# *DE LA SUPERBE QUESTION « QUI SUIS-JE ? »*

*NAJIB WASMINE*
*Université de Tétouan, Maroc*

Je tenterai d'examiner cette question à travers des textes d'h ier et d'aujourd'hui du domaine maghrébin. De quoi s'agit-il dans cette interrogation qu'on poursuit depuis des temps immémoriaux ?

## *INDIVIDUALITÉ D'ÉCRIVAIN*

C'est peut-être dans la perspective d'une mise en place de nouveaux modes d'explication et de compréhension de l'individualité que nombre de récits nous interpellent, traversés qu'ils sont de l'itinéraire d'un individu, de son déplacement d'un lieu à l'autre. Les changements de lieux y prenant un sens symbolique sont aussi importants que les lieux racontés. *Le Passé simple* (1954) de Driss Chraïbi commence à al Jadida (Mazagan à l'époque du Protectorat), lieu de naissance de l'enfant Chraïbi, et se termine dans l'avion au ciel qui mène Driss vers Paris. Passent d'ironiques clins d'œil à propos de ce qui peut s'apparenter à de l'intimité dévoilée et du télescopage des genres : « Je sais également mon journal intime, quoiqu'écrit en caractères gothiques, défloré, pollué » (p. 111), ou « Qu'est-ce que c'est que cette mixture d'essai et de roman [...] ? » (p. 188). *L'Œil et la nuit* (1969) d'Abdellatif Laâbi porte en sous-titre le mot « itinéraire » et finit par cette interrogation en lettres majuscules : « QUI SOMMES-NOUS ? ». *La Mémoire tatouée* (1971) d'Abdelkebir Khatibi retrace également un itinéraire qui mène le narrateur des villes de sa naissance et de sa scolarité vers d'autres villes étrangères, en quête de savoir et de ce qui lui manque. « Itinéraire » est aussi le nom de la table des matières dans *Harrouda* (1973) de Tahar Ben Jelloun. *Nedjma* (1956) de Yacine Kateb est le récit d'une femme qui a plus d'un père et d'un prétendant ; récit aussi de l'Histoire coloniale récente que marque un itinéraire mental à la recherche des lieux des origines. Des fragments de journal, personnel, inventé ou déguisé, y sont insérés (pp. 79, 185, 229, 240-242). La fin de *La Statue de sel* (1953) est le départ du narrateur vers un ailleurs, loin du pays natal, pour oublier. Des passages sur une soigneuse pratique du journal intime y sont disséminés (pp. 251, 293, 344). La littérature d'Abdelwahab Meddeb est une traversée simultanée des lieux du monde et des genres du discours, ainsi qu'un lieu de

rencontres de divers auteurs morts, de généalogies diverses et d'horizons multiples. La référence soufie aidant ou alambiquant apporte au texte son caractère ésotérique, lyrique et métaphorique. C'est qu'il y a chez Meddeb un souci manifeste des entrelacs de la culture et de l'art. Il évite, de cette manière, à son texte, toute tentative de le classer dans quelque genre établi de littérature personnelle : « Ni journal à fouiner, ni mémoires à justifier, ni restitution ou reconstitution du passé » (*Talismano*, 1979, p. 56). Faut-il parler de l'impossible protocole autobiographique ?

*Jacinthe noire* (1947) de l'Algérienne christianisée Marie-Louise Amrouche, alias Marguerite Taos, et *Le Fils du pauvre* (1950) de Mouloud Feraoun forment, dans cette optique, les premiers exemples de la quasi-autobiographie en langue étrangère. Le livre de Taos est une transposition de sa solitude et de son exil en Tunisie à l'échelle de deux personnages féminins, Maïté et Reine. « J'invente à l'intérieur de la biographie », dit-elle à propos de ce dédoublement[1]. *Le Fils du Pauvre* est l'histoire de Fouroulou Menrad qui est bien l'anagramme du nom de l'auteur. Le rapport entre le sujet et l'écriture comme souci interminable de soi et du monde prend un aspect si fort et si inquiétant dans *La Statue de sel* d'Albert Memmi, où est exprimée la nécessité d'écrire, même « harassante, effrayante » (p. 234). C'est qu'en s'engageant dans cette besogne, l'auteur veut du même élan dissiper l'effet de gratuité que peut susciter l'acte d'écrire :

> J'ai préféré cette harassante, effrayante recherche de soi qu'est la recherche philosophique, cet essai de maîtrise du monde, jamais achevée, qu'est l'écriture. (*ibid.*)

Cela signifie que la tâche d'écrire, de s'écrire engage le sujet dans une relation d'ordre existentiel : c'est qu'il désire toucher presque au fin fond de lui-même, cherchant peut-être à sauver des parts personnelles et moins personnelles de l'oubli, du silence de la mort. C'est la sorte de tâche si prenante qu'elle l'amène à s'interroger sur lui-même, sur la vie, découvrant que dans cette recherche continuelle rien n'est sûr, sinon que la quête est toujours à reprendre, toujours à venir. D'où justement l'obsessionnelle attention à soi, le désir de se connaître exprimé plus d'une fois sous la formule « Qui suis-je enfin ? » (p. 109 et 344) ; formule qui se dissémine sur plusieurs pages et en de nombreuses variantes, courtes, médianes et longues (pp. 109, 247, 248, 275, 344, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 364, 368). Ce désir d'écrivain n'a pas cessé chez Memmi. Il insiste d'ailleurs sur l'unité de son œuvre qu'il revendique entre tous ses livres ; unité suggérant celle de

[1] Cf. interview avec l'auteur, « L'Afrique littéraire et artistique », 22, avril 1972.

l'être écrivain : « Il faudrait tout dire sur moi » (*Portrait d'un juif*, 1969, p. 47). Épreuve déjà tentée depuis bien longtemps et vainement par Rousseau dans ses *Confessions* et par son prédécesseur, Montaigne qui, après avoir achevé ses *Essais*, aurait dit : « J'ai tout dit ». Dans *Le Scorpion* (1969), nouvelle version de *La Statue de sel*, le narrateur est un écrivain, Imilio Memmi ; A. M. Benillouche est désigné comme un personnage imaginaire (p. 54), qui se voit « grand écrivain » (p. 47, 54). Dans *Le Pharaon* (1988), A. Benillouche est évoqué en tant qu'écrivain (p. 43). La possibilité de le considérer comme le double imaginaire d'Albert Memmi n'est pas à exclure. L'auteur, se jouant ainsi de ses relations avec lui-même, avec les siens, avec le monde qui l'entoure, se livre à un jeu autobiographique ouvert ; jeu sérieux certes et sans contraintes morales ou métaphysiques.

Au soir du Protectorat français au Maroc et dans le contexte de la résistance nationale, Chraïbi publie à Paris *Le Passé simple*, récit qui passe pour le livre de la bravade et du malentendu. L'auteur y affiche, en manière de franc-tireur et dans un ton déclamatoire, la conscience de la différence, le sentiment d'individualité et ses droits, dans un contexte où un large consensus national domine. Cette attitude de Driss, personnage baroudeur, se traduit par son refus d'accepter le destin guère enviable de sa communauté. Le passage par le filtre de l'humour social et par celui du roman familial était à l'origine d'un malentendu réel, qui a mal tourné entre l'écrivain et son lecteur marocain d'alors. C'est un malentendu qui tient à la prétention hautement ironique et anarchisante de l'auteur à l'égard de son histoire familiale et sociale. Tout a fini par provoquer une violente réaction contre le livre, ainsi que la condamnation de son auteur, dans certains médias de l'époque, comme un « assassin de l'espérance », un « judas de la pensée marocaine ». Du coup et sous le coup de la menace de mort, le jeune Chraïbi lâche prise en reniant son livre[2]. La relation pénible au pays, au passé mêlé au pays, rebondit dans *Agadir* (1967) de Mohammed Khaïr-Eddine. Le fougueux narrateur dit le passé afin d'effacer ses traces, les mauvaises particulièrement, avec l'espoir d'en sortir tout autre pour le considérer

[2] Sur la réception de l'élite marocaine de l'époque, dont la réaction était particulièrement politique et idéologique, voir les observations critiques d'Abdallah Laroui à propos de ce qui passait alors sous le label de la littérature anarchisante, *Awrâq* (1989) (*Feuillets*), pp. 107-112, voir aussi un point de vue d'historien, à caractère distancié, dans un entretien avec A. Laroui, « Al Karmal », Nicosia-Cyprus, 11, 1984, p. 192. Sur la justice demandée pour Chraïbi, voir A. Khatibi, *Le Roman maghrébin*, Rabat, SMER, 1979 [1968], p. 27. Pour une autre manière de concevoir la littérature de Chraïbi, et plus généralement celle de l'écrivain maghrébin, voir Kacem Basfao, « Pour une relance de l'affaire du *Passé simple* », et Abdallah Bounfour, *Autobiographie, genres et croisement des cultures* , in « Itinéraires et contacts de cultures » , Publications de l'Université Paris XIII, vol. 11, t. 2 et vol. 10, t. 1, p. 86, 1990.

autrement. Une chose est à retenir cependant, c'est qu'il ne suffit pas de l'écrire pour oublier le passé, si détestable soit-il ; les points de suspension de la page finale expriment à ce propos un inexprimable silence : « Ne rien garder du passé... passé... mauvais ; sinon un souvenir si possible mais réinventé passé aux couleurs d'une nouvelle vision » (p. 143). Cette manière de se souvenir est aussi une manière d'oubli ; il en ressort un art de composer qui permet à l'auteur de ne pas s'enfermer dans un passé définitivement absent. Et si écrire était une manière de passer outre ce qui a été vécu, à la recherche d'un lien entre le présent et le passé, entre la vie et l'œuvre ? Chraïbi, dans ses mémoires *Vu, lu, entendu* (1998), a plus d'une fois posé la question sur le sens de son acte ; la page finale en dit tout l'essentiel, sur le double mode interrogatif et hypothétique : « Et si j'écrivais *ce que je n'avais pas vécu*, tout ce que je n'avais jamais pu vivre ni ici ni dans mon pays natal, sinon en rêve et en mots vides ? » (p. 203)

Dans un mouvement presque vertigineux, le narrateur se penche sur les lieux profonds et lointains du passé mythique et historique de sa société, à la recherche des origines et de lieux de repère. C'est comme s'il sortait d'une longue amnésie encourue sous le choc traumatique de la présence coloniale française dans son pays. Il en est ainsi de *Nedjma* qui, formant un complexe de voix autobiographiques si mêlées, nous fait perdre facilement le fil conducteur du récit. Récit qui devient autobiographie à plusieurs voix à mesure que la prise de parole passe d'un protagoniste à l'autre. C'est qu'après tout l'histoire est la même, mais elle prend des tours divers, multiples, varie en détails et en nuances chaque fois que le narrateur protagoniste est différent. Il est fécond de concevoir dans cette perspective la difficulté de parole, du dire adaptable, qui est un aspect saillant de la relation du sujet au récit de sa vie dans *La Répudiation* (1969) de Rachid Boudjedra. Le narrateur s'embarque sur cette galère du pays mal aimé en développant un style que colore l'expression érotique, libre de contraintes morales et contre ce qu'il considère les gardiens d'un ordre injuste qui sévit dans sa société. Le récit de ce lien douloureux et violent avec la patrie et la femme, binôme inséparable, ne s'achève pas par un éventuel départ de Rachid avec, ou après son amante Céline déjà rentrée en France, le « laissant dans un désarroi inouï » (p. 292). Boudjedra, pratiquant la déraison dans le langage, a l'air de l'avocat du diable. Ses tours stylistiques produisent une discordance avec le contexte des règles traditionnelles de la rhétorique apprise. Rachid joue de surcroît le rôle du narrateur transgresseur qui, pour séduire par le verbe, ou troubler la communication ordinaire, renverse les idées et les dits admis. Le récit, qui prend la forme d'un délire conscient, d'une narration en extase, s'arrête en prison où campe le vociférant narrateur. Une prévision à la page finale, qui touche au genre du récit qu'il a pratiqué jusqu'au bout, semble dire que la forme en délire prend fin dans ce premier livre : « [...]

mes compagnons, dans les autres cachots, dans les autres cellules, savent que je ne suis pas voué éternellement au délire ». Quarante deux ans après *Le Passé simple*, cette question du pays aux sujets inconsolés est relancée sur un ton ironiquement candide dans *Les Dents du topographe* (1996), nouveau-né de Fouad Laroui. Les inextricables démêlés avec les représentants de l'ordre sont racontés avec un humour attachant qui aboutit à un mal-être insurmontable, avant le départ qui est un retour du jeune Marocain, le mal dans l'âme, vers sa terre d'exil. La page finale : « Deux semaines plus tard, j'étais de nouveau en Europe, cette fois-ci pour longtemps ».

L'œuvre s'engage, non sur la voie de la vision tranquille et innocente du passé, mais sur celle du questionnement et de la distance libératrice. Cette expérience de réécriture de la mémoire produit des liaisons neuves, insoupçonnées, entre le domaine du réel et celui de l'imaginaire qui n'est pas sans rapport avec l'autobiographique. Dans *La Vie à l'endroit* (1997), Boudjedra continue son long cheminement commencé depuis son premier récit, celui de faire fondre, confondre sa vie et sa littérature en une seule entreprise, en une subtile dialectique qui constamment fascine l'écrivain. Le protagoniste est appelé par un nom, Rac, qui renvoie plus à l'anonymat, au déguisement, qu'à la réalité d'une personne déterminée. Rac, non Rachid, comme ce fut le cas dans *La Répudiation*, vit cependant dans des conditions de menace de mort et de clandestinité semblables à celles de l'écrivain dans son pays. Des amis de Rac le « prenaient pour un doux illuminé, et qui allaient, pour certains d'entre eux, jusqu'à lui en vouloir de ne pas s'être exilé provisoirement en attendant des jours meilleurs » (p. 40). L'auteur, tout en donnant aux trois chapitres du livre les noms de trois villes algériennes (Alger, Constantine, Bône) et des dates complètes respectives (26 mai 1995, 26 juin 1995, 26 juillet 1995), porte au plus haut point le lien entre réel et imaginaire, mort et amour, peur et parole vitale. Pour raconter les événements liés à « l'émergence du terrorisme qui s'est acharné sur les intellectuels, les gens simples et démunis » (p. 110), le narrateur mêle narration ludique et témoignage poignant, sans prendre la peine de gazer l'attitude combattive connue par ailleurs de l'écrivain à l'égard de la situation algérienne. La phrase suivante choisie entre cent dit toutefois l'état de solitude du personnage et les souvenirs peuplant sa mémoire : « Depuis que Rac s'était trouvé dans cette situation difficile où la menace de mort planait constamment sur lui, il avait de fréquentes et obsessives bouffées de souvenirs » (p. 31). Peut-être que l'esthétique des effets de discrétion se délite sous le poids du souci éthique de témoigner, d'exprimer ses émotions, en référence à l'étymologie du mot émotion (ce qui bouge, mouvements). Ne dit-on pas ses désirs, ses angoisses pour affirmer son sentiment de permanence, d'existence ?

*La Mémoire tatouée* est un texte pauvre de confidences extraordinaires, et cependant riche de dialogue tous azimuts avec l'identité et l'altérité culturelles. La carence de confidences n'exclut pas leur particulière énonciation, élaborée et remarquée. L'auteur triture la matière de sa vie personnelle plus qu'il ne la raconte, préférant saisir en elle les signes et les événements qui marquent son identité personnelle. De ces signes devenus traces réelles, imaginaires et symboliques, il essaie de débusquer la part mythique (impensée) et indicible (refoulée), en l'exprimant dans des tours allégoriques, ou en l'interrogeant via des réflexions astucieuses. L'auteur y tente un exercice d'interprétation de sa propre mémoire, écheveau de souvenirs apparenté à un « labyrinthe » et dont l'état est de « désordre », les deux mots reviennent dans plusieurs passages. Du coup, le livre se donne comme l'image fidèle, non pas de la vie passée de l'écrivain, mais de sa mémoire traduite ; Ce qu'il livre est une interprétation par exploration des facettes de la mémoire, diverses et multiples. Ce qui en ressort est un récit discontinu, son objet n'étant pas un bilan de la vie personnelle. Pour dire la valeur morale du désir littéraire, Khatibi semble trouver dans la tradition orale berbère une image adéquate : « Le désir est comme un fils. Qu'il soit aveugle ou boiteux, peut-on l'oublier ? » (p. 188). Et désormais, écrire est une réponse à une sorte d'appel intérieur, à un désir profond qui n'attend pas. Doutant de ce que peut l'écriture autobiographique par rapport à la connaissance du moi, profond et incommensurable, à celle de sa vie et de sa mort, toujours immaîtrisables, Khatibi s'interroge dès la présentation de *La Mémoire tatouée* sur son entreprise qu'il sait à l'avance limitée, déficiente :

> Comment transcrire, sans trembler, en une autobiographie singulière, le récit de sa vie et de sa mort ? [...] Et l'inouï ne se tient-il pas au seuil de toute connaissance ? (p. 10)

« Faut-il tout dire ? », s'interroge-t-il (p. 127) ; une façon biaisée et concise de se demander si l'acte autobiographique entraîne la nécessité de tout dire. Une telle interrogation restant ouverte a l'air d'appeler le lecteur au débat. Les manques, les opacités, les résistances difficiles ou impossibles à vaincre, l'absence ou la présence latente de quelque sens font partie de la vérité de la vie, dans ses dimensions de visible et d'invisible. Mais qu'est-ce qui peut donc traduire le silence du passé, l'absence des êtres et des choses ? On lit dans *La Mémoire tatouée* une interrogation dans ce sens : « Qui dira mon passé dans l'effacement d'une page ? » (p. 26). Dans *L'Écrivain public* (1983) où le narrateur dédoublé en « je » et « il » est un

intellectuel, Tahar Ben Jelloun s'applique à brouiller la perspective autobiographique, en privilégiant la piste imaginaire :

> En tant qu'écrivain public, j'ai souvent rêvé d'entrer dans la vie intime de quelqu'un et de brouiller les souvenirs jusqu'à en faire une nouvelle mémoire où personne ne reconnaîtrait personne (p. 11).

Dans les dernières pages du deuxième livre de Meddeb, *Phantasia* (1986), qui évoquent un rapide retour à la terre natale, Tunisie, l'auteur cite en passant et le dépassant sur un ton comparatif son premier livre, *Talismano*, là où il note le premier récit de son itinéraire dans les lieux du passé. Le narrateur, tout en se citant, fait observer, à l'occasion d'un nouveau récit d'une nouvelle promenade dans la médina, le regard changé, déçu de l'étranger européen qu'il est devenu pour ainsi dire : il n'y a plus place pour des sentiments nostalgiques de séparation ou de perte. C'est que tout se transforme, être et choses, ce qu'on en dit aussi, par voie de conséquence. Cette manière d'expliquer, qui accompagne la narration, est fournie dans un style aphoristique, méthode devenue reconnaissable puisque habituelle dans les écrits de Meddeb :

> Le lendemain matin, je refais l'itinéraire de *Talismano*. Les sentiments meurent. L'homme change. Ses doubles sont inconstants. Ses idées se décolorent. La médina me paraît pauvre et sale, étriquée et mesquine. (p. 208)

Et Meddeb dans *Talismano* :

> Et je porte encore cette native parole dans le corps puisqu'elle fut à l'origine de mon prénom : ne persiste-t-on pas à m'appeler le serviteur du Donateur ? (p. 151)

L'expression anthroponymique, « Serviteur du Donateur », traduit et dit la teneur islamique de 'Abd Al Wahâb, prénom de Meddeb. Plus loin, sur trois pages successives (pp. 194-196), il énumère dans un commentaire étoffé, les variantes de son nom propre (Mu'addab, Middib, Meddeb). L'explication érudite du nom propre tourne en une recherche autour de son identité culturelle, de sa généalogie symbolique et spirituelle, qu'il essaye d'articuler avec sa vocation littéraire et savante. L'observation du nom propre se poursuit sur les pages de *Aya dans les villes* (1999, p. 29, 128), transportant le sujet dans le passé de sa famille et même plus loin dans le temps, où il repère une ressemblance entre deux segments composant un nom araméen et son nom arabe. Une bonne partie de l'œuvre de Meddeb fuse dans un chassé-croisé allégorique et autobiographique. Il en résulte une fresque littéraire excentrique et baroque, et qui par ce caractère désorientera

sans doute l'attente conventionnelle des lecteurs. La démarche philologique autour du nom propre, cherchant à mettre au jour le sens le plus lointain de ce qui s'appelle origine, tend à saper la tradition de l'arbre généalogique qui affirme la pureté de l'origine, la certitude des aïeux. Car l'origine, laisse entendre cette démarche, n'est pas préalablement constituée, elle est toujours à reconstituer. De ce point de vue il n'y a d'origine que son simulacre, autrement dit une image, et le propre de l'image est bien de disparaître faisant place à une autre qui imite et varie la précédente et ainsi de suite. D'où la passion de la quête infinie dans les écrits de Meddeb. Lors d'un retour à Tunis, le voyageur revisite les lieux de mémoire et livre dans son *Talismano* cette description, plaisante et distanciée à la fois :

> Maison mystérieuse d'un oncle boiteux aux postillons fidèles, tabernacle où brille, ô ténèbres, ô prestigieuse armoire, l'arbre généalogique qui assure l'ascendance bédouine, l'origine chérifienne. (p. 17)

L'observation de soi, se faisant sous le voile du nom imaginaire, relève d'un souci d'anonymat. Non pas pour jouer à l'ambiguïté, mais ce qui en ressort lui fait prendre de l'essor. Dans *Parcours immobile* (1980) d'Edmond Amran El Maleh, la pseudonymie du narrateur est avouée. La démarche du nom autobiographique imaginaire existe dans les textes de langue arabe. Tels *Awrâq* déjà cité d'Abdallah Laroui, où le personnage principal, Idriss, qui avait des préoccupations intellectuelles, a laissé après sa mort des feuillets épars. Le narrateur qui, lui, garde l'incognito, s'occupe de procurer un ordre aux souvenirs laissés hors tombeau, tout en découvrant des traits communs avec l'auteur disparu. Dans *Lu'bat al-nisyân* (1987) (*Le Jeu de l'oubli*), Mohammed Berrada ménage une place importante à un complexe de voix, dont les plus significatives sont celle du narrateur principal, mandataire et interlocuteur imaginaires de la personne qui écrit à propos du jeu de l'oubli (p. 121), et celle du personnage central, Al Hadi, qui a des relations étroites et sympathiques avec l'écrivain. Suite à ce récit de souvenirs de Fès et de Rabat, Berrada reconstitue ses souvenirs du Caire dans *Mitla sayfin lan yatakarrar* (1999) (*Comme un été révolu*), où Hammad est le nouveau nom autobiographique imaginaire. En revanche, la tendance à se voir délibérément du dehors, comme déjà mort, est observée chez le philosophe Mohamed Abed Jabri qui envisage son entreprise autobiographique *Hifriyât fi-d-dâkira* (1997) (*Fossiles en mémoire*) sous un angle analogue à celui de l'archéologue menant ses recherches sur des vestiges.

Cette réflexion pour terminer : dès qu'on pose la question « qui suis-je ? », ou ses diverses variantes « que suis-je ? », « qu'est-ce que le moi ? », « qu'est-ce que l'identité ? », un écart se creuse comme un obstacle à la réponse. C'est comme si la connaissance de l'identité qui tente l'écrivain

imposait la distance, l'éloignement, ce qui s'appelle le « détour orphique », c'est-à-dire force est d'accepter l'idée de l'ombre, le simulacre identitaire. Voilà donc pour les limites de l'écrit, qui suggèrent la place large du silence dans le dépliement de la mémoire.