ce qu'il est au moment où il écrit, en fait, ce qu'il est devenu. Le lecteur, qui s'attendait à une autobiographie, se trouvera plutôt devant un autoportrait tel que l'entend Michel Beaujour dans son ouvrage *Miroirs d'encre* : "l'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi (...) sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la systématique d'une narration" (Beaujour 1980 : 8, 9).

Il semble bien que nous abordions, avec *Ce que je crois*, un autre genre, introduisant un autre type de discours dans l'écriture memmienne, où "l'énonciateur tente de dire ce qu'il est maintenant tandis qu'il écrit" (*ibid* : 11). Cependant Michel Beaujour déclare que "les autoportraits pratiquent l'autoportrait sans le savoir" (*ibid* : 8). Or il n'en est rien pour Albert Memmi, parfaitement conscient de peindre un autoportrait dont il attend, à la fois, la découverte de soi et une certaine emprise didactique sur le lecteur :

Le portrait de l'artiste par lui-même ne saurait être qu' (...) un puzzle à pièces multiples, qu'il faut patiemment assembler (...). Les peintres le savent bien, eux qui sont les spécialistes de l'image et de la métaphore colorée : ils multiplient, par leurs autoportraits, les esquisses successives ... avec l'espoir d'arriver, par l'ensemble, à suggérer quels hommes ils furent. Et, peut-être aussi, à saisir un peu d'eux-mêmes (1985 : 32, 33).

A l'écriture de l'autoportrait "dépourvu d'utilité publique" d'après Beaujour (1985 : 13), s'ajoute chez Memmi, dès la préface, un projet didactique très clair : "Je souhaite que le lecteur puisse ouvrir n'importe où cet ouvrage et y trouver toujours quelque profit. Non que j'espère le convaincre toujours, mais qu'il ait envie d'en discuter, au moins avec lui-même" (1985 : 19). L'ouvrage précédent, *La Terre intérieure*, à mission autobiographique puisque tourné vers le passé et arrangé chronologiquement, débutait avec la naissance et l'enfance de l'écrivain dans le chapitre "*La Terre intérieure*" et se terminait dans le présent de l'écrivain avec "*Le bonheur et la vertu*". Guidé par les questions d'un interlocuteur, c'était tout l'itinéraire d'une vie qui se révélait sous la forme d'un récit continu et rétrospectif. Pourtant, en fin de texte, l'auteur demeurait comme insatisfait du résultat obtenu en faisant cette

étonnante déclaration : “Il faudrait que je me décide enfin à dire la vérité, la vraie ... je voudrais écrire un livre où tout, enfin, serait dit” (1976 : 275). L’autoportrait de *Ce que je crois* serait-il la réponse au désir exprimé dix ans plus tôt ?

La préface du livre est, en ce sens, révélatrice, puisque l’écrivain y exprime son désir de parler de lui, si réminiscent de Montaigne et de Rousseau, et “de tout en dire” parce que, si “la vérité n’était pas entière, ombres et lumières, elle s’en trouverait gauchie, donc fausse” (1985 : 16). Pour ce faire, l’approche va être radicalement nouvelle dans l’oeuvre memmienne dont l’objectif est à la fois d’ordre autobiographique et autographique. L’auteur en est tout à fait conscient lorsqu’il constate dans la conclusion de *La Terre intérieure* : “Comme écrivain et même comme homme tout court, j’aurais passé, consacré mon oeuvre à écrire ma vie” (1976 : 277); nous pourrions compléter et préciser, dans la perspective autographique qui nous préoccupe, par “à construire ma vie”. C’est précisément cette construction, longue et laborieuse, que l’auteur évoque dans la préface. Comparant la vie à une cathédrale dont la construction serait à la fois “grandeur et inextricable foisonnement” mais aussi probablement inachèvement, il précise toutefois que “ce genre d’ouvrage est sans fin; ou plutôt il ne prend fin qu’avec la vie qu’il prétend décrire” (1985 : 18). L’ambitieux projet du livre où, enfin, tout serait dit, n’a, en fait, aucune possibilité d’existence car “à vouloir être complet, on risque surtout de renoncer à finir” (1985 : 16). Cet inachèvement, nous l’avons constaté à la fois dans les romans et les essais, au niveau des fins qui restent toujours ouvertes : départs, récits ajoutés, promesses d’une suite, textes annexes, remettent perpétuellement la fin de l’exploration de soi et par là, la fin possible de l’écriture, tout en en garantissant la prolongation. En effet, “l’autoportraitiste doit se faire l’artisan de sa propre résurrection et d’une anamnèse bien plus radicale que celle de l’autobiographe (...). L’autoportraitiste n’est rien d’autre que son texte : il survivra par là ou pas du tout. C’est qu’il est d’abord et seulement écrivain” (Beaujour 1980 : 348).

Dans la préface de *Ce que je crois*, comme souvent dans ses préfaces, Albert Memmi s’adresse au lecteur pour lui donner des conseils de lecture. Ceux-ci portent sur l’éparpillement des thèmes choisis, qui seraient à lire dans n’importe quel ordre “selon les titres ou son humeur” (1985 : 19). Pourtant, curieusement, cet éparpillement pour se dire,

cette fragmentation autobiographique offre des fils conducteurs autrement solides que n'importe quelle chronologie.

Le texte d'introduction, "*Le moi, cet inconnu*", et celui de la conclusion, "*Le besoin d'autrui*", incarnent les deux problématiques constantes qui sont la trame de l'oeuvre memmienne; révélées dès le premier roman, ce sont d'une part, la contemplation du moi liée au problème de l'identité et, d'autre part, le rapport à l'Autre. Ces deux textes soutiennent cette nouvelle construction par l'écriture qui ne sera, annonce l'auteur, qu'"un bâtiment dépareillé (...) une aile solitaire, quelque toit baroque, encore dans les nuages, en attendant de pouvoir se poser sur des étages inexistantes" (1985 : 17).

Cette construction virtuelle et onirique, à partir d'un plan pourtant déjà existant, n'est pas sans rappeler "*le Palais*" du *Scorpion* : "... l'immense construction où l'architecte avait voulu concilier trop de rêves divers (...) refuge plein de couloirs et de recoins, (d') erreurs de construction, (de) plafonds (dont) tombaient brusquement et presque sans bruit de larges plaques de plâtre" (1969 : 21-22). Construction impossible, donc, et si fragile, dont l'édification se fera par un assemblage prudent de pierres "à travers leur apparent éparpillement..." (1985 : 17).

La prise de conscience des difficultés de l'autobiographie, "qui est un genre menteur" (1985: 28) et qui relève plus, à cause des choix à faire, "de l'ordonnance théâtrale que du déversement haletant de la confession", fait admettre à Memmi que l'entreprise autobiographique de ce livre ne peut être qu'"un projet approximatif" (1985 : 32), semblable à une "marqueterie", "un puzzle à pièces multiples", une série d'"esquisses successives" (1985 : 32-33). Ce sera, en somme, des fragments apparemment dépareillés, qui, rassemblés, permettront, sous la forme de textes épars, une nouvelle vision, plus fidèle, plus vraie même, du moi de l'écrivain; un portrait véritable. A travers l'abandon de toute chronologie, le choix précis de certaines révélations personnelles, intimes même, des réflexions actuelles sur des sujets qui lui tiennent à coeur tels que le couple, la vieillesse, ou la religion, Albert Memmi, vieilli, parvient à se livrer enfin, fragment par fragment, simultanément au lecteur et à lui-même.

Or la connaissance de soi est difficile, approximative et malaisée et l'exercice en est "périlleux" (1985 : 30) car, selon la métaphore memmienne, "nous sommes comme un oignon : si on enlève pelure après pelure, on ne trouvera sur la table qu'une petite masse de feuilles visqueuses" (1985 : 31). Cette image angoissante d'un moi visqueux qui se dissout, reflet de la désintégration intérieure, est cependant corrigée par la confirmation de son existence : "l'oignon existe cependant : c'est la forme qui réunit (les feuilles). Le Moi, c'est aussi cela" (1985 : 31). Le défi va être alors, pour l'écrivain, cette reconstruction par l'écriture à travers le rassemblement patient des fragments pour, comme par l'intermédiaire d'un film passé à rebours, reconstituer la forme initiale. Comment l'approche de l'autoportrait pourra-t-elle permettre de toucher enfin le but longtemps recherché et jamais complètement atteint auparavant, dans l'écriture obsessionnelle de l'observation exclusive de soi ?

"L'autoportraitiste, dit Michel Beaujour, est l'homme de la retraite, de la méditation paisible (...) il cherche une assiette, il désire faire le tour des lieux, feuilleter son album d'images afin de s'y retrouver" (Beaujour 1980 : 347). Nous ajouterons : s'y retrouver à travers les autres, car on est rarement seul dans l'album d'images et le présent ouvrage – où l'écrivain admet : "Aujourd'hui (...) je vis dans la méditation" (1985 : 193) – est celui de la méditation de l'écrivain à partir de son présent, mais elle n'est plus exclusivement centrée sur son moi (son optique ayant changé avec l'écriture de *La Dépendance*), mais sur son moi avec et par les autres. Que ce soient les pauvres, les animaux, les femmes, les disciples, les parents, les enfants, l'écrivain n'est plus seul dans sa méditation à mission à la fois humanitaire, didactique et sociale. Il ne cache plus les horreurs morbides de la pauvreté de son enfance omises dans *La Statue de sel* ou *Le Scorpion* et, dans un souci d'honnêteté et de vérité, il les décrit crûment, n'hésitant pas à choquer le lecteur pour convaincre de l'abomination de la pauvreté et dire son inacceptation afin d'initier une action : " (...) notre royaume réel, où nous vivions, était celui de la tuberculose (...), de la typhoïde (...) de l'entérite, des fièvres intestinales" (1985 : 54), "nos ruelles sentaient naturellement l'urine et souvent la merde (...) Ah, l'odeur du vomi !" (1985 : 52 - 53).

C'est dans le chapitre sur la vieillesse, pour laquelle l'auteur dit tout son dégoût, que surgissent les portraits étonnamment réalistes et touchants du père et de la mère vieillies et diminués. Ce sont ces portraits qui leur accordent à nouveau, à travers le regard lucide du fils, une altérité plus concrète qu'auparavant. L'altérité nouvelle se dévoile dans les textes à la fois par le fréquent emploi du "nous", où le "je" se fond, et par l'expression récurrente, révélée à travers tous les textes, du besoin d'autrui : "Ce besoin permanent en moi de chaleur humaine" (1985 : 102), "Sans les autres, nous sommes incomplets" (1985 : 84), "Nous ne pourrions pas vivre, si nous étions réduits à la solitude" (1985 : 91), "(...) la caresse matérielle ou émotionnelle est la réponse spontanée à la soif que nous avons d'autrui" (1985 : 103) et enfin ces déclarations explicites qui closent l'ouvrage : "l'enfer, c'est les autres (...) le paradis aussi, c'est les autres. La sagesse consiste à tenir compte des deux; et, si possible, d'avantager la seconde formule" (1985 : 222), "'Connais-toi-toi-même-avec-autrui'. Explorer l'être, c'est assurément creuser en son inconscient, or, même dans l'inconscient, nous ne sommes jamais seuls" (1985 : 223).

Notons que ces citations ressortent souvent de l'anaphore, la maxime et la définition. Outils encadrant la pensée méditative qui, souvent à travers l'exhortation répétitive des "il faut", et des "nous devons" à mission didactique, se tourne, par l'écriture, résolument et très consciemment vers l'Autre comme pour le rejoindre entièrement enfin.

L'autoportraitiste, Albert Memmi, ne peint ici ni son visage, ni sa personne, comme sujet de son tableau; bien plutôt, il a placé "dans le coin de sa toile, quelque personnage qui (lui) ressemble" (1985 : 33) et contemple, un peu en retrait, la scène, élaborée par fragments, du tableau de la société contemporaine à laquelle il appartient et participe.

L'approche de la vieillesse libère l'écrivain du mouvement obsessionnel qui pousse vers de nouvelles découvertes et réussites; elle lui accorde la liberté de se laisser inonder par l'être plutôt que par le faire et l'avoir, car comme le dit Yasmina Réza "l'homme âgé n'est plus en devenir social, il est en devenir de vieillissement et de mort, en devenir humain. Il n'a plus à en être, il est au coeur de l'être pur" (Réza 1999). Le rassemblement des pièces du puzzle de l'immense autoportrait que représente l'oeuvre se poursuivra dans les textes à venir par une

tendance de plus en plus accentuée à la fragmentation, qui s'imposera comme signe d'une autographie non-discursive chez Memmi.

Références

- Memmi, A. 1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio
- 1969 b. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard
- 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard
- 1979. *La Dépendance*. Paris : Gallimard
- 1985. *Ce que je crois*. Paris : Grasset
- Barthes, R. 1975 et 1985. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil
Beaujour, M. 1980. *Miroirs d'encre* Paris : Seuil
Lejeune, P. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Collection Poétique Seuil
Montaigne. 1965. *Essais I*. Paris : Gallimard, Folio
Réza, Y. 1999. "Entretien" *Lire*. Septembre

CHAPITRE XII

DE LA POÉSIE À LA PHILOSOPHIE DU BONHEUR DANS UNE FRAGMENTATION DU TOUT

Le Mirliton du ciel (1989), *Bonheurs* (1992), *A Contre-courants* (1993),
Ah, Quel bonheur ! (1995)

*La poésie, c'est l'amande (...) le reste est
du commentaire.*

(Albert Memmi 1989 : 137)

*Le bref et le peu, c'est aussi une source
d'agrément, d'aisance, de sérénité.*

(F. Susini-Anastopoulos 1997 : 102)

Le Mirliton du Ciel

La publication de la poésie arrive tard dans l'oeuvre d'Albert Memmi; après les romans, après les essais, les diverses confessions, et “passées les exubérations qui lui ont fait déverser le trop-plein de (ses) tumultes” (1995 : 34). Par le poème, l'écrivain découvre “l'acte littéraire réduit à l'essentiel”, “la transmission la plus directe possible, la plus brève, donc la plus intense” (1992 : 81).

Dans *Le Mirliton du ciel*, l'explication du titre donnée en préface par l'auteur : “Tout poète est un peu mirliton, et quel poète n'est pas un peu du ciel ? ” n'explique rien; elle a l'air d'une pirouette pour donner le ton à cet ouvrage, tout empreint d'une nostalgie souriante et ironique, entièrement tourné sur le passé judéo-tunisien. Poèmes, contines, contes, anecdotes se partagent les huit différents recueils réunis dans ce livre et encadrés chaque fois par une courte narration en guise d'introduction et de conclusion.

Ces différents recueils, aux textes épars réunis par un thème (fêtes, femmes, Dieu, exils, etc...) sont parfaitement autonomes et pourraient être lus indépendamment; mais, tout

l'ouvrage, précise Memmi, "n'est pas exactement un recueil de poèmes, ou pas uniquement : il s'agit du petit monde de mon enfance (...) devenu mon théâtre quotidien" (1989 : 11). Les textes épars sont donc réunis dans un tout qui prend la forme d'un projet d'écriture autobiographique. Celui-ci se propose de recréer et ainsi de récupérer le monde évanoui de la Hara de l'enfance, dont l'existence ne trouve désormais une réalité que dans la mémoire personnelle et collective. Dans *La Terre intérieure*, Memmi écrit : "la Hara est ma terre intérieure (...). Je suis devenu une espèce de chroniqueur de la Hara (...). Un univers complet qui est devenu rien, ou presque, quelques débris... C'est en somme pour retrouver ces quelques fragments, essayer de reconstituer ce puzzle que je suis devenu chroniqueur de ce monde imaginaire" (1976 : 70).

Cet univers de la Hara hante l'oeuvre memmienne et, depuis *La Statue de sel*, ne cesse de surgir dans les nombreux romans, essais, articles et entretiens. A ce moment de l'oeuvre, tout semblerait en avoir été dit. Pourtant, chez l'écrivain vieilli, "exilé" en France depuis plus de trente ans, ce monde continue à habiter et alimenter son imagination au point d'envahir sa vie présente avec persistance et de devenir son "théâtre quotidien". Le terme "théâtre" suggère spectacle et divertissement, échappatoires de la réalité grise du pays "de pluie" où vit désormais l'écrivain.

Si les textes autonomes de l'ouvrage sont les débris, les fragments du puzzle évoqué dans *La Terre intérieure*, ils sont également réminiscents des textes de "la cave" du *Scorpion*, les textes épars et fragmentés d'Emile qui, eux aussi, finissent par constituer un tout. De fait, le mot "fragment" fait partie intégrante du vocabulaire memmien, il surgit du nettoyage de la Cave qui inaugure *Le Scorpion* : "Périodiquement, mon père vidait et nettoyait le cave (...) il retirait (...) les objets les plus inattendus ou incompréhensibles, des fragments, je suppose." (1969 : 15). Ce concept réapparaît dans le présent ouvrage : "Le procédé de la création poétique peut fonctionner à partir d'une carte postale, d'un objet ou même d'un fragment" (1989 : 138).

Nous nous proposons de considérer comme fragment la forme brève d'écriture adoptée par Memmi dans *Le Mirliton du ciel* et dans les ouvrages qui suivent, afin d'examiner leur fonction autographique bien particulière.

Dans *Le Scorpion*, la fonction des fragments disparates assemblés, tout en révélant un certain détachement de l'écrivain par rapport à la narration haletante et aliénante des premiers romans, relevait encore de la catharsis incarnée par la métaphore du nettoyage de la Cave dont le contenu nauséabond fait honte à la communauté de la Hara : "Ils se bornaient à les regarder de loin, comme une partie douteuse d'eux-mêmes" (1969 : 16). Memmi, nous l'avons vu, a maintenant dépassé le stade de la catharsis de son mal-être, de son identité difficile, de la contemplation destructrice du moi. Dans *Le Scorpion*, le héros tourmenté s'étonnait avec envie de la sérénité légère de l'oncle Makhoulf : "Il continuait à suivre ses fils de soie, allant et revenant d'un mur à l'autre, et parlant toujours, mêlant apologues, réflexions, citations de la Kabbale, de la Mishna, des Sages (...) interrogeant un auteur pour découvrir réponse dans un autre (...) sans trace de cette inquiétude (...). Comment fait-il pour avancer toujours avec cette joie tranquille ?" (1969 : 65).

A présent, c'est cette joie tranquille justement qui empreint les textes du *Mirliton du ciel*, et c'est cette absence d'inquiétude dans la réflexion qui marquera tous les ouvrages étudiés dans ce chapitre. Comme le dit précisément Françoise Susini-Anastopoulos,

Choisir le peu, et le petit (...) c'est toujours se déclarer solidaire de l'orfèvre plutôt que de l'architecte (...) le bref et le peu, c'est aussi une source d'agrément, d'aisance, de sérénité (...) on peut parler d'une authentique jubilation du fragmentaire, qui serait commune à l'auteur et au lecteur (Susini-Anastopoulos 1997 : 99, 101, 102).

C'est à travers la forme brève d'écriture, poèmes et narrations juxtaposés, que l'écrivain récupère tout un monde rituel et humain précédemment rejeté et renié, dans les premiers romans par le héros, son double – inexorablement poussé en avant par la rationalité occidentale qui l'éloigne de ce monde intérieur. Rappelons la colère et la honte de l'adolescent devant les rites "sauvages" de la danse et les superstitions, le mépris pour ses parents et sa famille en général.

Par l'intermédiaire d'une ironie affable et souriante, une véritable réconciliation a lieu dans l'évocation du monde de son enfance où sa nombreuse famille, parents, frères, soeurs, oncles, tantes et cousins sont présents dans toute leur altérité. Dans les éclats frais du souvenir sont captés la joie, le rire, la danse, un bonheur enfin qui éclaire une vie simple, conviviale et religieuse, où la sensualité libérée de l'écrivain donne libre cours à l'évocation des fruits, des fleurs, des odeurs culinaires et surtout à une constance des couleurs qui, comme nous l'avions constaté dans *La Statue de sel* où leur mention est si rare, ont toujours la vertu d'être porteuses d'un espace où se déploie le bonheur.

A côté de cette sensualité, une spiritualité souriante prend sa place naturelle dans ce monde recréé. Dieu est évoqué : "J'attends Dieu, Il viendra tout à l'heure, mon père nous l'a promis" (1989 : 11), et il s'établit avec lui un échange familial et amusant de prières – à la fois requêtes et remerciements : "Seigneur, demain jeudi c'est mon anniversaire, tu me dois un cadeau" (1989 : 78), et encore : "Merci mon Dieu merci de m'avoir fait rêver du chameau du Saf-Saf" (1989 : 77).

Fortement reliée à la prière, l'évocation de chaque fête religieuse entérine également la superstition omniprésente dans la vie quotidienne :

une poignée de sel
pour aveugler le mal
un morceau de charbon
contre les regards noirs (...)
sur le parchemin les sept bénédictions
Tu peux partir en paix
Te voilà protégé

Vers la fin du recueil, des textes d' "*Exils*" reflètent la nostalgie du pays natal : "Pour les soirs où trop me brûle ce que l'on nomme le coeur et qui est un vide, un manque, une souffrance en tout cas, une douleur d'absence" (1989 : 119); "Ce soir mes amis me manquent". Et puis pour conclure ce texte étrange, "*La Tunisie pour moi c'est ...*" où l'écrivain déconstruit systématiquement les charmes apparents du pays comme la mer et le soleil pour en révéler les côtés sombres : "la mer est le rêve obscur des noyés", (...) "le soleil

c'est notre vie le soleil c'est notre mort" (1989 : 155). "La Tunisie c'est le trésor insondable de mon enfance (...). La Tunisie résumé de mes détresses, hors de laquelle pourtant je serai en exil" (1989 : 156). La dernière évocation paradoxale du pays natal dit, en fait, tout son attachement à la source inépuisable de son oeuvre, origine indéniable de toute l'écriture poétique – poèmes et textes brefs du *Mirliton du ciel* – dont la fonction constructrice se révèle dans les paroles mêmes d'Albert Memmi :

La littérature est un des recours culturels les plus adaptés : elle raccommode ce monde désaccordé, brisé, usé, plein de trous, elle en propose un autre, moitié réel, moitié imaginaire, palliant par fragments adventices, fabriqués sur mesures, aux parties manquantes, perdues ou détruites par le temps, la violence des hommes ou la fatalité (Conférence 1986).

A travers son absence, le pays natal s'est mué en poésie car, comme l'exprime Paul Reverdy:

la poésie est dans ce qui n'est pas. Dans ce qui nous manque. Dans ce que nous voudrions qui fût. Elle est en nous à cause de ce que nous ne sommes pas. De ce que nous voudrions être. D'où nous voudrions être et où nous ne sommes pas (Reverdy 1989 : 153).

Les "fragments adventices" évoqués par Albert Memmi surgissent pour remplir justement les vides de son aveu. Afin de compléter le tissu endommagé de sa vie, l'écrivain taille et retaille des bouts de textes, débris de mémoire d'une dimension dérisoire parfois, mais toujours étonnamment imprimés dans une vision toute fraîche.

La Grenade

Une écorce vide
flasque et grise
c'est égal
Quelle belle explosion

Témoins de la perte essentielle que nous avons relevée dans le premier roman ("Je perdis l'Impasse"), ces poèmes paraissent souvent comme les dernières finitions apportées à la tâche de lente reconstruction par l'écriture qui, à travers une distance ironique et ludique, permet à l'écrivain, désormais libéré, de se faire plaisir et de faire plaisir, atteignant, par là même, la paix intérieure et un relatif bonheur.

Bonheurs

Le bonheur, durement gagné, deviendra désormais pour Memmi une finalité existentielle. Déjà dans *La Terre intérieure*, tout un chapitre s'intitulait "*Le bonheur et la vertu*"; l'écrivain y disait son désir d'être heureux et sa décision de poursuivre ce désir par un véritable effort : "j'essaie d'être plus euphorique", "le problème dernier n'est pas tant d'être sage que d'être heureux", "on peut du moins chercher à rassembler les conditions du bonheur" (1976 : 264). Sagesse et bonheur sont confondus dans cette dernière remarque : "Le bonheur est une espèce de sagesse; une espèce de contentement intérieur" (1976 : 266). "Mais ce n'est pas si facile que ça en a l'air; ça s'apprend difficilement, longuement, avec de grandes décisions et de petits exercices" (1976 : 272).

Un effort conscient marque donc cette quête particulière de l'écrivain qui avoue : "Vous étonnerai-je si je vous annonce que j'ai décidé d'être heureux, envers et contre tous ?" (*in* Dugas 1995 : 74) et "m'étant accordé enfin la permission d'être heureux, je m'efforçais de l'être" (1992 : 11).

Ce bonheur à tout prix, préparé méticuleusement, Albert Memmi décide de le partager avec ses lecteurs sous la forme de deux petits ouvrages *Bonheurs* et *Ah, Quel bonheur !*, ce dernier introduit par "*l'Exercice du bonheur*". Le premier comporte cinquante-deux textes brefs "correspondant aux cinquante-deux semaines de l'année, en quelque sorte une année de Bonheurs" (1992 : 7). Dès la quatrième de la couverture, la présence de l'autre est inscrite dans l'importance accordée à l'amour : "Vous voulez qu'on vous aime ? il existe une recette magique : commencez par aimer. Ne demandez pas, donnez (...) il est exquis d'aimer. Aimer les gens, c'est les prendre tels qu'ils sont". Aimer autrui et dans son altérité, tel qu'il est, résume le projet humaniste d'Albert Memmi, qui faisait à peine surface dans *Le Désert* et qui se révélera et se précisera dans les deux ouvrages que nous nous proposons d'étudier.

Les billets de *Bonheurs*, de même que tous les textes de "*l'Exercice du bonheur*", constituent des fragments de la méditation de l'écrivain sur la meilleure façon de vivre sa vie. N'ayant aucun ordre, ni chronologique, ni thématique, chacun constitue un tout qui se suffit à lui-même. En effet, "le fragment se détache à la fois comme forme autonome et

solitaire, d'un tout dont elle dépend" (Gaillard 1999 : 389). Le fragment serait, à son tour, inscrit dans un tout qui l'englobe pour incarner le projet humaniste et didactique de l'écrivain qui, à travers une démarche d'écriture inscrite dans la forme brève, choisit de s'adresser directement au lecteur. Le pronom familier "tu" est souvent employé ainsi que le "vous" à la fois formel et pluriel; se retrouve aussi le "nous" – dont la place est devenue de plus en plus prépondérante dans les essais précédents – à l'intérieur duquel le "je" s'efface. Si les exemples personnels abondent, les textes n'emploient presque jamais la première personne et lorsque le "je" est employé, c'est souvent celui d'une tierce personne (ami(e), collègue) dont les paroles sont rapportées.

Les textes, dans leur ensemble, offrent des préceptes pour un "mieux vivre" sous forme de proverbes, d'aphorismes, illustrés souvent de paraboles, d'anecdotes ou d'exemples tirés soit du vécu et de l'actualité, soit de textes anciens empruntés à l'antiquité, à la Bible, au Talmud, au Coran ou même extraits de contes chinois ou orientaux, du Ramayana et d'écritures bouddhistes. Récipient d'une foison de références culturelles ou religieuses, l'ouvrage reflète multiculturalisme et oecuménisme, expressions scripturales de la tolérance prônée par l'écrivain dont l'objectif a été le combat inlassable contre l'oppression. Cette tolérance humaniste faite d'acceptation et de compréhension universelles est, selon Albert Memmi, source véritable de richesse pour celui qui s'ouvre à elle. Un des courts textes de *Ah, Quel bonheur !* s'en porte témoin :

Aux anciens grecs, j'ai emprunté l'amour de la sagesse et le respect de la raison, aux juifs la justice et l'espoir, aux chrétiens l'amour et la charité, aux musulmans la patience et la dignité, aux bouddhistes le détachement et la compassion, aux zénistes l'attention au corps, aux bahaïas la tolérance, aux libertins le goût du plaisir et de la liberté, aux humanistes l'optimisme et l'ironie, aux femmes l'émotion et la tendresse, aux enfants la confiance et l'émerveillement... Me voici le plus riche des hommes (1995 : 196).

A Contre-courants

Se "nourrir de toute l'humanité afin d'accomplir notre pleine destinée d'homme" (1995 : 99); tel est le vaste projet de l'écrivain qui, alors qu'il rédige les billets de *Bonheurs* publiés dans *Le Monde*, entreprend le nouvel ouvrage de *A Contre-courants*. Celui-ci est une sorte

de dictionnaire philosophique qui se propose d'incarner la définition memmienne du philosophe : "si j'osais me dire philosophe (...), je ferais de l'homme le centre de ma réflexion et le but de mon action (...) je préviendrais (mes semblables) contre toutes les idolâtries religieuses ou politiques, qui se proposent de les secourir et qui finissent par se retourner contre eux" (1993 : 124).

Ce dictionnaire, qui comporte soixante entrées allant de "Apologistes" à "Zélotes", affiche et se réclame d'une philosophie résolument humaniste. Cependant, il s'inscrit également dans un projet déclaré à la fois autobiographique et autographique : "Ce dictionnaire est aussi, d'une certaine manière, mon propre journal et celui de notre temps" (1993 : 3); "il est d'abord, je le répète, à mon propre usage, pour préserver ma dignité. Je mentirais, cependant en disant que je n'espère pas qu'il serve à d'autres" (1993 : 4). Pour l'écrivain, écrire son propre dictionnaire est un "exercice (..) souvent réjouissant, et toujours solitaire" (1993 : 4). Il y a, dans ce double projet, plaisir et récompense, profitables à la fois pour l'auteur et le lecteur, et qui s'expriment à travers un discours discontinu fait de fragments – souvent extraits d'enjeux discursifs antérieurs tels *Le Racisme* ou *La Dépendance* – dont chacun est autonome, autosuffisant et pourtant inscrit dans un tout.

A travers la fragmentation, la vision de l'Autre change; le fragment permet à l'écrivain de ne plus reléguer l'Autre au statut de l'égaré qu'il faut remettre sur le droit chemin et convaincre à tout prix; il propose à présent de méditer sur des "joyaux" de sagesse, fruits d'un long mûrissement intérieur, et qui se présentent tels quels sans aucun accompagnement justificateur.

Ce "tout", représenté par l'ouvrage que nous venons d'évoquer, est donc un "tout" public qui se propose entre autres, comme le dit le sous-titre du livre, de "*s'éviter des errements, complaisances et complicités*" particulièrement par rapport à l'actuelle forme d'oppression que constitue "la vague nouvelle d'aliénation spirituelle" (1993 : 4) que Memmi discerne dans toute forme d'extrémisme.

Les textes contiennent, également, un foisonnement de références culturelles tirées aussi bien de l'actualité que des textes anciens tels que nous l'avons remarqué dans *Bonheurs*. Ils révèlent la vaste connaissance de l'auteur en matière de religion, en particulier en ce qui concerne le judaïsme. Ces notions servent d'ailleurs souvent de base à la critique et au scepticisme ironique et parfois grinçant, qui attestent de la laïcité sans compromis de l'auteur dont l'oeuvre est profondément empreinte, malgré le réel attachement affectif de l'écrivain aux rites sécurisants de la religion de son enfance.

Fruit évident d'une longue réflexion, d'une lente méditation délibérée, tout l'éparpillement fragmentaire des quatre ouvrages traités dans ce chapitre dénote un discontinu où la chronologie n'entre plus en jeu, où le discours n'a plus à aller de l'avant à tout prix et qui, paradoxalement, révèle la paix d'une stabilité nouvelle, enfin atteinte à travers le non-discursif.

En effet, "le choix fragmentaire peut s'interpréter comme une décision ironique et le savoir fragmentaire comme un savoir (...) de recul, mais aussi de détente" (Susini-Anastopoulos 1997 : 216). En même temps, un autre paradoxe surgit de notre étude et va illustrer cette réflexion que Memmi faisait dans *Ce que je crois* : "J'ai été élevé dans la prière, je vis dans la méditation" (1985 : 193). C'est de ce point de vue-là que le tout acquiert sa dimension intime et guérissante en ce sens que, par sa forme fragmentée même, il permet la réintégration de l'auteur dans le monde plénier de son enfance, porteur d'une charge existentielle revivifiante et apaisante que Gilbert Durand définit ainsi : "La mémoire – comme l'image – est cette magie vicariante par laquelle un fragment existentiel peut résumer et symboliser la totalité du temps retrouvé" (Durand 1969 : 467). En effet, l'univers béni, mais perdu à jamais, de la Hara de l'enfance a été rythmé par fêtes, prières et rites religieux. Faisant allusion au seul "Livre" de la maison familiale, Georges Memmi, le frère de l'auteur écrit : "Le livre de mon père était tout à la fois un recueil des prières rituelles et, dans sa seconde partie, une suite de textes sans lien entre eux, psaumes, cantiques et mêmes chansons profanes" (Memmi Georges 1996 : 22). Il ajoute "Je me souviens de ces moments bénis où mon père poussait vers moi son livre ouvert à la page qu'il avait choisie (...). Des yeux et d'un doigt impératif, il m'invitait à lire" (*ibid* : 27), "Malgré moi, j'entends toujours

sa voix de chantre et de prophète. Une voix qui était celle de la lecture et de l'enseignement" (*ibid* : 32). L'omniprésence et l'importance primordiale du Livre dont le rythme s'inscrit profondément dans la vie quotidienne du Juif et jusque dans son corps, sont révélées par le fait que, posé sur la poitrine du père mort, le Livre est enterré avec lui dans son cercueil de bois où "ils poursuivent leur dialogue dans l'éternité" (*ibid* : 33).

On ne peut s'empêcher d'associer l'expérience de Georges à celle d'Albert. Les deux frères ont grandi à la lumière du Livre chanté par l'un ("Mon livre (...) serait pour la vie mon ami et mon confident" (*ibid* : 29)) et passé sous silence par l'autre, que l'angoisse de la déchirure identitaire a forcé à tourner le dos au rituel religieux de son éducation et dont l'écriture ne mentionne ni le Livre, ni la lecture paternelle.

Dans *La Statue de sel*, l'évocation du Sabbat, tout en étant celle d'un bonheur total, s'en tient à une description sensuelle (couleurs, goûts, odeurs, jeux et inactivité, promenade et sieste) pour, surtout, évoquer les plaisirs dans les quelques rares pages d'un pittoresque lyrique du roman. Or voici que dans les présents ouvrages, surgit enfin le Livre, surtout dans sa configuration, mais aussi dans son contenu didactique et éthique. Car, à travers l'écriture courte du fragment, apparaît, peut-être à l'insu de l'auteur, un éparpillement dans la tradition même du Livre.

Appelé Tenach³¹, le livre, dont le nom est l'abréviation de ses trois parties (Torah, Nevi'im (prophètes) et Ketubion (Ecritures : Psalms, proverbes et lamentations), est par définition divisé. Il peut donc être lu dans n'importe quel ordre, selon le besoin de chacun ou du rite religieux célébré. Paraboles, anecdotes et maximes sont contenues dans les "Midrash", dont la forme la plus populaire ressort du traité de la Mishna, lu aussi bien à la synagogue qu'à la table familiale du sabbat.

Nous avons constaté dans *Le Mirliton du ciel* la récupération identitaire – par l'écriture

³¹ Nous suivons ici Fackenheim (1987 : 63).

poétique et celle discontinue des textes brefs – du rituel où a baigné une grande partie de la jeunesse de l'écrivain. Dans les deux ouvrages sur le bonheur se retrouve également la juxtaposition de préceptes, aphorismes, anecdotes et proverbes reflétant tout le projet de l'auteur qui, pour s'exprimer, retrouve les formes anciennes de discours discontinu, enfermées dans sa mémoire, mais révélées à nouveau par l'écriture pour approfondir la réconciliation identitaire qui s'est déjà opérée dans *La Dépendance*.

Entre autres préceptes, le Livre dit à son lecteur : “Ne juge pas ton voisin avant de t'être mis à sa place”, “Suis le disciple d'Aaron, aime la paix, poursuit la paix et aime tes semblables”, “ne méprise aucun homme” (Fackenheim 1987 : 173. Notre traduction). C'est une véritable tradition humaniste qui surgit de ces préceptes pour une éthique et une conduite personnelle tournées vers l'autre, le voisin, l'étranger qui a droit au respect et à la tolérance. C'est aussi une tradition amplement illustrée dans l'oeuvre memmienne, allant de la défense du colonisé à l'universalisation de la notion de dépendance.

Les litanies de la Torah psalmodiées à la synagogue et les proverbes et anecdotes de la Mishna lues à la table familiale retrouvent leur juste place identitaire à travers une nouvelle forme d'écriture non discursive. Longtemps ignorées et rejetées par l'écrivain profondément laïque et rationaliste, les écritures du Livre ressurgissent dans ces petits ouvrages de vieillesse qui permettent à Albert Memmi un nouveau détachement dans la dispersion scripturale. Cette dernière lui donne la possibilité, par l'intermédiaire de l'ironie et par la légèreté de la forme brève, de faire l'expérience d'une vraie liberté dans l'expression de sa créativité. Par là, il approche encore un peu plus de la paix intérieure longtemps poursuivie et enfin reconnue dans le dernier texte étudié dans ce chapitre et intitulé *Ah, Quel bonheur !* : “J'ai fait la paix avec moi-même ! Croyez-vous que ce soit moins aisé et moins méritoire que n'importe quelle démarche diplomatique ? Je pense vous affirmer en tout cas que les résultats en sont miraculeux. Ah , quel bonheur !” (1995 : 197).

Ah, quel bonheur !

Nous concluons sur les très courts textes du troisième ouvrage, dont la légèreté et l'humour ravissent et mettent de bonne humeur. Telle une litanie, tous se terminent par l'exclamation

“Ah, quel bonheur !”. Tous sont totalement “autodiégétiques” : Memmi y parle en son nom de lui-même, de sa vie, de sa vision du monde. On n’y trouve plus de préceptes, de conseils et de maximes, c’est l’essence même de l’expérience personnelle qui est présentée : la répétition de l’exclamation de joie, en scandant tous ces fragments, rassure et en même temps assure que le bonheur peut être fait de si peu qu’il risque de passer inaperçu. C’est l’humour qui permet à l’écrivain “d’éviter l’effort de lourdeur et de sérieux, en l’occurrence le culte de l’intériorité, mettant ainsi la pensée en contact avec le dehors” (Susini-Anastopoulos 1997 : 216).

A travers l’autobiographie pure de ces textes courts, véritables lambeaux de bonheur, Albert Memmi nous donne à partager sa propre construction autographique révélée dans ce bonheur en miettes. Ce sont des textes taillés sur mesure qui, dans la discontinuité, s’emboîtent pour tenter de compléter la longue et lente reconstruction de soi qui aura été l’entreprise existentielle d’un “mieux vivre” partagé avec l’Autre.

Paradoxalement la construction identitaire entreprise ne se veut achevée que par la déconstruction de l’écriture, écriture très déliée et fragmentaire ici.

Les trois derniers ouvrages en date d’Albert Memmi, *Le Juif et l’Autre* (1997), que nous avons déjà examiné, ainsi que *Le buveur et l’amoureux* (1998) et *Feu sur 40 idées reçues* (1999), continuent cette nouvelle tendance dans sa juxtaposition de textes divers souvent répétitifs d’ouvrages antérieurs tels que *La Dépendance* ou *Ce que je crois* pour redire une histoire autobiographique à travers laquelle s’est tramée, et pour ainsi dire terminée, la construction autographique. Cette re-construction s’achève dans la réconciliation écrite de l’écrivain avec sa judéité et par là avec l’Autre. Comme l’exprime Roland Barthes : “l’écriture courte, par fragments (...) (devient) le meilleur moyen d’exalter et de vivre le bonheur du hasard, mais un hasard très voulu, très pensé : épié en quelque sorte” (Barthes 1981 : 218).

Avec l’abandon de l’écriture narrative et discursive acharnée, le refus de la structure préétablie, Albert Memmi renonce à maîtriser le réel et se laisse aller au privilège de l’être

de la maturité et de la vieillesse, instigatrices d'un repos qui, en annulant explications, justifications et autojustifications, fait place à un lieu de découverte et de révélation pour l'auteur et son destinataire. En effet, comme le relève Françoise Susini Anastopoulos : "l'exigence fragmentaire est (...) à comprendre davantage comme une "attitude" de tout l'être, comme un apprentissage et une ascèse, que comme une préoccupation technique ou un souci méthodologique" (Susini-Anastopoulos 1997 : 261).

Références

- Memmi, A. 1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio
- 1969. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard
- 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard
- 1977. *Le Désert*. Paris : Gallimard, Folio
- 1979. *La Dépendance*. Paris : Gallimard
- 1982. *Le Racisme*. Paris : Gallimard
- 1985. *Ce que je crois* Paris : Grasset
- 1986. *Ecriture et déracinement*. Texte de conférence Centre Rachi
Janvier (Archives de l'écrivain)
- 1989. *Le Mirliton du Ciel*. Paris : Julliard
- 1992. *Bonheurs*. Paris : Arléa
- 1993. *A Contre-courants*. Paris : Nouvel objet
- 1995. *Ah, Quel bonheur !* Paris : Arléa
- 1997. *Le Juif et l'autre*. Paris : Bartillat
- 1998. *Le Buveur et l'Amoureux*. Paris : Arléa
- 1999. *Feu sur 40 idées reçues*. Revue *Panoramiques*, 1er trimestre
- *L'acte poétique* (inédit)
- Barthes, R. 1981. *Le grain de la voix*. Paris : Seuil
Dugas, G. 1995. *Du malheur d'être Juif au bonheur sépharade*. Paris : Albin Michel
- Durand, G. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas
- Fackenheim, E. 1987. *"What is judaism ? "* New York : Summit Books
Gaillard, M. 1999. "Le fragment comme genre" *Poétique*. Septembre 1999
- Memmi, G. 1996. *Pour tout dire*. Paris : Editions de Fallois
Reverdy, P. 1989. *En vrac*. Paris : Flammarion
Susini-Anastopoulos, F. 1997. *L'écriture fragmentaire*. Paris : PUF
Toso Rodinis, G. 1992. *Albert Memmi ou la suggestion de la parole poétique*. Palaver

CONCLUSION

“Je me suis fait moi”
(Lejeune 1975 : 241)

CONCLUSION

“Je me suis fait moi”

(Lejeune 1975 : 241)

*Je pense parfois que seule
l'autobiographie relève de la littérature,
les romans sont des pelures que nous
ôtons pour arriver enfin au coeur, qui est
vous ou moi, rien d'autre...*

(Virginia Woolf in Frey 2000 : 76)

*Ma vie tout entière est ainsi reflétée, dans
la moindre parcelle de ce miroir brisé, à
tout instant, je peux la retrouver, dans une
odeur, ou dans un bruit...*

(Albert Memmi. *Les olives*. Texte inédit)

Au début de notre étude, nous nous proposons de répondre à la double question herméneutique qui surgissait dès l'interprétation du premier roman, et révélait la double problématique memmienne qui est, d'une part la reconstruction d'une identité éclatée et, d'autre part, la difficulté du rapport à l'Autre.

Notre analyse chronologique des textes a montré la lente, douloureuse, mais sûre reconstruction autographique qui s'y exprime scripturalement d'abord à travers les romans-autofictions, et ensuite, dans la multiplication des essais où le duo conflictuel fait place à la triade apaisée du concept de dépendance – nouvelle figure de la pensée memmienne qui intègre définitivement, désormais, l'altérité comme un pôle de l'écriture. Lors d'un entretien en 1995 avec l'écrivain, ce dernier constate à propos du cheminement de ses livres, qu'“il y a un apaisement et la recherche de relations plus positives, plus pacifiques, plus heureuses, plus euphoriques avec autrui” (Strike : 1995).

Pourtant, dans notre analyse de l'oeuvre, nous avons constaté que les concepts primordiaux d'oppression et de dépendance sont repris, remaniés, revus sous des angles différents. Cela donne souvent une impression de répétition, de ressassement même, autant de symptômes d'une problématique du rapport à l'Autre non-résolue. En même temps, ces reprises garantissent la prolongation de l'écriture devenue projet de vie de l'écrivain. Lors de l'entretien évoqué plus haut, Memmi analyse bien la fonction vitale de l'écriture qui commande sa continuation inéluctable :

Un écrivain qui écrit un livre qui lui tient à coeur n'a jamais fini. S'il aboutit, c'est qu'il est mort... En fait, à chaque étape, on a l'impression qu'on a dit ce qu'on voulait dire et puis, ensuite on s'aperçoit qu'il manque des choses; alors il y a deux choses : d'une part, on a envie de refaire l'oeuvre autrement ... et d'autre part, on a l'impression qu'on n'a pas tout dit, qu'on n'a pas dit ce qu'il fallait dire et c'est de là que vient le projet d'une autre oeuvre.

Aujourd'hui, l'écriture memmienne se prolonge à travers les deux derniers ouvrages publiés d'Albert Memmi qui sont *Le Buveur et l'amoureux* (1998) et, dans la série "Panoramiques", *Feu sur 40 idées reçues !* (1999). Nous les mentionnons dans la conclusion, d'une part, à cause de leur publication récente qui a fait que nous n'avons pu les inclure dans le corps de notre étude et, d'autre part, parce que tous deux reprennent des concepts déjà présentés par l'écrivain. Les deux ouvrages, composés de textes divers à lire dans n'importe quel ordre, s'alignent dans le non-discursif de la fragmentation qui faisait l'objet de notre dernier chapitre.

Le Buveur et l'amoureux est un prolongement de l'ouvrage *La Dépendance*, dont il reprend d'ailleurs certains textes. Ce recueil de sociologie, presque clinique, dédié au service de l'Autre qu'il veut guider et conseiller, offre une morale pratique se référant au présent contextuel français, occidental. Pourtant, tout en renforçant la théorie "dépendance - pourvoyance" dans une série de textes juxtaposés, l'écrivain semble encore chercher une issue à son problème par la répétition textuelle. Quant au deuxième ouvrage, intitulé *Feu sur 40 idées reçues !*, il est la reprise intégrale de la plupart des textes de *A contre-courants*, le dictionnaire philosophique provocateur publié en 1993 que nous avons étudié dans le Chapitre XII. Classés sous des rubriques aux titres percutants, les textes repris, éclairés

d'illustrations intéressantes, parfois même humoristiques, sont devenus plus conviviaux que dans le livre plutôt austère de *A Contre-courants*. L'ouvrage, cependant, incarne une reprise répétitive qui, encore une fois, semble avoir pour fonction la garantie de la prolongation de l'écriture et de sa publication.

Albert Memmi s'est souvent exprimé dans divers entretiens sur sa dépendance de l'écriture, le besoin vital, quotidien, qu'il a d'écrire : "Il me faut écrire, si je ne pouvais pas le faire, je ne pourrais pas vivre" (1962); "J'aurai crevé si je n'avais pu écrire" (1976 b). D'ailleurs, l'écrivain avoue l'écriture quotidienne d'un journal : "J'ai toujours écrit, et puis j'ai un journal, en particulier depuis l'âge de quatorze ans, qui est là, qui continue, j'ai peut-être quinze ou vingt volumes" (1972) "(...) je continue inlassablement pour essayer de rectifier ce que j'ai fait, ce que je n'ai pas fait, ce que j'ai dit et la manière dont je l'ai dit" (1987).

Le journal intime du dedans, jamais publié, fournit la matière, en toute probabilité, du journal du dehors (les textes publiés) de par l'observation quotidienne du social que l'auteur transcrit dans ses publications, de plus en plus tournées vers l'Autre³². Les essais, une des formes publiques de son oeuvre, sont la véritable preuve scripturale autographique du rapport à l'Autre – la distance entre ce dernier et l'auteur est peu à peu comblée. Memmi en donne l'image suivante : "Chaque livre est une pierre dans le fossé, pour combler ce fossé; ce faisant, on plaide pour être mieux intégrés" (1995). Le besoin ardent d'être reconnu par l'Autre, qui surgissait des premiers romans, se prolongera longtemps dans le questionnement précipité des essais, qui ne révéleront vraiment l'altérité, de Memmi ou de l'Autre tel qu'il le voit, qu'à travers une fragmentation de plus en plus présente.

Par ailleurs, chez Albert Memmi, comme pour la plupart des praticiens de l'autobiographie, écrire c'est en quelque sorte défier la mort en laissant sa trace :

Le langage comme création (...) c'est une manière de découper le monde, c'est une manière de le posséder. Cela signifie essayer de parler aux gens et d'essayer, en leur parlant, de se convaincre qu'on existe; écrire pour moi signifie tout ça ... l'écriture

³² A propos de *A contre-courants*, l'auteur dit dans la préface : "Ce dictionnaire est aussi, d'une certaine manière, mon propre journal et celui de notre temps" (p.3) "(il) est d'abord (...) à mon propre usage, pour préserver ma dignité (...). Je mentirais cependant en disant que je n'espère pas qu'il serve à d'autres" (p.4).

est une manière de rompre la solitude, elle prolonge la vie, elle donne un certain espoir de vivre dans un futur (1985).

Ces paroles font écho à celles de Doubrovsky qui écrit à propos de l'autobiographe :

... rien pas même sa propre vie, n'existe avant son texte; mais la vie de son texte, c'est la vie dans son texte (...) le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible, la vraie "trace" indélébile et arbitraire, à la fois entièrement fabriquée et authentiquement fidèle (Doubrovsky 1979 : 105).

Une vie non écrite serait donc une vie perdue, comme l'admet Gusdorf. Ce serait une vie "dissipée aux courants de l'histoire individuelle et de l'histoire sociale" (Gusdorf 1991 : 139). Dans l'écriture, comme projet de vie, c'est bien "la graphie" (l'écriture) qui sauve "la bio" (la vie) inscrite à jamais dans l'oeuvre multiple d'Albert Memmi. Au coeur de cette multiplicité existe, tout de même, une configuration bien établie.

Arrivé à la fin de la présente étude, il est légitime de faire un de ces bilans chers à Albert Memmi, en jetant un regard rétrospectif sur l'oeuvre à partir de notre présent inscrit dans l'an 2000. Nous avons constaté que l'écriture des oeuvres de fiction arrive à une impasse avec le dernier roman *Le Pharaon*. Nous l'interprétons comme une limite insurmontable, au sein de l'autofiction, à la prolongation de la quête identitaire initiale. Pourtant, à l'intérieur des structures narratives des romans, surgissent les racines maghrébines et juives qui seront revendiquées et finalement intégrées à la construction du moi. Par contre, l'écriture des essais, théorisante parfois à l'excès à force de répétitions et définitions, permet une maîtrise rationnelle qui approfondit et privilégie le rapport à l'Autre. L'auteur s'approche d'autrui lentement, pas à pas, à travers des textes de moins en moins autodiégétiques dans lesquels aphorismes et exhortations se veulent guides et conseillers de l'Autre, le frère, le lecteur dont l'altérité pénètre le texte et y devient primordiale. C'est donc à travers l'écriture des essais qu'Albert Memmi semble résoudre son douloureux rapport à l'Autre, puisque, comme l'affirme Doubrovsky en parlant de l'écriture : "A travers le texte écrit ... (à travers) la rigueur de la construction, *un homme parle de l'homme aux hommes* ... (l'écriture) constitue un mode spécial d'apparition à l'Autre" (Doubrovsky 1966 : 52. En italiques dans le texte). Chez l'écrivain encore jeune, les problématiques de la construction du moi et de l'altérité sont englobées dans l'appel d'une vision plus vaste, celle de la sérénité de la sagesse

incarnée par le vieux sage Makhoulf. Paradoxalement, cet idéal est configuré et atteint, non dans la continuité solide d'une oeuvre, mais plutôt dans un éparpillement apparent.

Emile, l'écrivain du *Scorpion* formule la prophétie suivante : "A la fin de ma vie, toutes les pierres seront mises en place dans leur ordre vrai et l'on apercevra l'ensemble. L'on verra à quel point il n'y a aucun jeu dans aucune partie de mon oeuvre" (1969 : 157). L'image des pierres de construction est à nouveau évoquée, que ce soit pour combler le fossé (entre l'écrivain et les autres) ou pour construire une identité, elles ont toujours une fonction positive de création. A travers la rétrospective de l'oeuvre de l'écrivain vieilli, le lecteur aperçoit déjà cette construction faite de pierres sèches qui s'emboîtent les unes dans les autres, romans et essais étroitement imbriqués. Pourtant, dit Emile, il n'y aura "aucun jeu", aucun intervalle, aussi petit soit-il, entre les pierres, qui pourrait peut-être dénoncer un risque de non-continuité de ladite construction. Si un jeu existe comme espace à combler entre les oeuvres, l'auteur s'applique à consolider l'édifice à travers la fragmentation de l'écriture. Ce sont les poèmes, récits, contes, anecdotes, maximes et sentences qui ont pour fonction de combler les interstices en entérinant les profondes racines culturelles judéomaghébines et, en même temps, d'affirmer une morale et une sagesse pratique universalistes. Ceci s'accomplit dans l'autre sens du terme "jeu", activité ludique de l'écriture, où ironie et humour contribuent à une certaine décrispation, par la non-discursivité du texte, qui mène à cet apaisement que nous avons déjà évoqué. La joie de créer chez Memmi ne réside pas seulement dans une jonglerie de concepts, elle s'ancre également dans le côté concret de l'écriture, le plaisir d'agencer, de construire, de tisser, consacré par les images de pierres et de fils de soie, de tapis et de tissu qui rejoignent la richesse sensorielle d'une enfance plongée dans le monde de l'artisan-négociant. Ainsi, l'écriture se prolonge-t-elle et elle "chemine", selon un procédé bien reconnu par Gusdorf, "de circonvolution en circonvolution, sans la chance de trouver jamais le mot juste, le dernier mot qui mettrait fin à la quête" (Gusdorf 1991 : 114).

“Un dernier mot” a bien pourtant failli être le titre de l’ouvrage encore à paraître d’Albert Memmi, qui nous a avoué³³ avoir hésité longtemps et s’être finalement laissé persuader d’abandonner un titre si définitif pour intituler plutôt l’ouvrage *Le Nomade immobile*. Ce très beau titre évoque l’ambiguïté identitaire de l’écrivain. Dans le cas de Memmi, il y a dans le terme “nomade” toute la dimension maghrébine et surtout juive des peuples en mouvement, revisités par l’écrivain et profondément entérinés dans son identité. Dans le terme “immobile”, il y a le sédentarisme solitaire de l’homme pour qui l’écriture est un choix de vie, et qui a fini par passer sa vie à écrire sa vie.

L’écrivain précise que le fait d’être sédentaire, comme il l’est depuis des années de par l’activité qui est sa vie, n’empêche pas d’évoluer par la pensée dans “un espace de nomadisme” pour établir ce qu’il appelle “un bilan serein” où “la culture est désacralisée et où sérénité et bonheur sont présents à côté d’un regard lucide sur la maladie et la mort”³⁴. Serait-ce un “dernier” ouvrage autobiographique qui apporterait une pierre de plus à la construction entreprise et jamais finie ?

Pour l’écrivain ayant un âge vénérable, cet ouvrage serait-il réellement la pierre finale, “le dernier mot” ? Nous nous permettons d’en douter; son journal est là, qui continue à s’élaborer et dont l’existence même, inscrite dans un mouvement progressif, est comme un défi à la mort; l’écriture étant à la fois une naissance à soi-même et un moyen de salut que Gusdorf traduit ainsi : ”J’écris, donc je suis. J’écris donc j’ai été, j’écris donc je serai. L’écriture consolide cette ombre que je suis, elle lui assure une consistance, une permanence, en dépit de l’écoulement du temps” (Gusdorf 1991 : 114).

Selon Durand, le rituel de l’écriture a bien pour fonction “de domestiquer le temps et la mort et d’assurer dans le temps (...) la pérennité et l’espérance” (Durand 1969 : 470). Albert Memmi a écrit pour faire le point, le bilan sur lui-même, à partir de son présent, à travers une vue rétrospective de sa vie, afin de sortir d’une situation de confusion et d’accéder à un ordre

³³ Conversation de Joëlle Strike avec Albert Memmi, le 8 juin 2000.

³⁴ Conversation de Joëlle Strike avec Albert Memmi, le 8 juin 2000.

analytique. C'est une certaine maîtrise de soi qui lui permet d'atteindre la sagesse présente dans les derniers textes, dont la fragmentation est révélatrice d'un sain détachement et de l'apaisement longtemps poursuivi. Cet apaisement acquis n'a pas manqué de s'installer dans la réflexion et l'intériorisation de l'altérité de l'auteur de la présente étude.

Même si mon interprétation de l'oeuvre memmienne ne prétend pas comprendre le texte mieux que l'auteur s'en est expliqué dans de nombreux entretiens, j'espère l'avoir comprise autrement, mon explication étant tirée entièrement des textes mêmes, de leur horizon autobiographique, de leur structure et de leur configuration les uns par rapport aux autres. Ce faisant, j'ai été forcée de confronter mon propre horizon socio-historique à celui de chaque texte et mon interprétation en est forcément marquée. Le contexte personnel en question est celui de l'Afrique du Sud actuelle, mais aussi celui d'une enfance passée en Tunisie, où ont été vécus à la fois la décolonisation et le déracinement du pays natal.

Mon questionnement herméneutique s'est fait à partir de l'horizon historique double de la Nouvelle Afrique du Sud et de la Tunisie qui ont vu non seulement la fin des colonisations, mais aussi les difficultés et les remises en question post-coloniales, où le douloureux malaise identitaire a fait surface et est encore loin d'être résolu. Dans le chapitre X, sur *Le Racisme*, j'ai évoqué l'impact du pouvoir de l'écriture sur les étudiants universitaires, dans l'Afrique du Sud des années 90, dont la rencontre avec le texte a profondément ébranlé les convictions qui leur étaient alors imposées par le régime de l'apartheid. C'est en dialoguant avec le texte que le rapport s'établit vraiment avec l'Autre, à la fois pour le comprendre et se comprendre soi-même à travers lui. Dans le contexte racial sud-africain, bien des réponses m'ont été apportées par l'interprétation des textes memmiens en rapport avec la relation à l'Autre à la fois culturellement différent et profondément atteint dans son identité. L'expérience socio-politique de l'auteur, au moment de la décolonisation, est singulièrement semblable à celle que vivent les Sud-Africains de notre temps, traumatisés dans leur multiculturalité et la revendiquant en même temps. Si bien que mon expérience, mon horizon, confrontés à l'horizon et à l'expérience de l'Autre s'en sont trouvés enrichis dans le sens d'un approfondissement humaniste de ma vision de la différence.

La solution entrevue dans la validité de la dépendance réciproque à travers dialogue et négociations, pourtant jugée par certains comme utopique, nous semble la seule valable sur le plan humanitaire. Ne pourrait-elle pas, finalement, à force de persévérance, apporter la réponse aussi bien aux douloureux conflits africains qu'au complexe et difficile conflit du Moyen Orient ?

Dans les périodes de transformation radicale, la société traumatisée recherche son identité et, comme l'exprime Albert Memmi en 1997 : "il y a des transformations plus ou moins lentes, des destructions et de constantes reconstructions".

Dans son oeuvre, Albert Memmi aura certainement accompli un remarquable travail de reconstruction de son identité multiple acceptée comme telle : "Nous sommes tous des métis (...), nous sommes tous, en permanence, des étrangers en puissance" (1969 c); il aura aussi construit une oeuvre humaniste qui, en osant contester, provoquer, secouer les nombreuses idées reçues de notre temps, atteint le caractère universel qui l'éloigne de la littérature maghrébine où l'on tend souvent à l'enfermer. C'est à travers l'humanisme qu'est révélé un accomplissement individuel qui est peut-être la réponse au vœu exprimé par Jean Déjeux en 1973 : "le souhait final est qu'un jour, une fois l'abcès crevé, Albert Memmi nous trace le portrait de l'homme libéré" (Déjeux 1973 : 331). Le portrait est là; c'est un immense autoportrait, fait de pièces de mosaïque solidement assemblées qui, de loin, représente le visage d'un vieux sage au sourire moqueur, dont le travail de construction lent, douloureux et obstiné est désormais derrière lui. L'écrivain constate sereinement lors d'un entretien qu'il m'a accordé :

Je considère maintenant en gros que l'essentiel de mon oeuvre est là, indépendamment de la valeur... je crois que l'essentiel est là... je m'amuse (...) je n'arrête pas, je continue, j'écris beaucoup de petits contes que j'enrange; un jour, il y en aura assez pour faire un livre. Un conte, c'est vite fait, c'est comme un tableau en peinture, ça me donne un grand plaisir. Je n'ai jamais arrêté (Entretien. 1993 b).

Après l'écriture sérieuse, douloureuse, parfois torturée, la part est enfin faite au plaisir qui réside, en grande partie, dans la sérénité d'un bonheur gratuit.

C'est précisément ce visage souriant et détendu d'Albert Memmi que je choisis de retenir comme l'emblème de l'homme libéré. Cet homme finit par recevoir avec reconnaissance la joie gratuite, surgie dans sa vie quotidienne, qu'il célèbre dans les petits textes de *Ah, Quel bonheur !* : "Tous les matins, dès que j'entre dans mon bureau et que j'aperçois le Bouddha dansant, je lève moi aussi les bras vers le ciel et je le remercie avec gratitude; quelquefois même j'esquisse un pas de danse. Ah, quel bonheur !" (1995 : 133).

Née dans l'autobiographie, où Memmi **raconte** sa vie, l'entreprise scripturale est passée à l'autographie, où il **écrit** sa vie ("j'aurai passé (...) mon oeuvre à écrire ma vie (1976 a : 277)). Aujourd'hui, dans un nouveau bilan, il pourrait même dire (ou écrire !), en empruntant la phrase de Philippe Lejeune : "Je me suis fait moi" (Lejeune 1975 : 241) ou mieux : "Je me suis écrit".

Références

- | | |
|----------------|--|
| Memmi, A. | 1962. Entretien avec A. Mandel. Paris : <i>L'Arche</i> . Mai |
| - | 1969 c. <i>Hommes et migrations</i> . 4 juin (Archives de l'écrivain) |
| - | 1969 b. <i>Le Scorpion</i> . Paris : Gallimard, Folio |
| - | 1972. Entretien avec H. Bessis. 8 juillet (Archives de l'écrivain) |
| - | 1976 a. <i>La Terre intérieure</i> . Paris : Gallimard |
| - | 1976 b. Entretien avec J. Duranteau. Avril (Archives de l'écrivain) |
| - | 1979. <i>La Dépendance</i> . Paris : Gallimard |
| - | 1980. <i>Les olives</i> . Inédit (Archives de l'écrivain) |
| - | 1985. Entretien avec Marisa Rizzo Rovigo. Inédit. |
| - | 1987. Entretien avec Jean Caruel. <i>Le Maillon</i> . Octobre |
| - | 1988. <i>Le Pharaon</i> . Paris : Julliard |
| - | 1995. Entretien avec J. Strike. Paris. Juin |
| - | 1993 a. <i>A contre-courants</i> . Paris : Nouvel objet |
| - | 1993 b. Entretien avec J. Strike. Paris. Mars |
| - | 1997. <i>La fièvre identitaire</i> . Revue <i>Esprit</i> . Janvier |
| - | 1998. <i>Le Buveur et l'amoureux</i> . Paris : Arléa |
| - | 1999. <i>Feu sur 40 idées reçues</i> . Revue <i>Panoramiques</i> . 1er trimestre. 1999 |
| - | (à paraître) <i>Le nomade immobile</i> . |
| Déjeux, J. | 1973. <i>Littérature Maghrébine de langue française</i> . Montréal : Naaman |
| Doubrovsky, S. | 1966. <i>Pourquoi la nouvelle critique ?</i> Paris : Mercure de France |
| Doubrovsky, S. | 1979. <i>L'initiative aux maux</i> . Cahiers Confrontation N°1 |

- Durand, G. 1969. *Structures morphologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas
Frey, P. 2000. *Lire*. Février
Gusdorf, G. 1991. *Lignes de vie 2*. Paris : Editions Odile Jacob
Lejeune, P. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages d'Albert Memmi (par ordre chronologique)

- Memmi, A. 1953. *La Statue de sel*. Paris : Gallimard, Folio
- 1955. *Agar*. Paris : Gallimard, Folio
 - 1956. *Les Français et le racisme*. Ouvrage en collaboration. Paris : Payot
 - 1957. *Portrait du Colonisé*. Paris : Gallimard
 - 1962. *Portrait d'un Juif*. Paris : Gallimard, NRF
 - 1966. *La Libération du Juif*. Paris : Gallimard
 - 1968. *L'Homme dominé*. Paris : Gallimard
 - 1969 a. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard
 - 1969 b. *Le Scorpion*. Paris : Gallimard, Folio
 - 1969. *Anthologie des écrivains français du Maghreb*. Paris : Présence africaine
 - 1974. *Juifs et Arabes*. Paris : Gallimard, Idées
 - 1975. *Entretien avec Robert Davies*. Montréal : L'étincelle
 - 1976. *La Terre intérieure*. Paris : Gallimard
 - 1977. *Le Désert*. Paris : Gallimard, Folio
 - 1979. *La Dépendance*. Paris : Gallimard
 - 1982. (1994). *Le Racisme*. Paris : Gallimard
 - 1985. *Ce que je crois*. Paris : Grasset
 - 1985. *Les écrivains francophones du Maghreb*. Paris : Laffont
 - 1986. *L'écriture colorée*. Paris : Préambule
 - 1988. *Le Pharaon*. Paris : Julliard
 - 1989. *Le Mirliton du Ciel*. Paris : Julliard
 - 1992. *Bonheurs*. Paris : Arléa
 - 1993. *A Contre-courants*. Paris : Nouvel objet
 - 1995. *Ah, Quel bonheur !* Paris : Arléa
 - 1995. *Le Juif et l'autre*. Paris : Christian de Bartillat
 - 1998. *Le Buveur et l'Amoureux*. Paris : Arléa
 - 1999. *Feu sur 40 idées reçues*. Revue *Panoramiques*, 1er trimestre
 - ? *L'acte poétique* (inédit)
 - ? *Le nomade immobile* (à paraître)

Nouvelles et contes

- Memmi, A. 1945. *Une histoire de pommes*. Tunis : Bulletin EIF. Mai
- 1953. *Notre ghetto*. Tunis : Cahier F.S.J.U. N°6. Décembre
 - 1964. *Les Crochets*. Paris : Les lettres françaises. Juillet
 - 1967. *La vengeance*. Paris : Les Nouvelles littéraires.
 - 1970. *L'architecte*. Genève : La Gazette littéraire suisse. Novembre
 - 1982. *Le bûcheron et la mort*. Paris : Tel. Décembre

**Articles et entretiens publiés, interviews radiophoniques
(consultés dans les archives de l'écrivain)**

- Memmi, A. 1959. Entretien avec Lamine Landoulsi. *L'action*. 20 août
- 1962. Suis-je un traître ? *L'Arche*. Novembre
 - 1963. *Pourquoi j'ai écrit Portrait d'un Juif*. Présence Africaine XLVII 2ème trimestre.
 - 1964. Que peut la littérature ? *Le Figaro Littéraire*. Décembre
 - 1967. Auto-Portraits. *Souffles*. 2ème semestre
 - 1968. Négritude et judéité. *Jeune Afrique*. 14 avril
 - 1969. Pourquoi j'ai écrit "L'Homme dominé". *Les cahiers Droit et Liberté*. Avril
 - 1969. Les nouveaux esclaves. *Hommes et migrations*. 4 juin
 - 1970. Chaque homme a besoin d'un passé collectif. Entretien avec D. Adler. *La presse nouvelle hebdomadaire*. 20 février.
 - 1970. Entretien avec M. Martineau *L'Afrique Littéraire et Artistique*. N°11. Mars
 - 1970. *Emission sur France culture* (transcription). 16 janvier
 - 1970. L'écrivain peut-il dire oui ? ou la révolte d'André Gide. *Cahiers André Gide*. Paris : Gallimard
 - 1974. Le roman vrai est une distillation. *Nice matin*. 24 août
 - 1976. Entretien avec Albert Memmi. *Distance, Dissidence et Création*. Février
 - 1976. Liberté et solitude. *Amitiés France - Israël*. Mars
 - 1976. La Terre intérieure. Interview de R. Voigny. *France Culture*. 8 avril
 - 1976. Une condition d'écrivain. *L'éducation*. 8 avril
 - 1976. Albert Memmi, la terre intérieure et la Hara de Tunis. *AMIF N° 245*. Avril
 - 1976. La Terre intérieure. Interview de Pierre Lhoste. *France Culture*. 19 octobre
 - 1976. Faroun, le prophète de la décolonisation. *Le Monde*. 19 novembre
 - 1977. Le Désert. *Les Nouvelles Littéraires*. 22 septembre
 - 1977. Un pacte nouveau entre hommes et femmes. *Le Figaro*. 22 novembre
 - 1978. Le racisme. *Amitiés France - Israël*. Octobre
 - 1978. Le Désert. *La Presse nouvelle hebdomadaire*. 7 avril
 - 1978. Antisémitisme et crise. *Les cahiers Droit et Liberté* N° 379. Juin
 - 1979. Albert Memmi, mille ans d'illusions. *Magazine littéraire*. Octobre
 - 1979. Voyage au bout de la dépendance. Bernard Lefort. *Libération*. 4 octobre
 - 1979. Entretien avec Jacques Chancel. *Radioscopie*. 23 octobre
 - 1979. La dépendance à l'art. *Quotidien de Paris*. 16 décembre
 - 1980. Albert Memmi, Philosophe de la dépendance. Bernard Lefort *Le Monde*. 21 avril
 - 1980. Albert Memmi écrivain. *Afrique - Asie*. 13 octobre
 - 1980. Du colonisé au dépendant. *Montréal : Le Devoir*. Octobre
 - 1982. Rêveries d'un Juif arabe. *Jeune Afrique* 28 avril
 - 1982. Les intellectuels, "c'est le refus de la mort". Paris : *Les Nouvelles littéraires*. Décembre
 - 1983. Est-il bon, est-il méchant ? *Différences*. Février
 - 1983. Société multi- raciale et multi-culturelle. *Informations sociales*. Avril
 - 1983. *Dialogue transcrit avec Jordi Blanc*. Traducteur du *Portrait du colonisé en occitan*. Avril

- 1985. La société multiculturelle. Entretien avec Jean Moreau *Les cahiers de l'enfance inadaptée*. Janvier
- 1985. Les questions d'Albert Memmi à propos de *Ce que je crois*. *L'Arche*. Mars
- 1985. Entretien inédit avec Marise Rizzo. *Réponses*.
- 1985. Il n'existe pas de colonisation réussie. *Jeune Afrique*. Août
- 1985. "Francophonie et liberté" Communication au *Colloque sur la France et l'Outre-mer*. Novembre
- 1986. "Ecriture et déracinement". *Conférence* : Centre Rachi. Janvier
- 1987. Albert Memmi à l'Université de Cologne. *Cahiers d'études maghrébines*. 19 mai
- 1987. A bâtons rompus avec Albert Memmi à Cologne. *Transcription*. 19 mai
- 1987. Entretien avec Rachid Bennegali. *Migrations - Santé*. Octobre
- 1987. Book review - Dependance - *Los Angeles Times*
- 1989. "La prière sans la foi". Entretien avec Jean Moreau. *Hommes et sociétés*. 1er Trimestre
- 1989. Science, Philosophie, religion et libertés. *Communication à l'UNESCO*. Mai
- 1989. Entretien avec Hédi Bouraoui. *Texte transcrit*. Paris 29 mai
- 1989. "La morale est-elle encore possible ?" *Les cahiers rationalistes*. Novembre
- 1990. Personne n'est jamais sûr de ses ancêtres. *La Presse Nouvelle*. Mars
- 1991. Entretien avec Joëlle Strike. Paris. 17 juin (inédit)
- 1992. Humanisme et Loi Commune. *Communication* - Université de Pretoria. Septembre
- 1993. Entretien avec Joëlle Strike. Paris. 29 mars (inédit)
- 1995. Entretien avec Joëlle Strike. Paris. 1er juin (inédit)
- 1997. Fluctuations de l'identité culturelle. *Revue Esprit*. Janvier
- 1996. A conversation with Albert Memmi. *"Transitions"*. Summer
- 2000. Conversation avec Joëlle Strike. Paris. 8 juin (inédit)

Ouvrages et articles cités

- | | |
|---------------|---|
| Adler, D. | 1970 <i>Chaque homme a besoin d'un passé collectif</i> . <i>La Presse Nouvelle Hebdomadaire</i> (20 février 1970) |
| Arnaud, J. | 1986. <i>Littératures Maghrébines</i> . Paris : L'Harmattan |
| Bachelard | 1960. <i>Poétique de la rêverie</i> . Paris : PUF |
| Badday, M.S. | 1974. Lettre à Albert Memmi. <i>L'Afrique Littéraire et Artistique</i> . N° 34 - Décembre |
| Bakan, D. | 1964. <i>Freud et la tradition mystique juive</i> . Paris : Petite Bibliothèque Payot |
| Barthes, R. | 1972. <i>Le degré zéro de l'écriture</i> . Paris : Seuil |
| Barthes, R. | 1975 et 1985. <i>Roland Barthes par Roland Barthes</i> . Paris : Seuil |
| Barthes, R. | 1981. <i>Le grain de la voix</i> . Paris : Seuil |
| Beaujour, M. | 1980. <i>Miroirs d'encre</i> Paris : Seuil |
| Béji, H. | 1997. <i>Le nouvel ordre culturel</i> . Paris : Stock |
| Berque, J. | 1964 <i>Dépossession du monde</i> . Paris : Seuil |
| Chevalier, J. | 1982. <i>Dictionnaire des symboles</i> . Paris : Robert Laffont |

- Chraïbi, D. 1955. *Les Boucs*. Paris : Editions Denoël
- Compagnon, A. 1998. *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil
- Dechamp-Le Roux, C. 1991. *Figures de la Dépendance autour d'Albert Memmi* - Colloque de Cerisy-La-Salle. Paris : PUF
- Déjeux, J. 1973. *Littérature Maghrébine de langue française*. Montréal : Naaman
- Déjeux, J. 1993. *Maghreb : Littératures de langue française*. Paris : Editions Arcantère
- Doubrovsky, S. 1966. *Pourquoi la nouvelle critique ?*. Paris : Mercure de France
- Doubrovsky, S. 1979. *L'initiative aux maux*. Cahiers Confrontation N°1
- Doubrovsky, S. 1999. *Laissé pour conte*. Paris : Grasset
- Dugas, G. 1995. *Du malheur d'être Juif au bonheur sépharade*. Paris : Albin Michel
- Durand, G. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas
- Durand, G. 1984. *L'imagination symbolique*. Paris : PUF
- Eakin, P.J. 1992. *Touching the world*. Princeton University Press
- Elbaz, R. 1988 a. *Le discours maghrébin*. Paris : Le Préambule
- Elbaz, R. 1988 b. *Dynamique textuelle chez Albert Memmi*. Québec : l'Univers des discours
- Fackenheim, E. 1987. *"What is judaism ? "* New York : Summit Books
- Frey, P. 2000. *Lire*. février
- Gaillard, M. 1999. "Le fragment comme genre" *Poétique*. Septembre 1999
- Genette, G. 1991. *Fiction et diction*. Paris : Seuil
- Girard, R. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset
- Girard, R. 1982. *Le bouc émissaire*. Paris : Grasset
- Guérin, J.Y. 1990. *Albert Memmi, écrivain et sociologue*. Paris : L'Harmattan
- Gusdorf, G. 1991. *Lignes de vie 2. Autobiographie*. Paris : Editions Odile Jacob
- Jauss, H.R. 1988. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris : NRF Gallimard
- Jung, C.G. 1964. *L'homme et ses symboles*. Paris : Robert Laffont
- Khatibi, A. 1971. *Autobiographie d'un décolonisé*. Paris : Denoël
- Khatibi, A. 1986. *Le roman maghrébin*. Paris : Francis Maspéro
- Laplanche, J. & Pontalis, J.B. 1967. / 1978. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF
- Lecarme, J. 1997. *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin
- Lejeune, P. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, Poétique
- Lejeune, P. 1986. *Moi aussi*. Paris : Seuil, Poétique
- Manguel, A. 1998. *Une histoire de la lecture*. Arles : Actes Sud
- Mariéntras, R. 1975. *Etre un peuple en désespoir*. Paris : Maspero
- Memmes, A. 1992. *Littérature maghrébine de langue française, signification et interculturelité*. Editions Okad
- Memmi, G. 1996. *Pour tout dire*. Paris : Editions de Fallois
- Montaigne. 1965. *Essais III*. Paris : Gallimard, Folio
- Reverdy, P. 1989. *En vrac*. Paris : Flammarion
- Réza, Y. 1999. *Entretien Lire*. Septembre

- Ricoeur, P. 1985. *Temps et récit III – Le temps raconté*. Paris : Seuil, l'ordre philosophique
- Ricoeur, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil
- Starobinski, J. 1970. *La relation critique*. Paris : Gallimard
- Susini-Anastopoulos, F. 1997. *L'écriture fragmentaire*. Paris : PUF
- Todorov, T. 1977. *Théories du symbole*. Paris : Seuil
- Todorov, T. 1996. *L'homme dépaycé*. Paris : Seuil
- Toso Rodinis, G. 1992. *Albert Memmi ou la suggestion de la parole poétique*. Palaver
- Yétiv, I. 1972. *Le thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française*. Québec : Celef

Ouvrages et articles consultés

- Arnaud, J. 1964. *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*. Introduction d'Albert Memmi. Paris : Présence africaine
- Aziz, P. 1984. Rencontre avec Albert Memmi. *Jeune Afrique*. Novembre
- Beauchamp, M.G. 1943. *La Tunisie, aperçu historique, races, religion, mœurs et coutumes*. Tunis : Charles Weber et Cie
- Bekri, T. 1992. On French language Tunisian literature. *Research in African Literatures* Vol. 23 N° 2
- Bellemin-Noël, J. 1978. *Psychanalyse et littérature*. Paris : PUF. Que sais-je ?
- Bensmaïn, A. 1985. Albert Memmi : Colonialisme, domination, dépendance. *Sinbad*. Mai
- Bensoussan, A. 1993. *L'Echelle sépharade*. Paris : L'Harmattan
- Bessiere, J. & Karatson, A. 1982. *Déracinement et littérature*. Lille : PUL
- Bhabhahomi 1994. *The location of culture*. New York : Routledge
- Bonn, C. 1985. Le roman maghrébin et son espace intertextuel. *Présence francophone* N° 26
- Bonn, C. 1990. *Anthologie de la littérature algérienne*. Paris : Livre de poche
- Bradfer, A. 1999. Albert Memmi, itinéraire d'un sage. *Magazine Air France*. Juin
- Brahimi, D. 1994. Memmi juge d'Emile. *Présence francophone* N° 44
- Brochier, J.J. 1982. Le philosophe des duos. *Magazine littéraire*. Octobre
- Bruckner, P. 1983. *Le sanglot de l'homme blanc*. Paris : Seuil, Points actuels
- Bruss, E. 1976. *Autobiographical acts*. Baltimore-London : John Hopkins University Press
- Camau, M. 1989. *La Tunisie*. Paris : PUF
- Charbonnel, N. 1991. *La Tâche aveugle*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg
- Déjeux, J. 1992. *La littérature maghrébine d'expression française*. Paris : PUF, Que sais-je ?
- Déjeux, J. 1992. Francophone literature in the Maghreb : The problem and the possibility. *Research in African Literatures* Vol. 23. N° 2

- Delorme, J. 1987. *Parole, figure, parabole. Recherche autour du discours parabolique*. Lyon : Presses universitaires de Lyon
- Démoris, R. 1975. *Le roman à la première personne*. Paris : Armand Colin
- De Ramures, J.L. 1976. Albert Memmi, Conteur arabe. *Le Monde*. 16 décembre
- Doubrovsky, S. 1988. *Autobiographiques de Corneille à Sartre*. Paris : PUF
- Duby, G. 1961. *Histoire des mentalités*. Paris : Encyclopédie de la pléiade
- Dugas, G. 1984. *Albert Memmi, écrivain de la déchirure*. Sherbrooke : Naaman
- Dugas, G. 1990. *La littérature judéo-maghrébine d'expression française*. Paris : L'Harmattan
- Dugas, G. 1994. Introduction à une étude des littératures judéo-méditerranéennes de langue française. *Présence francophone* N° 44
- Dugas, G. 2000. Réception critique des premiers ouvrages d'Albert Memmi. Article prêté par l'auteur. Pas encore publié.
- Eakin, P. 1985. *Fictions in autobiography*. Princeton : Princeton University Press
- Elbaz, R. 1981. Albert Memmi ou le cul de sac de l'écriture. *Présence francophone* Vol. 23. Automne
- Elbaz, R. 1988. *The changing nature of the self*. London : Croom Helm
- Fanon, F. 1952. *Peau noire, Masques blancs*. Paris : Seuil.
- Fontaine, J. 1992. Arabic language. Tunisian literature (1956 - 1990). *Research in African literatures* Vol. 23. N° 2
- Fukuyama, F. 1992. *The end of history and the last man*. London : Penguin books
- Gadamer, H.G. 1976. *Vérité et méthode*. Paris : Seuil
- Gaury, G.H. 1993. Memmi, histoire d'une vie. *Magazine littéraire* N°311. Juin
- Girard, R. 1978. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset
- Gontard, M. 1992. Francophone North African Literature and critical Theory. *Research in African Literatures* Vol. 23. N°2
- Guichard, M.T. 1996. Eloge du marchandage. *Le Point*. 21 décembre
- Gusdorf, G. 1991. *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris : Editions Odile Jacob
- Hégel, G. 1967. *The phenomenology of mind*. New York : Harper & Row
- Huet, M.H. 1975. *Le héros et son double*. Paris : José Corti
- Joubert, J.L. 1994. *Littératures francophones du monde arabe*. Anthologie Al Madaris- Paris : Nathan
- Jouve, E. 1994. *Albert Memmi, prophète de la décolonisation*. Paris : SEPEG international
- Kundera, M. 1986. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, Folio
- Leguern, M. 1987. Paroles, Allégorie et Métaphore. *Parole, Figure, Parabole* : Presses universitaires de Lille
- Leiner, J. 1972. Entretien avec Albert Memmi. *Présence francophone* N°5
- Lejeune, P. 1980. *Je est un autre*. Paris : Seuil, Poétique

- Lejeune, P.
Lejeune, P.
Lejeune, P.
Lévinas, E.
Lukacs, G.
Maalouf, A.
Msika, J.
Onfray, M.
- Perez, A.
Porter, A.
- Ricoeur, P.
- Robert, M.
- Roumani, J.
- Rousseau, J.J.
Rousset, J.
Roy, P.
- Saint Augustin
- Santerres-Sarkany, S.
Sebag, P.
Sebag, P.
Sebag, P.
Senghor, L.S.
Silvain, G.
Spivak, G.
Starobinski, J.
Sturok, J.
- Suleiman, S.
Todorov, T.
Todorov, T.
- Todorov, T.
Todorov, T.
Todorov, T.
- Touzin, M.M.
Vanbergen, P.
Wintzen, R.
1986. *Moi aussi*. Paris : Seuil, Poétique
1998. *Les brouillons de soi*. Paris : Seuil, Poétique
1998. *Pour l'autobiographie*. Paris : Seuil, La couleur de la vie
1983. *Le temps et l'autre*. Paris : PUF, collection Quadrige
1965. *Théorie du roman*. Paris : Denoël
1998. *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset
1976. "La Terre intérieure". *Les Temps Modernes*. Octobre
1998. Exégèse du corps autobiographique. *Passages* N° 25
Automne
1989. Sartre, Memmi et Fanon. *Présence francophone* N° 35
1987 - 1988. Autobiography, Autography, Fiction : Groundwork
for a Taxonomy of Textual categories. *New literary
history* Volume 19
1984. *La configuration dans le récit de fiction*. Temps et récit II.
Paris : Seuil, L'ordre philosophique
1972. *Roman des origines et origines du roman*. Paris :
Gallimard, Tel
1982. *Le Désert as Folktale - Chronicle and biography*.
Philosophical Quarterly N° 61. Spring
1968. *Les confessions*. Paris : Garnier Flammarion
1973. *Narcisse romancier*. Paris : José Corti
1960. *Design and truth in autobiography*. Cambridge, Mass. :
Harvard University Press
1964. (1947). *Confessions*. Pierre Oray : Livre de poche 1964
Penguin Books
1990. *Théorie de la littérature*. Paris : PUF, Que sais-je ?
1951. *La Tunisie*. Paris : Editions sociales
1959. *La Hara de Tunis*. Paris : PUF
1991. *Histoire des Juifs de Tunisie*. Paris : L'Harmattan
1993. *Liberté 5 - Le dialogue des cultures*. Paris : Seuil
1981. *La Tunisie. Images et traditions juives*. Editions Astrid
1990. *The postcolonial critic*. New York : Routledge
1957. *La Transparence et l'obstacle*. Paris : Plon
1993. *The language of autobiography*. Cambridge : Cambridge
University Press
1983. *Le roman à thèse*. Paris : PUF, collection Ecritures.
1968. *Qu'est-ce que le structuralisme ?* Paris : Seuil, Poétique
1984. *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris :
Seuil, Poétique
1989. *Nous et les autres*. Paris : Seuil, La couleur des idées
1995. *La vie commune*. Paris : Seuil, La couleur des idées
1998. Je, tu, ils : grammaire de l'humanisme. *Magazine
littéraire* N° 371. Décembre
1993. *L'Ecriture autobiographique*. Paris : Bertrand Lacoste
1973. *Pourquoi le roman ?* Paris : Nathan, Problèmes
1962. Portrait d'un Juif. *Jeune Afrique*. Juin