



HAL
open science

Écriture autobiographique et pseudo-autobiographique dans l'oeuvre de Driss Chraïbi

Larissa-Daiana Luica

► **To cite this version:**

Larissa-Daiana Luica. Écriture autobiographique et pseudo-autobiographique dans l'oeuvre de Driss Chraïbi. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013. Français. NNT : 2013BOR30025 . tel-00984272

HAL Id: tel-00984272

<https://theses.hal.science/tel-00984272>

Submitted on 28 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « LITTÉRATURES FRANÇAISE,
FRANCOPHONES ET COMPARÉE »

Écriture autobiographique et pseudo-autobiographique dans l'œuvre de Driss Chraïbi

Présentée et soutenue publiquement le 4 juillet 2013 par

Larissa-Daiana LUICA

Sous la direction de Mme Martine JOB

Membres du jury

M. Charles BONN, Professeur émérite, Université Lyon 2.

Mme. Christiane CHAULET-ACHOUR, Professeur, Université de Cergy-Pontoise

M. Jean-Michel DEVÉSA, Maître de conférences habilité, Université Bordeaux 3

Mme. Martine JOB, Professeur, Université Bordeaux 3

A ma mère et à mes grands-parents qui ont su toujours me soutenir

Table des matières

<i>Remerciements</i>	6
<i>Introduction</i>	7
I. Première partie L'autobiographie : prolégomènes théoriques	13
I.1. Introduction	14
I.2. Une définition variable	14
I.3. Une histoire en train de s'écrire	19
I.4. Spécificités du genre autobiographique	24
I.4.1. Je, moi et un autre	25
I.4.2. La vérité autobiographique : relative ou absolue ?	29
I.4.3. Indices textuels	37
I.4.4. Écrire pour qui ?	39
I.4.5. La réception d'une autobiographie.....	42
I.5. Autobiographie et autres genres apparentés	48
I.5.1. Le roman autobiographique.....	49
I.5.2. L'autofiction	52
I.6. Cas particulier : la littérature maghrébine	56
I.7. Conclusion	68
II. Deuxième partie : Un monde au masculin	70
II.1. Introduction	71
II.2. Le(s) narrateur(s)	71
II.2.1. <i>Le Passé simple</i> - le narrateur révolté.....	72
II.2.2. <i>Succession ouverte</i> – le narrateur résigné	85

II.2.3.	<i>La civilisation, ma Mère !...</i> – le narrateur double ?.....	94
II.2.4.	<i>L'Inspecteur Ali</i> – le narrateur qui (s')écrit	103
II.2.5.	<i>Vu, lu, entendu</i> – la mémoire de la jeunesse	115
II.2.6.	<i>Le Monde à côté</i> – la mémoire de l'âge adulte	133
II.2.7.	Bilan sur le(s) narrateur(s).....	148
II.3.	Le père.....	151
II.3.1.	<i>Le Passé simple</i> – le père tyran	152
II.3.2.	<i>Succession ouverte</i> – le père testateur	164
II.3.3.	<i>La Civilisation, ma Mère !...</i> – le père visionnaire	177
II.3.4.	<i>L'inspecteur Ali</i> – le père occidental.....	194
II.3.5.	<i>Vu, lu, entendu</i> et <i>Le Monde à côté</i> – le père Fatmi Chraïbi.....	201
II.3.6.	Bilan sur le personnage du père	214
II.4.	Les frères.....	217
II.4.1.	<i>Le Passé simple</i> – une fratrie passive	218
II.4.2.	<i>Succession ouverte</i> – les frères héritiers	226
II.4.3.	<i>La Civilisation, ma mère !...</i> et <i>L'Inspecteur Ali</i> – la disparition de la fratrie.....	237
II.4.4.	<i>Vu, lu, entendu</i> et <i>Le Monde à côté</i> – les frères de Chraïbi.....	238
II.4.5.	Bilan sur les personnages des frères.....	241
II.5.	L'univers de l'enfance	242
III.	<i>Les femmes et leur monde</i>	254
III.1.	Introduction	255
III.2.	<i>Le Passé simple</i> – la femme-esclave	257
III.3.	<i>Succession ouverte</i> – la femme-mère	275
III.4.	<i>La Civilisation, ma Mère !...</i>– la mère entre tradition et modernité.....	286

III.5.	<i>L'inspecteur Ali</i> – une vision plurielle de la femme.....	302
III.6.	<i>Vu, lu, entendu</i> – la mère de Chraïbi.....	311
III.7.	<i>Le Monde à côté</i> – les épouses de Chraïbi.....	321
III.8.	Bilan sur les personnages féminins.....	329
IV.	<i>Quatrième partie : L'écriture chraïbienne</i>	334
IV.1.	Introduction	335
IV.2.	Le Maroc comme paysage intérieur	336
IV.3.	Le sentiment religieux	355
IV.4.	L'évolution d'un style	367
IV.4.1.	Temps de l'écriture, temps de la vie	367
IV.4.2.	La structure du récit.....	370
IV.4.3.	Langue d'origine, langue d'accueil	373
IV.4.4.	Style et écriture	377
IV.5.	Conclusion	381
	<i>Conclusion générale</i>	384
	<i>Bibliographie</i>	393
	<i>Index</i>	400

Remerciements

Je tiens tout spécialement à remercier ma directrice de thèse, madame Martine JOB, qui m'a soutenue tout au long de mon travail ; cette thèse doit beaucoup à sa direction avisée, fidèle et exigeante. Elle a su me donner la liberté de traiter le sujet selon mes propres idées sans me laisser m'éloigner du but d'une recherche doctorale. Sans le temps qu'elle m'a toujours accordé, sans sa compréhension et sa grande patience à me corriger et à me conseiller, cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Un grand merci à ma famille et à mes amis qui, de près ou de loin, ont toujours su m'encourager dans les moments difficiles.

Introduction

La littérature maghrébine de langue française aurait certainement été plus pauvre si l'œuvre de Driss Chraïbi n'avait pas existé. De même que la littérature mondiale. Considéré comme l'un des pères fondateurs de la littérature maghrébine, Chraïbi est entré dans la littérature avec fracas. Sa première œuvre a suscité un scandale au Maroc et l'a mis au devant de la scène littéraire en France, posture qu'il n'a plus jamais quittée. Avec son style unique, son humour et son courage à aborder des sujets sensibles, le chemin de l'écriture l'a mené vers la construction d'une œuvre complexe, étonnante et toujours en renouvellement. Ce sont ces éléments qui ont attiré aussi notre attention et ont largement influencé notre décision de lui consacrer ce travail de recherche. Nous nous intéresserons ici aux deux versants de l'œuvre chraïbienne, à savoir à une partie de son œuvre romanesque et aux deux volumes de mémoires publiés vers la fin de sa vie. Le fait que de nombreux critiques ont pu voir dans certains des romans de l'écrivain des autobiographies plus ou moins masquées a éveillé notre curiosité et nous a conduit à engager une étude comparative entre ces deux parties de l'œuvre de Chraïbi. Nous nous sommes spontanément posé la question : pourquoi une œuvre comme *Le Passé simple* a-t-elle été considérée comme une autobiographie alors que l'auteur lui-même n'a jamais cessé de le nier ? De là jusqu'à manifester un intérêt heuristique sur cette question n'a été qu'un pas, que nous avons franchi assez facilement. Notre corpus est formé de six œuvres chraïbiennes, à savoir quatre romans : *Le Passé simple*, *Succession ouverte*, *La Civilisation, ma mère !...*, *L'Inspecteur Ali* et les deux livres de mémoires : *Vu, lu, entendu* et *Le Monde à côté*. Le titre de notre travail annonce déjà l'hypothèse principale que nous posons en commençant cette recherche : celle de l'existence d'une pseudo-autobiographie dans la production littéraire de cet auteur. Nous avons choisi d'utiliser ce terme, en écartant ceux de « roman autobiographique » ou « autofiction » parce qu'il nous semble exprimer avec plus d'exactitude la situation de l'œuvre chraïbienne. Notre démarche sera par conséquent doublement orientée : une recherche sur les différentes théories sur l'autobiographie et les genres apparentés et une étude qui essaiera d'appliquer les éléments de ces théories à l'œuvre chraïbienne.

N'ayant jamais véritablement ni systématiquement travaillé auparavant sur l'écriture autobiographique, il nous a paru indispensable en premier lieu de passer en revue les principales théories de l'autobiographie pour asseoir les bases de notre recherche. Nous avons par conséquent dédié la première partie de ce travail à une synthèse des éléments théoriques élaborés sur l'autobiographie qui nous ont servi par la suite de référence dans l'étude des textes de Chraïbi. Cette démarche nous a semblé pertinente et nécessaire, même si nous avons conscience que tous ces travaux théoriques sont éminemment occidentaux et qu'il allait falloir par la suite montrer leur possibilité d'adaptation aux spécificités de la littérature maghrébine. Ils ont donc servi de point d'ancrage pour pouvoir mieux replacer l'œuvre de Chraïbi dans les deux contextes dont elle relève : celui de la littérature maghrébine et celui du genre autobiographique. Cette partie expose ainsi nos instruments méthodologiques.

En même temps que nous sentions la nécessité de ces prolégomènes théoriques, nous faisons déjà le choix d'une position au plus près du texte, ce qui nous donne la possibilité de citer fréquemment des paragraphes des romans ou des mémoires afin d'illustrer constamment nos propos. En effet, nous considérons qu'une bonne interprétation de la littérature doit toujours essayer de trouver sa justification dans la matière même de l'œuvre littéraire afin d'éviter une trop grande généralisation ou, pire encore, des divagations qui s'éloignent de la lettre du texte. C'est pourquoi, le texte chraïbien a été plus qu'une référence ou une application de prétexte, il a vraiment constitué le corpus concret et singulier de notre recherche.

Dans la deuxième et troisième partie de notre travail, nous avons étudié les personnages chraïbiens, tels que l'auteur les a conçus, notamment dans les quatre premiers titres de notre corpus, publiés comme romans, en les confrontant aux personnes présentes dans ses deux œuvres autobiographiques. Cette distinction personnages/personnes est à notre avis nécessaire pour toute démarche critique en analyse littéraire, a fortiori dans cette entreprise comparative. Comme nous l'étudions dans la première partie, l'existence dans la vie réelle de personnes qui deviennent des personnages dans une œuvre littéraire, est l'un des éléments qui peuvent marquer l'authenticité de cette œuvre, sans pour autant constituer la preuve que celle-ci relève du genre (auto)biographique. Nous avons étudié les personnages de Chraïbi en respectant l'ordre chronologique de leur apparition dans les œuvres, pour pouvoir rendre aussi compte des différences caractérolologiques qui apparaissent d'un livre à l'autre pour des personnages qui portent le même nom ; cela met au jour le travail de fictionnalisation et d'écriture.

Nous avons décidé de les classer en deux catégories : d'une part, les personnages masculins (dans lesquels on inclura aussi les enfants) et d'autre part, les personnages féminins, parce que cela permettait aussi de comparer la vision chraïbienne de la structure familiale ou sociale avec une vision traditionnelle musulmane, telle que décrite dans des ouvrages de sociologie par exemple. Cette extension nous a semblé importante car si Chraïbi a beaucoup transposé de sa propre vie dans ses œuvres, il a aussi manifestement voulu exprimer son opinion sur certains aspects de la société traditionnelle marocaine, en en faisant une critique parfois très acide, même s'il n'est pas moins vrai qu'on peut apercevoir d'entre les lignes l'amour qu'il a toujours voué à son pays d'origine.

La dernière partie de notre recherche est dédiée à l'évolution du style de Driss Chraïbi à travers le temps et les œuvres. Nous nous sommes intéressée principalement aux éléments textuels, à l'atmosphère qui se dégage de ses récits et à un thème à forte résonance dans l'étude de la littérature maghrébine, à savoir la religion. Nous avons ainsi cherché à interroger la différence de conception du récit et du style que Chraïbi adopte pour ses romans et pour ses mémoires. Nous nous sommes demandée si cette différence peut être mise sur le compte de la seule maturation personnelle et littéraire de l'auteur ou si on pouvait y voir une ligne tangible qui sépare l'autobiographie de la pseudo-autobiographie.

Pour traiter tous ces sujets, et notamment les parties qui touchent à des aspects sociologiques et culturels, nous avons fait appel à des références bibliographiques sur la civilisation maghrébine en général qui débordaient la critique littéraire. En effet, n'étant pas issue de l'aire culturelle que Chraïbi évoque le plus souvent et n'en ayant que des connaissances initiales réduites et certainement corrompues par une vision non-scientifique, nous avons essayé de fonder nos propos sur les points de vue d'experts, pour ne pas nous égarer dans des interprétations infondées.

A partir de tous de ces éléments, et sans avoir une prétention à l'exhaustivité, nos conclusions essaient de rendre compte de la mise en place d'un système pseudo-autobiographique qui caractérise les quatre œuvres romanesques de notre corpus et de montrer quels sont les détails qui différencient ce système fictionnel de l'écriture des mémoires.

L'auteur et son œuvre

Avant de procéder à notre recherche proprement dite, nous considérons nécessaire de rappeler succinctement le parcours littéraire de Driss Chraïbi, pour donner une image d'ensemble d'une œuvre qui se caractérise notamment par sa complexité, autant sur le plan des sujets abordés que de la manière d'écrire de son auteur. L'œuvre de Chraïbi peut facilement apparaître au lecteur non-avisé comme une œuvre composite, éparse et hétérogène, mais on découvre vite, même sans être un spécialiste de la littérature, qu'il s'agit avant tout d'une œuvre unitaire, reliée par le grand humanisme de l'écrivain qui transparaît partout dans ses romans, même les plus virulents.

Driss Chraïbi est né en 1926 à Mazagan (actuellement El Jadida). Il a fait ses études secondaires à Casablanca, puis il a continué sa formation à Paris, avec des études supérieures de chimie, en s'installant en France dès 1947. Ses débuts littéraires ont eu lieu en 1954 : son premier roman, *Le Passé simple*, a bénéficié d'un bon accueil par la critique française, mais il a provoqué des réactions sévères au Maroc de la part des intellectuels traditionalistes. Cependant, Driss Chraïbi a poursuivi brillamment son parcours littéraire et toute son œuvre laisse transparaître un contenu incisif et la démarche d'un intellectuel qui présente des thèmes variés, tantôt sous la forme de la révolte et de la contestation, tantôt avec verve et humour. C'est pourquoi Chraïbi est devenu l'un des écrivains qui a donné à la littérature marocaine, et plus généralement maghrébine, de langue française son plus grand rayonnement. Son œuvre est de nos jours abondamment étudiée. *Le Passé simple* (1954) raconte l'opposition d'un fils formé à l'école française à la tutelle d'un père féodal, systématiquement nommé le Seigneur, représentant d'une théocratie musulmane. Comme pour établir un équilibre entre les deux civilisations entre lesquelles il se tenait, l'Occident et l'Orient, *Les Boucs* (1955) est un roman dénonçant le sort inique et raciste réservé en France aux immigrés maghrébins, mais également un récit en quête d'amour et de réconciliation des hommes (d'où qu'ils soient). Puis, Driss Chraïbi publie trois récits : *L'Âne* en 1956, *De tous les horizons* en 1958 et *La Foule* en 1961, qui ont tous les trois un point commun des questionnements existentiels. L'écrivain soutient ouvertement l'idée que la responsabilité de l'opposition Orient-Occident, qui tient apparemment sa légitimité de l'évolution historique, relève plutôt de l'ignorance d'un pôle à l'égard de l'autre. En 1962, Driss Chraïbi publie *Succession ouverte*, sorte de suite au *Passé simple* et livre émouvant qui rétablit le dialogue avec le père, qui en apparence semblait rompu à la fin du *Passé simple*. *Un ami viendra*

vous voir de 1967 et *Mort au Canada* (1975) sont des romans fondés sur une réflexion sur l'importance de l'amour et du couple dans l'existence humaine ; l'écrivain marocain semble s'éloigner du contexte marocain. Mais *La Civilisation, ma mère !...* nous ramène en 1972 au Maroc pour nous présenter l'histoire d'une femme en quête de la liberté.

Dans les trois romans suivants, Chraïbi, tente d'interroger des peuples pour dire cette fois le courage et l'abnégation de certaines minorités opposées au pouvoir central corrompu et arrogant du Maroc devenu indépendant. En 1981 *Une enquête au pays* est l'occasion de dénoncer, non sans ironie, la crétinisation par la « chefferie » et les dangers d'un progrès occidental importé qui tend à détruire les valeurs traditionnelles de la société arabo-berbère. Le cycle se poursuit avec *La Mère du printemps* (1982) et *Naissance à l'aube* (1986). Cette fois-ci l'écrivain entre dans l'épopée et le mythe pour raconter, par delà les conflits de civilisations et de religions, l'exigence d'amour et de pardon. En 1986 paraît aussi *L'Homme du livre* qui présente une évocation poétique et anticonformiste de l'aventure terrestre de Mahomet, avant qu'il ne devienne le prophète de l'Islam.

En 1993, Driss Chraïbi publie un nouveau type de récit, *L'inspecteur Ali*, avec lequel il s'essaye à la littérature policière, tout en la mêlant à la projection personnelle sur un personnage d'auteur. Ce livre entame surtout un cycle consacré à un personnage original, celui de l'inspecteur Ali, antihéros par excellence, vulgaire et coureur de jupons. L'auteur a cette fois opté pour la légèreté de la dérision, mais c'est la façon la plus subtile d'opérer à nouveau une vive critique de la société marocaine contemporaine. Ce cycle continue avec *L'inspecteur Ali à Trinity College* (1995), *L'inspecteur Ali et la CIA* (1996) et *L'Homme qui venait du passé*(2004).

Parallèlement à ce cycle policier, Driss Chraïbi publie en 1998 *Vu, lu, entendu*, évocation du Maroc des années 1926 à 1947, essentiellement à travers les yeux d'un adolescent qui découvre le monde environnant, son Maroc natal, puis Paris où il poursuit ses études, même si le récit fait des allées et venues entre le temps de l'écriture et le temps référentiel. En 2001, paraît *Le Monde à côté*, deuxième volet de cette narration autobiographique présentée comme des mémoires. L'auteur y relate son périple, depuis son arrivée en France en 1945 jusqu'à la fin du deuxième millénaire.

Driss Chraïbi s'est éteint à 80 ans le 1^{er} avril 2007 dans la Drôme où il résidait depuis 20 ans, et au retour d'un voyage au Maroc. Il emporte avec lui le secret du livre qu'il était en train d'écrire et qui demeurera à jamais un mystère.

Chraïbi est considéré comme un écrivain iconoclaste. Il fut le premier à dénoncer les injustices, le premier à lever le voile sur le milieu fermé de la famille traditionnelle maghrébine, le premier à s'attaquer à des tabous comme la place de la femme dans la société, comme l'instrumentalisation de la religion qu'il oppose à une foi sincère. Tout en partageant certains centres d'intérêts, telle cette tentative d'œuvrer à l'ouverture de la société, avec d'autres écrivains maghrébins francophones, Driss Chraïbi s'en démarque, car il se situe en dehors de tout courant littéraire, esthétique ou idéologique catégorisable.

Notre corpus a retenu six livres de cette vaste œuvre littéraire : *Le Passé simple*, *Succession ouverte*, *La Civilisation, ma mère !...*, (nous regroupons ces trois premiers romans sous l'appellation de cycle des Ferdi) ; *L'inspecteur Ali* (qui reprend ostensiblement, sous la fiction, des éléments d'identification des personnages avec des personnes de la vie de l'auteur) ; *Vu, lu, entendu* et *Le Monde à côté* (les deux tomes de mémoires). Ecrites à des moments différents du vaste parcours littéraire de Driss Chraïbi, ces œuvres ont quand même un fil conducteur qui les relie et leur donne une unité à l'intérieur d'une œuvre qui est assez homogène en sa totalité. Ce fil conducteur, selon nous, est l'écriture (pseudo-) autobiographique.

I. Première partie
L'autobiographie :
prolégomènes théoriques

I.1. Introduction

L'autobiographie est le genre littéraire qui a probablement suscité les plus nombreuses controverses dans le cadre de la communauté littéraire et qui soulève le plus souvent les questions de ses lecteurs. Elle a eu du mal à s'imposer comme genre littéraire distinct et cela parce qu'elle est difficilement insérable dans des limites et n'obéit pas à des règles bien définies. La seule règle à laquelle elle obéisse est la réalité de la vie de son auteur ; et c'est ici qu'apparaissent les doutes des lecteurs et les controverses des critiques, car comment peut-on qualifier de réel ou d'inventer des souvenirs qui sont très subjectifs, mais qui ne sont pas pour autant moins vrais ?

Comme nous l'avons déjà dit, si nous avons choisi de développer cette introduction à l'autobiographie en tête de notre travail, c'est justement parce que nous avons eu nous même besoin de passer en revue les différentes théories qui ont été proposées sur l'autobiographie, afin de nous familiariser avec les opinions des chercheurs et pour pouvoir mieux dégager les spécificités de l'autobiographie maghrébine et plus particulièrement de l'autobiographie de Driss Chraïbi.

I.2. Une définition variable

« Ce qu'on appelle l'autobiographie est susceptible de diverses approches : étude historique, puisque l'écriture du moi qui s'est développée dans le monde occidental depuis le XVIIIème siècle est un phénomène de civilisation ; étude psychologique puisque l'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse. Mais l'autobiographie se présente d'abord comme un texte littéraire [...] »¹

On trouve ces mots au tout début de l'avant-propos que Philippe Lejeune a mis en ouverture de son déjà célèbre *Pacte autobiographique*. Il expose en quelques mots une grande

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 7

partie des subtilités et de la complexité de ce genre autobiographique. Essayer de lui donner une définition a donné beaucoup de peine aux théoriciens et a suscité des controverses au sein de la communauté littéraire. C'est peut-être à cause du caractère beaucoup plus personnel de son contenu et de la perception que chaque auteur se fait de ce que doit être une œuvre autobiographique.

On pourrait dire que l'autobiographie est un genre à mille faces puisque chaque auteur a sa propre manière d'écrire sa vie ; on a d'ailleurs très souvent fait la distinction entre la définition du genre autobiographique et celle qu'on donne à l'autobiographie en tant que telle. Nous allons résumer dans ce qui suit quelques-unes des définitions que les grands théoriciens de l'autobiographie ont essayé de donner.

Le lecteur plutôt non-avisé a l'habitude de confondre le genre autobiographique au sens large et l'autobiographie au sens strict. Le genre autobiographique comprend, à part l'autobiographie au sens strict (dont nous allons traiter la définition un peu plus loin), d'autres types de discours et peut s'appliquer à une gamme assez large de récits et d'écrits, pouvant aller du journal intime jusqu'au très connu *curriculum vitae*, en passant par les mémoires, les souvenirs, les lettres personnelles et autres types de correspondance et – aspect très important pour la présente recherche – les romans qui ont comme source d'inspiration la vie de leur auteur.

L'autobiographie au sens strict peut se définir à la fois par ses spécificités par rapport aux autres genres de la littérature et aussi par les éléments qui la distinguent des autres types d'écrits apparentés. Les définitions des théoriciens ont beaucoup de points communs, mais aussi des différences, selon la perception que chacun se fait et selon leur affinité pour tel ou tel élément constitutif : historique, psychologique, sociologique, littéraire, etc.

C'est de nouveau Philippe Lejeune qu'on cite de manière presque exhaustive dans tous les écrits théoriques visant l'autobiographie qui nous fournira un point de départ :

« *DEFINITION : Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* ». ²

²Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 14

La définition de Lejeune est très claire et met en lumière quelques aspects de l'autobiographie, mais elle ne peut pas ou plus être considérée comme complète ou exhaustive, surtout après les bouleversements que les courants modernes et postmodernes ont introduits dans la littérature, donc de manière implicite dans l'autobiographie. Reprenons les plus importants éléments que le grand théoricien énonce dans sa définition succincte :

- Il s'agit d'un récit, donc d'une forme narrative sinon littéraire, en prose. Ce dernier point peut être mis en question, surtout en ce qui concerne l'existence des (rares, c'est vrai) autobiographies en vers. Dans son ouvrage, Lejeune considère le poème autobiographique comme un genre voisin. Par ailleurs, il écarte donc aussi les formes non-littéraires, comme le déjà mentionné *curriculum vitae* ;

- Le caractère rétrospectif oppose l'autobiographie et le journal intime, puisque ce dernier est le plus souvent rédigé au jour le jour ;

- L'auteur-narrateur doit être une personne réelle, donc les nombreux romans et récits écrits à la première personne ne pourront jamais prétendre au statut d'autobiographie ;

- Le sujet du récit doit être « *sa propre existence* » ce qui fait la distinction avec la biographie ; le fait d'insister sur la vie individuelle et sur l'histoire de la personnalité ne permet pas au lecteur de faire la confusion avec les mémoires, cette dernière forme s'attachant surtout à décrire la situation d'une époque sous tous les aspects.

Certains auteurs ont ajouté à la définition de Philippe Lejeune le fait que l'auteur d'un livre autobiographique doit forcément être un écrivain et non pas n'importe quel individu. Nous partageons en partie cette opinion en ce qui concerne la notoriété de l'auteur d'une telle œuvre, mais nous avons quelques réticences à considérer dans cette catégorie uniquement les écrivains. C'est vrai qu'une autobiographie doit avoir un auteur connu par le public, surtout pour assurer le succès commercial du livre. Mais de nos jours, l'apparition et l'explosion récente sur le « marché du livre » des récits autobiographiques signés par des personnalités de tous les domaines, mais surtout des politiques et des artistes, nous empêchent d'adhérer pleinement à l'opinion mentionnée. La valeur artistique ou littéraire de ces œuvres est certes moindre que celle des autobiographies des écrivains, mais cela n'est pas, à notre sens, un critère suffisant pour les éliminer de la catégorie de l'autobiographie.

Si, comme on l'a vu, Philippe Lejeune donne une définition en quelque sorte restrictive, en mettant à l'écart les genres apparentés, l'opinion de Jean Starobinski est plus large :

« La biographie d'une personne faite par elle-même : cette définition de l'autobiographie détermine le caractère propre de la tâche et fixe ainsi les conditions générales (ou génériques) de l'écriture autobiographique. Il ne s'agit pas ici, à proprement parler, d'un genre littéraire : réduites à l'essentiel ; ces conditions exigent d'abord l'identité du narrateur et du héros de la narration ; elles exigent ensuite qu'il y ait précisément narration et non pas description. La biographie n'est pas un portrait ; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement. Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie. Ces conditions une fois posées, l'autobiographe apparaît libre de limiter son récit à une page ou de l'étendre sur plusieurs volumes ; il est libre de « contaminer le récit de sa vie par les événements dont il a été le témoin distant : l'autobiographe se doublera alors d'un mémorialiste (c'est le cas de Chateaubriand) ; il est libre aussi de dater avec précision les divers moments de sa rédaction, et de faire retour sur lui-même à l'heure où il écrit : le journal intime vient alors contaminer l'autobiographie et l'autobiographe deviendra par instant un « diariste » (c'est encore une fois le cas de Chateaubriand). [...] Il convient d'insister néanmoins sur le fait que le style ne s'affirmera que sous la dépendance des conditions que nous venons de mentionner : il pourra se définir comme la façon propre dont chaque autobiographe satisfait aux conditions générales – conditions d'ordre éthique et « relationnel », lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue, etc. »³

Même si la définition de Starobinski est plus longue que celle donnée par Philippe Lejeune, qu'elle est plus détaillée et fait bien ressortir les éléments spécifiques de l'autobiographie, le critique refuse de considérer l'autobiographie comme genre littéraire à part entière ; cela dit, il établit dans son argumentation ses *conditions* d'existence. Il met au premier rang, comme condition essentielle, l'identité du narrateur et du héros. A la différence de Lejeune, Starobinski ne parle aucunement de l'auteur, mais il spécifie à la fin de l'extrait cité qu'il doit s'agir d'une « *narration véridique d'une vie* ». Or, comme on le verra dans le développement de notre recherche, l'identité auteur-narrateur-personnage proposée par Lejeune est très importante dans le cas de Driss Chraïbi, pour faire la différence entre les écrits pseudo-autobiographiques et les œuvres vraiment autobiographiques. D'ailleurs, si l'identité de l'auteur est « cachée » sous un nom différent du narrateur, la véridicité des faits racontés est beaucoup plus difficile à prouver. Nous en reparlerons dans le développement des caractéristiques de l'autobiographie.

³ Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, p. 257.

Pour le reste de la définition, on voit apparaître la notion de durée, qui fait la différence avec le portrait. Sur ce point, nous sommes bien sûr d'accord avec ce théoricien : une autobiographie doit couvrir une période temporelle assez large, un bon nombre d'événements et présenter une évolution des personnages ou, du moins, du personnage-narrateur, tous ces éléments étant selon nous obligatoires. Une autobiographie est, selon son étymologie, un récit de vie, donc elle ne peut pas se contenter de présenter au lecteur un seul épisode ou une période courte de la vie de son auteur.

Peu important pour Jean Starobinski la longueur du récit ou les emprunts aux autres genres apparentés, c'est l'auteur qui doit trouver sa propre manière de présenter sa vie, même en mélangeant les styles : mémoires, journal, autobiographie. Nous sommes ici encore d'accord avec Starobinski, parce que pour nous l'autobiographie doit obéir en premier lieu à l'originalité de l'écriture de son auteur et de sa vie et c'est justement le dosage de ces « ingrédients » qui fait l'intérêt d'une œuvre autobiographique. Notamment pour les autobiographies des écrivains, le lecteur cherche premièrement à reconnaître le style propre à tel ou tel auteur et puis les différentes étapes de la vie de celui-ci. On étudiera ce point plus en profondeur dans la partie dédiée à la réception d'une autobiographie et aux théories de la lecture.

L'autobiographie est définie aussi par une double contrainte d'inachèvement : en premier lieu, le tout premier début de la vie ne peut pas être parfaitement reconstitué (ou il est reconstitué en utilisant ce que l'on sait au travers des autres, et non pas à partir de ses propres souvenirs) et puis, la fin de l'œuvre ne peut coïncider que dans une théorie presque absurde (si l'auteur meurt une fois le dernier mot mis sur le papier) avec la fin de la vie de l'autobiographe.

Si la définition de l'autobiographie est difficile à donner avec une plus grande exactitude c'est justement parce que les intentions des auteurs et la variété de leurs tons et styles rendent unique chaque écrit de ce genre et se prêtent peu à une « mise en forme ». Chaque critique et théoricien qui a essayé d'en donner une définition a saisi quelques éléments d'une autobiographie disons idéale, mais jamais tous les éléments, parce que cela dépend aussi de la perception de chaque lecteur et/ou critique. Quelques-uns ont cherché la parfaite véridicité des événements, d'autres l'identité des instances narratives ou bien le caractère littéraire d'un tel récit. A notre avis, la discussion reste encore ouverte et chaque autobiographe devrait peut-être donner sa

définition pour avoir une idée claire de ce qu'il a voulu faire du récit de sa vie ; chaque autobiographie est différente et unique.

I.3. Une histoire en train de s'écrire

Avant de passer à l'étude de quelques éléments spécifiques de l'écriture autobiographique, nous nous pencherons quelques instants sur l'histoire de ce type d'écriture qui est, tout comme sa définition, loin de faire l'unanimité de ceux qui l'ont étudiée. Nous n'avons pas ici la prétention de dresser nous-même une chronologie exhaustive de l'autobiographie, mais nous allons reprendre les principales idées des spécialistes. A notre avis, ce point historique est très important pour une bonne compréhension des particularités de l'autobiographie et notamment de l'évolution de cette écriture à travers les siècles et à travers les œuvres.

Comme nous l'avons déjà dit, les critiques littéraires ne se sont pas mis d'accord sur les débuts de l'autobiographie dans la littérature. C'est de nouveau à cause de la manière dont chacun envisage ce genre littéraire : si on prend en compte tous les types de littérature intime, personnelle, cette histoire remonte jusqu'à l'Antiquité, tandis que l'autobiographie au sens strict du terme est beaucoup plus jeune, le premier auteur à l'avoir assumée en tant que telle étant Rousseau.

L'écriture autobiographique a évolué à travers les époques, en suivant sans doute l'évolution de la perception de soi et de sa propre vie par rapport à son univers extérieur. La manière de se présenter et de se représenter a joué un rôle primordial dans l'évolution de l'autobiographie. La littérature intime sous ses diverses formes est connue depuis l'Antiquité gréco-romaine et même dans les civilisations encore plus anciennes, si l'on se réfère aux études de Georg Misch. A cette époque-là, les récits de vie des hommes politiques étaient les formes privilégiées de la littérature intime, sortes de mémoires destinés à la postérité. Ce sont plutôt des « autobiographies collectives », des récits qui rendent, à travers la vie d'un dirigeant militaire ou politique, l'histoire de tout un peuple. L'individualité n'est pas mise en évidence, elle n'est que la

dissimulation d'une vision collective sur la place de l'homme et du peuple dans l'univers. Ces œuvres, relevant plutôt du genre des mémoires, présentent beaucoup d'intérêt notamment pour les historiens qui peuvent y trouver une riche source d'informations historiques. Dans ce type de récit, les confidences personnelles sont rares et limitées, et sont, là où elles apparaissent, plutôt des divagations philosophiques.

Il y a certains spécialistes qui considèrent Saint Augustin comme étant le premier véritable autobiographe, dans ses *Confessions*, parues au V^e siècle. L'auteur chrétien dresse dans son ouvrage un véritable récit autobiographique, où il présente son évolution spirituelle et l'histoire de sa conversion au christianisme. Mais là encore, il y a un facteur philosophique dans la volonté de trouver une vérité humaine unanimement valable dans cette recherche personnelle d'une vérité spirituelle et divine ; la personnalité de l'auteur et son évolution comme individu servent donc en quelque sorte de toile de fond pour une démarche purement religieuse. C'est pour cela que son appartenance au genre de l'autobiographie doit être mise en question.

L'émergence de l'humanisme a été un facteur de l'évolution de l'autobiographie puisque ce mouvement met l'accent sur l'évolution de l'homme et de ses capacités. L'un des représentants les plus connus de l'humanisme est Michel de Montaigne, celui qui donne aussi une autre dimension à l'autobiographie à travers ses *Essais*. Dans son œuvre, Montaigne entretient une sorte de dialogue avec ses lecteurs, en leur faisant de véritables confidences sur son expérience et sur son évolution et se livrant parfois à des passages méditatifs. A la différence de son prédécesseur Saint Augustin, il ne veut pas établir de vérité absolue, il se fonde sur la relativité et le doute. Même si son récit est considéré plus comme un autoportrait ou un journal intime qu'une autobiographie, le livre de Montaigne présente un grand intérêt pour l'étude de la littérature personnelle en général et le fait que son auteur l'a constamment rectifié et complété ne peut qu'augmenter son importance. En général, l'époque où se développe l'humanisme en question est connue dans la littérature française comme extrêmement propice pour les mémorialistes, les exemples du cardinal de Retz ou de Saint-Simon étant révélateurs. Pour Georg Misch, le mouvement humaniste représente l'époque où l'histoire de l'autobiographie acquiert une dimension de modernité, en raison du fait que la littérature autobiographique se développe dans tous les milieux et acquiert une certaine autonomie par rapport aux écrits à caractère religieux.

Le classicisme est une époque peu favorable aux écritures autobiographiques parce que les classiques considèrent que le *moi* ne peut pas représenter une matière pour les œuvres littéraires. Courant fondé sur le sens de la mesure, sur la vraisemblance à tout prix et sur la raison, le classicisme ne peut pas accepter les errances et les indiscretions propres aux récits de toute la littérature intime. La phrase bien connue de Pascal : « *Le moi est haïssable* » est éloquente quant à l'appréhension de soi dans la conception classique.

On a parlé jusqu'ici des œuvres qui peuvent être considérées comme des précurseurs de l'autobiographie, ou, mieux encore, comme relevant de la littérature du moi au sens large, les critiques ne pouvant pas les mettre avec certitude dans la catégorie de l'autobiographie. Pour Georg Misch, ce sont des autobiographies puisque le critique allemand ne considère pas l'autobiographie du point de vue strictement littéraire. Sa vision est beaucoup plus large, il considère que les points centraux de ce type de récit sont avant tout les événements historiques qui peuvent révéler une compréhension de la vie et une vision du monde conduisant à la conscience de soi. Le facteur littéraire de ces récits est en quelque sorte secondaire.

La vision « éternitaire » de Misch est critiquée par Philippe Lejeune, qui ne peut pas accepter le mélange fait entre l'autobiographie et les autres types de littérature personnelle. La définition que le critique français nous a donnée de l'autobiographie et que nous avons déjà citée est d'ailleurs très précise et ne permet pas de mélange ; c'est pourquoi, pour Lejeune, l'histoire de l'autobiographie (au sens strict) ne commence qu'au XVIII^e siècle, avec *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Lejeune justifie son choix en donnant plusieurs arguments. Celui qui nous semble le plus pertinent est le fait qu'on ne doit pas considérer l'histoire de l'autobiographie de manière fixe, on ne peut pas appliquer à un récit écrit au Moyen-Age les mêmes critères d'analyse qu'à une œuvre du XX^e siècle. Il y a des différences notables et même définitoires entre les manières de penser et d'écrire. L'individualité et la manière de se penser soi-même sont très différentes et on peut dire que les critères appliqués pour définir une autobiographie moderne ne peuvent pas être utilisés pour les récits plus anciens. Au Moyen-Age, par exemple, la notion d'auteur était presque inexistante, les œuvres étant en grande partie anonymes ; on n'avait pas la même vision de l'importance de celui qui écrit et même la valeur référentielle du pronom personnel « je » était différente. Le mélange entre vérité et fiction était très souvent utilisé car le récit à la première personne rendait plus crédible l'histoire racontée. Il est donc difficile d'appliquer à ces textes la définition moderne de l'autobiographie. La codification de la

littérature change de sens en éliminant ou en ajoutant des éléments. La manière d'écrire la littérature a évolué au fil des époques, ce qui a changé les perspectives, et un critique qui ne tient pas compte de ces différences de code peut se trouver dans une erreur qui dévoie toute son analyse. Les lecteurs interprètent toujours un texte selon leur propre système de référence, actuel, moderne, mais il y a des « *limites de l'interprétation* », pour reprendre le terme d'Umberto Eco, qu'il faut quand même respecter et qu'un critique avisé doit avoir en vue. Philippe Lejeune écrit à ce propos:

« [...] historiquement, cette définition [celle de Lejeune citée en haut, n.n.] ne prétend pas couvrir plus qu'une période de deux siècles (depuis 1770) et ne concerne que la littérature européenne ; cela ne veut pas dire qu'il faille nier l'existence d'une littérature personnelle avant 1770 ou en dehors de l'Europe, mais que la manière que nous avons aujourd'hui de penser l'autobiographie devient anachronique ou peu pertinente en dehors de ce champ. »⁴

On admet certes que Rousseau n'est pas l'inventeur de l'écriture autobiographique, mais on le considère toutefois comme étant le fondateur de l'autobiographie moderne, parce qu'avec lui les critères modernes de définition de l'autobiographie trouvent leur pleine application. Il écrit lui-même au début de sa démarche :

« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur ».

Selon lui, les caractéristiques principales de son œuvre sont l'unicité et l'originalité. Il veut s'expliquer avec sincérité et se justifier en toute franchise. Les lecteurs de son temps n'étaient pas habitués à ce type d'écriture-confession qui se donnait comme objectif la sincérité et la vérité. L'accomplissement de cet objectif n'est pas toujours absolu, la sincérité comme la vérité aussi étant très relatives et soumises à des conditions plutôt psychiques et psychologiques. C'est ce que Rousseau admet de lui-même et son récit le montre bien. La linéarité de la vie n'est pas toujours appliquée au récit, il se fonde sur une introspection presque psychanalytique, une rétrospective de sa vie telle qu'elle lui vient à l'esprit, voulant surtout aboutir à une redécouverte et à une reconstruction de soi-même. Il se pose bien sûr le problème de la mémoire affective qui n'est pas toujours vraiment un témoin objectif, ce qui a des conséquences sur le désir de sincérité évoqué. Exprimer ce qui est le plus profond en soi-même, ce qui parfois ne peut pas être dit, et respecter en même temps la promesse de vérité faite à ses lecteurs : c'est en cela que l'œuvre de Rousseau

⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, pp. 13-14

est considérée comme fondatrice de l'autobiographie. Mélange d'histoire personnelle et d'analyse intérieure, de récit romanesque et de matière théâtrale, l'œuvre de Rousseau ouvre la voie au développement ultérieur de l'autobiographie moderne.

Le romantisme est le courant par excellence de la revendication de l'individualité et de l'expression de ses sentiments, de son intériorité. Comme on l'a déjà vu, le classicisme a été réfractaire aux écritures du moi, et le romantisme se développe comme réaction à la rigueur et à la rationalité prônées par les classiques. L'autobiographie connaît donc à l'époque romantique un épanouissement fondé sur un véritable culte du moi. Les écrivains du XIX^e siècle utilisent l'introspection, l'expérience personnelle, les sentiments et les souffrances intérieures comme matière pour leurs œuvres. Il y a une exhibition de l'intimité jamais vue jusqu'à cette époque. Les mémoires deviennent des miroirs des angoisses, des doutes, des troubles, des hésitations, les journaux intimes commencent à être publiés par leurs auteurs qui ne veulent plus rien cacher d'eux-mêmes, les volumes de correspondance sont très en vogue. On voit donc une explosion de la littérature intime, un changement de perspective sur les récits personnels, la critique littéraire commence à concevoir l'autobiographie comme genre en soi et s'intéresse à l'intimité des écrivains. C'est d'ailleurs à cette époque que fut créé en français le terme *autobiographie*, en 1829, apparemment pour remplacer le terme *mémoires*. Si jusqu'ici, les mémoires ont mis l'accent sur le récit des événements plutôt historiques, le changement opéré dans la perspective publique de l'intimité individuelle demandait un autre mot pour désigner cette nouvelle forme de littérature héritière de Rousseau. Parler de soi et faire de sa vie le sujet d'une œuvre n'est plus un tabou.

Le développement de la littérature autobiographique continue au XX^e et au début du XXI^e siècles. Les écrivains ne tiennent plus compte des interdits moraux, religieux ou légaux et les œuvres deviennent de plus en plus audacieuses, voire exhibitionnistes pour certaines, en révélant des secrets de plus en plus intimes : souffrances d'enfance, expériences amoureuses et sexuelles, crises identitaires. Les écrivains manifestent une véritable fascination pour ce type d'écriture, la plupart des auteurs modernes ou contemporains cédant à la tentation d'écrire leur vie sous une forme ou une autre. Car la forme de l'autobiographie change elle aussi. Le récit linéaire et chronologique est abandonné pour toujours, laissant la place à la temporalité de la mémoire, la psychologie, l'introspection et la psychanalyse occupent une place de choix, les vers font leur apparition dans cette littérature dominée par la prose, on invente même des nouvelles formes

comme le roman autobiographique ou bien l'autofiction. Les limites entre réalité et fiction, entre sincérité et invention deviennent de plus en plus floues.

Le goût du public joue certainement un rôle très important dans cette expansion vertigineuse de la littérature autobiographique. Ces dernières années, on a pu voir paraître un bon nombre d'autobiographies de personnalités, les écrivains ne sont plus les seuls à « s'écrire ». Certainement, la valeur littéraire de cette production peut facilement être mise en question et même le terme *autobiographie* est associé à des œuvres qui sont en réalité écrites « à l'aide » d'un tiers ou « adaptées » par une autre personne, généralement un journaliste. Mais tout cela prouve que l'autobiographie connaît un succès incontestable auprès du public large, avide de connaître les secrets, les indiscretions, les détails parfois douteux de la vie de quelqu'un d'autre ; il y a un goût du public pour le sensationnel, pour l'intime, pour les révélations spectaculaires qui pousse les écrivains, les personnalités et les éditeurs à préférer ce genre.

Nous allons reprendre la question portant sur la réception des œuvres autobiographiques dans un sous-chapitre qui lui sera entièrement dédié, après avoir passé en revue les principaux éléments qui définissent l'autobiographie ou qui la distingue des écritures de fiction ou des « inventions » relativement récentes, comme le roman autobiographique ou l'autofiction.

I.4. Spécificités du genre autobiographique

Nous avons traité dans ce qui précède des diverses opinions quant à une possible définition de l'autobiographie, ce qui nous conduit invariablement à nous poser des questions sur les éléments qui lui sont spécifiques et sur les différences qui définissent ses sous-genres jusqu'à arriver à des genres disons hybrides comme l'autofiction ou le roman autobiographique. Certes, aucune autobiographie ne peut ressembler à une autre, et ce de par le fait qu'elle est le meilleur miroir de son auteur. Mais il y a tout de même des éléments distinctifs qui nous aident dans notre entreprise de distinguer par exemple une autobiographie d'un roman écrit à la première personne ou de nous rendre compte que *La vie de Henry Brulard* est l'autobiographie de Henri Beyle, ouvrage signé sous le pseudonyme de Stendhal. Parfois les auteurs ne laissent transparaître leur

vraie intention qu'à travers des détours ou de petits détails, ou au contraire, ils écrivent des œuvres qui passent pour des autobiographies sans pour autant en être. C'est d'ailleurs le cas de Driss Chraïbi et c'est le sujet principal de ce travail, c'est pourquoi nous avons considéré comme étant pertinent de faire une présentation de ces éléments spécifiques à l'autobiographie et de ces « petits détails » qui peuvent faire la différence.

Comment se rendre compte en tant que lecteur que ce qu'on est en train de lire est l'histoire de vie d'une personne réelle qui s'érige en narrateur ? Il y a des éléments qui viennent nous aider et qui peuvent être intérieurs ou extérieurs au texte proprement-dit : le nom de l'auteur et de l'ouvrage, les renseignements donnés par l'éditeur, les connaissances qu'on a de certains détails de la vie de l'écrivain et qu'on retrouve dans le livre, mais aussi la littérature critique sur l'ouvrage en question, les déclarations de l'auteur ou la simple connaissance de ses autres livres. C'est donc un mélange d'éléments qui concourt à reconnaître une autobiographie. Ils ne sont pas toujours tous présents, parfois il y a même une volonté de la part de l'auteur d'« embrouiller les pistes », mais il faut savoir décrypter le message qu'il nous fait passer pour pouvoir comprendre la véritable signification de son intention d'écriture.

I.4.1. Je, moi et un autre

On dit souvent que le critère le plus simple à observer dans une autobiographie est le fait d'être écrite à la première personne. Mais les choses ne sont pas toujours aussi simples.

Commençons quand même par ce cas de figure, qui est le plus fréquent et le plus facile à déceler. Du point de vue du lecteur et parfois de la critique aussi, le cas le plus clair d'autobiographie est celui dans lequel la narration est conduite à la première personne, le nom du personnage-narrateur est identique au nom auctorial et le titre de l'ouvrage est *Autobiographie* ou bien *Ma vie*. C'est la situation où l'on prend au pied de la lettre les mots de Lejeune : « *Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage.* »⁵ On peut dire que c'est le cas le plus simple et le plus répandu parmi les ouvrages autobiographiques actuels, peu littéraires et qui ont un but plutôt commercial qu'artistique.

⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 15.

Pour les ouvrages littéraires, les choses se compliquent, même dans le cas de cette identité parfaite et assumée. Pour le discours autobiographique, c'est le nom qui joue un rôle essentiel dans la reconnaissance d'un tel récit. Le nom est en quelque sorte la liaison entre le monde réel, la réalité extérieure et le monde de la narration, la réalité intérieure, puisque le nom de l'auteur renvoie indubitablement à une personne réelle, l'écrivain, qui a une identité vérifiable dans le registre de l'Etat civil. Pour le « je » du récit autobiographique, le nom est une sorte de garant, celui qui permet de donner une identité vérifiable à un personnage. C'est aussi pour l'auteur en quelque sorte une manière d'assumer la responsabilité de ce qui est écrit dans son livre. On peut poser ici le problème du pseudonyme. L'utilisation du pseudonyme ne change pas beaucoup la situation de l'identité, puisque c'est un nom d'auteur, donc un nom qui donne une identité au sein de la communauté littéraire et cela n'empêche pas la reconnaissance de la personne réelle. D'ailleurs, dans la plupart des cas, on connaît dès le début la vraie identité de l'écrivain, le pseudonyme n'étant pas l'expression d'une volonté de se cacher, mais tout simplement de se créer une identité artistique qui recouvre celle de la personne physique. Pour le lecteur, l'auteur a plutôt une identité littéraire, puisque la possibilité de le connaître personnellement, « en chair et os » pour ainsi dire, reste quand même limitée. La personne réelle est alors identifiée à travers les autres livres qu'il a publiés auparavant.

La question de l'identité auteur-narrateur-personnage va beaucoup plus loin que la simple utilisation d'un nom propre. Le rapport entre l'auteur et le personnage devrait être de parfaite identité, mais on ne peut pas ne pas remarquer – pour tous les types d'écriture mais plus visiblement dans l'écriture autobiographique – une distanciation que l'auteur s'impose à lui-même face au personnage dont il raconte la vie ; d'ici peuvent naître des questions sur le degré d'identification entre l'auteur et le personnage. Certainement, il ne peut pas exister une identification absolue, à cause des barrières temporelles et même psychiques entre le « je » personnage et le « je » écrivain.

Empruntant des concepts à la psychologie et à la psychanalyse, certains critiques se sont intéressés au problème posé par l'évolution de l'identité dans le sens de la personnalité, l'évolution spirituelle de l'écrivain. Ainsi, Hélène Jaccomard parle-t-elle de l'existence d'un « *je narrant* » et d'un « *je narré* » :

« A supposer que l'autobiographe emploie la première personne du singulier, ce qui n'est pas toujours le cas, la dichotomie entre texte et réalité se complique d'un autre hiatus, entre le « je narrant » et le « je narré » (pour reprendre les termes de Léo Spitzer) : la personne grammaticale donne une impression d'unité alors que le passage du temps, la distance psychologique, les jeux des miroirs de la

mémoire font tout pour dissocier le personnage du narrateur, pour rendre impossible la saisie de l'intériorité. Le « je narré » n'est pas unique, mais constitué de l'enfant, de l'adolescent, du fils, de l'amant, du père, etc., comme une poupée-gigogne. Le « je narrant » n'est pas non plus une seule entité mais une multitude de moi échelonnés sur la durée de rédaction du texte, avec prédominance de la personnalité de l'auteur au moment de l'ultime relecture. »⁶

Cette opinion est très intéressante et pas seulement d'un point de vue purement psychologique, mais aussi littéraire. Les changements individuels, personnels, intérieurs laissent sans aucun doute une trace importante sur la manière d'écrire de tout auteur. Une évolution de la personnalité équivaut à une évolution de la pensée et des idées et de manière implicite à une évolution (progressive ou régressive) du style d'écriture. Cela nous intéresse de manière particulière dans notre recherche, puisque nous nous sommes proposé de rendre compte de l'évolution stylistique connue à travers le temps par l'œuvre à teinte autobiographique de Driss Chraïbi, à commencer par ses romans et jusqu'à arriver à ses mémoires. L'autobiographie est pour son auteur le lieu symbolique où se donnent rendez-vous le passé et le présent, les souvenirs et les sensations actuelles, et donc le moi passé et le moi présent. C'est peut-être de cette dissociation que parlait Rimbaud dans sa célèbre formule « *Je est un autre* ».

Pour aller un peu plus loin dans notre analyse, on pourrait voir ici la raison pour laquelle certains auteurs ont choisi de raconter l'histoire de leur propre vie à la troisième personne du singulier. Là encore, le lecteur peut sentir au début de la confusion et se demander pourquoi l'auteur a voulu parler de soi-même comme de quelqu'un d'autre. Ces cas sont rares dans l'autobiographie, mais il en existe quand même. Parler de soi et de sa vie peut sembler, dans une vision pour le moins très simpliste, une chose plus facile qu'écrire une œuvre de fiction. Mais les obstacles psychologiques, sentimentaux et parfois même extérieurs peuvent s'avérer difficiles à franchir. L'écrivain peut donc choisir de se distancier de son personnage et d'avoir ou essayer d'avoir un regard critique et objectif sur sa propre existence. Là non plus, comme dans le cas du pseudonyme, on ne doit pas voir nécessairement une volonté de se cacher ou de contrefaire la réalité. Parfois, le but le plus important d'un autobiographe n'est pas tout simplement de raconter sa vie aux autres mais avant tout de se connaître soi-même ; écrire à la troisième personne lui donne la possibilité d'avoir en quelque sorte la vision que les lecteurs auront sur son œuvre. Dans

⁶ Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, p. 351.

d'autres cas, il peut s'agir d'un désir de se détacher complètement de son propre passé, de montrer la différence au niveau de la personnalité ou de la manière de penser entre la personne décrite dans le récit et celle qui écrit en ce moment précisément. Le « *je narré* » dévient donc « *il* » en opposition avec le « *je narrant* ». On reparlera dans la partie dédiée à la réception de l'influence exercée sur les lecteurs par un récit à la première personne par rapport à un autre écrit à la troisième personne. Parlant de l'autobiographie à la troisième personne, Starobinski écrit :

« Forme apparemment modeste, la narration autobiographique à la troisième personne cumule et comptabilise la somme des événements à la gloire du héros qui renonce à parler en son nom propre. Les intérêts de la personnalité sont ici confiés au il, qui opère une solidification par l'objectivité. »⁷

Pour ce qui est de l'éventualité d'une autobiographie à la deuxième personne, la possibilité n'est pas complètement exclue. Hypothétiquement, ce type d'autobiographie revêtirait plutôt la forme d'un dialogue intérieur et donnerait l'impression de récit qui n'était pas destiné à la publication, étant donné que le destinataire apparent serait l'auteur lui-même. Ce serait un exercice psychologique plus difficile à mener, parce que cela supposerait non pas de se confesser à quelqu'un d'autre, mais à soi-même, sans la possibilité d'avoir une réponse, une réplique, fût-elle même sous la forme d'une critique. De plus, dans la plupart des cas, l'autobiographie cherche à donner une explication, à justifier certains actes déjà accomplis, voire même à donner un exemple (à suivre ou pas), donc elle est destinée à quelqu'un d'autre, à un destinataire ou un narrataire plus ou moins explicites. Une narration à la deuxième personne limite cette possibilité, soit parce qu'elle serait vue comme un dialogue avec soi-même ou un quasi-monologue intérieur, soit parce que le lecteur pourrait s'identifier à ce « tu » et ce type d'adresse semblerait trop fort et brutal pour donner un exemple.

En guise de conclusion pour cette courte analyse de la question de l'identité de l'auteur et de sa marque pronominale dans le récit, nous pouvons dire que si tous les récits à la première personne ne sont pas nécessairement des autobiographies, tous les récits à la troisième personne ne sont pas nécessairement des fictions. Notre conclusion peut sembler peut-être simpliste, mais elle est l'expression la plus claire de la réalité de ce type de récit. On ne peut pas catégoriser un récit selon le seul critère du narrateur. Si la première partie de notre conclusion est plus évidente : roman (de fiction) à la première personne ayant une longue histoire et tradition dans la littérature,

⁷ Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, p. 260.

une autobiographie à la troisième personne est plus rare et peut être plus facilement considérée par les lecteurs comme étant une œuvre de fiction. C'est pourquoi, la marque textuelle de l'identité de l'auteur n'est pas suffisante pour caractériser une autobiographie, elle doit être complétée par d'autres indices textuels ou extérieurs à l'œuvre, comme on l'a déjà dit auparavant. L'auteur laisse des traces dans son récit, même involontairement. D'ailleurs, si on pouvait croire qu'un écrivain puisse laisser un roman de fiction passer pour une autobiographie, l'inverse est une hypothèse peu envisageable ; un autobiographe écrit son œuvre pour qu'elle soit publiée en tant que telle, pour dire la vérité ou pour d'autres raisons plus ou moins personnelles, non pas pour qu'elle soit considérée comme étant un roman. Cela nous amène à la question de la vérité dans une autobiographie, que nous allons traiter dans ce qui suit.

I.4.2. La vérité autobiographique : relative ou absolue ?

La vérité de ce qui est dit dans un récit autobiographique ainsi que la réalité des faits racontés sont des éléments fondamentaux de ce type d'écriture. La fiction, la supercherie ou le mensonge ne peuvent pas trouver de place dans une autobiographie ; mais comment être sûr que ce qu'on lit correspond vraiment à la réalité de la vie de quelqu'un ? Certes, la notoriété de l'auteur, la reconnaissance dont il jouit dans les milieux littéraires ou tout simplement dans la société jouent un rôle très important dans la confiance qu'on accorde à son œuvre autobiographique.

L'autobiographie cherche à dire la vérité, à décrire la réalité. Mais on va voir dans ce qui suit comment ces deux notions essentiellement abstraites et théoriquement absolues peuvent avoir de soi-disant degrés. L'écriture autobiographique présente une réalité historique, chronologique, un certain univers socioculturel et en même temps elle se fait la porte-parole d'une réalité personnelle (certes, étroitement dépendante de celle extérieure) et d'un univers émotionnel empreint d'une sensibilité et d'une conception de vie propres à son auteur.

Il y a des éléments et des faits qui peuvent être vérifiés, comme l'identité des personnages, du moins pour le personnage principal, des faits qui sont connus avant la parution de l'autobiographie, la confrontation avec les variantes des « témoins ». Par contre, il y a des

moments où on doit se fier complètement à ce que nous raconte le narrateur. Les controverses concernant tel ou tel événement décrit dans une autobiographie ne sont pas rares, surtout quand les versions des participants ne sont pas identiques. L'obligation de dire la vérité absolue est une sorte de marque qu'on met d'habitude à l'autobiographie, mais peut-on jamais dire la vérité absolue, même si on le veut ?

Commençons par les noms des personnages. Ces noms sont considérés comme l'un des éléments qui distinguent l'autobiographie de la fiction. Comme on l'a dit pour l'identité de l'auteur, le nom donne au personnage un état civil qui, dans le cas de l'autobiographie, peut être vérifié, confronté avec la réalité extérieure au livre. Le choix de l'auteur est assez limité dans ce domaine. Il ne peut pas modifier complètement le système onomastique utilisé, au risque de voir contestée son autobiographie. Mais il y a des cas où, pour des raisons de protection des personnes, de pudeur, des raisons plus ou moins personnelles, l'écrivain choisit de déguiser les noms et les toponymes. Dans la plupart des cas, l'écrivain annonce au lecteur son choix et cela n'a pas d'influence sur la véridicité du récit. D'ailleurs, le nom n'est pas le seul élément qui permet l'identification des personnes et des lieux, et l'écrivain dispose de moyens suffisants pour faire « parler » les pseudonymes qu'il utilise, soit par des effets de style appliqués au nom du personnage, soit par le parcours même du personnage. Les noms et les pseudonymes ne sont pas des simples mots neutres, ils portent une forte empreinte symbolique, sociale ou historique et c'est justement ce marquage qui leur permet de donner une identité à leur porteur.

Un autre problème qui peut affecter la véridicité du récit sans pour autant le rendre totalement faux est l'éloignement dans le temps. Les autobiographies sont dans la plupart des cas des œuvres écrites à l'âge mûr ou des œuvres « de vieillesse » ; les autobiographies écrites pendant la jeunesse sont plus rares dans la littérature. Contrairement au journal intime, où les événements sont relatés au jour le jour, l'écart temporel entre l'événement et le moment de l'écriture étant très court – quelques heures ou tout au plus quelques jours – pour une autobiographie, cet écart est parfois de plusieurs décennies. Cela arrive surtout quand il s'agit des récits d'enfance ou d'adolescence. D'ailleurs, les années de la première enfance, quand ils apparaissent dans une autobiographie, ne peuvent être reconstituées qu'à partir des récits extérieurs et/ou des documents officiels ou personnels. Les souvenirs d'enfance ne sont jamais complets, ce qui peut affecter aussi le récit autobiographique. De même, il y a un certain écart du

point de vue psychologique qui peut modifier la perspective sur l'événement en question. Hélène Jaccomard écrit à propos de ce point :

« Le narrateur a la haute main sur le héros dont il lui est difficile de rendre authentiquement le point de vue, sans recourir à la reconstitution romanesque ou à la projection du je présent sur le je passé. Cela s'avère particulièrement vrai en ce qui concerne les années de la petite enfance, les plus lointaines psychologiquement et temporellement. »⁸

La distance psychologique est un élément qui doit être pris en considération, parce que la manière dont on ressent les effets d'un événement n'est pas la même pour un enfant en bas âge et pour un adulte au troisième âge, c'est une réalité que chacun de nous connaît de sa propre expérience personnelle et les écrivains ne font pas dans ce cas figure d'exception. Essayer de reproduire à l'écrit un sentiment ou une sensation ressentie pendant l'enfance est une chose assez difficile, surtout quand on est tenu par une obligation de dire la vérité comme c'est le cas d'un autobiographe. Il y a une tendance à reconsidérer en quelque sorte l'événement du passé à la lumière de ce qu'on est dans le présent et donc à donner une nuance de fausseté à ce qu'on veut raconter, soit en utilisant l'humour et l'ironie de l'adulte face à un « drame » de l'enfant, soit en donnant une impression beaucoup plus forte qu'elle ne l'a été en réalité. Le psychisme de l'enfant ne retient pas tous les événements, mais il a une manière un peu aléatoire de retenir ce qui se passe autour de lui. C'est pourquoi, les récits d'enfance sont inévitablement incomplets, tronqués, parfois même contradictoires. La vérité est ici plus relative que jamais, même pour quelqu'un qui veut la respecter à tout prix. D'habitude, les écrivains autobiographes reconnaissent face aux lecteurs cette « faiblesse » de leur récit. A notre avis, il ne s'agit aucunement d'une faiblesse qui rendrait le récit moins véridique, mais c'est justement une preuve du désir de l'auteur de dire la vérité. Un récit autobiographique qui raconterait dans les moindres détails l'enfance de son auteur/personnage serait beaucoup moins crédible qu'un récit qui avoue son incomplétude, puisqu'une vérité absolue est impossible et le lecteur s'en rend compte en faisant une comparaison avec son expérience personnelle.

La question de la distance psychologique ne s'arrête pas à la période de l'enfance, elle continue à travers toute l'étendue du récit, avec une intensité qui diminue graduellement au fur et à mesure que le récit s'approche du moment de l'écriture, mais en restant quand même perceptible.

⁸ Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, p. 352.

Un autre problème posé par Hélène Jaccomard dans le fragment cité ci-dessus est celui de la reconstitution romanesque qui peut elle aussi donner au lecteur une sensation de fausseté du récit. Le fait qu'on ne peut pas se souvenir de tout (dans le sens absolu du terme) ce qui s'est passé dans sa vie et que les souvenirs gardés ne soient pas structurés ou organisés, conduit l'autobiographe à vouloir leur donner une cohérence, en les structurant dans un récit souvent chronologique et en faisant appel à d'autres sources « d'inspiration » pour combler les vides de la mémoire personnelle. La manière dont il choisit les éléments qu'il utilise a aussi son importance sur l'image qu'il veut donner de soi-même ; passer sous silence un événement de sa vie, plus ou moins volontairement, surtout s'il s'agit d'un événement connu par le public, peut jeter le doute sur la sincérité de l'autobiographe. Ce qu'il faut retenir est le fait qu'une autobiographie, surtout celle d'un écrivain, n'est pas un ramassage de faits bruts, une chronologie exacte de la vie d'un homme ; l'auteur utilise ses souvenirs et leur donne la forme qu'il considère la meilleure pour refléter son existence, sa sincérité ne doit pas pour autant être remise en cause. Une autobiographie n'est pas un récit historiquement et chronologiquement exact, c'est un récit littéraire, avec toute la partie de travail esthétique que cela peut comprendre.

L'existence du « pacte autobiographique » de Lejeune sert à résoudre une partie de la question que pose la véridicité du récit : si l'autobiographie est le résultat d'un pur processus littéraire, on peut la définir finalement par la transformation d'un auteur en personnage de son propre récit dont la voix narrative est d'ailleurs identique au personnage principal. De là on peut conclure que cette transformation rend caduque le problème de la véracité. Il s'agit donc plutôt d'un jeu entre la métamorphose et l'identité et ce jeu paradoxal peut assurer ou non l'originalité du discours littéraire autobiographique.

Jean Starobinski considère, quant à lui, que l'autobiographie littéraire est perçue par les lecteurs d'autant plus « suspecte » si le style employé par son auteur est beau et raffiné. On considère que la perfection stylistique cache la vérité. Cette méfiance a aussi comme cause le fait que le lecteur doit faire complètement confiance à l'auteur, et un style travaillé donne une forte impression de récit fictionnel :

« Non seulement l'autobiographe peut mentir, mais « la forme autobiographique » peut revêtir l'invention romanesque la plus libre : les « pseudo-mémoires », les récits « pseudo-autobiographiques » exploitent la possibilité de narrer à la première personne une histoire purement imaginaire. Le je du récit

n'est alors assumé « existentiellement » par personne ; c'est un je sans référent, qui ne renvoie qu'à une image inventée. Pourtant le je du texte est indiscernable du je de la narration autobiographique « sincère ». On en conclut aisément que, sous l'aspect de l'autobiographie ou de la confession, et malgré le vœu de sincérité, le « contenu » de la narration peut fuir, se perdre dans la fiction, sans que rien n'arrête ce passage d'un plan à l'autre, sans qu'aucun indice non plus ne le révèle à coup sûr. »⁹

On revient donc avec cette opinion de Starobinski à la confusion que ressent le lecteur habitué à lire des romans ou autres récits de fiction écrits à la première personne. Si l'autobiographie respective appartient à un écrivain, la question du style vient s'ajouter à ce dilemme, puisqu'on est habitué à reconnaître le style en question dans des œuvres fictionnelles. Il y a aussi les cas des auteurs qui ont déjà écrit des romans à la première personne, ou des pseudo-autobiographies (comme c'est le cas de Driss Chraïbi), ce qui ne fait qu'augmenter la confusion et la méfiance du lecteur. La question de la vérité des faits racontés et de la sincérité de la narration vient alors se poser à l'esprit avec plus d'acuité.

Le public attend d'une autobiographie qu'elle soit en quelque sorte une « copie conforme » de la réalité, de ce qui s'est réellement passé. Cette conformité est perçue comme une garantie de la sincérité et de la véridicité de ce qu'on est en train de lire. Mais, à notre avis, cette réalité que l'auteur doit parfaitement retracer n'est pas uniquement la réalité extérieure, tangible ou vérifiable, il s'agit aussi d'une conformité avec la réalité intérieure, les sentiments et la personnalité, une vérité ou une réalité immatérielles et émotionnelles. La manière de « reconstituer » les émotions passées pour les réactualiser à travers l'écriture sont spécifiques à chaque autobiographe et constituent dans un certain sens un auto-questionnement et une mise en abîme de son propre être. L'écriture devient alors, un moyen de s'exprimer face aux autres et face à soi-même et une manière de s'auto-analyser. Le style a donc une tâche difficile : reproduire les émotions ressenties dans un passé plus ou moins éloigné, sans les périmer, en essayant de les restituer le plus véridiquement possible. Christine PlasseBouteyre écrit :

« L'autobiographe, voyageant dans son passé, revisite son histoire et se met en scène dans des situations, produisant ainsi des connotations significatives, riches d'effets de vérité chez le lecteur. L'image de soi que véhiculent les écritures personnelles est fondée sur un principe d'unité de personne. Etablissant une sorte de résumé biographique : elles disent ou sont censées dire instantanément l'essentiel. Elles

⁹ Jean Starobinski, *Le style de l'autobiographie*. p. 258.

tendent même à l'illusion de pouvoir dire tout, d'envelopper parfaitement l'ensemble de l'identité en quelques traits. Cette visibilité de la personne fondée sur une image construite et propagée dans le public engendre des effets symboliques essentiels. L'écriture donnant la possibilité de « recoder » son existence, de la « recomposer », constitue un vecteur essentiel de gestion de son image publique ». ¹⁰

On dit souvent dans la vie réelle que la vérité ne peut jamais être absolue, ou que chacun a sa propre vérité. La Vérité, comme concept philosophique, reste à un niveau conceptuel qui ne peut pas totalement s'appliquer à la vie réelle. La réalité n'est pas uniforme ; la vision de chacun sur les faits a sa part d'influence sur la manière de les interpréter. Starobinski a dit même que « *Toute autobiographie – se limitât-elle à une pure narration – est une auto-interprétation* » ¹¹. On a la tendance, surtout pour le grand public, à appliquer à l'autobiographie la célèbre obligation judiciaire de « dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité ». On devrait peut-être dans ce cas littéraire changer cette formule en « dire sa vérité », pour laisser ainsi à l'auteur la possibilité de s'exprimer dans une manière qui lui est propre, sans pour autant se sentir contraint ou menacé par une possible accusation d'insincérité.

En étroite liaison avec cette question de la sincérité, il y a ce que les théoriciens de la littérature appellent « les blancs » d'un texte. La réalité est trop variée, trop dense et trop vaste pour qu'elle puisse être entièrement comprise dans un livre. Chacun de nous vit une petite tranche de ce qu'on appelle la réalité, et même cette petite tranche est trop vaste pour être comprise dans une œuvre littéraire. Les choses qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas dire, surtout lorsqu'on parle d'une autobiographie, constituent les « blancs » d'un texte. La plupart des temps, ce que l'auteur n'a pas dit se laisse deviner à travers d'autres éléments de l'histoire ou bien il s'agit des choses vraiment insignifiantes pour la bonne compréhension de l'œuvre. Béatrice Didier a dédié à ce problème une courte étude intitulée justement *Les blancs de l'autobiographie* et publiée en 1986 dans la revue *Territoires de l'imaginaire* :

« *L'autobiographie travaille dans le silence, à faire jaillir des mots qui trouent le silence, révèlent un être jusque-là caché aux autres et à lui-même, il se fait parler, fait parler les autres, mais pour découvrir que tout ne peut pas être écrit et qu'il y aura toujours des zones de non-dit, d'indicible, et que finalement c'est par ce silence autant que par ses paroles que son être et son texte – les deux étant indissociables à*

¹⁰ Christine PlasseBouteyre *Discours autobiographiques et enjeux symboliques*, dans *Texte – revue de critique et théorie littéraire, L'autobiographique 2*, no. 41/42, 2007, p. 14.

¹¹ Idem.

partir du moment où il a décidé d'écrire – prennent forme. Le silence se trouve donc à tous les niveaux de l'entreprise autobiographique, et avec des valeurs si diverses, que la traversée de ce type d'écriture risque d'éclairer ce qu'est le silence, en quoi il est tout autre chose qu'une valeur négative (une absence ou un refus de dire), un blanc, un trou. Il serait peut-être, au contraire, ce tout, ce plein, vers lequel aspire toute écriture de soi. »¹²

On peut dire que l'entreprise d'écrire une autobiographie a, sans trop de doutes, comme source le désir de répondre à des questions (du public, des critiques), de raconter sa vie telle qu'elle a été vécue et ressentie, en un mot de s'expliquer. Mais on se rend compte que cette entreprise, qui paraissait très honnête et sans équivoque, est elle-même soumise à des critiques et à des questions. Comme on l'a déjà dit, écrire son autobiographie est surtout une question de choix. D'abord on a le choix entre écrire sa vie et rester dans le silence, puis, une fois la décision de publication prise, on doit choisir ce qui semble le plus important, révélateur et éclairant pour cette entreprise. Et le désir de tout dire se heurte alors à l'impuissance de le réaliser, impuissance due au manque de souvenirs, à la pudeur ou au besoin de protéger ceux qui ont été directement impliqués dans les événements racontés. Il y a aussi une impuissance psychologique très bien expliquée par les mots d'Eliane Lévy-Valensi qui considérait que : « *Je ne peux communiquer que ce qui est le plus commun en moi, mais je ne peux pas communiquer ce qui est le plus original en moi* ». Il y a des événements et des sentiments que personne ne peut décrire. On dit souvent dans la vie quotidienne : « Je n'ai pas suffisamment de mots pour décrire telle ou telle chose » ou bien « c'est d'une beauté indicible » ; on utilise ces expressions sans trop penser à leur sens. Le langage est commun mais les sentiments sont propres à chacun. Il y a des sensations dont ce langage commun ne peut pas surprendre toute l'intensité, des sentiments ou des événements qu'on peut cataloguer comme « trop douloureux » ou « trop heureux ». L'autobiographe fait donc le choix de ne pas les décrire, pour ne pas vicier leur souvenir par des mots insuffisants qui ne rendraient qu'incomplètement leur importance personnelle.

On doit aussi tenir compte de l'époque et du pays où l'autobiographie a été écrite et publiée, parce que ce qu'on peut dire dépend aussi de ces aspects « profanes ». Une autobiographie écrite au XVIII^e siècle ou dans un pays avec une mentalité traditionnelle peut sembler très discrète, voire même incomplète pour un lecteur occidental contemporain, puisque la

¹² Béatrice Didier, *Les blancs de l'autobiographie*, p. 137.

conception du grand public et de certains critiques est celle selon laquelle le fait d'avoir publié son autobiographie équivaut à une renonciation au silence.

Une autobiographie, comme d'ailleurs toute œuvre littéraire, contient des épisodes blancs, qui peuvent être plus ou moins longs du point de vue temporel. La différence entre une autobiographie et une fiction est que pour la fiction l'auteur utilise les blancs en cherchant à créer un certain effet littéraire, pour prolonger l'attente du lecteur, pour créer du suspense, etc. Pour l'autobiographie, ces blancs recouvrent parfois d'autres raisons, souvent indépendantes de la volonté de l'auteur. On a discuté de la mémoire comme cause de certaines inadvertances qui peuvent passer facilement pour de l'insincérité. La mémoire peut être aussi la cause des blancs. Personne ne peut se souvenir de tous les détails de sa vie, ne peut enregistrer tous les événements qui lui sont arrivés. Il arrive donc que l'autobiographe passe sous silence un certain épisode de sa vie tout simplement parce qu'il ne s'en souvient pas ; un récit autobiographique trop chargé par des détails serait d'ailleurs l'extrême inverse et nuirait encore plus qu'un oubli.

L'autobiographe peut aussi se résoudre à écrire sa vie justement pour se redécouvrir, se reconstruire et reconstituer son bagage de souvenirs, parce qu'un événement en rappelle un autre et que l'accumulation grandit à force de se questionner soi-même, de vouloir se connaître et se reconnaître en celui qui surgit d'entre les mots. L'autobiographie devient donc une quête personnelle, à travers sa propre identité, à la recherche d'un moi passé qui complète le moi présent. L'auteur est amené à faire appel à des sources extérieures, lettres, journaux intimes, photos et même actes officiels, tout cela pour se découvrir et se reconnaître dans une image de soi-même que le passé lui présente mais qui n'est pas un reflet parfait de son être présent. Pour l'auteur lui-même, cette réalité tangible et vérifiable représente une garantie de la véridicité de son récit. Dans cette quête de l'identité, les récits d'enfance occupent une place de choix, puisqu'ils représentent l'époque du commencement, la clé de voûte de toute son évolution future.

Les silences sont aussi porteurs de sens, ils font partie de chaque personnalité et donc ils reconstituent à l'écrit, dans une autobiographie, la vraie personnalité de l'auteur. Un auteur/narrateur de fiction peut être omniscient, par contre un autobiographe ne peut pas l'être, bien que cela puisse paraître paradoxal en apparence. L'auteur omniscient invente et construit lui-même son personnage et son monde romanesque, tandis qu'un autobiographe n'a pas le choix de son monde et de ses personnages, il fait un travail de reconstitution, plutôt que de construction.

Béatrice Didier déclare que le silence doit être considéré dans une autobiographie comme une valeur positive malgré sa connotation plutôt négative dans le langage commun où il est synonyme de cacher, ne pas vouloir dire ce que l'on sait. Dans le cas de l'écriture autobiographique, cette conception change, le silence étant revalorisé ; il est synonyme de la profondeur de l'âme humaine, de son impossibilité de se dévoiler complètement. A notre avis, une autobiographie exhaustive ne pourrait même pas exister, c'est presque impensable ; mais si théoriquement une telle entreprise existait, elle semblerait dans la pratique artificielle, voire inventée, encombrée de détails et en quelque sorte illisible. Les lecteurs connaissent de leur propre expérience cette impossibilité de tout dire propre à tout être humain et voient dans les blancs dus aux silences des preuves qui attestent la véridicité du récit. Comme le dit aussi Béatrice Didier, les blancs d'un texte servent paradoxalement à une meilleure communication entre l'auteur et ses lecteurs. Ceux qui lui reprochent ces silences n'ont pas réussi à pénétrer la vraie substance de l'autobiographie, n'ont pas établi un dialogue avec son auteur et ne savent pas combler de leur propre perspective ce que celui-ci n'a pas pu ou voulu dire. Se taire ne signifie pas nécessairement vouloir cacher quelque chose, mais attendre une réponse, une opinion. La réponse, en différé, du lecteur est le fait de comprendre l'entreprise autobiographique et de la lire dans une manière propre en respectant en même temps la perspective auctoriale.

Les raisons pour lesquelles les écrivains décident d'écrire leurs autobiographies sont extrêmement diverses et sont en étroite liaison avec leurs intentions et leurs personnalités. Mais ce qui est une règle générale est le fait qu'ils expriment leur volonté d'écrire un récit de vie, en occurrence le récit de leur vie, et cette volonté donne lieu à un engagement qu'ils prennent envers leurs destinataires. L'autobiographie est somme toute un acte d'écriture libre et réfléchi.

I.4.3. Indices textuels

Le caractère profondément référentiel de l'autobiographie peut transparaître de façon presque matérielle entre les lignes, puisque les indices purement langagiers sont, pour ce genre littéraire, plus importants et porteurs de significations que pour toute autre forme littéraire. Bien que Philippe Lejeune avoue n'avoir pas trouvé une similarité structurelle et discursive dans les différentes autobiographies qu'il lui a été donné de lire, on peut quand même tracer quelques

lignes générales sur les emplois verbaux, sur les indices situationnels et sur certains des éléments qui se retrouvent généralement dans le fonctionnement du texte autobiographique.

Ce type de récit comporte un grand nombre d'indices situationnels, qui aident à (re)placer l'histoire dans un espace et dans une période temporelle bien définis. Une partie de ces indicateurs sont en fait des repères extérieurs au texte, indépendants de la situation d'énonciation ou de la volonté de l'auteur : on parle ici des éléments caractérisés par un fort degré d'objectivité, des données en grande partie géographiques, topographiques et mêmes historiques. Tout comme l'état civil qui permet une vérification et une identification claire et certaine de l'auteur, ces indices peuvent être identifiés dans une réalité extérieure au texte, permettent de situer les faits racontés dans l'espace et dans le temps et leur manifestation textuelle est donc fortement référentielle. Ces données spatio-temporelles peuvent être plus ou moins complètes, plus ou moins développées dans le texte, en fonction de leur place dans les souvenirs de l'écrivain.

A part ces données objectives, il y a des repères dont la compréhension dépend en premier de la situation énonciative, de la position du locuteur, ce qui les place dans la catégorie des données subjectives et donc relatives. On pourrait en donner comme exemple les événements familiaux, les souvenirs incomplets ou transformés par le psychisme, etc.

Les temps verbaux utilisés marquent eux aussi des différences entre les diverses parties du récit autobiographique. Le temps verbal par excellence dans l'autobiographie est indubitablement le passé, avec ses diverses formes allant du passé simple au plus-que-parfait, mais on ne peut pas exclure de cette analyse le présent de la narration et, cas plus rare, le futur.

Dans un récit littéraire, le passé simple est le temps le plus utilisé pour raconter un fait du passé, et, conformément à sa valeur linguistique, il marque une rupture avec le présent actuel de l'écriture en évoquant une action sur laquelle il n'y a plus d'emprise subjective. Cette définition facilite la compréhension de son utilisation répandue dans les récits autobiographiques, surtout dans les récits les plus anciens, puisque son emploi dans le français contemporain, même littéraire, connaît un certain déclin.

L'imparfait est aussi un temps du passé révolu, qui n'appartient plus à l'actualité, mais il permet de représenter un procès dans son cours sans en considérer le début ni la fin (du fait de sa valeur imperfective) ; dans le récit littéraire, l'imparfait est utilisé surtout dans les descriptions, ou dans des séquences qui veulent mettre l'accent sur le contexte ou bien sur l'itération d'un processus habituel. Les effets produits par l'imparfait sont multiples : il peut exprimer la simultanéité des actions dans le passé, puisqu'il est toujours couplé à un autre temps qui est, lui,

perfectif et il sert pour sa part à dresser ce qu'Harald Weinrich appelle un arrière-plan¹³, cet arrière-plan pouvant s'avérer extrêmement important et précieux pour l'évaluation de certains événements de l'histoire.

Dans les récits autobiographiques, on rencontre souvent l'emploi du présent, qui est d'ailleurs le temps dominant du discours, et cet emploi discursif ne doit pas être confondu avec le présent de la narration, qui intervient dans le cadre d'une narration au passé. Le présent dans les récits personnels sert à remémorer et à revivre en quelque sorte les événements passés de sa vie, ou à les commenter dans le temps de l'écriture. De même, il nous semble que l'emploi du présent donne plus de fluidité à une narration qui remonte le plus souvent à la période éloignée de l'enfance et continue jusqu'au moins à l'âge adulte ; le présent aide à réactualiser les souvenirs, à donner à chaque étape l'impression d'un rapprochement psychique en lieu et place d'une proximité temporelle.

I.4.4. Écrire pour qui ?

L'écriture autobiographique est le plus souvent analysée du point de vue de son auteur, des motivations qui l'ont poussé à (d)écrire sa vie dans un ouvrage destiné à la publication. L'écrivain se retrouve (dans la plupart des cas) à la fin de son existence face à des questions sur le sens de sa vie, sur le bilan de ce qu'il a fait. On pourrait donc dire que le premier destinataire de l'autobiographie est l'auteur lui-même, puisque le projet qu'il entreprend vise à éclaircir des moments de sa vie, à rechercher ses motivations et à dire la vérité pour éventuellement trouver le bon chemin à suivre pour le reste de son existence. Des questions essentielles qui relèvent aussi de la philosophie se posent à l'autobiographe : la condition humaine, le but de son existence, l'exemplarité de sa vie, la mort comme fin ou nouveau commencement, etc. En écrivant sa vie, l'auteur se rend compte de ses faiblesses et de ses erreurs et cela peut contribuer à trouver un morceau de bonheur pour ce qui lui reste à vivre. On peut voir l'entreprise autobiographique comme une descente aux enfers, une possibilité de revoir son passé et les disparus de ce monde et de donner à chacun sa place méritée dans l'univers de son existence.

Mais les critiques littéraires se posent de plus en plus souvent la question de savoir à qui s'adresse un texte littéraire. Narrataire, ou lecteur implicite, et destinataire réel : les discussions

¹³ Cf. *Le Temps*, Le Seuil, 1973.

des spécialistes ont mis en évidence ces différentes instances qui influencent le texte et qui sont très importantes à déterminer pour une bonne interprétation de l'œuvre, surtout quand il s'agit d'une autobiographie.

Le texte autobiographique est défini par son incomplétude, parce que le commencement d'une vie ne peut être que reconstitué d'après ce que les autres racontent, les souvenirs étant manquants ; à l'autre bout du texte, la fin de la narration ne peut pas coïncider avec la fin de la vie de l'auteur. Cette caractéristique de l'autobiographie est inhérente à la nature même du texte et cela génère une acceptation tacite et implicite de cette impossibilité de la part du lecteur. Pour ce qui est de l'auteur, il doit accepter le fait qu'il ne maîtrise pas la future réception de sa production, parce qu'il sera éloigné de son œuvre une fois celle-ci rendue publique ; dans ce cas il ne peut qu'essayer de guider la lecture, en insérant dans son texte des éléments de projection d'un lecteur virtuel idéal, celui qui lirait le livre en comprenant parfaitement la démarche de l'auteur, les raisons se trouvant à la base du projet et qui, en même temps, pourrait accepter totalement ce projet sans douter de sa véracité ou de son importance.

Jean-Philippe Miraux écrit par rapport à ce sujet :

« L'auteur, à travers son texte, doit prévoir, voire instituer, les compétences de son lecteur modèle de façon à éviter les mésinterprétations ; l'interprétation entraînant selon Eco un rapport dialectique entre la stratégie de l'auteur et son lecteur potentiel, nécessairement idéal. Cette virtualité du lectorat entraîne un certain nombre d'inconvénients pour l'autobiographe, particulièrement lorsqu'il effectue le récit rétrospectif de sa vie pour qu'on le comprenne, l'excuse, le disculpe. »¹⁴

La question du destinataire est aussi l'une des caractéristiques qui peuvent faire la distinction entre l'autobiographie et les autres formes autobiographiques. Pour ce qui est des mémoires, ils ont le plus souvent un destinataire collectif, qu'on peut définir comme étant les générations futures, pour lesquelles l'auteur s'efforce de laisser un témoignage, éventuellement édifiant, de son époque. En revanche, le journal intime, malgré sa forme explicitement autobiographique, ne s'adresse à personne, du moins en principe et ce fait l'écarte du pacte autobiographique : l'autobiographie suppose un contrat de lecture passé avec le destinataire, en général le public, contrat que le journal intime ne connaît pas.

¹⁴ Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, p. 90

Parfois, les autobiographies sont précédées d'une dédicace de l'auteur à telle ou telle personne et on considère que c'est justement cette personne qui est le destinataire du message autobiographique. Mais, à notre avis, il ne s'agit que d'un destinataire premier, choisi par l'auteur. Si on a décidé de publier le récit de sa vie, on ne peut plus avoir la prétention qu'elle s'adresse uniquement aux dédicataires ; une fois publiée, une autobiographie s'adresse à une infinité de destinataires, contemporains de l'auteur, mais aussi aux générations futures, plus ou moins éloignées temporellement.

Le narrataire est un être fictif pour un texte de fiction, il peut être un personnage du récit, et il ne doit être confondu ni avec le lecteur réel, ni avec le lecteur idéal. Le narrataire est une personne fictive à laquelle s'adresse le narrateur en racontant l'histoire. Il s'agit donc d'une instance purement textuelle qui ne trouve souvent pas d'incarnation dans la réalité. Le narrataire n'est pas toujours évident à déterminer. Il est « construit », défini par le texte-même, donc par l'auteur, à travers les faits racontés et la manière dont il les raconte, en traçant des caractéristiques qui sont différentes d'un auteur à l'autre et peuvent l'être même d'un texte à l'autre d'un même auteur. On prend ici l'exemple le plus simple (même si on s'éloigne pour un moment de l'écriture autobiographique) qui est celui d'un auteur qui écrit à la fois des livres pour les adultes et de la littérature de jeunesse : les narrataires n'auront aucunement les mêmes caractéristiques en matière d'âge premièrement, ni en matière de connaissances ou de capacité de compréhension. Les choses se compliquent un peu plus par exemple avec des textes comme les *Fables* de La Fontaine, qui ont souvent été considérées comme de la littérature pour les enfants, alors que leur première intention visait le public adulte et cultivé de l'époque. Dans le cas d'une autobiographie, certes le narrateur est une personne réelle, à savoir l'auteur lui-même, mais le narrataire peut très bien être une construction, tout comme dans une œuvre de fiction, si cela peut aider l'auteur à mieux concevoir son histoire.

Le lecteur idéal est toujours une instance fictive, s'agissant d'un lecteur qui peut tout comprendre dès la première lecture, qui fait du texte l'interprétation voulue par l'auteur sans s'en éloigner. C'est une sorte de transposition de l'auteur et, tout comme le narrataire, il est une construction qui dépend de plusieurs critères, dont le genre littéraire, le langage utilisé, le domaine plus ou moins spécialisé, entre autres. Le lecteur idéal d'une autobiographie est, à notre avis, celui qui comprend parfaitement les intentions et la démarche de l'auteur, ne juge pas les décisions prises dans la vie, donne facilement le pardon s'il est recherché et accepte les

justifications et les explications fournies. L'écart entre le lecteur idéal et le lecteur réel peut être très grand, ce qui conduit à des interprétations et parfois des mésinterprétations du texte. C'est une question qui échappe presque complètement à l'auteur (parce que même s'il s'efforce de tracer les traits du lecteur qu'il veut, cela n'empêche qu'il s'agisse simplement d'une construction purement virtuelle plus ou moins éloignée de la réalité) ; nous en parlerons dans ce qui suit, en essayant de trouver s'il y a ou non une réception particulière pour l'autobiographie.

I.4.5. La réception d'une autobiographie

On a beaucoup parlé jusqu'ici des lecteurs, présents partout dans notre interprétation. Dans la critique littéraire moderne, les théories de la lecture occupent une place très importante et elles peuvent bien sûr trouver une bonne application dans le cas des écritures autobiographiques. Y a-t-il une manière spéciale de lire une autobiographie ou est-on libre de lui donner sa propre interprétation ? Où commence et jusqu'où va notre liberté de lecture ?

Chaque lecteur a sa propre manière de lire et de s'approprier une œuvre, de quelque type qu'elle soit. Pour une œuvre de fiction, le lecteur se plonge dans la réalité narrative, en s'imaginant le monde et les personnages d'après sa propre imagination. Dans le cas d'une autobiographie, le contact et le rapport lecteur-œuvre reste spécifique et personnel, empreint d'unicité. Ce rapport est régi par plusieurs facteurs intérieurs ou extérieurs. Le contexte historique joue un rôle important et la distance temporelle entre le moment de l'écriture et celui de la lecture proprement dite peut changer la perception de l'œuvre. Une autobiographie écrite au XVIII^e siècle qui sera lue de nos jours, aura une autre réception que lors de sa publication : premièrement, parce que l'opinion du public sur les écritures personnelles a complètement changé, que ce type d'œuvre n'est plus perçu comme scandaleux, mais que, tout au contraire, le goût du public le plébiscite de plus en plus souvent. Deuxièmement, la mentalité générale a changé, l'histoire et la société ont évolué et la lecture a acquis plusieurs fonctions, n'étant plus vouée prioritairement au divertissement. L'autobiographie s'adresse peut-être en premier lieu aux contemporains de l'auteur, mais sa publication la rend intemporelle et sans frontières géographiques et cela lui offre donc un potentiel de réception illimité. Elle s'adresse à de possibles lecteurs futurs qui viennent d'un espace géographique, culturel et social très éloigné dans le temps et dans l'environnement.

Lors du processus de lecture, le lecteur met en jeu plusieurs composantes de sa propre personne : culture, éducation, sensibilité, expérience personnelle, personnalité. La culture intervient dans la bonne ou la mauvaise compréhension d'une œuvre, surtout quand l'auteur fait partie d'un autre univers culturel, historique, religieux ou même politique. La connaissance ou la méconnaissance de quelques détails du contexte extérieur de l'œuvre peut jouer non seulement sur le plaisir de la lecture – ce qui, certes, a sa propre influence sur le lecteur – mais aussi sur la compréhension de la vie de l'auteur qui est implicite à toute lecture autobiographique. On a dit précédemment qu'il s'agit ici d'un dialogue en différé entre l'auteur et le lecteur, le livre jouant dans cette communication le rôle du canal. Si ce dialogue est vicié par une mauvaise compréhension due à des différences culturelles, le but de l'écriture ne peut être accompli. L'éducation a aussi son mot à dire dans une telle interprétation. Et nous ne parlons pas ici uniquement d'une éducation dans le sens scolaire et formel du terme, mais d'une éducation au sens large. Bien sûr, un lecteur qui a une formation littéraire aura peut-être un point de vue plus fin et regardera plus en profondeur, mais cela n'est parfois pas suffisant. À l'éducation formelle doivent s'ajouter une évolution personnelle, un développement pluriel et pluridisciplinaire qui aident à la compréhension du fonctionnement du monde mais aussi à la compréhension de la pensée d'autrui. L'éducation suppose une capacité individuelle d'évolution physique et émotionnelle qui permette non pas une appropriation automatique et totale ou une substitution de sa propre pensée à celle de l'autre, mais une utilisation de son propre vécu pour comprendre l'expérience de l'autre. La lecture d'une autobiographie nous met en face d'une autre vie, plus ou moins semblable à la nôtre, mais certainement unique. La manière dont on interprète une autobiographie est différente de celle d'une œuvre fictionnelle justement à cause du fait qu'on sait qu'il s'agit d'une réalité, d'une vérité vécue par quelqu'un d'autre. Notre expérience personnelle et notre personnalité nous donnent une possibilité de comparaison, de réflexion et naissent donc, au niveau affectif et émotionnel, différentes réactions envers le personnage et son histoire, des sentiments positifs ou négatifs. Si dans un roman, par exemple, on s'attache au personnage principal, qui a quasiment d'emblée notre sympathie et on a tendance à être d'accord avec lui et le « soutenir », dans une autobiographie on a affaire à un personnage principal qui fait des erreurs, qui souffre ou qui fait souffrir les autres, qui évolue dans son comportement, bref à un personnage vivant, mobile et complexe. Les sentiments du lecteur sont donc différents d'une page à l'autre, selon la position que l'on prend face aux événements racontés. On peut prendre en empathie le personnage et, quelques pages plus tard, le détester à cause de son comportement. On

tend à « prêter » au personnage sa propre mentalité, mais dès qu'il ne se soumet plus à notre mode de penser, on peut se trouver dans un état de confusion et d'incompréhension qui oblige à se rendre compte qu'il s'agit d'un personnage indépendant, d'une personne plutôt que d'un simple personnage. On peut comprendre ou non son attitude mais on ne peut pas la changer ou l'interpréter à notre gré.

Revenons à l'étude d'Hélène Jaccomard qui fait une liaison entre l'histoire de l'autobiographie dans la littérature générale et l'évolution de sa réception, de la recherche « *d'une mode de lecture spécifique à ce genre* »¹⁵ : l'autobiographie ne permet pas une lecture propre à une œuvre de fiction à cause de la déclaration implicite d'authenticité que contient le pacte passé avec le lecteur. Le lecteur attend donc d'y découvrir la réalité et adapte son mode de lecture à cette attente. Mais, comme on l'a déjà vu, la réalité et la vérité d'une œuvre autobiographique ne sont pas du tout absolues et « *la fictionnalité côtoie la factualité* »¹⁶. Selon Hélène Jaccomard :

« *Veut-on la lire comme une chronique ou une biographie, ni ses thèmes ni ses méthodes ne satisferont les critères historiographiques, bien que les rapports individu/histoire soient au centre de l'entreprise. Les intentions auctoriales, à preuve qu'elles sont repérables, sont de fort peu de poids, car comment savoir si la vie s'est bien déroulée comme le narrateur le prétend ? On ne peut fonder un genre sur l'omniscience du public quant à la vérité de l'histoire et des prétentions du conteur.* »¹⁷

Autrement dit, une lecture spécifique à l'autobiographie ne dépend pas de la promesse faite par l'auteur de dire la vérité et de raconter sa vie, ni du fait que les événements racontés peuvent être vérifiés et identifiés par le lecteur dans la réalité factuelle, extérieure au récit. On a vu d'ailleurs qu'une autobiographie pure, bien que la théorie la postule, est une illusion et ne se trouve guère dans la réalité littéraire, en raison justement du caractère personnel et par conséquent très subjectif d'un tel projet. Le lecteur avisé est conscient de ces « failles » de l'écriture autobiographique et oriente sa réception en fonction plutôt de ses affinités et de ses propres sentiments et expériences que de ce qu'on lui dicte par des promesses ou par des conseils de lecture.

¹⁵ Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine* . p. 24.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ibid.

Comme pour toute autre œuvre littéraire, l'auteur autobiographe n'a pas de maîtrise sur le sens que les lecteurs vont donner à ses mots. La compréhension du texte relève sans doute d'une manipulation du texte selon ses propres affinités et devient donc un objet entre les mains des lecteurs. L'autobiographe se pose légitimement la question du devenir de son œuvre, de ce qu'on fera de la narration de sa vie.

Une lecture propre à l'autobiographie est sans doute facilitée par les indices textuels qui font référence directe à ce que le public connaît de la vie de l'auteur, la référentialité jouant un rôle très important, surtout à l'époque contemporaine de la parution du livre, quand il y a encore des témoins pour attester la véridicité des événements. Ce rôle s'estompe avec le temps, mais il reste encore de petits détails dans le texte qui peuvent convaincre un lecteur plus sceptique, comme, par exemple, la présence dans l'autobiographie des titres d'autres œuvres du même auteur, ou des allusions au processus d'écriture de ces mêmes œuvres. L'autobiographie de Stendhal est bien reconnaissable à ces allusions, malgré la non-identité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

De plus, un écrivain peut s'imaginer la réception que le public fera de son œuvre autobiographique et peut chercher à la construire selon ses propres attentes ; l'originalité de son texte réside aussi dans ce dosage entre les attentes du public et les attentes de l'auteur, entre le respect des normes traditionnelles qui peut assurer le succès auprès du public d'une certaine époque, et le désir d'innovation que tout auteur veut accomplir à travers son œuvre. La réception dépend évidemment de l'écart entre l'époque de l'écriture et celle de la lecture, parce que les normes traditionnelles dont on parlait peuvent changer complètement d'une époque à l'autre et ce qui, en un temps donné, fait l'unanimité du public, peut devenir quelques années plus tard totalement oublié, pour ne pas dire démodé. Les exemples sont nombreux dans l'histoire de la littérature : *Les Confessions* de Rousseau n'ont certainement pas eu la même réception à l'époque de leur rédaction et un siècle plus tard, ou encore moins de nos jours.

La perspective du lecteur dépend aussi de la personne grammaticale avec laquelle s'identifie le personnage principal. Une œuvre écrite à la première personne a plus de chances d'être perçue et lue comme une autobiographie et le lecteur a tendance à s'identifier lui-aussi à ce personnage-narrateur. Il cherche à découvrir des similitudes avec ses propres vie et expérience personnelles, il y a une plus forte volonté de comprendre l'attitude et les agissements du personnage, on se sent psychologiquement plus proche de lui et la lecture est très subjective. La

relation établie entre le lecteur et le personnage-narrateur est plus directe et plus étroite et le côté émotionnel de l'œuvre est beaucoup plus prégnant, notamment quand il s'agit de lire des événements disons banals, qui peuvent arriver à n'importe qui, surtout des événements d'enfance ou d'adolescence. Ce désir d'identification explique le comportement du lecteur qui accepte plus facilement des décisions et des agissements du personnage qu'il n'accepterait peut-être pas pour un récit à la troisième personne. On pourrait quand même dire que tout cela dépend aussi de la proximité culturelle entre le lecteur et le narrateur-personnage : si on fait partie de la même aire culturelle, l'identification sera bien évidemment plus facile à opérer que si la compréhension des certains comportements est soumise à des interprétations culturelles différentes.

Un récit à la troisième personne, au contraire, aura besoin de plus de temps (ou de pages) pour s'imposer comme une autobiographie aux yeux d'un lecteur. L'objectivité et le détachement de l'auteur face à son personnage donnent lieu à un détachement du lecteur face à ce qui lui est raconté et donc à une lecture plus distanciée. On a plus du mal à avoir une lecture propre à une autobiographie face à un récit à la troisième personne qui est le plus souvent perçu comme l'apanage du roman et donc de la fiction.

Quant à la possibilité d'une écriture autobiographique qui utiliserait la deuxième personne, cas rarissime à notre connaissance, cela peut faire place, à notre avis, à une espèce de confusion du lecteur qui sentirait en quelque sorte que le récit et le narrateur s'adresse directement à lui, dans un dialogue bizarre. Du point de vue psychologique, la confusion naîtrait du fait que l'auteur raconterait des faits qui, à cause de la deuxième personne, pourraient être compris comme arrivés au lecteur mais qui ne correspondraient évidemment pas à ce qu'il aurait réellement vécu. Si pour l'auteur, une telle écriture pourrait être envisagée comme un monologue intérieur, le lecteur se sentirait quasiment plongé dans une amnésie imposée dont la guérison dépendrait de ce qu'on lui raconte.

Passons maintenant à une dimension plus théorique de la réception littéraire de l'autobiographie. Les études dédiées à la réception d'une œuvre, fût-elle littéraire ou artistique dans le sens large, s'occupent du rôle que joue le lecteur/destinataire dans l'œuvre. Le devenir postérieur à la publication d'un récit dépend de sa réception. Hans Robert Jauss introduit le concept d'« horizon d'attente » du destinataire qui dépend lui-aussi du contexte social, politique et artistique de l'époque : « [l'horizon d'attente] *résulte de trois facteurs principaux* :

l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, mode imaginaire et réalité quotidienne »¹⁸. En ce qui concerne l'autobiographie, sa réception dépendrait donc des connaissances du lecteur sur le genre autobiographique, s'il a lu ou non d'autres autobiographies, s'il connaît la structure et les éléments supposés être définitoires pour le genre. Autrement dit, il s'agit ici de l'expérience littéraire du lecteur, de ses connaissances empiriques sur la théorie littéraire, sur la différence entre fiction et récit de vie. Théoriquement, seule la réception des *Confessions* de Rousseau à l'époque où elles ont vu le jour a pu poser des problèmes à cause de la nouveauté du genre que les lecteurs ne pouvaient pas resituer dans leurs connaissances antérieures ; pratiquement, la question n'est pas aussi simple, parce que chaque lecteur qui lit pour la première fois une autobiographie doit faire face au même manque de repères antérieurs. Pour ce qui est de l'opposition langage poétique/langage pratique, l'autobiographie est par définition une œuvre qui doit accomplir à la fois les deux fonctions majeures du langage : raconter des événements réels, faisant donc partie de la réalité pratique, tout en les transposant et les transformant en œuvre littéraire, donc appartenant au domaine de l'imaginaire. La réception d'une autobiographie à travers les siècles est liée aussi à la manière dont elle présente les éléments référentiels historiques, que le lecteur connaît de son expérience extérieure à la littérature, et la manière dont ces éléments sont perçus à diverses époques. Mais l'horizon d'attente n'est pas stable, il peut être modifié et même complètement changé par chaque nouvelle œuvre lue. Cette distance entre l'horizon d'attente et les nouveautés apportées par la lecture d'une autre œuvre est prise en compte par Jauss avec la notion de « l'écart esthétique ».

¹⁸Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 49.

I.5. Autobiographie et autres genres apparentés

« Enfin, récit de vécu et relation d'une vérité, l'écriture biographique et autobiographique peut aussi bien s'inscrire dans la réalité que dans la fiction. Entre histoire et roman, entre restitution et invention, les contours de ces deux genres paraissent bien flous et leur identité textuelle bien ambiguë. »¹⁹

écrit Michel Maillard dans son ouvrage dédié à la littérature (auto)biographique.

Nous avons déjà dit plusieurs fois précédemment, que la frontière entre réalité et fiction reste difficile à établir dans le cas de la littérature personnelle. Les raisons en sont nombreuses et nous avons essayé d'en présenter quelques-unes, que nous avons considérées parmi les plus importantes. Mais il faut aussi souligner que les mouvements et courants qui ont changé la littérature depuis le début du XXe siècle ont laissé une empreinte importante sur la littérature de l'intime. L'avènement de l'autobiographie et son développement allant jusqu'à détruire des tabous sociaux ont été accompagnés par le développement d'une littérature pseudo-autobiographique où réalité et invention s'entremêlent étroitement, où les auteurs utilisent leur propre vie comme toile de fond ou comme source d'inspiration pour créer des romans et récits fictionnels.

La biographie avait déjà connu ce type de création, avec des récits de vie de diverses personnes, des biographies fictives, racontant dans le détail une existence purement inventée (récits qui ont généralement pour titre *La vie de...*). Certes, ce type d'œuvre a toujours été considéré comme relevant du roman. Dans le cas de l'autobiographie, on a eu du mal à accepter qu'un auteur puisse partir de sa propre expérience pour créer une œuvre de fiction.

Il s'agit peut-être ici d'une quête du sensationnel, que le public cherche dans tout livre, et le fait de prêter à un personnage des détails de sa vie personnelle conduit le lecteur à une confusion entre fiction et réalité. Cette confusion s'avère parfois très gênante pour la réception générale de l'œuvre, parce qu'on transgresse alors facilement les limites d'une bonne interprétation, pour reprendre les théories de la lecture. Les choses se compliquent un peu plus avec l'apparition des

¹⁹ Michel Maillard, *L'autobiographie et la biographie*, p. 19.

romans autobiographiques et des autofictions. Le lecteur confond souvent le « je » de l'autofiction et la personne de l'auteur, mais en réalité, les différences sont assez nettes, à commencer par la situation d'énonciation. Nous allons essayer de discerner dans ce qui suit les différences entre ces nouvelles formes de littérature et l'autobiographie classique ; cette réflexion sera pour nous le point de départ de tout notre développement autour de l'œuvre chraïbienne.

I.5.1. Le roman autobiographique

Le roman autobiographique est défini le plus souvent comme étant une production littéraire qui emprunte beaucoup d'éléments à la vie de son auteur, sans que cela en fasse une vraie autobiographie, puisque la part de la fiction y joue un rôle dominant. Dans son étude sur les différents types d'écriture intime, Philippe Lejeune donne sa propre définition du roman autobiographique :

« Ces textes entreraient dans la catégorie du 'roman autobiographique' : j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits 'impersonnels' (personnages désignés à la troisième personne) ; il se définit au niveau de son contenu. A la différence de l'autobiographie, il comporte des degrés. La 'ressemblance' supposée par le lecteur peut aller d' 'un air de famille' flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui tout craché »²⁰.

Ce qui nous semble le plus important dans cette définition lejeunienne est l'apparition de la simple « ressemblance » et l'inexistence d'une identité assumée entre l'auteur et le personnage. Il y a dans l'histoire de la littérature beaucoup d'exemples d'écrivains qui ont écrit leurs œuvres de fiction à partir des éléments de leur propre vie, en construisant leurs personnages avec des traits d'eux-mêmes ou de leurs proches. L'exemple qui nous vient immédiatement à l'esprit est celui de Balzac, dont on peut reconnaître la personnalité et la vie dans plusieurs de ses personnages romanesques, sans pour autant pouvoir faire de ses œuvres des autobiographies. La vie réelle de

²⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique.*, p. 25

l'auteur n'est qu'une source d'inspiration, tout au plus une toile de fond sur laquelle se déroule la transposition du réel dans la fiction.

On pourrait dire que le roman autobiographique présente une certaine ambiguïté, puisqu'il peut être perçu par les lecteurs comme un déguisement de l'autobiographie, une tentative de cacher le vécu derrière la fiction romanesque. D'après nous, il s'agit d'un jeu auctorial, puisqu'il ne faut pas y voir une tentative de mensonge, l'auteur laissant des indices suffisants pour que le public puisse déceler sa véritable intention.

Le roman autobiographique est un autre genre hybride, tout comme l'autofiction (qu'on va étudier plus loin), un « entre-deux » qui prouve que les limites entre la fiction et la réalité sont franchissables et que la référentialité et la fictionnalité sont des concepts qui peuvent très bien se rencontrer dans une même œuvre, sans que cela lui nuise. Milan Kundera est l'un des critiques qui défendent l'opinion selon laquelle la vie de l'auteur transparaît entre les lignes de l'œuvre, tout en insistant sur la transposition qui constitue l'écart entre le roman autobiographique et l'autobiographie pure. Kundera reconnaît le droit de l'auteur à utiliser son expérience personnelle comme source d'inspiration pour son œuvre mais il n'est pas d'accord avec la limitation forcée de la littérature à une simple transcription du vécu. La fonction référentielle n'est pas niée, mais elle n'est pas suffisante, la vraie littérature suppose un travail de transformation de la réalité en fiction.

Les éléments référentiels sont présents presque dans toute la littérature, sous diverses formes : la description d'une ville ou d'un endroit, les noms des personnages renvoyant à des personnalités réelles, la relation d'événements « historiques ». Comment un écrivain pourrait-il dresser la description exacte d'une ville dans laquelle il n'est jamais allé ou prêter à un personnage le nom et/ou les traits de caractère d'une personne qu'il ne connaît pas du tout ? Certes, nous faisons ici une réflexion superficielle et très généralisante ; nous ne voulons pas dire par cela que tout roman est un roman autobiographique, mais c'est une manière d'expliquer que la fiction peut s'allier à l'autobiographique pour donner naissance à une œuvre cohérente et que cette alliance est parfois beaucoup plus naturelle que ne le laisse penser le terme « hybride » tant utilisé pour définir le roman autobiographique. L'intrusion du réel dans les récits fictionnels est beaucoup plus prégnante qu'on ne le pense à une première vue et cette intrusion va jusqu'au caractère autobiographique de certains faits relatés. Alain Robbe-Grillet considère qu'un écrivain

parle toujours de soi, en ce sens qu'il utilise son expérience pour son travail de création. Mais tout comme une fleur ne fait pas le printemps, une simple référence ne fait pas l'autobiographie. L'intérêt du roman autobiographique réside justement en ce que le récit est travaillé par l'imagination, pour devenir transposition des éléments réels dans une fiction. On doit revenir ici à Philippe Lejeune qui atteste de l'existence de la référentialité dans une œuvre de fiction (fiction autobiographique, selon ses termes) et écrit :

« Une fiction autobiographique peut se trouver 'exacte', le personnage ressemblant à l'auteur; une autobiographie peut être 'inexacte', le personnage présenté différant de l'auteur : ce sont là questions de fait [...], – qui ne changent rien aux questions de droit, c'est-à-dire au type de contrat passé entre l'auteur et le lecteur. »²¹

Les critiques ont beaucoup parlé du roman autobiographique, les uns le défendant, d'autres le considérant comme un « véritable fléau du discours critique »²² à cause du caractère disons duplice de cette forme littéraire. Il est vrai que cette perméabilité des limites entre les genres présente quelques risques surtout pour les lecteurs profanes : on peut voir dans toute autobiographie un récit fictionnel, ou bien l'extrême inverse : chercher dans tout récit des ressemblances souvent forcées avec la réalité référentielle de la vie de l'auteur. Mais à notre avis ce danger ne doit pas conduire à une dénégation de l'existence des références véridiques dans un récit fictionnel ou bien de la possibilité de créer son autobiographie en la transposant en autofiction (que Lecarme reconnaît d'ailleurs comme forme de frontière entre roman et autobiographie). Ce qu'on reproche au roman autobiographique est une sorte d'indécision, de confusion que le lecteur ne peut résoudre qu'en optant soit pour une lecture romanesque soit pour une lecture autobiographique. On l'a accusé aussi d'être une forme littéraire artificielle, fausse, littéralement une contradiction dans les termes, parce qu'il essaie de réconcilier deux genres qui ont été considérés traditionnellement comme distincts, voire opposés : le roman et l'autobiographie. En alliant vérité et fiction, il ne peut appartenir complètement (toujours d'un point de vue traditionnel) à aucune de ces deux catégories génériques. C'est un point de vue trop strict à notre avis, surtout à une époque où la littérature est en plein processus de renouvellement

²¹Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 26.

²²Jacques Lecarme, *La question de la distinction des genres : roman, autobiographie, autofiction*, conférence inédite prononcée le 28 avril 1998 à l'Université de Lille 3.

et où le droit à la liberté créatrice est revendiqué par tous les écrivains. Pour résoudre cette controverse plutôt terminologique, Yves Baudelle propose de revenir à l'opinion de Lejeune qui considérait que l'adjectif *autobiographiquen* renvoyait non pas au genre littéraire de l'autobiographie, mais à la matière première utilisée par l'auteur. De là, Baudelle conclut : « [...] dans l'expression courante de roman autobiographique, le mot autobiographiquen 'a jamais voulu dire 'qui concerne l'autobiographie (en tant que genre)', mais: 'qui renvoie à la vie de l'auteur' [...] »²³.

Pour ce qui est du lecteur, on a déjà dit que la première impression en lisant un roman autobiographique peut être celle d'une confusion, mais elle doit être vite dispersée. Ce qu'un lecteur doit comprendre en premier lieu est le fait qu'il ne doit pas chercher à reconnaître et à discerner le réel et le fictionnel dans un tel roman. Il doit le lire comme un tout unitaire, où le vécu et l'inventé se complètent l'un l'autre, la réalité servant de fondement pour l'édifice de la fiction. D'ailleurs cette tentative de reconstitution n'aurait aucun résultat, vu le travail de transposition, de stylisation si l'on veut, dont on a déjà parlé et qui ne permet pas de faire une différence nette entre les faits racontés.

Le roman et l'autobiographie sont d'ailleurs des genres vastes, multilatéraux et complexes, ce qui leur permet plus que pour les autres genres encore des rapprochements et des phénomènes d'hybridation. Les formes hybrides et la rupture d'avec les anciennes lois et principes littéraires sont avant tout une marque de l'évolution dans le domaine de la littérature.

I.5.2. L'autofiction

L'autofiction est une autre forme de la littérature autobiographique, qui est parfois matière à confusion avec le roman autobiographique précédemment décrit et qui mérite donc que nous nous attardions un peu pour en faire une très brève étude.

Le terme *autofiction* a été employé pour la première fois par Serge Doubrovsky après la publication de son roman *Fils* en 1977 ; il l'employait pour désigner son projet qui était une mise en scène d'un personnage portant le nom Serge Doubrovsky. Il précisait d'ailleurs qu'il ne s'agissait pas d'une autobiographie, puisque pour lui ce genre était réservé aux personnalités plus importantes du monde :

²³ Yves Baudelle, *Du roman autobiographique : problèmes de transposition fictionnelle*, p. 17, consulté sur le site <http://id.erudit.org/iderudit/008498ar> le 02.08.2011

« Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir »

écrit-il en quatrième de couverture pour expliciter sa démarche.

L'autofiction est donc pour le critique Doubrovsky une forme dérivée de l'autobiographie, mais qui serait à la portée de tous les gens, qui, pour raconter leur vie plus ou moins ordinaire, peuvent trouver un refuge dans la catégorie du roman, en gardant en même temps les caractéristiques référentielles de la littérature autobiographique. Il a d'ailleurs déclaré que tout ce qui est raconté dans son roman est extrait de sa propre vie : les noms, les lieux, les événements, et pourtant son livre est lu et perçu comme un roman. L'impression du lecteur est d'avoir affaire à une fiction, parce que les procédés de narration utilisés par l'auteur sont spécifiquement romanesques. Pour l'ouvrage de Doubrovsky, l'élément le plus important est *« d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage »*. Le rôle du langage dans ce récit de vie est essentiel ; c'est le langage qui structure le récit et non pas la chronologie des faits, comme ce serait habituel dans une autobiographie. L'aventure de sa vie est transposée dans le langage, mais en même temps il se laisse entraîner dans une aventure du langage en cherchant la littéralité, les assonances, les allitérations, une matérialité du langage qui interpelle à chaque pas le lecteur ; l'écriture et la vie entretiennent dans son livre une étroite liaison d'interdépendance : la vie est structurée à partir des procédés d'écriture attentivement choisis, mais en même temps le langage est en quelque sorte organisé par la vie, pour reproduire les événements réels. Dans l'autofiction de Doubrovsky, il s'agit donc d'un carrefour entre la référentialité pure d'une autobiographie et le caractère fictionnel du genre romanesque. N'oublions cependant pas que Doubrovsky fait partie des écrivains de la modernité qui voulaient restituer à la littérature son caractère étymologique d'écriture, d'où le grand soin pour la partie purement langagière de l'œuvre littéraire. Si l'on repart de la théorie du pacte autobiographique de Lejeune, on peut dire que Doubrovsky a voulu créer une œuvre qui se réclame aussi de ce pacte romanesque puisqu'elle présente une identité entre l'auteur et le personnage ; dans le tableau présenté par Lejeune, ce type de récit ne pouvait pourtant pas exister, or c'est justement cette impossibilité d'existence que Doubrovsky a voulu

contourner à travers son projet d'écriture ; ce n'est pas une autobiographie masquée, mais une autobiographie romanesque, qui avoue l'identité auteur-narrateur-personnage.

La définition de l'autofiction doubrovskyenne ne correspond plus à ce que l'on comprend aujourd'hui par ce terme qui a acquis avec le temps et avec l'évolution moderne et postmoderne de la littérature un sens plus vaste et parfois éloigné de la définition originelle du terme. L'autofiction englobe maintenant des textes souvent sans aucune liaison avec l'autobiographie, dans lesquels la fiction l'emporte sur la référentialité, une sorte de fictionnalisation de soi, selon le terme de Vincent Colonna²⁴. La caractérisation de Doubrovsky était stricte et ne donnait pas lieu en apparence à des débordements. Une telle évolution du terme est mise par Colonna sur le compte d'un manque de terminologie adéquate et homogène pour désigner des projets littéraires différents mais à finalité assez similaire : se mettre au centre d'une fiction, une « fiction de soi ».

Pour Gérard Genette, l'exemple-phare de l'autofiction se retrouve bien avant le livre de Doubrovsky, dans « *A la recherche du temps perdu* » de Marcel Proust. Combien de lecteurs ont-ils pris l'œuvre de Proust pour une autobiographie ? Et pourtant, elle n'en est pas une. La référentialité du récit s'arrête à la simple identité onomastique qui, à son tour, n'est que très rarement inscrite dans le texte. On n'a aucune preuve matérielle que ce qui est raconté dans les romans de la *Recherche* soit la réalité de la vie de Proust. Cela n'empêche pas le lecteur d'avoir la forte sensation de lire un récit autobiographique. Il est vrai que Proust a laissé cette confusion se perpétuer en ne disant rien sur le statut de son œuvre par rapport à la réalité ou à l'autobiographie, mais ce silence n'influence pas le caractère autofictionnel du roman.

Vincent Colonna propose une autre définition de l'autofiction, en prenant en compte l'élargissement du sens de ce terme, qui peut maintenant trouver des prédécesseurs dans des œuvres et des auteurs très divers : « *une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)* »²⁵. Ce critique trouve des exemples d'œuvres autofictionnelles dans toutes les littératures nationales et même dans d'autres domaines artistiques, ce qui rend ce genre d'autant plus hétérogène et composite. Mais, en raison du caractère récent du mot et de la théorie de

²⁴ Vincent Colonna, *L'autofiction - essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*.

²⁵ Vincent Colonna, *L'autofiction - essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, p. 30.

l'autofiction, une telle extrapolation de l'autofiction à des œuvres très anciennes est reconnue comme dangereuse par Colonna lui-même, à cause de la modification à travers le temps de la théorie de la littérature et du mode de réception d'un ouvrage à caractère littéraire. Comme nous l'avons déjà dit concernant l'histoire de l'autobiographie, c'est une erreur d'insérer maintenant un récit ancien dans tel ou tel genre, sans tenir compte des caractéristiques et des exigences littéraires de l'époque de sa parution et de l'intention de son auteur.

L'autofiction a été pendant longtemps méconnue ou ignorée en raison d'une classification qu'on pourrait nommer aujourd'hui simpliste qui consistait à établir une limite tranchée entre roman et autobiographie, sans donner la moindre possibilité d'existence à un genre hybride comme l'est l'autofiction. Les récits qui se présentaient comme étant dans un « entre-deux » étaient souvent vus comme des œuvres singulières, sans qu'on essaie de les mettre en relation avec d'autres écrits du même genre. Les textes relevant de l'autofiction étaient classés soit dans la catégorie des romans (si la part de l'autobiographie était moindre que celle de la fiction et était lue tout simplement comme une source d'inspiration) soit dans la catégorie de l'autobiographie, lorsqu'on pensait pouvoir prouver la véridicité des faits racontés et remplir ainsi le critère de référentialité. Bien sûr, cette vision conduisait à une mauvaise lecture du texte et sa réception était incontestablement viciée. Le danger inverse serait de voir de l'autofiction là où il n'y a pas lieu et de changer l'interprétation et la réception d'une œuvre en lui attribuant une référentialité inexistante. Cette situation est due en grande partie à une double causalité : d'une part, il s'agit d'un silence des auteurs eux-mêmes, qui n'ont défini leurs projets d'écriture que de manière très évasive et souvent, en se considérant eux-mêmes comme des pionniers, ne rattachaient leurs récits à aucune tradition. D'autre part, on peut parler d'une « lacune » de la critique littéraire, qui n'a pas su donner un nom à cette pratique et qui a préféré ne pas en parler. L'absence d'un nom approprié a une importance plus forte qu'on ne le pense, parce qu'elle engendre la difficulté de catégorisation et de classification, car comment classer quelque chose qu'on ne peut pas nommer ? Ces éléments qui peuvent nous apparaître maintenant, à la lumière de la critique actuelle, très faciles à discerner ont été quand même des obstacles majeurs et prouvent, s'il était encore nécessaire, que la littérature est une matière ouverte qui ne cesse d'inventer et de s'inventer.

L'autofiction met en avant des problèmes littéraires qui lui sont plus ou moins propres, mais qui fondent son existence et sa spécificité dans le champ des productions littéraires : le rôle

de l'auteur, la mise en abyme de sa propre existence à travers le récit d'une existence qu'il se crée et en même temps la mise en abyme de toute son œuvre antérieure, les procédés par lesquels on peut reconnaître la fictionnalisation de soi, l'existence ou pas dans ce cas hybride, d'un contrat de lecture, d'un pacte qui régisse sa réception, etc. A la lumière des recherches dédiées à l'autofiction et qui ont découvert cette pratique à divers degrés dans des œuvres et chez des auteurs appartenant à des époques et des courants très différents, on est allé même jusqu'à se demander s'il n'y avait pas lieu de parler d'un genre littéraire autofictionnel. Comme l'étude critique de l'autofiction est récente, on ne peut pas se hasarder à faire de l'autofiction un genre à part entière, son statut d'hybride ne permettant non plus de la mettre indubitablement dans une catégorie distincte, fût-elle celle de la fiction ou celle de l'autobiographie. Elle reste quand même une preuve de la transgression des « frontières » de genres opérée par la littérature dans son continuel processus de renouvellement et de création. Le mot « frontières » nous semble même un peu trop restrictif, puisque en littérature les genres et les formes se trouvent toujours entremêlés, et c'est justement ce dosage qui fait l'originalité de chaque ouvrage littéraire. Le fait que l'autofiction s'est développée et a commencé à être étudiée surtout à l'époque postmoderne doit peut-être beaucoup à la nouvelle conception des limites, ou plutôt à l'abolition des frontières entre les genres que le postmodernisme a érigée en trait caractéristique. L'autofiction a un caractère paradoxal et a été longtemps considérée comme impossible dans la pratique (voir l'opinion de Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*), mais cela ne l'a pas empêchée de se développer et de voir finalement son existence reconnue.

Tout comme pour le roman autobiographique, l'autofiction a eu à dépasser une vision simpliste des genres littéraires et à s'imposer comme forme distincte de la littérature tant dans la conception critique que dans la perception du public.

I.6. Cas particulier : la littérature maghrébine

On reconnaît depuis longtemps déjà l'étroite liaison qui existe entre la culture, voire la civilisation, et la littérature ; on écrit ce qu'on voit, ce qu'on entend, ce qu'on vit. C'est pour cela qu'à travers le monde on pourrait facilement reconnaître plusieurs « aires » littéraires, qui

correspondent *grosso modo* à la répartition géographique des continents. La tradition occidentale ou, pour mieux dire, euro-américaine s'est imposée d'une manière qui peut nous sembler évidente et sans équivoque grâce au pouvoir sociopolitique qu'elle a connu pendant plusieurs siècles à l'époque des grands empires coloniaux. Mais elle n'est pas pour autant le seul ni le meilleur modèle littéraire existant.

La littérature francophone est un exemple plus que concluant de ce que la diversité culturelle peut apporter à un « modèle » de base. Nous ne sommes pas la première à dire qu'il n'y a pas une littérature francophone, mais des littératures francophones, parce que les différences entre la littérature canadienne de langue française, la littérature antillaise, maghrébine, etc. sont si frappantes qu'on ne peut pas totalement les mélanger uniquement en raison de la langue d'écriture qui est le français. Parce que la langue ne fait pas la littérature. Le français est dans ce cas le liant qui facilite la compréhension à travers le monde, en offrant un support linguistique commun pour exprimer la diversité ethnoculturelle. Mais ces différences sont facilement discernables dans la production littéraire, quel que soit le genre, à travers les sujets, les perspectives narratives, les procédés, les personnages, etc., et l'autobiographie n'en fait pas exception. On a d'ailleurs vu que ce type d'écriture a eu à combattre des réticences même en Occident, on ne doit pas s'étonner de ce qu'elle ait rencontré des difficultés dans d'autres espaces culturels et que ce sont ces difficultés spécifiques qui ont façonné les différences au sein d'un genre qui est de toutes façons loin d'être unitaire.

La littérature maghrébine est une partie importante des littératures francophones et est le plus souvent définie en faisant référence à l'aire géographique (Algérie, Tunisie, Maroc) à laquelle appartiennent les auteurs en question. On parle parfois aussi dans une telle définition de la « civilisation arabo-musulmane », bien que cette référence soit un peu trop large, vu par exemple les différentes confessions religieuses de ces écrivains. Ce qui est propre à cette culture, et donc par extension à cette littérature, c'est le profond sentiment d'appartenance à une terre, à une société qui ont connu les mêmes traditions et les mêmes bouleversements historiques. La notion de communauté joue un rôle essentiel dans la vie de ces peuples et elle a été mise en avant pendant la période colonialiste pour donner naissance à un sentiment de revendication nationale face à la présence de la France dans cette région du monde. Pour les écrivains maghrébins francophones, un autre trait commun est donc l'utilisation du français comme langue d'écriture, utilisation qui repose sur différentes raisons, les unes strictement personnelles, les autres plus ou

moins pragmatiques. Ce qui est sûr c'est le fait que la langue française a rendu possible pour certains des auteurs maghrébins une notoriété qu'ils ne pouvaient pas atteindre en écrivant en arabe ; mais cette même langue a pu leur créer toutefois des difficultés dans leurs pays d'origine où elle a été longtemps vue comme symbole du colonialisme. On pourrait dire qu'il s'agit d'un risque assumé pour la plupart de ces auteurs, qui conservent cependant des spécificités de leur culture en les exprimant dans la langue de l'autre.

L'utilisation du français a eu des conséquences parfois inattendues en littérature, et la naissance de l'écriture autobiographique dans l'espace maghrébin en est une. La culture occidentale enseignée à l'école française coloniale a donné la possibilité d'exprimer l'individualité, de se montrer en tant qu'être humain doué de volonté propre. La rupture entre la littérature traditionnelle en langue arabe et la nouvelle littérature d'inspiration française et l'épineuse question du bilinguisme sont les principales caractéristiques présentes à travers la littérature maghrébine.

L'autobiographie y est considérée comme un genre nouveau, importé avec le colonialisme dans la littérature de l'Afrique du Nord. Comme nous l'avons déjà dit, l'aspect culturel a son mot à dire sur l'évolution d'une littérature et ce mot n'est pas des moindres puisque dans certaines cultures la question de l'individualité et du moi est considérée comme marginale, voire même condamnable. La courte histoire de l'autobiographie que nous avons dressée montre bien que même la société occidentale a connu des époques où parler de soi-même était presque inconcevable. Pour faire de sa vie un sujet d'œuvre littéraire, il faut avoir la conscience de son individualité, de son unicité au sein d'une communauté et cela n'est pas propre à toutes les sociétés. La communauté et l'appartenance à un groupe social sont des facteurs primordiaux dans plusieurs civilisations. L'Occident n'a pas fait figure d'exception mais son évolution sociopolitique a facilité le développement d'une vision individualiste plus prégnante qu'ailleurs.

Mais cette importation du genre autobiographique ne doit pas laisser croire à une absence absolue d'une littérature autobiographique dans l'espace nord-africain. A ce propos, on reprend ici les conclusions d'Abdallah Bounfour :

« - Il y a deux grandes traditions autobiographiques dans la tradition littéraire arabe médiévale et classique : les écrits initiatiques ou de conversions des soufis et les fragments autobiographiques des grands historiens ou théologiens adressés généralement à leurs héritiers. Voici un exemple éloquent :

- *L'autobiographie soufie n'est pas d'une grande abondance et elle est trop singulière pour être inspiratrice de l'écriture moderne. Quant à celle des clercs, elle est rarement autonome, c'est-à-dire qu'elle est généralement insérée dans un texte ayant une autre intention que le pur récit autobiographique. Quand il est suffisamment autonome des autres œuvres, le récit autobiographique tient plus des mémoires et de la chronique que du récit de vie.* »²⁶

Nous ne pouvons pas nous empêcher de voir ici une similarité très frappante avec l'évolution historique de l'(auto)biographie occidentale. Mais alors que les langues européennes ont permis une expansion de l'individualité et une propagation de l'image de l'individu justement en tant qu'individu, ce qui a conduit à l'apparition plus précoce de l'autobiographie comme genre littéraire, dans la société arabo-musulmane ce développement a été freiné par les interdits de la langue arabe classique. La mentalité religieuse a donné aux œuvres biographiques le seul but de retracer le fil de l'existence du prophète, récits souvent fantaisistes, entremêlant la réalité historique et les faits extraordinaires, le réel étant souvent remplacé par le merveilleux religieux et par le symbolisme. Les spécialistes considèrent d'ailleurs que les récits autobiographiques soufis sont eux-mêmes une exception et étaient vus comme des extrêmes, une sorte d'exception qui renforçait la règle.

La société maghrébine repose sur quelques caractéristiques principales : il s'agit d'une société ayant une religion dominante (l'Islam), mais qui repose sur des fondements archaïques d'origine berbère et d'autres structures religieuses plus ou moins répandues. Tout repose donc sur une conception religieuse qui n'a jamais encouragé le développement de l'individualité. Dans ces visions ancestrales ancrées dans la mentalité maghrébine, l'individu n'est qu'une partie composante de la communauté qui se soumet elle aussi à des forces supérieures et obéit à des règles dites sacrées, enracinées dans le subconscient collectif. L'Islam considère que parler de soi-même n'est pas conforme à la morale et aux règles sociales et religieuses, et ce précepte prend ses sources dans toute la tradition islamique, en opposition avec la tradition chrétienne qui a encouragé le développement de la personnalité. La psychologie et la psychanalyse modernes et leurs études sur les profondeurs de l'esprit humain n'ont fait qu'accentuer la vision de l'homme comme individu unique dans la culture occidentale.

²⁶ Abdallah Bounfour, *Forme littéraire et représentation de soi : l'autobiographie francophone du Maghreb et l'autobiographie arabe du début du siècle*, dans Charles Bonn et Arnold Rothe, *Littérature maghrébine et littérature mondiale* Actes du colloque de Heidelberg, octobre 1993, éd. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1995, pp. 71-72

La littérature traditionnelle dans les pays de l'Afrique du Nord est en grande partie de nature orale, pour des raisons linguistiques : les dialectes arabes et berbères parlés par la plupart de la population n'ont pas des variantes écrites et l'arabe littéraire, connu seulement par une partie des gens, est marqué d'une élite et surtout de la littérature religieuse coranique. Les interdits et les tabous sont un autre obstacle pour le développement d'une littérature profane en langue arabe. La tradition littéraire orale est d'ailleurs expliquée par le faible degré d'alphabétisation et d'accès à la culture écrite. Le français est apparu donc comme une double solution : le moi avait maintenant à sa disposition un instrument linguistique pour pouvoir s'exprimer et on avait la possibilité de contourner les interdits de la langue arabe, sans parler de la capacité de diffusion qu'offrait un ouvrage écrit en français.

La question de la langue nous conduit naturellement à la question du langage et de la communication. En écrivant une autobiographie, tout auteur veut « communiquer » quelque chose sur soi, sur sa personnalité ; la communication est, comme on le sait, un processus complexe qui suppose d'une part un code langagier commun entre les participants, et d'autre part des connaissances pour les moins élémentaires sur le système de pensée de l'autre. Dans le cas de l'autobiographie maghrébine francophone, aucune de ces deux conditions fondamentales n'est facile à remplir complètement. Pour la première, la plupart des auteurs font appel à un mélange entre les langues, en utilisant des mots de l'arabe classique ou dialectal pour décrire des réalités, plus ou moins concrètes, pour lesquelles le français n'a pas des mots propres pour les désigner. Le langage est porteur de culture, il comprend des connotations qui ne peuvent pas être facilement comprises en dehors du contexte qui les a formées. C'est, à notre avis, la caractéristique de tous les textes francophones écrits par des auteurs en situation de bi- ou plurilinguisme. A cela s'ajoute les difficultés de s'adresser à un public pluriel dont au moins une partie a un autre système de valeurs, une autre pensée. Du point de vue de la psychologie de la communication, l'émetteur du message s'adresse à l'image mentale qu'il se fait de son récepteur et ce dernier à son tour reçoit ce message en fonction de sa propre image mentale sur son interlocuteur. Il va de soi que ces deux images mentales ne sont pas des copies conformes de la pensée des deux participants, mais des représentations plus ou moins réalistes, ce qui donne souvent naissance à des ambiguïtés et des dysfonctionnements de la communication. Transposée en matière de littérature et d'autobiographie, cette théorie montre bien sa pertinence. En écrivant en bonne part pour un public occidental, l'auteur maghrébin s'adresse à un lecteur hypothétique auquel il accorde des qualités et des défauts selon ce qu'il sait de la pensée de l'autre. Mais cette connaissance est parfois limitée à des notions théoriques qu'on lui a inculquées à l'école

française et cela donne naissance à la déception ressentie lorsque cette image théorique est confrontée à la réalité. De l'autre côté, le lecteur occidental procède à la lecture en ayant un bagage de connaissances sur la culture maghrébine, une image souvent nourrie de stéréotypes et d'idées préconçues ; de plus, il cherche le plus souvent non pas à connaître la réalité, mais à confirmer cette image personnelle. De ce fait, la « communication » est viciée, l'ambiguïté entre en scène ; on pourrait peut-être expliquer par là le désir du public et des critiques occidentaux de voir une autobiographie là où l'auteur a voulu écrire un roman : on veut confirmer une image mentale et on n'est plus capable de faire la différence entre autobiographie et fiction.

En parlant de cette problématique, Charles Bonn écrit :

« Cette mise en scène de la relation entre langages et des rôles qu'elle génère fait partie intégrante d'une littérature qui fut de ses débuts et qui reste encore, comme on l'a montré une immense lettre ouverte à l'Occident, dans laquelle les diverses manifestations de l'être et du paraître sont toujours lourdement investies. Dès lors il convient de repenser la dérive entre le même et l'autre à travers à la fois le dit et le non-dit, les excès comme les silences. »²⁷

On a parlé dans notre courte analyse des caractéristiques essentielles de l'autobiographie de la place occupée par les blancs ou les silences dans ce type de récit. Pour ce qui est de la littérature maghrébine, le silence joue un rôle légèrement différent de celui qu'il a dans l'autobiographie occidentale. Il faut revenir de nouveau à la religion islamique qui impose des limites assez strictes à l'expression de certains sujets considérés comme tabous. Pour les écrivains francophones, apparemment il y a deux voies à suivre : soit ils continuent à respecter la loi religieuse et évitent de parler des sujets tabous ou d'utiliser des termes interdits, cas dans lequel leur récit sera « troué » par des blancs portant sur ces questions, soit au contraire ils refusent ce type de censure culturelle et parlent explicitement, parfois même de manière violente voire exagérée, en montrant leur désobéissance face à une loi restrictive. Mais le plus souvent, les auteurs choisissent le chemin de milieu, n'hésitant pas à critiquer là où ils considèrent comme nécessaire de le faire, mais en n'oubliant pas non plus leur appartenance à cette culture en montrant une sorte de retenue concernant certains sujets délicats.

²⁷ Charles Bonn, *L'autobiographie maghrébine et immigrée – entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance*, dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994, éd. l'Harmattan, Paris, 1996, p. 214.

On ne doit aucunement croire que le passage à la langue de l'Autre a été une chose facile pour les écrivains maghrébins. Le français restait encore la langue de la colonisation et de par là contenait quelque chose de détestable et condamnable. La question du bi- et plurilinguisme touche la plupart de écrivains maghrébins : ils parlaient un dialecte arabe ou berbère comme langue maternelle, apprenaient l'arabe classique littéraire à l'école coranique et le français lors de leur scolarité dans les écoles coloniales. Ce mélange linguistique est visible dans toutes les œuvres francophones maghrébines, parce que les auteurs sont parfois obligés d'utiliser des mots dialectaux ou arabes pour décrire des réalités que la langue française ne connaît pas. A propos de cette question Annie Devergnas-Dieumegard écrit en faisant référence plus précisément au cas de la littérature marocaine :

« Les écrivains marocains de langue française sont ainsi irrigués par trois courants linguistiques. L'un charrie une « sublangue », arabe dialectal pour certains, berbère pour d'autres, la langue de la Mère, qui s'impose à la naissance, langue des besoins élémentaires, alimentaires et affectifs, langue incomplète et hybride, mêlée de berbère pour l'arabe, d'arabe pour le berbère, ainsi que de français et d'espagnol, langue qui ne dit pas l'abstraction et qui ne s'écrit pas. Le second courant charrie une « surlangue », l'arabe classique et coranique, langue du Père, langue imposée dès l'enfance, chargée d'exprimer la dimension spirituelle et sacrée, langue dans laquelle le moi et son expérience personnelle ne sauraient s'exprimer sans frôler le sacrilège, langue institutionnalisée et relativement rigide, véhicule de la Tradition et de la Loi. Le troisième courant linguistique enfin est constitué d'une « xénolangue », le français. Le français est certes la langue de l'intrus, mais aussi la langue du modernisme, langue que l'on s'applique à apprendre par obligation scolaire, à « posséder » parfois, au sens fort, avec zèle ou rage pour l'exorciser. »²⁸

On voit bien dans la citation donnée que chaque « courant linguistique » appartient à une époque de la vie, à une période de l'existence des écrivains francophones, ce qui nous semble un élément très important pour l'écriture autobiographique, qui est justement l'écriture de la vie. Comment écrire son autobiographie dans une seule langue (en l'occurrence, le français), si son « existence » en cette langue ne commence que tardivement ? Il peut se comprendre alors la nécessité ressentie par ces auteurs d'introduire dans leurs œuvres des éléments linguistiques étrangers au français, mais très propres à leur existence. Nous allons d'ailleurs nous intéresser

²⁸ Annie Devergnas-Dieumegard *L'incroyable fortune d'un genre sans racines : esquisse d'une problématique de l'autobiographie de langue française au Maroc*, <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303add.html#bev>, consulté le 2 septembre 2011.

plus en profondeur à cette question, en étudiant l'œuvre de Driss Chraïbi et la place que les mots arabes occupent dans sa production littéraire. Le français est donc perçu comme « ange et démon », langue de la libération du moi et de l'identité personnelle, mais aussi langue imposée de la colonisation, parfois incapable d'exprimer les réalités du monde d'origine.

Le sentiment d'appartenance à une nation et à une terre est beaucoup plus fort pour les peuples qui ont connu une colonisation étrangère, et ce fait laisse des traces dans l'écriture personnelle qui cherche soit à se constituer en porte-parole d'une identité collective même avant d'être représentative de la vie de son auteur, soit à se positionner en opposition avec cette idée de collectivité pour se libérer des tabous socioculturels et des contraintes linguistiques.

Dans la littérature maghrébine, les changements dans la perception du « je » en tant que sujet d'une écriture littéraire commencent à voir le jour au milieu du vingtième siècle, sur le fondement d'une acculturation qui avait conduit à des changements profonds dans les mentalités et les sociétés. Les premières générations d'écrivains instruits dans les écoles françaises, ceux qui avaient éventuellement eu la possibilité de voyager et de connaître les comportements occidentaux, commencent à construire petit à petit une véritable émergence de la littérature personnelle. Le contexte musulman et la manière traditionnelle de voir et comprendre le monde sont profondément secoués. La sphère privée appartient au domaine du caché dans une société à modèle religieux, telle que celle maghrébine, où l'individualisme doit se soumettre à la vision holiste. L'émergence du « je » est alors une innovation importée de l'Occident, par l'intermédiaire de l'école française, un instrument de sortie d'une langue par excellence religieuse pour se situer dans une nouvelle société, profane, laïque. Il s'agit quand même souvent d'une adaptation, d'un mélange avec la tradition, parce que le « je » utilisé par les écrivains est parfois une manière de dire « nous », une façon de s'opposer à l'Autre, non pas à un Autre maghrébin, mais à l'Occident. Il s'agit dans ce cas d'une individualisation de la collectivité qui exprime par les procédés de l'Autre occidental, les réalités de la société d'origine. Cette notion d'« autobiographie collective », que certains spécialistes de la littérature maghrébine ont proposée, n'est pas acceptée par tous les critiques, certains y voyant une contradiction dans les termes : à partir de l'étymologie-même du mot *autobiographie*, ce genre de récit ne peut référer qu'à une seule personne qui décrit sa propre vie, et non pas la vie d'une collectivité. Ce point de vue nous semble trop rigide parce qu'il ne tient pas compte des spécificités culturelles de l'univers extérieur à l'œuvre. Comme nous l'avons déjà dit, ces particularités jouent un rôle

essentiel dans la construction littéraire et une vision trop étroite de l'autobiographie sera nuisible à beaucoup d'autres récits autobiographiques ; si la notion d'individualité n'est pas une caractéristique de l'espace en question, cela ne signifie pas que l'autobiographie n'a pas le droit d'y exister. Elle peut avoir d'autres références culturelles, elle peut se construire autrement dans un espace autre que celui occidental. La diversité met son empreinte sur ce genre aussi bien que sur le roman ou la poésie.

Le contexte sociopolitique est peut-être encore plus important dans le cas de la littérature maghrébine que pour une littérature occidentale parce que la perception du public est différente et change le mode de reconnaissance de l'œuvre en question ; dans un univers littéraire qui est lui-même affecté par des changements profonds, il est difficile pour une nouvelle forme d'écriture, telle que l'autobiographie, de s'imposer aux yeux des lecteurs. La possibilité pour les œuvres francophones d'élargir leur public aux lecteurs occidentaux est une manière de s'imposer plus facilement dans leur espace d'origine même ; la curiosité de connaître ce que l'Autre apprécie joue un rôle important dans ce changement de vision, tout comme le scandale qu'ont fait naître les premières autobiographies maghrébines.

Du point de vue du lecteur occidental, on a trop souvent vu dans les écritures personnelles de l'espace maghrébin une sorte d'étude ethnographique plus facile à lire qu'un livre scientifique : le style littéraire est perçu comme étant plus agréable pour la lecture et le fait que les événements sont racontés par un autochtone est vu comme un signe de véridicité et d'authenticité du récit. On a eu tendance à voir dans ce type de récit plutôt le côté « témoignage » et à en négliger la valeur littéraire et l'aspect autobiographique. Cette tendance est encore visible ces dernières années, avec l'orientation du goût du public vers les récits à caractère autobiographique, qui sont assez souvent fondés sur le témoignage d'une personne mais dont la valeur littéraire n'est pas très grande. L'élargissement de la vision sur le monde, dû principalement à la mondialisation et à l'apparition des médias audio-visuels, a conduit à la conscience de l'existence d'autres cultures et civilisations, dites exotiques, et à la volonté de les connaître. D'ailleurs, la perception d'authenticité est d'autant plus grande que le récit est moins littéraire.

Charles Bonn écrit:

« On a même considéré l'autobiographie comme la caractéristique essentielle des romans maghrébins, et une part non-négligeable de ce qui fait leur rupture d'occidentalité par rapport à la tradition littéraire de l'espace dont ils se réclament. »²⁹

Les débuts de la littérature maghrébine postcoloniale sont effectivement marqués par une floraison des genres autobiographiques, probablement due à un désir de rompre avec la tradition « communautariste » de leur culture d'origine et de la volonté de choquer autant le lecteur occidental – par le récit des coutumes pour lui « exotiques » – que le lecteur maghrébin – par la revendication d'une individualité qui contourne l'interdit. Les œuvres de Mouloud Feraoun (*Le fils du pauvre*), Kateb Yacine (*Nedjma*), Albert Memmi (*La statue de sel*), Driss Chraïbi, Abdelkebir Khatibi (*La mémoire tatouée*)³⁰, etc. expliquent en grande mesure l'opinion de Charles Bonn. Mais certains critiques spécialistes de la littérature maghrébine ont parfois étendu la visée autobiographique à toute l'œuvre d'un auteur, en cherchant dans presque tous les textes des éléments qui confirment leur théorie. On oublie souvent que l'œuvre d'un auteur n'est presque jamais autobiographique en sa totalité, et on utilise des critères simplifiés ou incomplets pour mettre l'étiquette « autobiographie » sur une œuvre qui n'est peut-être qu'un roman à la première personne.

En Occident, on l'a déjà dit, l'autobiographie est le plus souvent l'apanage des écrivains arrivés à l'âge mûre ou à la vieillesse qui désirent s'expliquer ou s'ériger en modèle. Elle n'est que très rarement écrite comme première œuvre d'un auteur. Bien au contraire, dans la littérature maghrébine, l'autobiographie est considérée comme fondatrice et nombreux sont les écrivains dont la première publication fut un récit personnel. Mais est-ce qu'il s'agit toujours d'une autobiographie, et n'a-t-on pas souvent considéré comme telle des ouvrages de témoignage ou des romans ? L'Occident a encouragé la publication de ce type d'ouvrage (un bon nombre d'ouvrages ont été écrits et publiés sur conseil et à l'aide des amis occidentaux des auteurs) pour répondre à la curiosité d'avoir des témoignages de l'intérieur. Comme dans le cas de Chraïbi, qui n'a jamais reconnu *Le Passé simple* en tant qu'autobiographie, les lecteurs et les critiques occidentaux ont oublié trop vite des critères essentiels de la définition de l'autobiographie : la

²⁹ Charles Bonn, *L'autobiographie maghrébine et immigrée – entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance*, dans *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux, 21, 22 et 23 mai 1994, éd. l'Harmattan, Paris, 1996, p. 209.

³⁰ A part l'œuvre de Khatibi, les autres récits ne se présentent pas comme des autobiographies, mais ils ont été le plus souvent lus dans ce sens.

reconnaissance de l'auteur, l'identité de nom entre les trois instances narratives, critères qui ont été établis justement par la critique occidentale.

Un autre trait qui caractérise plusieurs romans francophones maghrébins de cette période d'émergence est la critique parfois très violente à l'adresse des contraintes de la société arabomusulmane, mais aussi dirigée vers la culture colonisatrice. Ce sont des sentiments paradoxaux, d'une part il y a le désir de se libérer des « oppressions » morales d'une société traditionnelle qui a trouvé maintenant un terme de comparaison dans le mode de société occidental, d'autre part la déception causée par la réalité de ce dernier, réalité qui était très loin de l'humanisme prôné par l'intermédiaire de l'école. Pour prendre quelques exemples, l'œuvre de Mouloud Feraoun *Le fils du pauvre* se constitue dans un hommage à l'école française qui est vue comme dépositaire des valeurs humanistes, une sorte de terre promise pour tout intellectuel assoiffé de connaissances. La critique a longtemps réduit ce roman à une sorte d'hymne à la culture occidentale et a fait que Feraoun soit considérée, de façon trop simpliste et erronée, un auteur assimilé. Mais petit à petit la déception devant une réalité fort différente de celle des livres d'école prend le devant et se fait critique plus ou moins virulente, plus ou moins voilée, dans des œuvres comme celles de Driss Chraïbi (voir la critique du *Passé simple* ou celle fondée sur l'ironie de *La Civilisation, ma mère !...* ou encore la violence des *Boucs*) et d'autres écrivains maghrébins, ainsi que dans les œuvres ultérieures de Feraoun. L'incapacité de l'Occident à mettre en pratique les belles théories qu'il enseigne aux colonisés est la principale responsable de la destruction du mythe de la civilisation occidentale dans l'esprit des écrivains maghrébins. Cette critique violente est le moyen de dire à l'Autre qu'il n'est pas meilleur que les autochtones, que les œuvres francophones ont aussi une valeur qui réside peut-être justement dans leurs différences par rapport à la littérature occidentale et dans les contradictions qui naissent du mélange Occident-Orient. Si leurs œuvres sont contradictoires, c'est parce que les auteurs se trouvent dans une situation à mi-chemin entre deux cultures, situation qui a été créée par la colonisation européenne.

Le développement de la littérature autobiographique dans l'espace maghrébin doit beaucoup au changement culturel marqué par la colonisation française, bien qu'il y ait eu antérieurement des récits proches de ce genre. Les auteurs entraînés dans l'acculturation ont vu dans la langue du colonisateur un moyen de sortir d'une culture originale restrictive et d'exprimer à haute voix l'individualité qu'ils avaient longtemps étouffée sous l'empire d'une langue qui ne permettait pas une telle expression. A part ce côté linguistique, il y a sans doute l'influence

culturelle exercée par la littérature occidentale étudiée à l'école française et les voyages en France pour certains auteurs. Ils ont étudié à l'école française et ils connaissaient certainement les « normes » de l'écriture occidentale ; bien que la théorie occidentale de l'autobiographie ait commencé à se développer après la parution des premières œuvres maghrébines, il est fort probable que même ces premiers auteurs avaient connaissance de la manière occidentale d'entreprendre une autobiographie et qu'ils l'ont transposée (ce qui ne signifie aucunement copier) dans leur réalité socioculturelle. Etait-ce une autre manière de s'opposer à l'Autre ? Peut-être. Ou un moyen pour se faire comprendre par l'Autre tout en restant soi-même.

Outre cette différenciation entre autobiographie occidentale et autobiographie maghrébine, distinction qui est soutenue par les caractéristiques culturelles que nous venons de préciser, on fait souvent d'autres distinctions au sein même de cette littérature autobiographique maghrébine, en créant des sous-catégories telles que l'autobiographie féminine ou l'autobiographie juive, pour ne donner que les exemples les plus cités dans les travaux critiques dédiés à cette problématique. Cette classification est, à notre avis, plus rigoureuse que celle faite au sein de l'autobiographie occidentale et cela du fait du statut de ces catégories socioreligieuses dans la société maghrébine. Etre femme ou juif et raconter sa vie de femme ou de juif présente un plus grand intérêt pour la critique de l'espace culturel maghrébin que pour celle de l'autobiographie occidentale, mais ce ne sont à notre avis que des délimitations restrictives qui veulent créer des catégories littéraires à partir des critères extérieurs. Nous ne voulons pas nier l'importance de ces différences, mais elles ne nous semblent pas susceptibles de changer du point de vue structurel les caractéristiques de l'autobiographie maghrébine, même si elles peuvent donner plus facilement lieu à des écarts critiques plus ou moins évidents. Si on voulait tenir compte des facteurs extérieurs à l'œuvre pour faire une catégorisation, chaque autobiographie écrite devrait faire l'objet d'une classe, tant les autobiographies sont, par la définition même de la vie humaine, différentes l'une de l'autre.

Personne ne peut nier l'existence des différences entre l'autobiographie occidentale et celle francophone de l'espace nord-africain. Le facteur culturel a laissé son empreinte sur l'évolution de ce genre, une empreinte sans laquelle on aurait eu affaire à une copie exacte, mais fade et sans aucune originalité, de la littérature européenne et on aurait peut-être accusé ces auteurs d'être déculturés et aliénés. On est d'accord que les différences existantes ne permettent pas une analyse totalement et exclusivement fondée sur les caractéristiques de l'autobiographie occidentale, mais cela ne signifie pas qu'il faille les écarter complètement et traiter de manière différente

l'autobiographie maghrébine en raison d'une liberté qui mène souvent à des interprétations non-conformes à l'intention auctoriale.

On est donc d'accord sur l'existence d'une autobiographie maghrébine ayant ses propriétés distinctives, mais personnellement, nous ne pourrions jamais être d'accord avec le qualificatif de *mineure* qu'on colle parfois autant à l'autobiographie comme genre qu'à l'autobiographie (ou plus généralement à la littérature) maghrébine. Cette hiérarchisation ne fait qu'entretenir un faux modèle binaire qui tend vers l'antagonique. Certainement, les critères ethno-anthropologiques ne sont pas à négliger dans une étude taxinomique littéraire, loin de nous cette idée, mais ils ne doivent pas prendre le dessus et nous écarter de l'attention à porter aux caractéristiques de l'écriture elle-même.

Plus récemment, on utilise beaucoup le concept de littérature postcoloniale, qu'il ne faudrait pas comprendre comme la littérature d'après l'époque coloniale, en imposant ainsi une structure chronologique à la pensée littéraire maghrébine ; il faut lire ce même concept à la lumière de courants littéraires contemporains, ce qui le rapproche pour partie du post-modernisme occidental. Mais beaucoup de lectures de la littérature du Maghreb ont presque automatiquement été organisées de façon duale, entre le Moi et l'Autre, avec toutes les ramifications qui partent de cette dualité : littérature, culture, civilisation, religion, société, etc. Mais on doit se poser désormais la question de savoir si ces organisations binaires peuvent encore être appliquées à des écrivains pour lesquels l'hybridité culturelle, l'« entre-les-deux », a été non seulement un phénomène vécu, mais une réalité quotidienne et le contact de cultures une habitude. On ajoute à cela, pour certains auteurs, l'expérience de l'exil et de l'éloignement, bouleversante et choquante. Toutes ces expériences extra-littéraires sont des strates qui aident à tracer les contours invisibles d'une spécificité de l'autobiographie maghrébine, mais, répétons-le, cela est lié à la vie plutôt qu'à des phénomènes littéraires.

I.7. Conclusion

La question de l'autobiographie en tant que genre littéraire, avec ses caractéristiques, sa place dans le paysage littéraire à travers l'histoire et ses avatars dans les divers espaces culturels ne peut certainement pas être traitée de manière aussi complexe et complète qu'il le faudrait dans

un espace aussi réduit que celui que nous lui avons accordé. De nombreuses études critiques dédiées et l'étude des œuvres affiliées à ce genre donneront une image beaucoup plus pertinente de cette problématique suffisamment vaste pour laisser encore place à des travaux littéraires théoriques et pratiques originaux. Nous n'avons pas eu la prétention de révolutionner la théorie de l'autobiographie, ni de faire une rétrospective exhaustive de tout ce qui a été écrit sur ce sujet, ce n'était d'ailleurs pas le but de cette mise au point initiale. Mais la place que la théorie de l'autobiographie occupe dans notre travail est aussi importante que la fondation pour la construction d'un édifice. Cette comparaison est peut-être trop prosaïque pour une étude littéraire, mais elle restitue à cette partie de notre travail toute sa pertinence de notre point de vue. Elle pourrait d'ailleurs aussi être considérée d'une certaine façon comme trop étendue, mais elle nous servira de base théorique et terminologique pour tout le développement qui suit, en étant toujours à notre disposition pour nous aider à ne pas divaguer hors théorie et réflexion critique, et à ne pas tomber dans une erreur que nous avons déplorée : laisser de côté tant les travaux théoriques confirmés que l'intention avouée de l'auteur et de l'œuvre, tout cela sous le prétexte d'une originalité extrême.

Nous avons proposé dès le titre le terme de *pseudo-autobiographie* pour parler de l'œuvre de Driss Chraïbi ; notre recherche est donc centrée sur une étude comparative, si l'on peut dire ainsi, des œuvres de l'auteur marocain à la lumière de la théorie de l'autobiographie : d'une part ses mémoires, publiés vers la fin de sa vie et assumés comme écrits personnels et d'autre part les romans où les événements racontés laissent une profonde impression d'authentique, et d'autobiographique. Nous avons utilisé le syntagme *écriture pseudo-autobiographique* pour rendre compte de ce fil conducteur qui traverse notamment les premières œuvres de Chraïbi et qui présente des similarités frappantes avec la vie de l'auteur sans pour autant être défini par le pacte autobiographique lejeunien. En appliquant autant les concepts théoriques proposées par la critique occidentale que les diverses opinions des chercheurs et critiques de la littérature maghrébine, nous nous efforcerons de rendre compte des similarités et des différences qui marquent les deux versants d'une œuvre étonnante et passionnante tout en tenant compte des spécificités dues au contexte extérieur.

II. Deuxième partie : Un monde au masculin

II.1. Introduction

La société arabo-musulmane traditionnelle est essentiellement patriarcale, le rôle de l'homme étant primordial dans l'organisation socio-économique des cultures en question. Le père est à la tête de sa famille, étant responsable du bien-être de son épouse et de ses enfants jusqu'à leur mariage.

Les romans de Driss Chraïbi sont peuplés par différents personnages masculins, on pourrait même dire que les hommes sont majoritaires par rapport aux personnages féminins.

Les narrateurs seront les premiers à attirer notre attention ; notre but étant de mettre face à face les romans et les œuvres autobiographiques de Chraïbi, l'étude de cette instance narrative est primordiale et définitoire.

Le père occupe une place fondamentale, symbole par excellence de l'homme maghrébin, et nous allons lui accorder une attention spéciale dans notre analyse, puisqu'il est, à notre avis, la figure masculine la plus forte qui apparaît dans les romans chraïbiens, surtout dans le cycle des Ferdi. Les autres personnages masculins qui apparaissent dans les œuvres de Chraïbi sont les autres membres de la famille Ferdi, à savoir les frères du narrateur et son oncle. Notre étude sera structurée autour de ces catégories principales.

II.2. Le(s) narrateur(s)

Dans ce qui suit, nous allons nous consacrer à l'étude des personnages-narrateurs dans les œuvres qui font partie de notre corpus. Pour une meilleure différenciation entre les narrateurs-personnages des œuvres fictionnelles et l'auteur-narrateur-personnage propre aux écritures clairement autobiographiques, nous allons traiter ce sujet en étudiant les œuvres dans l'ordre chronologique de leur parution et en consacrant un temps à chacune d'entre elles, pour mieux rendre compte de l'évolution des personnages à l'intérieur d'un même livre d'une part et d'un livre à l'autre d'autre part.

II.2.1. Le Passé simple- le narrateur révolté

Beaucoup de critiques littéraires ont écrit que Driss Chraïbi a écrit une œuvre profondément contestataire, où la révolte joue un rôle très important, allant jusqu'à des élans révolutionnaires. Dès ses débuts dans la littérature marocaine d'expression française, Driss Chraïbi a fait preuve d'un enthousiasme débordant et novateur qui a apporté à la jeune littérature maghrébine les innovations de la modernité, mais d'une modernité profondément révolutionnaire, en consonance avec la situation sociale et historique de la région. Ses romans se placent tous sous le signe du refus entêté des personnages, et, à travers eux, de l'écrivain Driss Chraïbi, rejetant violemment un système idéologique fondé sur la domination, qui conduisait ses sujets petit à petit vers une aliénation profonde, vers une humiliation grave et répétée niant certaines valeurs fondamentales de l'humanité.

Le Passé simple a été la plus marquante des œuvres de Chraïbi ; c'est un roman qui a été durement contesté et ovationné en même temps (en fonction du côté de la Méditerranée où se situaient les critiques), mais qui mettait en scène dès le début la thématique de la révolte et voulait mettre en évidence la situation d'un jeune homme marocain éduqué à l'école française, se trouvant face à un système sévère et violent. Dans sa tentative d'échapper au pouvoir autoritaire du « Seigneur », le narrateur Driss Ferdi engage une opposition soutenue, qui souvent est voisine de la révolte ou de la révolution. Cependant, à travers le roman, on peut observer un changement de tactique dans le comportement du personnage, changement dû en grande mesure à son évolution vers une maturité d'esprit et à la prise de conscience de sa solitude dans la mise en œuvre d'une telle démarche. On tentera de surprendre le trajet sinueux de la tactique du narrateur et d'observer dans quelle mesure la voix du héros se confond avec la voix de l'écrivain.

Dès la première page du roman, ce thème de la rébellion apparaît, comme si l'écrivain voulait nous communiquer qu'elle sera un élément principal de toute l'histoire présentée :

« *Le canon d'El Hank tonna douze fois [...] Et résonna brusquement en moi le gong du drame* »³¹

³¹P.S., p. 13.

Lorsqu'on entendait les coups du canon d'El Hank (annonçant la fin du jeûne en période de ramadan), le narrateur devait quitter ses amis et l'espace en quelque mesure libérateur du jardin public, pour rentrer à la maison, où l'autorité paternelle régnait et faisait la loi. C'est pour cela que le canon d'El Hank déclenche le drame dans l'esprit de Driss Ferdi, le drame d'une révolte trop longtemps refoulée, qui n'attendait qu'un élément déclencheur pour se manifester dans toute sa force. L'autorité et l'autocratie paternelles nourrissent cette rébellion et l'oppression subie ne fait que la rendre immédiate et légitime.

La situation de Driss Ferdi est semblable à celle de beaucoup de jeunes Marocains de son âge à l'époque, surtout ceux issus des familles aisées : petit, il est allé à l'école coranique, où il a fait connaissance avec des méthodes peu orthodoxes et parfois cruelles d'enseignement. La situation financière de son père l'a conduit à fréquenter le lycée français et à passer son baccalauréat. C'est de ce choc des cultures qu'est née sa distanciation révoltée envers le système marocain, mais aussi sa partielle inadaptation à la société occidentale. Cette hybridation d'un être est très bien mise en avant par l'auteur :

« Imaginez-vous un Nègre du jour au lendemain blanchimais dont, par omission ou méchanceté du sort, le nez est resté noir. »³²

Ce fragment peut donner lieu à plusieurs interprétations. Driss est bien conscient du fait que la double éducation qu'il a reçue a fait de lui un être déchiré entre deux cultures et qui sera traité d'inadapté dans les deux à la fois. Mais l'utilisation du mot *Nègre* a en français une forte connotation idéologique, et l'écriture en italique du mot *blanchi* peut nous amener à penser à une autre interprétation de cette phrase : le protectorat français s'est donné comme prétexte pour l'occupation du Maghreb la nécessité d'apporter le progrès et la civilisation dans ces pays soi-disant « inférieurs » ; ils voulaient donc « blanchir » les « Nègres », c'est-à-dire les civiliser et à la fois effacer leur « culpabilité » d'être nés dans une civilisation autre que celle occidentale. Toutefois, leur « *nez est resté noir* », le processus n'a pas abouti, soit parce que les mesures prises n'ont pas été suffisantes, soit parce que l'intérêt réel était tout autre. Mais si Chraïbi a utilisé le mot *Nègre* dans le sens qu'il a acquis dans la littérature africaine, sans aucune connotation péjorative et, tout au contraire, donnant une vision valorisante à la négritude, le sens

³² P.S., p. 18.

de cette même phrase changerait : l'œuvre d'un écrivain africain sera toujours imprégnée d'éléments de sa culture d'origine, qui donne d'ailleurs sa part d'originalité à l'écriture.

Le personnage a une conscience très lucide de cette déchirure presque tragique, il la ressent profondément et il l'expose à plusieurs reprises dans le texte :

« J'étais vêtu d'une veste et d'un pantalon. Aux pieds une paire de chaussures. Une chemise. Une ceinture à la taille. Un mouchoir dans ma poche. J'étais fier. Comme un petit Européen ! Sitôt parmi mes camarades, je me trouvais grotesque. Et je l'étais. »³³

« Je marchais dans la ville. J'allais vadrouillant, réceptif aux déclics. Comme une chienne de vie, je poussais devant moi le poids d'une civilisation. Que je n'avais pas demandée. Dont j'étais fier. Et qui me faisait étranger dans cette ville d'où j'étais issu. »³⁴

Les premières pages du roman tentent de nous introduire dans l'atmosphère et de nous donner quelques explications pour le comportement à venir de Driss. On le voit au début en compagnie de ses amis français, au jardin public, habillé à l'occidentale. Mais on sent déjà dans sa « voix » la tension de la révolte qui le tourmente. Les vêtements occidentaux ont été une concession que son père lui a faite pour ses résultats scolaires, concession incomplète et qui contribue au déclenchement de sa révolte et à son sentiment d'inadaptation. D'ailleurs, il n'avait pas le droit de les porter à la maison, espace par excellence paternel et par conséquent marocain, où l'Occident ne pouvait pas trouver sa place. L'évolution du personnage-narrateur de ce roman emblématique est toujours influencée, d'une manière ou d'une autre, par le père, qui est aussi à notre avis le personnage le plus fort du roman, comme on va le voir dans la section qui lui sera dédiée. La première partie nous présente un Driss Ferdi qui fait de sa révolte contre l'autorité paternelle le moteur de toute son existence, avant d'évoluer à la fin vers une « entente cordiale » avec son père.

Le Passé simple laisse d'abord au lecteur l'impression d'être un roman engagé unilatéralement : l'attitude du personnage-narrateur semble à une première vue centrée sur la critique du père et de sa quasi-inébranlable autorité et par là implicitement de la société marocaine de l'époque. Mais le jeune Driss sera vite déçu par le système occidental aussi, ce qui

³³ P.S., p. 18.

³⁴ P.S., p. 78.

apaisera pour l'instant sa révolte et conduira vers une partielle réconciliation avec son père et donc une certaine acceptation de sa société d'origine.

Même si le laps de temps pendant lequel se déroule l'action est relativement court, *Le Passé simple* peut être considéré comme un *bildungsroman*, du fait de l'apprentissage que le jeune Driss doit accomplir pour se rendre compte de sa situation peu confortable d'acculturation, ou plutôt d'entre-deux culturel.

Il oscille entre la révolte personnelle et l'aspiration à la révolution de toute une génération. Sa propre volonté d'autonomie et de liberté le pousse à faire l'école buissonnière et à enfreindre les contraintes sociales et religieuses qui lui sont imposées. Il ne se gêne pas pour fumer devant sa mère et son oncle, il boit du vin et mange du porc, même si tout cela représente une grave déviation des normes de la société et de la religion arabo-musulmanes. Tous ces délits sont destinés à ébranler le pouvoir paternel du Seigneur. Le moment où Driss décide de s'opposer de manière directe à son père est très important pour son évolution comportementale future :

« L'horloge sonna. Je fus d'abord machinal les sons traversaient l'épaisseur du plafond et je comptai distinctement neuf coups, neuf heures. Ensuite, je réalisai : j'entendais sonner l'horloge, je pouvais l'entendre. La présence du Seigneur avait donc une faille ? Cela me surprit. Au milieu du tintamarre, lorsque se produit un silence, ce silence est surprenant.

*Cela me libéra. »*³⁵

Jusqu'ici, les gestes de révolte de Driss s'étaient limités à l'« *adultère* »³⁶ qu'étaient pour lui les rencontres clandestines au jardin public avec Roche et ses camarades. Pour le reste, l'autorité sans faille du Seigneur guidait et remplissait sa vie. Maintenant, le père devient un homme, tout simplement. On remarque déjà, comme pour le canon d'El Hank, l'importance de l'horloge dans ce fragment. L'existence du jeune homme est scindée en parties par les sons saccadés de l'horloge, qui marquent aussi les moments forts de la narration. Driss découvre son pouvoir et le fait d'entendre l'horloge est le symbole de la prise de conscience de son existence individuelle au sein de la famille, qui était vue jusqu'ici comme une entité en soi, infaillible et incontestable, sans égards pour les individualités de ses membres. Comme nous l'avons vu dans

³⁵ P.S. p.26.

³⁶ P.S. p.14.

la partie sur les spécificités de l'autobiographie au Maghreb, le « moi » n'a presque pas de place dans la société maghrébine où la communauté, et par là la famille déjà, en tant qu'élément fondateur, sont valorisées au détriment des expressions individuelles, quelles qu'elles soient. Driss parle de la *présence* du Seigneur et il est clair qu'il ne s'agit pas tout simplement de sa présence purement physique, dans les temps et lieu où il raconte, mais d'une présence quasi-permanente dans l'esprit de son fils. Driss se conduit, inconsciemment parfois, selon les règles qui lui ont été toujours imposées, malgré ses élans de rébellion adolescente. Sa première confrontation avec le père, aussi que l'épisode de Fès sont emblématiques de la manière dont le père domine l'esprit de Driss : son influence dépasse largement celle d'un parent sur son enfant, devenant presque celle d'un tyran sur son esclave. Cette oppression est ressentie d'autant plus que Driss connaît les principes humanistes occidentaux que les livres lui présentent. La libération qu'il ressent à ce moment n'est pas totale, la domination paternelle continuera d'être un élément tant perturbateur que potentialisateur pour les sentiments de révolte de Driss, dans la mesure où celui-ci soumet toutes ses décisions au jugement, le plus souvent virtuel (puisque fondé sur des suppositions), de son père.

Même si l'ambition initiale de Driss était apparemment de faire sa propre révolution, l'impossibilité de mener à bonne fin ce désir, impossibilité due en grande partie à la solitude et à l'immatrité, rend le héros plus modéré et le pousse petit à petit vers une révolte plus personnelle et plus subtile.

Le symbole absolu de la révolution menée à bonne fin aurait été le geste de lancer le couteau vers son père pour le tuer, le soir de l'absence de Camel. Mais il n'a pas osé faire ce geste capital, il s'est contenté de protester contre l'attente imposée par le Seigneur, de choisir le côté personnel, individuel de la révolte. Cet épisode est l'un des plus forts de tout le roman, la tension est à son apogée, et si on tenait compte de la construction classique de la narration, on serait tenté de le considérer comme le point d'acmé.

Un autre épisode du même genre se passe à Fès, où Driss transfère toute son agressivité sur le *fqih* Si Kettani, dans lequel il voit à nouveau seulement les caractéristiques essentielles du Seigneur. Ce n'est pas à la personne de Si Kettani qu'il s'attaque (il en est d'ailleurs conscient : « [...] *en ce moment j'imagine que vous êtes le Seigneur.* »³⁷), ni à l'institution et au système que

³⁷ P.S., p. 84.

celui-ci représente et symbolise, mais c'est toujours l'autoritarisme paternel qu'il dénonce. Ici non plus, il ne fait pas appel à une violence physique concrète. Il a opté pour une révolte raisonnée et intellectuelle, peut-être toujours pour se distancier du système qu'il conteste et qui est principalement fondé sur l'agression corporelle. Il veut donc lutter avec les moyens d'un nouveau monde, un monde qui doit être intellectualisé, un monde dont l'élite « *ne se composera que des bacheliers* »³⁸. Tout ce fragment exprime clairement la position du Driss par rapport à la société marocaine dans son ensemble et surtout à l'égard de certaines règles socioreligieuses dogmatiques, qu'il considère comme inhumaines et avilissantes. Le monologue du narrateur-personnage nous introduit dans l'histoire de la famille Ferdi et dans la période de l'enfance de Driss pour y trouver les raisons profondes qui ont conduit à cette révolte orageuse. Les souffrances physiques et morales auxquelles il a été confronté personnellement et celles qu'il a vécues en voyant la situation de sa mère et de ses frères ont été autant d'éléments qu'il a mis en parallèle avec les principes occidentaux, tels qu'il a pu les connaître à travers ses lectures. Cette comparaison était évidemment limitée, dans la mesure où il n'avait pas eu jusqu'ici un contact direct avec les réalités de la société occidentale. La découverte de l'existence de cette limite sera le déclencheur de sa désillusion, mais ne pourra pourtant pas l'empêcher de partir pour la France.

On remarque que le comportement même de Driss est composé des moments de rêverie et de flânerie qui s'ajoutent à ses élans de révolte et qui s'y mêlent souvent. L'imagination et les escapades solitaires en ville, soit à Casablanca, soit à Fès, sont une sorte de sortie d'urgence, une manière de gérer ses débordements tempéramentaux, mais en même temps une autre façon d'opposition. Les apparitions d'une *Ligne mince* sillonnent tout le roman, dès la première page. Il s'agit à notre avis d'une métaphore pour exprimer la situation hybride et quelque peu ambiguë de Driss : sa révolte est arrivée à une certaine intensité qui bouleverse son existence et dont l'équilibre est constamment menacé. Chaque jour que le jeune vit partagé entre l'Orient et l'Occident, entre la tradition et la modernisation, chaque jour représente une nouvelle découverte de soi-même et des tares d'une société malade. La ligne représente la limite, la frontière, la distinction, mais aussi la continuité, l'évolution au cours du temps. Mais il s'agit d'une ligne « mince », c'est-à-dire marquée par l'instabilité, facile à franchir, mais aussi à détruire. Elle fait

³⁸ P.S., p. 82.

la délimitation entre deux sociétés très différentes, mais qui sont toutes les deux parties intégrantes de l'existence de Driss, deux moitiés d'un entier.

« La Ligne Mince est nette à présent. Tout s'est brouillé devant mes yeux pour qu'elle soit très nette. Elle me dit : tu es un Nègre. Tu es un Nègre depuis des générations croisé de blanc. Tu es en passe de franchir la ligne. De perdre ta dernière goutte de sang authentiquement nègre. Ton angle facial s'est ouvert et tu n'es plus crépu, plus lippu. Tu as été issu de l'Orient et, de par ton passé douloureux, tes imaginations, ton instruction, tu vas triompher de l'Orient. Tu n'as jamais cru en Allah, tu sais disséquer les légendes, tu penses en français, tu es lecteur de Voltaire et admirateur de Kant. Seulement le monde occidental pour lequel tu es destiné te paraît semé de bêtises et de laideurs, à peu de chose près les mêmes laideurs et les mêmes bêtises que tu fuis. De plus, tu le pressens hostile, il ne vas pas t'accepter d'emblée. Et sur le point d'échanger la loge que tu occupes contre un strapontin, tu as des reculs. Voilà pourquoi je t'apparais. Depuis le premier jour où je te suis apparue, tu n'es rien d'autre qu'une plaie. »³⁹

Ce fragment représente l'essence de tout le roman, le point de départ de la révolte intérieure de Driss. Le jeune homme souffre justement à cause de sa lucidité, car il ne peut pas s'empêcher de voir les défauts des deux sociétés, c'est pourquoi son incapacité d'adaptation et d'intégration est d'autant plus douloureuse qu'il en est pleinement conscient. Il est resté quelque part à la moitié du chemin, sans avoir la possibilité de retourner, ni d'avancer. Il est devenu un être hybride, douloureusement partagé entre deux mondes extrêmement différents, sans se sentir existentiellement attaché à aucun des deux.

On pourrait considérer que *La ligne mince* est un alter-ego du personnage de Driss Ferdi, un autre « moi », celui qui a le courage de reconnaître la situation existentielle presque tragique qu'il est en train de vivre. À travers tout le roman, l'appellation *Ligne Mince* est écrite en italiques, pour attirer l'attention du lecteur. Même si on ne lit pas le roman page après page, même si on se contente de feuilleter tout simplement le livre, on découvre assez facilement les fragments où la *Ligne Mince* fait son apparition, grâce à cette typographie particulière. Chraïbi a peut-être voulu nous montrer bien distinctement les passages importants de sa création. Il a écrit en majuscules la *Ligne Mince* comme s'il s'agissait d'un nom propre, d'un personnage bien distinct et important du roman. Et si on lit plus attentivement tout le texte, on se rend compte que la *Ligne Mince* est bien un personnage, même un personnage central. Elle apparaît dans les points-clés du récit, l'auteur lui attribue des paroles et les actions de Driss sont souvent ponctuées par une apparition de la *Ligne Mince*.

³⁹P.S., p. 105-106.

Une autre scène qui mêle la réalité et l'imagination est celle qui a lieu dans la mosquée de Fès, pendant la Nuit du Pouvoir. D'ailleurs, toute la scène de la mosquée sert à Driss à exposer la manière dont la religion était pratiquée, et le moment n'a certainement pas été choisi aléatoirement. Dans le calendrier musulman, la Nuit du Pouvoir, appelée aussi la Nuit du Destin, est la plus importante nuit du mois de Ramadan, celle où, selon la tradition, Dieu aurait donné le Coran au prophète Mohamed. On ne connaît pas exactement la date de cette nuit, mais on s'accorde à dire qu'elle se trouve parmi les dix derniers jours du mois de Ramadan et le plus souvent on parle de la 27^{ème} nuit. Les croyants musulmans se retirent à la mosquée pour prier, parce que selon la tradition cela équivaut à mille mois de prières et les désirs formulés pendant cette nuit seront exaucés par Dieu. Il s'agit donc d'une nuit particulièrement importante pour la religion musulmane et particulièrement remplie de spiritualité et de signification théologique. Après avoir attaqué Si Ketanni, qui était justement un représentant religieux, Driss est toujours à Fès pendant la 27^{ème} nuit du Ramadan. Son oncle lui dit : « *La 27^{ème} nuit est une nuit de révolution [...]* »⁴⁰, mots qui prennent une valeur presque prémonitoire à la lumière de ce qui va se passer. En participant à la cérémonie tenue par Si Kettani, Driss se laisse envahir de nouveau par la rêverie et son alter-ego la *Ligne Mince* s'empare de son esprit. C'est le moment où il porte une conversation imaginaire avec Dieu, un monologue qui se passe dans le *mehreb* (signifiant « sanctuaire » en arabe, c'est un espace à l'intérieur d'une mosquée qui indique la direction de la Mecque pour que les croyants se tournent dans la bonne direction pendant la prière⁴¹). Cette position n'est pas sans signification : comme un bon musulman, Driss cherche la direction de la Mecque pour s'adresser à Dieu, à qui il veut parler. Il a même abandonné sa tenue occidentale (« *Je sortis, porteur d'un tapis vert, vêtu d'une djellaba, coiffé d'un fez.* »⁴²). Toutes ces précautions montrent bien que Driss n'est pas révolté contre la religion en soi, il n'est pas un athée, sa contestation est tournée contre la manière dont on pratique les règles de cette religion et contre ses représentants dont la moralité était parfois plus que douteuse et dont l'exemple parfait était Si Kettani. Et Driss de dire : « [...] *vous devez être autre chose que l'Allah des m'sids et des entraves* »⁴³. La dimension religieuse revêt donc une double signification dans l'esprit de l'adolescent : d'une part c'est la pratique religieuse, source de souffrances et de frustrations, et

⁴⁰ P.S., p. 99.

⁴¹ <http://www.thefreedictionary.com/Mehrab>, consulté le 16 juin 2012

⁴² P.S., p. 99.

⁴³ P.S., p. 107.

d'autre part la foi, la confiance qu'il a dans l'existence d'un Dieu qui puisse comprendre d'une certaine manière sa révolte en lui pardonnant ses erreurs pendant cette Nuit du Pouvoir. Après la réception du télégramme lui annonçant la mort de son petit frère Hamid, il continue son discours enflammé. « [...] puisque c'est la nuit du pouvoir, vous venez de me donner le Pouvoir, mon Dieu ; de cela je vous remercie, mais je ne sais jusqu'où me mènera ce pouvoir... »⁴⁴. On voit ici l'expression d'une décision longtemps ajournée, celle d'agir concrètement ; la mort de son petit frère est l'élément déclencheur, mais le fait de se trouver dans la mosquée, devant Dieu et pendant un moment aussi important, donne à cette décision une valeur plus universelle, dépassant le niveau d'une révolte adolescente individuelle. En lisant cette fin de discours on a l'impression que Driss prépare une vraie révolution.

Parfois, Driss exprime sa volonté de faire une révolution, mais jamais de façon directe et indubitable. C'est Nagib qui l'exprime tout clairement et directement l'intention de son frère : « *Je vois ! Tu veux faire une révolution !* »⁴⁵.

Pour pouvoir réaliser une véritable révolution, Driss Ferdi aurait eu besoin d'un appui collectif, au moins de la part de ses frères et de sa mère. Il veut attirer l'attention de sa famille sur son projet personnel, il essaie de leur servir d'exemple, de leur insuffler ses sentiments de révolte, de réveiller en eux sa propre haine personnelle. Sa brusquerie envers sa mère, à laquelle il voue des sentiments filiaux très touchants exprimés à travers tout le roman, n'est pas due seulement à une incompréhension du statut de la femme dans la société marocaine (qui était vue avant tout comme génitrice): « *Et ces lèvres peintes au jus de coquelicot ? et ces paupières koholées ? et ce fard, et ces ongles et ce bordel ? qu'est-ce que c'est ? [...] Coffre à grossesses !* »⁴⁶. Par son comportement violent, Driss veut donner naissance en eux aux mêmes sentiments de rébellion qu'il ressent, mais Nagib, symbolisant la voix de toute la famille, lui répond très clairement : « *Tu veux faire une révolution ? Libre à toi, mais laisse-nous tranquilles* ».⁴⁷

Face à cette résignation des membres de sa famille, qui déclarent, toujours à travers la voix de Nagib : « *Tu as émergé de notre sphère. Mais pourquoi diable crois-tu que nous, y restant, y*

⁴⁴ P.S., p. 109.

⁴⁵ P.S., p. 155.

⁴⁶ P.S., pp. 132-133.

⁴⁷ P.S., p. 155.

souffrons et en souffrons ? Tu te trompes ou déjà nous ne pouvons plus nous comprendre »⁴⁸ le narrateur Driss Ferdi se voit obligé de renoncer à ses élans révolutionnaires et à les transformer de plus en plus dans une révolte personnelle et individuelle contre le Seigneur, et à défaut de pouvoir sauver toute sa famille et par extension la société, il choisit de se sauver tout seul. Dans la discussion qu'il a avec son père, Driss semble disposé même à faire un compromis avec celui-ci :

*« A condition, dis-je, que vous vous résignez à transformer votre théocratie en paternité. J'ai besoin d'un père, d'une mère, d'une famille. Egalement d'indulgence, de liberté. Ou alors il fallait limiter mon instruction à l'école coranique. Fèves, attente, prières, servilité, médiocrité. Une légère réforme que vous pourriez m'accorder sans qu'il soit porté atteinte à votre souveraineté, puisque je reste sous votre tutelle. »*⁴⁹

Mots empreints d'émotion, qui expriment le désir d'un adolescent en quête de sa personnalité : il ne voulait autre chose qu'avoir une famille, une famille normale (la normalité que les livres occidentaux lui avaient peinte), où il puisse se développer ayant un peu de liberté.

Mais en renonçant à faire la révolution, ou peut-être en la remettant tout simplement à plus tard, Driss a su bénéficier des quelques avantages que lui a apportés la révolte. Le Seigneur a accepté de discuter sérieusement avec lui, de le traiter d'homme à homme, ce que le jeune protagoniste a toujours désiré. De plus, il a obtenu la permission de partir vers la France, où il espère trouver les moyens et l'opportunité d'accomplir ses élans révolutionnaires :

*« En France, tu as raison, je m'aguerrirai. Puiserai dans les stocks des idées de réformes sociales, de syndicats, d'allocations familiales, de grèves, de terrorisme, n'importe quoi que de digérer la bonne vieille résignation que l'on me sert à qui mieux mieux. »*⁵⁰

Il espère donc que la France sera pour lui une sorte de « terre promise », où il pourra se libérer des contraintes qui l'ont écrasé jusqu'alors, où il pourra trouver des gens qui comprennent ses aspirations. Mais son plus important but reste encore le conflit avec son père. Les derniers mots du roman sont :

*« Quant à toi, Seigneur, je ne dis pas : adieu. Je dis : à bientôt ! »*⁵¹

⁴⁸ P.S., p. 155.

⁴⁹ P.S., p.163.

⁵⁰ P.S., p. 273.

L'épisode du presbytère catholique est un autre fragment où l'imagination de Driss prend le devant. Il y va après sa dispute avec son père, pour chercher conseil, chez le prêtre qui était l'ami de Roche. « *J'abjurais l'islam. Le catholicisme me tentait. Je demandais conseil.* »⁵². A notre avis, cette visite assez surprenante est due plutôt à la recherche de tous les moyens de se révolter, de se détacher complètement de sa société d'origine. Comme la religion est une partie fondamentale de la société arabo-musulmane, la dénégation de l'islam est une étape presque incontournable sur cette voie de la révolte. Le choix du catholicisme est explicable par l'existence des églises catholiques pendant le Protectorat, mais aussi par le désir de Driss de s'identifier à la vie occidentale. Le geste le plus radical aurait peut-être été celui de vouloir devenir juif, l'affront suprême qu'il aurait pu faire à son père, mais il ne pense même pas à cela, ce qui montre encore une fois que sa révolte avait été provoquée par le choc de civilisations qu'il était en train de vivre. Ne trouvant pas chez le prêtre une réponse qui mette fin à sa tourmente, Driss se tourne de nouveau vers l'imagination et construit un monologue adressé à une jeune adolescente qui se trouvait à l'église ; il s'agit de toute évidence d'une jeune fille française, vu l'endroit où elle était et la description que le narrateur nous donne d'elle : « [...] *une épaule d'organdi glauque et de chair conjonctive, au toucher tendre comme une cuisse de pigeonneau. [...]. Un fleuve de cheveux blonds et qui fleure l'adolescence [...]* »⁵³. Symbolisant dans les yeux de Driss la quintessence de la civilisation occidentale, il donne libre cours à sa révolte qui est désormais double, nourrie aussi par la désillusion causée par la découverte d'un Occident égoïste et incompréhensif. Son discours est violent et poétique à la fois, voulant exprimer tout son désarroi et racontant tout ce qui avait fondé sa rébellion. Il est en train de faire, en fait, une sorte de résumé, pour lui-même plutôt que pour les autres, pour retrouver les raisons profondes de son comportement et reconnaître face à lui-même que la civilisation française n'était pas tout à fait la terre promise de ses livres d'écolier. Il dresse donc un bilan pour pouvoir trouver une solution et résoudre la crise existentielle dans laquelle il se trouvait.

La description qu'il fait du prêtre dans la scène du presbytère, aussi que d'autres détails dans le roman concernant notamment sa relation avec Roche, semblent renvoyer vers une hypothétique homosexualité de Driss. La sexualité est assez présente dans ce roman, beaucoup

⁵¹ P.S., p. 273.

⁵² P.S., p. 193.

⁵³ P.S., p. 194.

plus que dans les autres ouvrages de notre corpus, le plus souvent à travers des sous-entendus, mais elle est, à notre avis, une autre forme d'expression de la révolte. L'âge du protagoniste pourrait en partie expliquer le langage et l'utilisation de la dimension sexuelle dans ce récit plus que dans les autres, mais il ne faut pas oublier que dans la société maghrébine cette dimension était un sujet tabou ; l'homosexualité était d'autant plus interdite qu'elle rompt le couple homme/femme qui est le fondement de la conception musulmane du couple (on retrouve la même conception dans presque toutes les religions, mais la culture marocaine est fondée sur la religion beaucoup plus que ne l'est la civilisation française sur le catholicisme, par exemple). A la lumière de ces données socioculturelles, les insinuations d'homosexualité et les références directes à la sexualité de Driss nous semblent être une autre forme de contestation et de désir de transgresser les normes et les lois sociales.

Les relations familiales sont une autre façon de caractériser un personnage, et le narrateur du *Passé simple* est presque entièrement présenté dans la lumière de ses rapports avec les autres. Si la relation avec son père est indubitablement le noyau de tout le roman, les liaisons fraternelles ne sont pas moins importantes, bien qu'elles n'apparaissent qu'épisodiquement et laissent l'impression de se constituer dans une toile de fond. La proximité avec le petit Hamid est la plus visible, car la mort de ce dernier est le prétexte pour Driss de se remémorer des moments de rapprochement ; il voit dans son frère cadet une sorte d'alter-ego de soi-même et essaie de le protéger de la déchirure qu'il vit à présent en lui enseignant déjà des matières occidentales. Cette relation a aussi le rôle de présenter un visage plus apaisé de Driss, de le faire sortir de sa rage et de sa révolte et le montrer capable d'une relation normale au niveau de la famille. Quant aux autres frères, ils sont assez peu présents, mais on se rend compte que les sentiments fraternels ne sont pas développés ; au contraire ils sont plutôt remplacés par une jalousie haineuse dirigée vers le fils préféré du père et vers la relation normale avec Hamid. Nagib prend le rôle de porte parole pour exprimer le point de vue de la fratrie par rapport aux actions de Driss. C'est à travers sa voix qu'on voit l'opinion des frères sur Driss, qui ne l'ignore d'ailleurs pas. Il comprend très bien que ses frères le considèrent comme un étranger, comme un occidental, et pire encore comme un chrétien. Cette superposition occidental/chrétien explique leur hostilité et met en évidence le fait que la notion de culture n'existe dans la pensée des frères qu'en étroite liaison avec la notion de religion et cela donne naissance à des sentiments d'opposition qui l'emportent sur la normalité d'une relation fraternelle.

Certains critiques⁵⁴ ont parlé de la manifestation du concept freudien de complexe d'Œdipe dans *Le Passé simple*, à travers le personnage du narrateur Driss Ferdi. Partant des principes de la psychanalyse de Sigmund Freud selon lesquels il y a une étape dans la vie de l'enfant où se manifeste un désir inconscient et purement symbolique de tuer son père par amour pour sa mère, cette interprétation met en avant l'idée que la révolte de Driss est une manière d'expression de ce concept psychanalytique. Les sentiments que Drisse voue à sa mère, la manière dont il la protège et les scènes d'opposition directe à son père, surtout celles du couteau et du revolver, semblent corroborer cette interprétation. A notre avis, cette idée est cependant un peu exagérée, dans la mesure où la théorie de Freud est applicable à de jeunes enfants et doit être lue sur un plan exclusivement symbolique, dans le contexte d'une quête encore non-accomplie d'une identité sexuelle. Il est assez invraisemblable d'après nous que Driss Chraïbi ait utilisé cette théorie sans en connaître tous les éléments. Le personnage qu'il crée est un jeune homme à la sortie de l'adolescence, donc parfaitement conscient de ses sentiments et de ses actions. L'amour pour sa mère est plutôt né d'un très grand attachement filial, d'un sentiment attendrissant de partage de la même situation oppressante ; les sentiments profonds pour la mère sont de même nourris par la tradition musulmane qui accorde une très grande importance à cette relation pendant la première enfance, quand l'enfant reste partout à côté de sa mère, partageant tous les moments de sa vie ; pendant cette période, la femme est vue dans sa fonction purement maternelle, tandis que l'enfant n'a pas encore de personnalité. Pour ce qui est de sa rage contre son père, elle est due à la sensation d'étouffement qu'il ressent dans la maison paternelle, complètement opposée à la liberté et la modernité dont il rêve.

La littérature de Driss Chraïbi, illustrée par le comportement du personnage principal du *Passé simple*, après avoir cédé aux élans révolutionnaires, puis s'être rendu compte de ses limites, a révisé ses premières ambitions pour se contenter d'une révolte individuelle. Elle est avant tout une littérature de la révolte, ayant le rôle d'un moteur destiné à insuffler au peuple, à travers une expérience individuelle, le désir de changer un système dépassé, qui est aliénant pour l'homme.

⁵⁴ voir l'étude de Anne-Marie Gans-Guinoune *De l'impuissance de l'enfance à la revanche par l'écriture : le parcours de Driss Chraïbi et sa représentation du couple*, <http://irs.ub.rug.nl/ppn/255816634> (consulté le 16 juin 2012)

II.2.2. *Succession ouverte* – le narrateur résigné

Succession ouverte paraît en 1962, huit ans après le début tumultueux de Driss Chraïbi dans le monde de la littérature francophone. L'auteur revient à la famille Ferdi, en mettant de nouveau en scène Driss en tant que narrateur-personnage principal, mais le livre qu'il écrit cette fois est différent du *Passé simple*. Considéré comme une continuation de ce roman de début, *Succession ouverte* présente quand même beaucoup de différences par rapport à son prédécesseur, tant sur le plan du style auctorial que dans la composition même de la famille des personnages. La mère qui s'était suicidée dans *Le Passé simple* est à nouveau vivante, le petit Hamid semble n'avoir jamais existé et, ce qui est le plus important et le point de départ de tout le roman, le Seigneur est mort.

Driss reste le narrateur-personnage principal, mais son attitude est complètement changée : sa révolte presque furibonde s'est métamorphosée dans une résignation née de l'expérience de vie qui a bouleversé la conception du jeune adolescent marocain encore fasciné par la culture occidentale qu'était Driss à la fin du *Passé simple*. Seize ans après, il revient au Maroc pour l'enterrement de son père, le Seigneur, et pour connaître ses dernières dispositions, concernant notamment l'héritage. Ces seize ans ont agi sur la personnalité du jeune homme, son comportement porte la trace de ses désillusions et on remarque la transformation de son attitude rebelle en une nostalgie empreinte d'amour pour son pays, mais aussi pour son père.

Succession ouverte est non seulement l'histoire d'une tardive et symbolique réconciliation avec le père, mais aussi l'occasion pour Driss de revenir sur ces seize années qui se sont écoulées depuis son départ pour la France, après l'obtention de son baccalauréat. L'âge du personnage correspond tout à fait à l'idée d'une suite du *Passé simple*, puisque Driss avait dix-neuf ans à la fin de ce premier roman et en a trente-cinq dans *Succession ouverte*. Dès le début du livre, il avoue la situation spirituelle dans laquelle il se trouve :

« Moi, l'étranger, pendant seize ans étranger, j'avais pendant seize ans tenu bon. »⁵⁵

⁵⁵ S.O., p. 11.

Pendant seize ans, Driss n'est jamais revenu au Maroc natal, il est resté en France, à essayer de trouver cette civilisation idéale dont il avait tant rêvé. Il s'est toujours senti un étranger, dans le sens où il n'a jamais pu s'adapter et se retrouver dans le système de vie français. Il avait « *tenu bon* », il avait essayé de ne pas renoncer, peut-être par orgueil de ne pas avouer le partiel échec de la révolution personnelle qu'il avait tentée ; ou par désir de ne pas renoncer à sa volonté de trouver cette société idéale décrite dans les livres humanistes lus pendant sa scolarité. Venu en France avec une éducation scolaire et une expérience existentielle livresque, virtuelle peut-on dire, Driss y a connu la vraie vie, l'expérience d'une société qui ne correspondait pas à son idéal. Sa vie en France n'a pas été facile, il l'avoue en toute sincérité :

*« Bougnat, manœuvre, crieur de journaux, photographe, veilleur de nuit, tous ces métiers qui mènent un individu à la gloire et à la fortune, en Amérique tout au moins, ne m'ont mené, moi, que dans cet avion qui fonce à huit cents kilomètres à l'heure vers la terre natale que j'avais fuie naguère. »*⁵⁶

Ces petits boulots font partie de l'apprentissage de la vie et sont censés contribuer à l'évolution de l'individu sur l'échelle sociale, mais là encore Driss a eu une désillusion : la gloire et la fortune n'ont pas suivi cette règle. Il ne parle certainement pas de la gloire et de la fortune purement matérielle, puisqu'il avait réussi quand même à devenir un écrivain connu, comme le prouve la rencontre avec l'homme à côté de lui dans l'avion : « *J'ai lu vos livres, poursuivit l'homme qui était à côté de moi. [...]. J'ai étudié votre œuvre avec toute la profondeur qu'elle mérite.* »⁵⁷. Il était donc un écrivain, reconnu et étudié, alors la gloire et la fortune dont il parle ne peuvent être que spirituelles, culturelles. Il n'a pas trouvé dans la vie réelle la richesse et la beauté de la civilisation occidentale qu'il avait lues dans les œuvres des humanistes français, mais une société fondée plutôt sur les préjugés et sur l'idée d'une supposée supériorité de l'Occident par rapport à l'Orient, des clichés religieux et sociaux qui ont fini par créer des barrières invisibles à l'adaptation de Driss. Il faut dire aussi que ce sentiment d'être un étranger, ressenti même après des dizaines d'années de résidence dans un pays étranger, n'est pas du tout une particularité de Driss, il y a beaucoup de personnalités, notamment littéraires, qui ont parlé de cette forme d'inadaptation, de mal-être, née d'une incompatibilité des cultures et d'une pensée fondée sur les préjugés et sur les clichés sociaux-culturels, autant de la part de l'immigré, qui le plus souvent a

⁵⁶ S.O., p. 37.

⁵⁷ S.O., p. 29.

une image idéalisée de son pays d'accueil, que de la part de la population autochtone qui ne connaît pas les réalités d'un autre monde et ne peut se dissocier que difficilement de sa conception de base.

C'est la réalité à laquelle le jeune Driss s'est confronté dès le premier jour, à son arrivée en France. La femme de l'hôtel où il était logé est en quelque sorte la voix de la plupart des Occidentaux et elle introduit Driss dans ce monde nouveau qui se montrait déjà réticent. Ses paroles prennent leurs racines dans le cliché le plus usé en Europe pour décrire une personne venant de l'aire culturelle arabe, celui lié au rituel de la prière musulmane. Driss ne se dissocie pas de cette habitude, ce qui semble en relative opposition avec l'adversité manifestée tout au long du *Passé simple* par rapport aux pratiques de cette religion. Il ne veut pas se détacher de ses origines, comme il le dit :

« Oui, j'étais de ces gens qui font comme ça, qui lèvent les bras au ciel et se prosternent en direction de La Mecque. J'ai regardé la femme qui me questionnait ainsi, le jour même de mon entrée en France, dans un vestibule d'hôtel. Je l'ai regardée comme on regarde une mère. Je voulais bien qu'on me protège, qu'on me colonise, civilise, me donne un brevet d'existence, mais ça ? »⁵⁸

Mais ces mots sont dits par l'homme qu'il est devenu, seize ans plus tard, quand il a dû accepter l'échec de son adaptation totale. Adolescent, seul, dans un pays étranger, il était venu chercher une autre famille, une mère, une protection dont il n'avait pas bénéficié pendant son enfance et un « *brevet d'existence* » intellectuelle et spirituelle. L'idée qu'il s'était faite de la civilisation et de la colonisation était synonyme de protection, à l'instar du « protectorat » instauré par la France au Maroc. Les guerres d'indépendance ont détruit cette vision idéalisée, aussi bien que le comportement individualiste, réfractaire et empreint de supériorité qu'il a découvert en France. Driss avoue que le chemin n'a pas été facile :

« Rien, jamais, n'a pu m'abattre. Aucune adversité. Les petites suspensions, les vexations de toute sorte, mais mon Dieu, les routes ne sont pas toutes goudronnées. C'est dur de faire l'apprentissage de la vie, et c'est encore plus dur de faire l'apprentissage de l'Europe, au moment même où toute l'Afrique du Nord est à feu et à sang. Mais, quand on poursuit un but, c'est comme si on longe un tunnel. Les ténèbres ne vous font pas peur, n'existent même pas. Seule compte la petite lueur, là-bas au bout du tunnel. [...] Pendant trente-cinq ans, j'ai trente-cinq ans, chaque fois que j'ai eu un problème, je me suis couché. C'est

⁵⁸ S.O., p. 34.

le meilleur remède, docteur. Je me suis couché, je me suis endormi tout de suite et le lendemain, il n'y avait plus de problème. »⁵⁹

Ces dernières phrases semblent être en contradiction avec le comportement de Driss dans *Le Passé simple* qui n'a jamais été celui de quelqu'un qui renonce facilement à ses idées devant une situation difficile. Ce n'est qu'une apparence trompeuse, car en réalité il a justement appris que toute situation est relative et qu'il faut patienter pour réussir à franchir les obstacles. Le fait de s'être « *endormi* » exprime cette idée de faire la part des choses et de ne pas prendre de décisions ou juger trop facilement les gens et les situations.

L'arrivée en France a été tout aussi bouleversante pour le jeune homme que le choc des cultures qu'il avait vécu pendant son adolescence ; la réalité humaine qu'il y a retrouvée ne correspondait pas à l'image qu'il avait de cette « terre promise » :

« Partout, j'ai cherché des hommes et voici : j'ai trouvé des gens, hommes et femmes, qui étaient tout à fait libéraux tant qu'ils étaient en ma présence et qu'ils me parlaient, et qui redevenaient des « Français d'abord », des Européens et des Blancs. Activement ou passivement, ouvertement ou en secret, ils souscrivaient à la poursuite de l'ère coloniale, à la guerre et au massacre. »⁶⁰

Chraïbi utilise ici le mot « *hommes* » dans le sens humaniste du terme, recouvrant des valeurs fondamentales et irréfutables, fondement des droits de l'homme sur lesquelles se fondaient les préceptes des philosophes et des écrivains étudiés dans les écoles coloniales. A ce sens du mot *hommes* s'oppose l'utilisation du mot *gens*, complété par *hommes et femmes* qui désigne le côté prosaïque, dénué de toute valeur philosophique. L'hypocrisie des *gens* est critiquée avec résignation, sans la colère avec laquelle Driss critiquait l'hypocrisie du Seigneur et des représentants religieux. Les Français font preuve d'un manque de courage à exposer librement leurs idées, ce qui accentue le sentiment de déception, d'autant plus que la révolte de Driss contre sa société d'origine avait été fondée justement sur la liberté de la parole et de la pensée.

On remarque un changement radical du comportement de Driss, qui s'opère aussi au niveau du ton et du langage employés. La révolte et la violence se sont transformées en une résignation due à « *l'apprentissage de la vie* », les mots sont beaucoup plus pesés et à travers tout le texte transperce un sentiment d'échec partiel. Tout comme dans *Le Passé simple*, le père semble

⁵⁹ S.O., p. 14.

⁶⁰ S.O., p. 37.

toujours être symboliquement présent dans la prise des décisions de Driss, mais cette fois, c'est une présence positive qui aide le jeune homme à ne pas perdre son chemin. La révolte adolescente a maintenant une autre perspective même aux yeux du protagoniste : la reconnaissance de l'inutilité de sa démarche de jeunesse n'est pas une faiblesse ou une complète renonciation à ses idéaux, mais un signe de lucidité et de maturité. Il aurait pu se révolter aussi contre la réalité à laquelle il était confronté, contre « *les haines [qui] devenaient tenaces* », mais il avait désormais la conscience de l'impuissance à aboutir d'une telle démarche solitaire. C'est pour cela qu'il ne s'est pas rallié aux camps indépendantistes pendant les guerres au Maghreb.

« Il y avait longtemps, si longtemps que je m'étais révolté contre le Seigneur, à un âge où je ne savais rien de la vie. L'orgueil aidant, j'avais oublié l'objet même de cette révolte. D'un seul coup plongeant dans la réalité d'un monde qui n'était pas le mien, auquel rien ne m'avait préparé sinon une littérature romanesque et un diplôme d'étude secondaires, je m'étais employé jusqu'à présent, non pas à donner un sens à ma vie (c'eût été un luxe), mais simplement à survivre, à pouvoir subsister. Et quand les haines devenaient tenaces autour de moi comme des mouches à viande, quand le désespoir s'emparait de mon âme et me soufflait de rejoindre l'autre camp, le mien, le meilleur, celui où l'on se battait pour l'indépendance et la dignité de l'homme, toujours je m'étais rappelé mon père, les mains de mon père, l'œuvre de ses mains. »⁶¹

Le sentiment de solitude et d'incompréhension auquel il s'était constamment confronté dans la société occidentale a poussé Driss à essayer de rester à l'écart, à ne plus vouloir s'expliquer. Son comportement face à l'hôtesse de l'air dans l'avion, prouve cet isolement volontaire et en même temps imposé. Il avait tapé un billet à la machine pour le remettre à l'hôtesse de l'air ; son geste d'isolement peut être certainement mis sur le compte de la douleur provoquée par la mort de son père, mais à notre avis ses racines sont beaucoup plus profondes. Il utilise des mots simples et des phrases très courtes et explicites pour éviter toute ambiguïté ; le message n'est pas écrit à la main pour que l'écriture soit bien lisible, mais en même temps parce que l'écriture à la main aurait été un signe de personnalisation, tandis qu'il voulait rester neutre. L'utilisation des majuscules peut être interprétée aussi comme une volonté de faciliter la compréhension du message mais de même, dans une vision peut-être plus moderne, comme un cri muet adressé à toute la civilisation occidentale de ne plus essayer de changer son attitude. La politesse que l'hôtesse de l'air aurait eu à son égard aurait été encore une fois mensongère et de

⁶¹ S.O., p. 23.

façade et il ne pouvait plus l'accepter comme réelle. Le billet signifie son refus de parler directement pour ne pas avoir à s'expliquer :

« Un quart d'heure avant le départ, je m'étais dirigé vers elle et, sans dire un mot, je lui avais remis une feuille de papier pliée en quatre sur laquelle j'avais tapé à la machine des mots très simples, afin qu'elle pût comprendre aisément : « JE NE MANGE PAS. JE NE BOIS RIEN. JE NE FUME PAS. JE N'AI BESOIN DE RIEN. LAISSEZ-MOI DANS MON COIN JUSQU'A L'ARRRIVEE. S'IL VOUS PLAIT. MERCI. DITES-LE A VOS COLLEGUES. S'IL VOUS PLAIT. MERCI. » »⁶²

La comparaison avec son père reprend quant à l'héritage qu'il laisserait à ses enfants :

« Ils étaient tous là, Isabelle, sa mère, mes deux enfants. Assis. Sagement. Comme s'ils écoutaient un concert. Voici l'œuvre de mes mains. Me voici, donc! Il n'y avait pas de terre. Ni inculte ni jonchée de pierres ou de ronces. Je n'ai pas foré de puits. Je n'ai même pas remué une pelle ou une pioche. Je n'ai rien produit. Je n'ai rien à transmettre à ces deux enfants qui seront, bon gré mal gré, mes descendants. Un croisement de races et d'angoisses. »⁶³

Cette scène est représentative du roman dans la mesure où elle rappelle les scènes de famille du *Passé simple*, avec lesquelles les similitudes sont assez visibles, même si les protagonistes ont changé. La famille est réunie pour écouter le père, on remarque la même atmosphère de respect et de silence, bien qu'il y manque la tension nerveuse. Le fils du *Passé simple* est devenu à son tour père et compare ses réalisations, placées fondamentalement au niveau spirituel, à celles, plutôt matérielles de son père. C'est en quelque sorte une anticipation de ce qui va se passer avec l'héritage du Seigneur, qui choisit finalement de laisser à Driss un legs symbolique et philosophique et rien de matériel. Le protagoniste reconnaît être un être hybride et avoir transmis cette hybridité à ses descendants ; le ton utilisé reflète le regret de ne pas pouvoir sauver ses enfants de cet entre-deux qu'il a vécu et cela à cause de sa propre inadaptation. Cette évocation de Driss en tant que père de famille est d'ailleurs assez courte, puisque pour le reste du roman il se présente, comme dans *Le Passé simple*, par rapport à son père, donc en sa qualité filiale, ce qui est d'ailleurs la caractéristique de tous les romans du cycle des Ferdi.

⁶² S.O., p. 30.

⁶³ S.O., p. 24.

Il y a quelques fragments dans *Le Passé simple* où le père est comparé à un arbre, un chêne en l'occurrence. Comme pour faire un parallèle, dans *Succession ouverte* c'est le fils qui est vu comme un arbre à fruits, image symbolique qui fait écho à la riche signification de cette métaphore :

« Et voici : j'étais issu de l'Orient et des traditions de l'Orient. J'avais été instruit et éduqué dans des écoles d'Occident. Et non seulement la greffe avait pris, mais l'arbre n'avait jamais donné autant de fruits. Je l'ai pris alors à deux bras et je suis parti vers cet Occident d'où venaient toutes sortes de greffes. Et voici : c'étaient comme si j'avais transporté avec moi tout un lambeau de terre, tout un monde. Et le monde vers lequel je me dirigeais m'a semblé froid, fermé et hostile. Comment dire ? les fruits se sont desséchés sur l'arbre et, au bout de seize ans, je n'avais pas encore trouvé un seul petit lopin de terre où enterrer mon arbre mort depuis longtemps. »⁶⁴

Tandis que le chêne est le symbole de la résistance et de la sécularité, un arbre que les intempéries ne peuvent que difficilement atteindre, symbole de la sagesse ancestrale, l'arbre à fruits est le symbole d'une vie qui renaît chaque année et qui nourrit les autres, en restant quand même d'une fragilité parfois fatale, dépendant beaucoup des conditions extérieures et le plus souvent d'une intervention humaine. Driss n'a pas trouvé les conditions « naturelles » nécessaires pour s'épanouir et n'a pas reçu le soutien humain dont il avait besoin, ce qui a compromis complètement son évolution.

Les allusions, plus ou moins directes, au premier roman sont très fréquentes, ce qui montre la volonté de Chraïbi de construire à travers ses romans des personnages complexes, notamment en ce qui concerne le personnage-narrateur et de donner une suite au *Passé simple*, dont la fin était restée ouverte aux interprétations. Les liens entre les deux œuvres ne se limitent pas seulement à une onomastique commune et à des allusions indirectes, le personnage exprime parfois très clairement son appartenance au « passé simple », comme dans le fragment ci-dessous :

« Je me souviens. On ne devrait jamais se souvenir. J'étais entré dans ce pays comme on entre dans la vie. Riche d'argent et d'espérance. Riant à gorge déployée, ardent et sensible, venant d'un passé simple, si simple et si élémentaire que l'histoire des hommes s'était chargée de le mettre à bas à coups de bombes et de haines. Seule a survécu en moi la sensibilité. La violence de la sensibilité. Je l'ai toujours portée en moi, de plus en plus violente et muselée, à mesure que s'effritait ma capacité de croire et que s'entassaient les morts. Elle est là, dans mon crâne, dans mes mains, dans mes yeux. C'est pour cela que

⁶⁴ S.O., p. 180.

je surveille mes mains à chaque instant et que je porte des lunettes noires que je n'enlève que la nuit, dans mon lit, quand je suis sûr que je peux enfin dormir. Le pire attentat, c'est l'attentat à l'âme. Peu important le corps et la faim du corps. Il faut des bases pour ce qu'on appelle une vie d'homme. Et quand ces bases viennent à manquer, quand vous les voyez là, à vos pieds, vieilles et pourries alors qu'on les croyait d'acier, je vous jure que vous êtes prêt à n'importe quel meurtre. Ce qui m'a sauvé, c'est l'héréditaire patience. Mais cela m'a coûté ma foi. »⁶⁵

La désillusion de Driss a été renforcée par les guerres d'indépendance qui ont secoué le Maghreb puisque le désastre de la guerre était l'antithèse la plus poussée et la plus tragique de tout l'humanisme prôné par la civilisation occidentale, la plus incompréhensible aussi. Les lunettes noires que Driss porte peuvent avoir une double signification : faire le deuil pour les morts de la guerre et pour ses propres illusions tuées, mais c'est aussi un signe de la honte qu'il éprouve, honte de voir ses espoirs de jeunesse trahis, mais aussi honte d'avoir cru dans ces illusions nourries de littérature et d'avoir fait d'elles les bases instables de toute son existence. La seule violence qui a résisté a été celle de la sensibilité, mais cela ne pouvait plus être un moyen de s'échapper, tout au contraire, elle s'était retournée contre lui, en étant plutôt une manière d'intérioriser ses sentiments, tout comme la mémoire qui ne le reconfortait aucunement, lui rappelant à tout moment ses illusions brisées. Ici encore, il revient à son père, qui lui a transmis « *l'héréditaire patience* ». On se rappelle ici encore l'attitude imperturbable du père dans *Le Passé simple*, sa supposée froideur et tranquillité inébranlables. A ce moment, cela fait aussi partie de l'héritage laissé par le Seigneur. Sur l'autel de la nouvelle vie, la seule sacrifiée a été la foi : au-delà de toute vision religieuse, il s'agit de la confiance insouciant que Driss avait eu en partant vers la France. Quant à la religion, si violemment critiquée par l'adolescent Driss, on pourrait dire qu'elle a été reconsidérée, bien que, comme on l'a dit précédemment, elle n'ait jamais été mise en cause en ses principes fondamentaux, mais en ses interprétations. La civilisation d'origine en entier est partiellement réhabilitée, ce qui équivaut à une prise de conscience de l'impossibilité de couper tous les liens, alors qu'il ne pouvait pas en tisser d'autres en Occident :

« J'ai vu l'Occident prôner l'humanisme et agir en cruautés. Et, assis entre deux portes fermées, j'ai tant crié à la fraternité humaine et à la connaissance mutuelle que j'en suis devenu malade,

⁶⁵ S.O., p. 33.

insomniaque et tressautant au vol d'une simple mouche. Et, par contre-coup, dans ma solitude, je me suis recréé une terre natale couleur de mirages et de vérité. Ecoutez : c'est ici, dans les bidonvilles de vos cités de béton, que j'ai redécouvert l'Islam. »⁶⁶

La scène de l'enterrement du père est un mélange d'émotion, de nostalgie et de rage, comme le dit le personnage lui-même :

« Moi aussi, je crachai dans mes mains avant de lever la pelle. Je le fis avec rage, comme si je crachais sur toute ma vie de paria. Et ce fut avec rage que je la remplis de terre et que je me mis à combler la fosse. Je plantais la pelle dans le monticule de terre et de gravats et je la vidais dans le trou, dénué de tout sentiment sauf la rage, mécanique et méthodique, avec une sorte d'acharnement tranquille : une-deux ! une-deux ! une-deux ! »⁶⁷

Les mots sont lourds et durs par leur consonance, rappelant les gravats qui tombaient, mais en même temps leur sonorité exprime l'émotion solennelle du moment. On voit ici un personnage qui a déjà fait le bilan de son existence et qui se rend compte qu'il n'y enterre pas seulement un corps, mais toute une partie de sa vie, une étape fondamentale, mais désormais révolue de l'existence. L'enterrement du père est symbolique pour un nouveau commencement dans la vie du personnage, qui ne peut plus se présenter et se représenter en tant que fils, mais doit assumer complètement son rôle de père :

« C'était cela mon passé. Mon passé était cet homme et ce qu'il représentait. Et je sais maintenant que j'ai toujours vécu mon passé – et lui seul. Quand on me dira que l'histoire a tourné comme le vent du ciel et que nous avons un avenir devant nous, j'ai peur que n'ayons jamais d'autre avenir que notre passé. »⁶⁸

Si *Le Passé simple* est le roman de la révolte et de la critique de la société d'origine, *Succession ouverte* est le roman de la résignation et de l'amertume face à la société d'accueil. La critique y est aussi présente, bien que moins violente, aussi qu'un certain regret d'avoir quitté sa famille pour une illusion qui s'était avérée sans fondement. Le roman est l'occasion pour Driss de s'adresser directement aux prétendus civilisateurs, tout comme il s'était directement adressé à son père. Le fragment ci-dessous rappelle à notre avis le dialogue entre le père et le fils du premier roman :

⁶⁶ S.O., pp. 180-181.

⁶⁷ S.O., p. 84.

⁶⁸ S.O., p. 110.

« Je suis allé d'année en année, de département en village, les bras tendus en avant, une sorte de nomade sans bâton et sans Bible et criant par tous mes pores, par tous mes cheveux : 'J'ai tourné le dos à une famille de bourgeois et de seigneurs et quelle famille, quel monde vais-je trouver ici ? J'ai claqué toutes les portes de mon passé parce que je me dirige vers l'Europe et vers la civilisation occidentale et où donc est cette civilisation montrez-la-moi, montrez-m'en un seul gramme je suis prêt à croire je croirai n'importe quoi. Montrez-vous, vous les civilisateurs en qui vos livres m'ont fait croire. Vous avez colonisé mon pays, et vous dites et je vous crois que vous êtes allés y apporter la lumière, le relèvement du niveau de vie, le progrès, tous missionnaires ou presque. Me voici : je suis venu vous voir dans vos foyers. Sortez. Sortez de vos demeures et de vous-mêmes afin que je vous voie.' ».⁶⁹

La place du « personnage négatif » n'appartient plus au père, représentant d'une société aliénée et aliénante, l'Occident en entier est pris ici comme destinataire virtuel d'un monologue émouvant et incriminant à la fois, qui exprime le désarroi d'un homme qui ne peut plus revenir en arrière mais qui trouve le chemin en avant barré juste après l'avoir difficilement trouvé. Ce roman qui a été considéré avant tout comme le roman de la réconciliation avec le père est, à notre avis, le roman d'une explication sincère et directe qui fait suite à un bilan d'existence.

II.2.3. *La civilisation, ma Mère !... – le narrateur double ?*

La Civilisation, ma Mère !... paraît en 1972 (date qui apparaît même dans le roman, comme un clin d'œil fait au lecteur) et jouit d'un grand succès auprès du public français, qui y voyait une sorte de manifeste pour l'émancipation des femmes du monde entier. La critique littéraire le considère comme le dernier du cycle de romans de famille de Chraïbi, le dernier donc du cycle des Ferdi. C'est un récit riche de significations, qui prouve, s'il le fallait encore, le talent de son auteur qui mélange savamment l'humour, la tendresse, l'émotion, la couleur locale et la pensée occidentale. Roman dédié à la mère, et la mettant avec amour en scène, *La Civilisation, ma Mère !...* est en même temps le roman du ou des fils, narrateurs de l'histoire un peu invraisemblable de leur mère. Le récit est composé de deux parties, chacune racontée par un fils-

⁶⁹ S.O., pp. 34-35.

narrateur ; le premier reste anonyme, mais, à la lumière des deux autres romans qu'on a déjà étudiés et des éléments qui les rapprochent, on l'a vite assimilé à Driss ; le deuxième est Nagib, le frère aîné qui assume la tâche de continuer l'histoire commencée par Driss, dans un récit épistolaire au début, mais qui se transforme peu à peu en un récit romanesque pur.

La première partie regroupe sous le titre *Être* dix chapitres, tandis que la deuxième, *Avoir*, n'en a que sept ; cependant, les deux parties sont assez équilibrées en volume, ce qui donne à chacun de ces deux narrateurs une place quasi-égale dans la trame narrative. La question que nous nous posons ici est de savoir si les deux narrateurs sont vraiment différents, ou si la voix narrative est plutôt relativement unitaire.

Le premier narrateur se présente au lecteur, dès les premières pages, comme un jeune Marocain qui étudiait à l'école française, s'habillait à l'occidentale, mais une fois à la maison, par respect et par amour voués à sa mère, parlait l'arabe et portait des vêtements traditionnels. Ces quelques éléments, ainsi que le nom du frère aîné, Nagib, ne font qu'accroître la sensation d'être en plein *Passé simple*. Les différences sont cependant, elles aussi, notables. Le père, figure si forte et pleine d'importance dans les deux autres romans du cycle, est presque invisible dans ce dernier récit, la fratrie n'est plus aussi grande qu'on la connaissait, ne se composant maintenant que des deux fils-narrateurs.

On apprend plusieurs éléments biographiques, concernant notamment la période de l'enfance, mais la violence de la dénonciation présente dans *Le Passé simple* a complètement disparu, laissant la place à une nostalgie empreinte d'humour ironique et d'amour. On apprend alors que le narrateur anonyme était né en 1930, puisqu'il avoue : « [...] un soir d'octobre 1936. J'avais six ans. »⁷⁰. Le narrateur est donc de quatre ans le cadet de son auteur, puisque Chraïbi, dont il semble emprunter bien de traits, est né en 1926. Cette première partie ressemble beaucoup à une (auto)biographie : autobiographie du narrateur qui donne beaucoup de détails sur sa vie, transformant l'histoire en un véritable récit d'enfance, et biographie de la mère, racontée par son fils. Le récit est vraisemblable, le lecteur pouvant facilement s'imaginer les faits racontés dans le contexte où ils sont placés. Ce jeu entre la réalité et la fiction donne d'autant plus au lecteur l'impression d'un récit véridique et c'est l'une des différences notables entre les deux

⁷⁰ C.M.M., p. 22.

parties et les deux narrateurs, puisque dans la deuxième partie, l'évolution de la mère est mise en avant, dans un récit où l'utopie prend le devant et où l'histoire est principalement centrée sur la mère, sans pour autant lui donner le droit plénier à la parole, comme on le verra dans la partie dédiée au personnage de la mère.

Le premier narrateur raconte avec un humour nostalgique, agrémenté ici et là d'ironie, des moments de son enfance qui se mêlent à des événements de la vie de sa mère, le tout étant notamment lié à la découverte de la civilisation occidentale et du progrès technologique. Le moment de la découverte par le petit garçon de la fête de Noël est ainsi doublé par la découverte par la mère de la cuisinière. Cette liaison permanente est d'autant plus émouvante qu'elle donne du poids à la relation mère-fils, qui devient un point de départ pour le devenir des deux personnages. Le fils découvre l'« existence » du père Noël, par l'intermédiaire d'un copain français ; la scène, même si elle semble avant tout auto-ironique, ne manque pas de sensibilité, devant l'innocence et la naïveté du garçon : le narrateur veut nous présenter un enfant comme tous les autres, au-delà des différences religieuses ou raciales :

« J'étais né dans un monde de Coran, je savais la Passion de Jésus. Béni le jour où Il naquit, et béni le jour où Il mourut – et béni le jour où Il ressuscita d'entre les morts ! enseignait le Coran. François m'expliqua le reste, autrement important. La fête des enfants. L'arbre de Noël. Mon beau sapin, roi des forêts. Les souliers dans la cheminée. Des jouets par milliers. La dinde aux marrons. »⁷¹

Les éléments qui constituent la fête de Noël dans l'esprit de l'enfant sont des symboles universaux de cette période de l'année, le seul élément typiquement français étant « *la dinde aux marrons* ». La ponctuation utilisée dans l'énumération reprend l'une des caractéristiques de l'écriture chraïbienne – les phrases courtes et simples, souvent elliptiques – mais sert aussi à fixer une impression de fragments de mémoire, de souvenirs qui reviennent petit à petit, au fur et à mesure de l'écriture. La séquence est emblématique pour les différences culturelles qui peuvent engendrer des incompréhensions, mais aussi pour la manière dont on cherche à assimiler certains éléments à sa propre culture d'origine : l'enfant cherche à s'imaginer le nom du père Noël et donne comme variantes Francis, Antoine (prénoms éminemment occidentaux), mais aussi Driss – ce qui peut être vu, dans une autre interprétation, comme une subtile insertion du prénom de l'auteur, pour aider à faire prévaloir la piste autobiographique.

⁷¹ C.M.M., pp. 39-40.

L'éducation occidentale que le protagoniste reçoit est purement théorique et livresque, la preuve étant la méconnaissance du vocabulaire français familier qui est à la base d'une scène laissant transparaître une auto-ironie doublée d'une légère émotion. Le narrateur adulte nous fait part de sa manière de faire la connaissance de la culture occidentale :

« Cette nuit-là, je veillai avec des mots. Oui. Feuilletant mon dictionnaire ; un in-octavo d'Erckmann-Chatrian qui avait le poids d'une dalle de grès et qui chantait l'Alsace, la neige et les cigognes en termes lumineux ; un roman policier d'Agatha Christie racontant les exploits d'une adorable vieille fille anglaise qui, au milieu des crimes commis avec tact et dignité, préparait du thé pour un certain Mr. Christmas. L'imagination prêtant forme et consistance aux cartes géographiques, j'écrivis même des poèmes qu'aucun éditeur par la suite n'a voulu publier – et pourtant ils s'élançaient à la découverte des Alpes, de l'Himalaya, du père Noël et de son traîneau tiré par des rennes. »⁷²

Les lectures de prédilection étant les romans de fiction ou les livres chantant la beauté et l'unicité de l'Occident, l'enfant a grandi avec une fausse impression, dont le caractère irréaliste et frisant l'artificiel a été entretenu par la riche imagination propre à l'âge et à la sensibilité du garçon. Les « poèmes qu'aucun éditeur par la suite n'a voulu publier » étaient fondés sur l'imagination pure, héritant de ce caractère artificiel (on peut d'ailleurs difficilement s'imaginer des poèmes réussis écrits par un jeune Marocain sur la beauté des neiges éternelles des Alpes françaises, sans jamais les avoir vues). Nous ne pouvons pas nous empêcher, en tant que lecteur, d'avoir un sourire ému au coin des lèvres en lisant ce fragment. Si on accepte l'hypothèse de l'identité de ce premier narrateur avec les narrateurs du *Passé simple* et de *Succession ouverte*, on peut faire plus aisément la connexion avec la révolte de l'adolescent et le désenchantement résigné de l'adulte devant la réalité.

Le sentiment d'oppression commence à se faire ressentir, mais il est beaucoup moins poussé :

« Je suis une espèce de prisonnier allant d'une prison à l'autre : de la maison au lycée et vice-versa et le reste du temps je cherche le soleil dans mes vieux bouquins. »⁷³

La maison et le lycée sont mis ici au même niveau, les deux étant comparés à des prisons, lieux de réclusion, symbole de punition et d'impuissance. La métaphore du soleil signe de la connaissance rappelle l'époque des Lumières et établit en même temps une autre parallèle avec le

⁷² C.M.M., pp. 40-41.

⁷³ C.M.M., p. 58.

Passé simplenotamment, où l'esprit cartésien du personnage-narrateur est le moteur de toute son inadaptation à la culture d'origine.

Le décor de l'adolescence est évoqué avec nostalgie :

« Derrière le marché couvert, il y a un parc. Le parc de mon adolescence où je faisais l'école buissonnière de temps à autre. Le seul endroit où je pouvais lire les poètes qui m'ont nourri. Verlaine dans ce jardin n'eût pas écrit un mot. Peut-être. C'est là, voilà bien longtemps, que j'ai commencé à écrire. Parce que je ne vivais pas. »⁷⁴

Selon toute apparence, on a affaire au même parc des rencontres clandestines avec Roche, bien qu'elles semblent tout simplement ne pas exister dans ce dernier roman. Toutefois, le parc reste un espace d'évasion, opposé à la prison du lycée et de la maison, espace libre et libérateur en même temps, qui offre une certaine intimité, malgré son caractère par excellence public. Il est aussi un espace personnel où l'étude de la culture française ne porte plus atteinte à la maison familiale, dominée dans ce roman par la présence de la mère et non plus par le père, mais qui reste un espace traditionnel et quasi-sacré ; dès le début du roman la simple utilisation de la langue française à l'intérieur de la maison est vue comme un manque de respect, presque un sacrilège, par la mère, qui prend ici la place du Seigneur du *Passé simple*. L'interdiction n'est quand même pas aussi mal vécue que par le Driss Ferdi du premier roman. Les références à la culture occidentale continuent ici avec le nom de Verlaine qui est mis dans une sorte de comparaison à peine masquée avec le narrateur lui-même : là où le poète français n'aurait peut-être pas réussi à écrire, le narrateur, lui, a commencé à écrire. Il ne s'agit certainement d'aucun sentiment de supériorité envers ce grand représentant de la littérature française, loin de là, il s'agit à nos yeux plutôt d'une mise en évidence du lien sentimental et psychologique entre un écrivain et son environnement d'inspiration. L'espace libérateur du parc est propice à l'imagination littéraire, ce qui signifie une possibilité de refuge dans un monde virtuel personnel qui supplante la sensation de vide spirituel que la vraie vie ne peut pas combler.

Le premier narrateur de *La Civilisation, ma Mère !...* aborde vers la fin de son récit la question de la langue, un problème qui a été longuement discuté par nombre d'écrivains qui ont dû s'exprimer dans une langue qui n'était pas maternelle :

⁷⁴ C.M.M., p. 59.

« Et moi, j'avais beau puiser dans ma langue maternelle, puis mouler les mots dans celle de ma pensée pour les retraduire dans les termes de mon enfance, jamais je ne pus trouver ceux qu'il fallait. Les mots n'avaient plus désormais qu'un seul sens : celui qui s'adressait au cerveau. Secs comme lui. Déshumanisés et déshumanisants. Une culture jadis vivante et à présent écrite. Une littérature qui survolait la vie, très haut au-dessus des vivants et qui donnait en exemple des héros et des archétypes au lieu de descendre vers deux milliards d'anonymes. Et une civilisation qui se vidait d'année en année et de guerre en guerre de sa spiritualité, sinon de son humanisme. »⁷⁵

Ici, la question que pose Chraïbi à travers la voix narrative est double : il s'agit des langues proprement-dites, à savoir le français et l'arabe dans le cas du narrateur, mais aussi d'une langue de la raison qui a réussi à soumettre la langue de la sensibilité. Les corrélations faites dans ce fragments sont évidentes : la langue maternelle – l'arabe – est considérée comme la langue de l'enfance, celle d'une « culture jadis vivante », et qui descend, par extension, « vers deux milliards d'anonymes ». La langue maternelle a été vue par beaucoup de littéraires comme la langue de l'imagination et de la création, parce que c'est à travers l'apprentissage naturel de cette langue que l'enfant fait l'apprentissage du monde et de la vie, ce qui contribue en très grande mesure au développement de la sensibilité. La littérature arabe a été longtemps une littérature à prépondérance orale, qui était transmise de génération en génération et qui s'enrichissait au fur et à mesure de cette évolution. Ces caractéristiques ont gardé la littérature beaucoup plus proche des gens simples que ne l'a fait la littérature occidentale. L'oralité était à la portée de tous, plus compréhensible pour le plus grand nombre. En revanche, le français est vu comme la langue de la raison, qui déshumanise les sentiments à force d'essayer de les expliquer à tout prix, les vidant de leur signification première. L'écriture de la littérature a vicié ses fonctions fondamentales en la rendant inaccessible pour un grand nombre de personnes. A tout cela s'ajoute la dépersonnalisation des figures utilisées dans les récits pour en faire des archétypes érigés en faux modèles. On ne peut pas ne pas observer le ton utilisé, qui exprime l'amertume de la désillusion de quelqu'un qui a renoncé à sa langue maternelle et à tout ce qu'elle représentait pour adopter une languede l'aire occidentale. La dernière phrase de ce fragment semble plutôt tirée de *Succession ouverte*, un reproche ouvert adressé à l'Occident qui contredit ses propres concepts humanistes dans des guerres inutiles et déshumanisantes. A travers ce passage, la voix de l'auteur

⁷⁵ C.M.M., p. 73.

Driss Chraïbi est très prégnante, couvre même celle de son narrateur anonyme, ce qui peut être un élément privilégiant la piste autobiographique.

Cette même piste est entretenue par les références aux activités professionnelles du narrateur, fort ressemblantes à celles exercées par Chraïbi lui-même :

« Dix ans plus tard, je suis devenu ingénieur. Simplement pour comprendre la différence entre les êtres humains et les objets purement physiques. Et j'ai compris une chose : cette différence ne résiderait-elle pas dans la connaissance douloureuse de notre sort, et de notre impuissance devant lui - à travers toutes les formes de civilisation ? »⁷⁶

Ce narrateur anonyme avait déjà fait part au lecteur du fait qu'il était devenu écrivain, tout comme Driss dans *Succession ouverte* d'ailleurs, et on apprend maintenant qu'il était devenu aussi ingénieur. Les études de chimie de Chraïbi ont abouti à un diplôme d'ingénieur chimiste et même si le narrateur ne donne pas de détails sur la spécialisation suivie, la ressemblance reste évidente. La phrase qui explique le choix du narrateur peut être mise en relation avec le devenir de Driss Chraïbi, qui n'a pas fait une carrière dans le domaine de la chimie, se tournant exclusivement vers la littérature. La conclusion semble être tirée par un homme mûr, qui a utilisé l'expérience de vie pour découvrir une vérité existentielle tant recherchée ; elle pourrait être d'ailleurs la conclusion du cycle des Ferdi en général.

Si le départ pour la France du cadet de la famille achève une étape de la vie de celui-ci, on pourrait dire la même chose en ce qui concerne la mère qui commencera dans la deuxième partie une existence qui emprunte beaucoup à l'utopie. Ce fait peut être expliqué par un fait de société spécifique à la civilisation arabo-musulmane : tant qu'elle a un jeune enfant à la maison, la femme est considérée presque exclusivement dans sa fonction maternelle, n'ayant pas le droit d'avoir une vie de femme. Une fois le plus petit parti en France, la mère reprend son statut de femme et peut alors essayer, même dans une vision peu vraisemblable, de changer sa vie.

La deuxième partie de *La Civilisation, ma Mère !...* apporte un changement apparent en ce qui concerne la voix narrative, abandonnant l'anonymat de la première partie et en donnant la parole à Nagib, le frère aîné. Ce changement était nécessaire à la lumière des réalités sociales qu'on a présentées dans le paragraphe précédent, pour donner à l'évolution existentielle de la

⁷⁶ C.M.M., p. 46.

mère une base de vraisemblance, assez fragile, il faut le dire. Si le premier narrateur s'était défini en tant que fils et frère, n'ayant pas l'identité donnée par un nom propre, ce deuxième ajoute à la qualité filiale et fraternelle une identification nominative qui avait déjà commencée à travers le récit de la première partie. Le narrateur anonyme parle dans sa partie de son frère aîné, Nagib, tandis que l'anonymat du premier est conservé aussi pendant la deuxième partie, malgré l'apparent style épistolaire utilisé.

Des éléments concernant Nagib nous sont présentés dès la première partie : les différences physiques, de personnalité et d'éducation entre lui et son frère frisent parfois l'antithèse. Grand, désinvolte jusqu'à être grossier, ayant renoncé à l'école pour apprendre à la contre-école de la rue, Nagib semble être l'opposé de son frère ; les deux sont liés par l'amour profond qu'ils vouent à leur mère, mais le dévouement de l'aîné va jusqu'à une fidélité altruiste qui semble être indirectement comparée à l'égoïsme du fils parti en France.

La sensibilité de Nagib est visible dans ses actions et ses paroles qui ont un lien avec sa mère, comme c'est le cas de la conversation avec la vendeuse, le jour où les deux garçons cherchent des vêtements pour leur mère :

« C'est pour une femme comme vous n'en avez jamais vu à un siècle à la ronde. Et elle a du goût et ses idées, je vous l'assure. Et je l'aime plus que ma peau. Ce que je désire pour elle, c'est une robe. Une robe, quoi ! Simple et pure comme elle. Elle n'a pas besoin de fanfreluches pour être ce qu'elle est. Donc, pas de décolleté, à col montant, avec des manches longues jusqu'aux poignets et des boutons, des fleurs ou des oiseaux, dans un tissu gai et sérieux à la fois, toute droite, tombant jusqu'aux chevilles. »⁷⁷

L'émotion transperce à travers cette description faite de la mère, montrant que la sensibilité de Nagib était sa principale qualité, malgré son apparence d'homme dur et habitué à la vie de la rue. Le discours de Nagib est empreint d'une poésie qui dépasse les critères traditionnels et vient d'un mélange de l'humour des tournures du registre familier et d'une description définie par la simplicité. La robe doit exprimer la féminité de la mère, sans dépasser cependant les normes vestimentaires traditionnelles. La longueur « *jusqu'aux chevilles* », les manches longues et boutonnées montrent l'ancrage dans la tradition, malgré une évidente volonté de faire découvrir la modernité à la mère – par exemple par le choix des chaussures à talon. La réticence face à une

⁷⁷ C.M.M., p.53.

émancipation vestimentaire plus poussée peut être mise sur le compte du probable refus de la mère de porter de tels vêtements à ce stade de son évolution, mais, à notre avis, cela exprime plutôt le besoin des fils de garder encore leur mère sous une tutelle masculine, comme le demande la tradition musulmane dont ils ne peuvent pas encore se dissocier complètement. Tout comme le fait de choisir les vêtements pour elle et de porter tout le discours du récit, ces éléments sont les signes d'une opposition encore présente à une libération totale de la femme.

La deuxième voix de la narration ne semble pas aussi différente de la première qu'on pourrait le croire à première vue. Malgré le fait que la deuxième partie fait entendre la voix de Nagib, le style ne change pas autant que l'opposition d'éducation évidente entre les deux frères nous autoriserait à attendre. Le registre familial n'est pas excessif, la poésie et la philosophie enrichissent encore le discours et la construction même d'un récit utopique est plutôt l'apanage d'un écrivain que celui d'un homme qui n'a pas fini sa scolarité.

A notre avis, la voix de Nagib se veut un paravent pour la voix du narrateur anonyme de la première partie, qui peut se permettre de développer une utopie narrée et de conserver en même temps la crédibilité acquise grâce au récit vraisemblable qu'il avait fait dans la première partie. Il évite donc de se retrouver dans une situation difficile face au lecteur qui aurait pu alors remettre en question la véracité de tout le roman.

La Civilisation, ma Mère !... se présente, *a priori*, comme le récit de vie d'une femme marocaine, mais la/les voix narrative(s) ont encore une part primordiale, se dédoublant pour rendre mieux compte d'une histoire à deux temps et à deux vitesses. Il y a même des fragments où les deux voix se confondent dans un *nous* qui, loin d'effacer les personnalités supposées distinctes, devient plus personnel et donne au discours une valeur de récit familial qui veut être la voix à travers laquelle s'expriment des concepts humanistes et modernistes. Cette modernité est assumée autant par la voix du Marocain parti en France et possédant une vaste culture occidentale, que par la voix du Marocain resté au pays, éduqué à la contre-école de la rue. Au-delà de l'optimisme dégagé à travers cette histoire comique et émouvante, cette prise en charge commune de la modernité naissante au Maroc exprime plus que tout l'espoir d'un renouveau et d'une modernisation qui n'est aucunement synonyme d'une occidentalisation totale.

II.2.4. *L'Inspecteur Ali* – le narrateur qui (s')écrit

L'Inspecteur Ali paraît pour la première fois en 1991 et joue dès son titre sur une ambiguïté voulue concernant le sujet du roman. En effet, le personnage de l'inspecteur Ali était déjà connu aux lecteurs des livres de Driss Chraïbi comme le personnage loufoque du premier roman policier de l'auteur, *Une enquête au pays*, paru dix ans auparavant, en 1981. Ce personnage sera d'ailleurs repris dans tous les livres policiers de Chraïbi. Loin de faire partie du genre littéraire des polars, *L'inspecteur Ali* est peut-être le roman qui emprunte le plus à l'autobiographie de toute la création chraïbienne au moment de sa publication. Il met en scène un écrivain marocain de retour dans son pays natal après une longue période d'absence, marié avec une Ecossaise et père de deux garçons. Le récit est, tout comme *Le Passé simple*, fondé sur le choc des civilisations, mais à la différence du premier roman, on n'a plus affaire à la violence de la dénonciation, mais à une tentative de réconciliation des deux versants culturels, à travers une réunion de famille regroupant la famille du narrateur et celle de sa femme, venue leur rendre visite au Maroc.

Le narrateur s'appelle Brahim Orourke, ce qui montre déjà le mélange culturel et le fait que le personnage-narrateur appartient aux deux civilisations à la fois : orientale et occidentale. Brahim est une variante de l'arabe Ibrahim qui, à son tour, se présente comme une version du prénom hébreu Abraham, « *père des peuples* », prénom très ancien et présent même dans la Bible. Quant au patronyme, Orourke est un nom de famille irlandais avec une histoire qui remonte à la période médiévale, écrit le plus souvent O'Rourke. L'utilisation de cette onomastique exprime le fait que les deux civilisations apparemment opposées peuvent se rencontrer dans une même personne, le choix des deux noms étant une manière subtile d'anticiper le sujet de la narration et la cohabitation culturelle.

Les éléments autobiographiques présents dans *L'Inspecteur Ali* semblent être non seulement plus nombreux, mais encore plus vraisemblables et vérifiables par comparaison avec la biographie de Driss Chraïbi que tous les éléments éparpillés et assez subtils qui ont attiré l'attention dans les autres romans étudiés. Les trois œuvres dont on a parlé auparavant ont été considérées par la critique littéraire comme composant le cycle des romans de famille, achevé avec *La Civilisation, ma Mère !....* A notre avis on pourrait soutenir sans grande difficulté que ce

cycle incorpore aussi *L'Inspecteur Ali* ; c'est pourquoi nous avons utilisé jusqu'ici la notion de cycle des Ferdi pour désigner les trois premiers romans. Notre choix est motivé par l'univers des personnages qui peuplent ce dernier ouvrage et qui, même s'il n'utilise pas la même onomastique, met en scène la vie d'une famille, non plus marocaine, mais mixte, où on retrouve le père, sous les traits de Brahim Orourke, la mère – vision triple de la femme à travers le personnage de Susan (la mère occidentale), Saadiya (symbole de la femme marocaine) et Fiona (née en Occident mais essayant de s'accommoder au Maroc) – et les deux enfants Tarik et Yassin. Malgré les différences de noms, la ressemblance avec la famille française de Driss Ferdi dans *Succession ouverte* peut être un lien entre les deux romans chraïbiens. En même temps cette vision de la famille semble être inspirée de la vie réelle de son auteur, comme nous le verrons aussi plus loin. Brahim Orourke a en commun avec Driss Ferdi de *Succession ouverte* et *La civilisation, ma Mère !...* le fait d'être un écrivain connu et respecté dans le monde littéraire francophone. Tout comme Driss, il revient dans son pays natal après une longue période d'absence, mais en revanche, il ne mentionne aucun membre de sa famille marocaine. Les ressemblances sont à notre avis d'une double nature : d'une part, il y a des éléments qui rapprochent le narrateur Brahim Orourke de l'auteur Driss Chraïbi et d'autre part il y a des similitudes avec les autres romans de l'écrivain.

Le sujet du récit est avant tout la possibilité réelle d'une cohabitation entre l'Orient et l'Occident, possibilité qui semblait presque impossible dans *Le Passé simple* et *Succession ouverte* où régnait le sentiment d'échec et de résignation. Brahim Orourke semble réussir là où Driss Ferdi avait échoué : son adaptation, même si encore fragile, lui permet toutefois de mener une existence paisible. Il emprunte à son auteur quelques éléments biographiques qui ne peuvent pas passer inaperçus : de nationalité marocaine, né à El-Jadida, il a vécu en France en Vendée (« *Je lui remis ma carte d'insulaire : je venais de l'île d'Yeu, Vendée.* »⁷⁸) pendant plusieurs années et il est revenu au pays comme un enfant prodige, tel qu'il le dit lui-même :

« *Oui, j'étais passé à la télévision, à plusieurs reprises. Le retour de l'enfant prodige. Le succès international, avec des retombées au pays.* »⁷⁹

⁷⁸ I.A., p. 34.

⁷⁹ I.A., p. 33.

Les similitudes sont donc très importantes, encore plus importantes, à notre avis, que celles qui pouvaient être perçues à travers le cycle des Ferdi. La conférence tenue par Orourke dans une université marocaine dont on ne connaît pas le nom rappelle indubitablement de la conférence donnée par Chraïbi devant les étudiants de l'université de Casablanca à son retour au Maroc. Mais il y a aussi des différences entre le narrateur-écrivain et l'auteur.

Brahim Orourke parle souvent dans le livre de son activité littéraire, ne faisant pas un secret du succès de ses livres :

« D'habitude, j'écrivais trois polars par an, sans mettre mes méninges à feu et à sang. En m'amusant. Sur épreuves, ils étaient aussitôt traduits en une vingtaine de langues, adaptés pour le petit écran. »⁸⁰

Il explique à plusieurs reprises que son œuvre est formée uniquement d'une trentaine de romans policiers qu'on appelait de manière générale *Les enquêtes de l'inspecteur Ali* :

« Par tous les diables, je pouvais admettre à la rigueur d'être comparé à San Antonio, mais pas à Freud tout de même ! Je n'avais écrit que des polars, sans prétention. Je dirais même sans contenu littéraire – hormis l'intrigue qui se suffisait à elle-même comme une pierre. Que faisais-je là, dans cet amphithéâtre plein à craquer, peuplé de souffles et d'attentes tangibles ? S'était-on trompé d'invité par hasard ? Mais non ! c'était bien moi. Tous les regards étaient fixés sur le M. Jourdain marocain qui avait fait de la prose sans le savoir. »⁸¹

La comparaison avec San Antonio et la métaphore de Monsieur Jourdain laisse entrevoir un narrateur-écrivain modeste, mais qui n'ignorait pas l'importance que son succès pourrait avoir pour la littérature marocaine et pour les attentes d'un public jeune qui était venu l'écouter et qui exprimait l'espoir d'une génération en manque de modèles. La question est rhétorique et semble venir plutôt de la pensée de l'auteur que de celle du narrateur, tout comme beaucoup de passages qui parlent de l'écriture.

Comme nous l'avons déjà dit ci-dessus, Chraïbi n'avait écrit qu'une seule aventure de l'inspecteur Ali avant la parution de ce livre qui fait l'objet de notre étude. La volonté de se démarquer de son narrateur, au moins en matière de création littéraire, va encore plus loin, et

⁸⁰ I.A., p. 43.

⁸¹ I.A., p. 79.

Chraïbi ne veut pas accorder à Orouke la paternité des plus connus de ses romans, à savoir *Le Passé simple* et *La Civilisation, ma Mère !...*, qu'il met sur le compte de Tahar Ben Jelloun, dans une scène qui utilise un humour mordant pour dénoncer l'hypocrisie du doyen de la faculté de lettres et, à travers lui, d'une intellectualité marocaine qui se veut plus qu'elle n'est en réalité. Avec l'humour qui caractérise une grande partie de son œuvre et à travers la voix de ce même doyen, Chraïbi ironise sur sa propre création, en mettant ces deux romans-phares en-dessous des romans policiers de Brahim en termes de popularité.

L'activité créatrice mise en œuvre par un écrivain est le deuxième sujet important de ce roman ; on ne peut pas le considérer comme un sujet secondaire, car il est, à nos yeux, tout aussi révélateur que la réconciliation Orient-Occident. Le narrateur nous parle avec sincérité et lucidité de sa situation d'écrivain en faisant à travers tout le roman une autoanalyse sur son existence et sa pensée littéraires. Bien qu'il eût nié la paternité du *Passé simple*, Brahim a comme projet l'écriture d'un « *Second Passé simple* », livre qu'il prépare, mais qu'il n'arrive pas à écrire parce que l'inspecteur Ali apparaît toujours dans ses pensées. La situation de l'écrivain qui ne réussit pas à créer exprime à notre avis l'impossibilité de Chraïbi de revenir à son premier roman et de lui donner une suite à cause du changement des circonstances, de la transformation existentielle et psychologique qu'il a subie en tant que personnalité humaine. C'est une manière pour l'auteur de nous dire que *Le Passé simple* ne peut pas être aussi *second* et que lui, en tant qu'écrivain, a dépassé cette étape de son existence littéraire, bien que le fait même d'essayer d'écrire un tel ouvrage montre le désir, plus ou moins inconscient, de revenir sur cette œuvre de début, pour la continuer et/ou l'expliquer. En ce qui concerne strictement la situation de Brahim Orouke, il se propose en fait d'écrire une œuvre qui reprenne le titre d'un soi-disant ouvrage de Tahar Ben Jelloun, mais il ne donne aucune explication sur ce projet qui peut sembler étrange, même si apparemment il lui tient au cœur. C'est peut-être une omission de la part de l'auteur, mais il s'agit le plus probablement d'une volonté de Chraïbi de laisser entrevoir sa propre pensée dans un clin d'œil adressé à ses lecteurs.

Les lectures préférées d'Orouke sont similaires aux sources d'inspiration de Chraïbi :

« Sur un mur, tout un rayonnage de mes lectures préférées : Henry Miller, Ibn Khaldoun, Van Dine, Tintin, et quelques navets illustres dont je me repaissais avant d'entreprendre un nouvel ouvrage, simplement pour me prouver que je pouvais en faire autant. »⁸²

Ces références littéraires ne sont pas du tout aléatoires. Dans une interview accordée en 1987 au journal Maroc-Soir⁸³, Chraïbi admet utiliser lui-même les ouvrages de Ibn Khaldoun comme source d'inspiration. Historien et philosophe du Moyen Age arabe, ce dernier a aidé Chraïbi à se former une vision propre et novatrice sur l'histoire du Maghreb, vision qu'il a d'ailleurs utilisée dans *La Mère du Printemps – L'Oum-er-Bia*. Quant à Henry Miller, il est connu pour ses romans d'inspiration autobiographique et par le scandale que ses œuvres ont suscité dans son pays natal, les Etats-Unis des années '30. En ce qui concerne Van Dine, celui-ci est le créateur d'un cycle de romans policiers. On ne peut pas ne pas remarquer les similitudes avec les genres littéraires abordés par Driss Chraïbi lui-même. Le fait que Orouke avoue les lire avant d'entreprendre un nouvel ouvrage semble un peu étrange, au moins en ce qui concerne Henry Miller et Ibn Khaldoun, dans la mesure où le narrateur insiste plusieurs fois sur le caractère entièrement policier de la totalité de son œuvre. A la limite, on pourrait voir dans ces lectures un signe de la plurivalence des centres d'intérêt de Orouke et de sa capacité de se détacher de sa propre œuvre littéraire pour ouvrir ses horizons intellectuels, au-delà du temps et de l'espace.

Les références à des ouvrages de l'auteur déjà publiés et le fait d'assumer son œuvre dans sa totalité représentent quelques-uns des éléments qui peuvent valider la thèse d'une autobiographie dans le cas d'un écrivain, même si l'onomastique est changée. A travers ce refus, Chraïbi a voulu, à nos yeux, nous présenter une autobiographie romancée à travers laquelle mettre en scène des fragments de sa vie au-delà de la polémique que ses premiers livres ont pu créer. Il ne s'agit pas d'un reniement de son œuvre, mais d'une volonté de (s')imaginer une autre existence, moins tourmentée :

« Décidément, j'avais choisi la voie royale : je n'écrivais que des ouvrages de fiction pure, sans lien aucun avec ce qu'on appelle l'identité culturelle. »⁸⁴

⁸² I.A., p. 57.

⁸³ <http://rivagesdessaouira.hautetfort.com/driss-chraibi.html> (consulté le 3août 2012)

⁸⁴ I.A., p. 25.

Ces lignes laissent penser au fait que les livres écrits en lien avec « *ce qu'on appelle l'identité culturelle* », à savoir les livres de Chraïbi qui font l'objet de cette étude, ne sont pas « *des ouvrages de fiction pure* », ce qui ne leur donne pas nécessairement une valeur autobiographique indubitable, mais appuie l'idée que, assez souvent, l'inspiration d'un écrivain retrouve des racines dans son existence personnelle et bien réelle. En même temps, il accorde à tous les auteurs qui se sont aventurés à traiter du problème de cette identité culturelle le mérite d'avoir pris un chemin très difficile dans leur carrière littéraire, en admettant par extension, que l'écriture de ses romans, n'a pas été tout à fait facile.

Mais revenons à notre narrateur. L'analyse qu'on peut lui appliquer prend deux voies qui ne sont pas tout à fait différentes : son activité littéraire et son activité disons domestique. Tout comme le narrateur anonyme, lui aussi écrivain, de *La Civilisation, ma Mère !...* Brahim Orourke se pose le problème de la perte d'une tradition orale, ancestrale, autochtone et dépositaire de toute une civilisation, remplacée par l'écriture, symbole parfois d'une dépersonnalisation de la culture, comme l'exprime ici le narrateur :

« Mais j'avais probablement perdu la tradition orale. Je ne vivais plus que par l'écrit. C'était mon métier. »⁸⁵

L'écriture est vue exclusivement comme un métier, expression d'un certain détachement par rapport à cet aspect culturel qui n'appartient pas à la culture d'origine.

Le récit de la conférence donnée par Brahim Orourke à l'université marocaine donne lieu à des réflexions sur la situation ingrate et le plus souvent douloureuse de l'écrivain disposant d'une double éducation culturelle, traduite par une situation de bi- ou trilinguisme :

« Je pense en berbère et en arabe simultanément. Ce qui pose un problème, effectivement. Dès le départ. Laquelle de ces deux formes de pensée est la mienne ? Pour résoudre ce casse-tête, eh bien ! j'écris en français. Tout simplement. »⁸⁶

On retrouve dans ces mots la difficulté de s'identifier à une seule culture, même quand il s'agit d'une double appartenance culturelle originelle, comme c'est le cas ici avec les cultures berbère et arabe, qui donnent lieu à « *deux formes de pensée* ». Le français vient ici comme une

⁸⁵ I.A., p. 24.

⁸⁶ I.A., p. 83.

solution salvatrice qui aide l'écrivain à s'échapper d'une situation de déchirure culturelle. On revient aussi à la possibilité d'écriture que le français a offerte à tous les écrivains maghrébins, parce que les langues berbères, malgré l'existence d'un alphabet appelé tiffinagh, dispose d'une culture essentiellement orale, tout comme la culture arabe qui a fait de l'oralité sa caractéristique principale. Les deux langues d'origine restent les instruments d'expression intérieure, tandis que le français donne la possibilité d'extérioriser sa pensée et de la rendre publique à travers des textes. On a déjà traité plus haut de cette question qui touche une majeure partie des écrivains en situation d'acculturation ou d'exil.

Le narrateur fait aussi part à ses auditeurs et implicitement à ses lecteurs de ses opinions concernant la distinction qu'il faudrait faire entre l'homme et l'écrivain :

« Lorsque l'auteur parle, c'est l'homme qui tient un discours, non l'écrivain. Car, et par définition (c'est une lapalissade qu'on oublie trop souvent), l'écrivain écrit. Son domaine est l'imaginaire. Et, si l'écriture est un exercice solitaire, le discours est un sport public – ainsi que cela vient à l'instant de vous être démontré. On s'exprime par l'un et, dans l'autre on s'exhibe. »⁸⁷

La différenciation entre l'homme et l'écrivain va au-delà de la distinction auteur/narrateur dont on a tant parlé dans la théorie de l'autobiographie, puisqu'elle oppose deux facettes différentes de la même personne bien réelle. A travers le même binôme oppositif oral/écrit, le narrateur trace une démarcation assez nette entre le discours public et l'écriture, cette dernière étant vue comme l'expression de l'imaginaire, supposant la non-implication d'aucune autre personne et destinée à être la dépositaire d'une mise en scène, d'un spectacle construit dans le récit qui peut dépasser de loin les limites d'une réalité tangible ou de la vraisemblance. Il est intéressant de voir comment fonctionne la pensée de Chraïbi, dans un livre qui emprunte tant d'éléments autobiographiques. Sans nier l'importance de ces éléments dans la création littéraire, il fait quand même des précisions destinées à donner des pistes pour la bonne interprétation du livre, ce qui évite les éventuelles divagations critiques. Brahim Orourke parle aussi de ses sources d'inspiration, qui peuvent être des détails insignifiants :

« Le cerveau fumant et le regard acéré, j'emmagasinais dans ma tête le moindre détail, une expression fugitive, un frémissement de narines, le grain d'humour qui pouvait bloquer les engrenages de

⁸⁷ I.A., p. 77.

la civilisation. Avec du recul et un peu de levain, je transformerai tout cela en une enquête de l'inspecteur Ali – et peut-être bien en haute littérature. »⁸⁸

Tout cela peut donner naissance à la littérature, mais il faut que l'écrivain puisse prendre un peu de recul par rapport à ce que cela lui inspire, ce qui signifie que l'écriture n'est pas seulement un moment d'inspiration, mais aussi du travail de création, surtout pour la « *haute littérature* ». Il est intéressant de constater qu'à travers tout le roman le narrateur fait à plusieurs reprises la distinction entre les romans policiers de l'inspecteur Ali et la littérature de bonne qualité. L'autodérision est bien présente, comme si le genre policier en lui-même conditionnait, dans la perception collective, la qualité des livres qui en relèvent : peut importerait alors le style de l'écriture et le travail de l'écrivain. Il faut d'ailleurs dire que les romans policiers de Chraïbi ne sont pas de simples enquêtes policières, mais jouent avec des thèmes qui traversent toute l'œuvre chraïbienne et supposent des éléments littéraires qui dépassent le niveau des romans policiers commerciaux. Mais la perception collective qui attache aux romans policiers une certaine légèreté littéraire et le retour au pays qui agitent en lui des sentiments et des sensations qui semblaient endormis poussent Brahim Orourke à vouloir écrire une œuvre comme *le SecondPassé simple* ou un livre sur le prophète Mahomet, prenant comme source d'inspiration le passé lointain, pour pouvoir en quelque mesure se projeter dans l'avenir :

« Le friselis gagnait mon échine, lentement, puissamment, donnait l'assaut à ce qui me restait de lucidité. Et, dans le même temps, croulaient en moi tous les automnes du monde et renaissaient tous les printemps. De mon cerveau pensant ou de mon corps, qui des deux était submergé par l'inspiration créatrice – cette petite clarté qui aveuglait les mots et que j'avais en vain cherchée, patiemment, tenacement, depuis le jour où j'avais entrepris d'écrire le second Passé simple ? Si tu ne sais pas ce qui s'est passé avant ta naissance, tu resteras toujours un enfant. Voilà la phrase clé, voilà le thème profond. »⁸⁹

L'évolution d'une culture devrait se faire par rapport à l'histoire qui l'a fait naître, pour que le développement soit continu : c'est ce que Mircea Eliade a appelé le mythe de l'éternel retour. Chraïbi a écrit d'ailleurs quelques années plus tard *L'homme du livre*, roman ayant comme personnage principal le prophète lui-même dans un récit peu conformiste et peu historique.

⁸⁸ I.A., p. 117-118.

⁸⁹ I.A., p. 137.

La condition de l'écrivain fait plusieurs fois le sujet des réflexions du narrateur :

« Et fallait-il nécessairement ne pas être heureux pour écrire, ne pas avoir de vie de famille ? Et écrire quoi ? J'avais été absent de mon pays natal durant vingt-cinq ans. Et, depuis que j'y étais revenu, je n'avais cessé d'écouter mes os. Rien d'autre. »⁹⁰

« L'Arabe, où qu'il se trouve, sera de plus en plus traqué par des puissances qui lui échappent. C'est cela le thème du livre que je projette. Désespérance, extrême solitude et quelques lueurs de tendresse dues au rêve et que l'on qualifie de poésie. Voilà ce que je sens. »⁹¹

Le retour au pays natal a été l'occasion de redécouvrir ses racines et les origines qu'il avait laissées derrière lui, mais cela n'a pas donné lieu à une libération des sentiments oppressants, au contraire, il semble les avoir accentués, les transformant dans une prise de conscience douloureusement lucide d'une situation sans issue. Le besoin de solitude qu'il ressentait en tant qu'écrivain était contraire à un bonheur dans une vie de famille épanouie, et son appartenance culturelle ne lui apportait pas la paix qu'il recherchait. La seule solution pour lui était de transformer tous ces sentiments antagoniques en mots et en phrases d'un livre, en création. A certains moments, il se sent même incapable d'exprimer sa lutte intérieure et la voix de Fiona prend le relais en mettant en paroles les pensées de son mari :

« Doucement, avec une lenteur extrême, comme si elle cherchait ses mots, elle dit :

- Se peut-il... se peut-il qu'on quitte un jour sa terre natale, et puis... et puis que l'on y revienne tranquillement, fastueusement, comme en vacances, comme si rien ne s'y était passé durant ta longue absence, comme si elle n'avait pas eu besoin de toi ? de toi ?

Encore maintenant, je ne puis me rappeler avec exactitude ce que je fis cette nuit-là. En quelques termes, clairement, elle venait de formuler le thème et le bilan. Le thème du livre et le bilan de ma vie. L'un rejoignait l'autre, si différents qu'ils fussent. J'étais délivré. »⁹²

Pour un écrivain, cette incapacité de s'exprimer est ressentie comme un échec presque total ; la mise en paroles de la souffrance est l'équivalent d'une solution libératrice, parce que l'existence de la parole donne déjà le sentiment de partager avec quelqu'un d'autre sa lutte intérieure, comme un exorcisme de la douleur. Pour Brahim, le retour au pays avait causé un déchirement existentiel né du sentiment de son manque d'importance dans sa société et sa culture d'origine. Sa propre inutilité par rapport à cet

⁹⁰ I.A., pp. 58-59.

⁹¹ I.A., p. 94.

⁹² I.A., pp. 62- 63.

élément de référence qu'était pour lui la terre natale était douloureusement ressentie, mais une fois exprimée à travers les paroles, elle pouvait prendre sa place entre les autres détails qui formaient le bagage de son inspiration créatrice ; transformer la souffrance en création a été pour nombre d'écrivains un moyen de pouvoir vivre, une échappatoire.

L'enfance est évoquée avec nostalgie, aussi comme dans *La Civilisation, ma Mère !...*, on ressent l'amour pour le pays natal, à travers cette description d'El-Jadida, qui exprime, en peu de mots, des sensations qui remontent à une période presque oubliée de son existence :

« Comme à chaque fois, la rade d'El-Jadida me sauta à la gorge, inonda mes yeux. De l'embouchure de l'Oum-er-Bia aux remparts ocre du château portugais, elle a une présence charnelle sur une distance de douze kilomètres, une voix bien à elle qui me parle du fond de ma lointaine enfance. Ce gamin sérieux, pas plus haut que trois pommes, qui plonge tout habillé dans l'Océan, était-ce moi ?⁹³

On pourrait rapprocher ce fragment du célèbre épisode de la madeleine de Proust. Le flot des souvenirs passe par des sensations physiques (la vue principalement, dans notre cas) pour se transformer en dialogue intérieur avec soi-même et avec ses racines, dialogue qui dépasse le temps et l'espace. L'immersion dans les souvenirs est plus violente que celle de Proust, tel que l'attestent les mots utilisés : « *me sauta à la gorge, inonda mes yeux* », ce qui met en lumière une relation plus tourmentée avec son propre passé. La description de la ville s'enchaîne avec la description succincte du garçon – devenu presque méconnaissable aux yeux de l'adulte d'aujourd'hui – qui plonge dans l'Océan, ce qui peut être vu comme une métaphore de la plongée existentielle dans la vie, faisant peut-être référence au départ vers la France, « *tout habillé* », c'est-à-dire sans prendre des précautions, avec l'impatience de la jeunesse. Au moment où, vers la fin du roman, la voix de l'inspecteur Ali prend la parole, en tant qu'alter ego du narrateur, on voit que cette relation avec son propre passé ne peut pas changer, puisque le retour au pays n'a pas réussi à combler ce vide intérieur et que le retour aux origines devient obligatoire, mais involontaire, comme une torture existentielle. On remarque le même sentiment de solitude déjà évoqué par Orourke, et de nouveau la prise de parole de quelqu'un d'autre, là où sa propre voix intérieure ne peut pas s'exprimer :

« (L'espace d'un renouveau, un infime laps du temps sidéral, je vis Brahim Orourke. De dos. Ce n'était pas le banquier qu'il regardait, mais lui-même. Son double, ballotté à travers les continents. Et, s'il

⁹³ I.A., p. 37.

écoutait attentivement le flot de félicitations et de regrets qui se déversait sur sa tête, il n'en percevait pas une syllabe. Pas un son. Il ne ressentait ni amertume ni triomphe. Il était vide, vide et seul. Et c'était comme s'il revenait à marche forcée vers sa lointaine enfance, alors que tout son être s'y opposait. Un lapicide gravait dans son cerveau des mots étincelants dont il ne comprenait pas le sens.) »⁹⁴

La dernière phrase rappelle, à nos yeux, la scène biblique des tables des dix commandements, mais ici l'incapacité de compréhension du message inscrit dans le cerveau, symbole de la mémoire, ne permet pas une libération de la souffrance, mais au contraire, conduit à une intériorisation aiguë et à la création d'une tension émotionnelle accrue.

Cette relation tendue avec son enfance est due aussi à la vision utopique qu'il s'était créée durant son absence :

« Dès leur prime enfance, là-bas en Europe, jour après jour je les avais nourris d'un rêve éveillé – peut-être était-ce ma façon d'écrire la vie. Et, à présent, ils réalisaient ce rêve dans sa plénitude. Le Maroc les avait épanouis. Ils avaient à la fois grandi et rajeuni. J'étais heureux de leur bonheur, fier d'eux. De moi, non. Pas du tout. »⁹⁵

Ce rêve éveillé, destiné à première vue à ses descendants, était inconsciemment adressé à soi-même, dans une tentative de réconciliation *in absentia* avec sa terre natale. La réalité a de nouveau été autre que l'imagination l'avait conçue et cela a conduit au sentiment d'échec dont on a tant parlé. L'innocence propre à l'enfance est opposée à la lucidité de l'âge adulte, à travers la comparaison avec le bonheur des enfants.

Le retour au pays peut être interprété à la fois comme un retour aux origines, comme la clôture nécessaire d'un cercle existentiel, mais aussi comme un retour au point de départ, synonyme d'un bilan de vie qu'il avait besoin de faire, mais qui pouvait ne pas être nécessairement positif :

« Et maintenant, un quart de siècle plus tard, me voici dans mon pays natal, face à quelque deux mille jeunes gens qui attendaient de moi ce que j'avais attendu de la vie, à la croisée de deux chemins menant, l'un vers le réel et le doute, l'autre vers l'imagination salvatrice. »⁹⁶

Les étudiants venus participer à sa conférence étaient pour lui ses successeurs spirituels qui devaient entamer leur propre chemin dans la vie, mais qui attendaient de lui un support moral auquel, lui, n'avait pas eu droit. L'antithèse reste la même : rester dans la réalité immédiate et accepter l'existence d'un

⁹⁴ I.A., p. 180 (en italique dans le texte).

⁹⁵ I.A., pp. 40-41.

⁹⁶ I.A., p. 82.

équilibre fragile et instable ou opter pour le recours à l'imagination, comme seule alternative possible destinée à recevoir les refoulements de la conscience.

Brahim Orouke est une voix narrative qui emprunte beaucoup aux traits de son créateur, mais qui a aussi son propre pouvoir narratif, échappant parfois à une trop simpliste superposition auteur-narrateur, qui nierait d'ailleurs en quelque sorte tout travail de construction du personnage. A la différence des autres narrateurs étudiés jusqu'ici, Brahim Orouke est le plus transparent au niveau de l'importance des éléments autobiographiques, mais en même temps les éléments qui le démarquent de cette possibilité sont moins réfutables que dans les autres romans, où le manque de certaines informations au niveau de la biographie chraïbienne (certains événements familiaux, par exemple) concourt à entretenir l'ambiguïté.

Les narrateurs des romans de Driss Chraïbi sont des personnages travaillés, construits avec soin pour restituer en totalité l'effet voulu par l'auteur, effet différent d'un livre à l'autre, tout comme la personnalité de ses héros. Les ressemblances ont toujours été sujet de discussion pour la critique littéraire, sans que la polémique puisse être totalement résolue. C'est, à notre avis, l'effet ultime que Chraïbi a voulu créer, en mettant en scène des narrateurs qui racontent des histoires personnelles, ayant une certaine liberté d'évolution, mais dépendant, en même temps, de manière limitée de la plume de l'écrivain. Les sources autobiographiques sont plus ou moins visibles dans tous les romans étudiés, sans pour autant qu'on puisse affirmer leur appartenance de plein droit au genre de l'autobiographie. Ils mélangent avec soin et talent les caractéristiques de tous les genres apparentés, mais la part de la fiction ne peut aucunement être niée et nous oblige à les introduire dans la catégorie des romans. Pour soutenir notre option, nous allons dans ce qui suit étudier le narrateur dans les mémoires de Driss Chraïbi, là où l'on connaît dès le début la visée autobiographique des écrits. Notre but étant d'essayer de faire une démarcation entre la pseudo- et la vraie autobiographie chraïbienne, l'étude du narrateur dans les deux tomes de mémoires est fondamentale et, bien que les traits du narrateur puissent être dans ce cas superposables à ceux de l'auteur, la voix narrative ne manque pas de construction, ce qui fait que les mémoires de Chraïbi dépassent le niveau d'une simple autobiographie et deviennent œuvres littéraires.

II.2.5. *Vu, lu, entendu* – la mémoire de la jeunesse

Paru en 1998, *Vu, lu, entendu*, est le premier des deux tomes qui rassemblent les mémoires de Driss Chraïbi. Quarante quatre ans après la publication du *Passé simple*, l'auteur se repenche sur un espace et un temps très proches de ceux décrits dans son premier roman ; dans ce cadre relativement similaire, on voit apparaître des personnages qui évoquent à première lecture ceux du *Passé simple* et des autres livres du cycle des Ferdi. Mais peut-on vraiment faire un rapprochement aussi clair entre ces livres ? Et peut-on dire avec certitude, aussi bien pour les romans que pour les mémoires chraïbiens, où s'arrête l'élément autobiographique et où commence la fiction ? Chraïbi est connu pour son désir des brouiller les pistes, de (se) cacher pour mieux (se) dévoiler, c'est en quelque sorte sa signature personnelle. *Vu, lu, entendu* reste cependant le premier livre que l'écrivain a reconnu comme étant des mémoires, par conséquent relevant d'une écriture autobiographique. Nous allons donc essayer de ne pas perdre de vue cette attestation, malgré l'écriture fortement littéraire et pas seulement testimoniale de ces mémoires.

L'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage est maintenant reconnue et assumée, mais cela n'empêche pas l'existence visible d'une construction élaborée de la narration et des instances narratives qui ne nous permet pas de classer Driss Chraïbi dans la simple catégorie des mémorialistes. Il nous faut ajouter tout de suite une précision : ce sont, comme nous l'avons dit, des mémoires littéraires. Certes, cette perspective littéraire fait que non seulement l'écriture de Chraïbi n'a rien perdu de son charme très particulier, mais que la manière dont les personnes se présentent devant le lecteur les situe dans une zone ambiguë entre personnes réelles et personnages littéraires.

Rappelons ici que, en général, les mémoires sont écrits par des personnalités connues dans un certain domaine d'activité et qui, arrivées à un certain âge, considèrent avoir un mot à dire sur leur vie, des explications à donner sur certains aspects de leur existence, qui pourraient servir d'enseignement pour les lecteurs ultérieurs. Cette définition semble correspondre dans les grandes lignes avec la manière de *Vu, lu, entendu*, parce que ce livre vient après une belle carrière littéraire de son auteur, à un âge où toute personnalité importante est censée vouloir écrire ses mémoires. Il nous dévoile son âge dès les premières lignes du roman :

« Je remercie la vie. Elle m'a comblé. En regard d'elle, tout le reste est littérature ; pour ne pas dire solitude. A mon âge – soixante et onze ans déjà – je remonte à pas paisibles le chemin parcouru, sans notion de temps et d'espace. Je me tourne vers mon passé. J'essaie tout au moins. »⁹⁷

Dans ces quelques lignes si simples, on retrouve l'expression émouvante de tout ce qui fonde ce livre : un désir de se tourner vers le passé, vers *son* passé plus précisément ; c'est une explication personnelle, nul besoin de faire de sa vie un modèle. Il semble que le fait d'écrire ce livre est en quelque sorte nécessaire à l'écrivain lui-même, plutôt qu'au public, comme si l'écriture devenait cathartique. Cependant, loin de se libérer d'un fardeau longtemps porté sur les épaules, le narrateur commence son histoire en remerciant la vie : tout ce qui serait étranger à la vie même ne pourrait être, selon ces dires préliminaires, que « *littérature* », c'est-à-dire fiction, ou « *solitude* », isolement. On peut voir dans ces phrases initiales une réitération de l'affirmation du caractère fictionnel de ses œuvres antérieures, qui avaient pu être proches de sa vie, sans être conformes à la réalité, et une affirmation du caractère, cette fois, « simplement » autobiographique du livre à venir. Le rapprochement littérature/isolement n'est pas innocent, car il transmet une vision de la littérature que Chraïbi énonce après des années et des années dédiées à cet art. Mais dans cette annonce qu'il se penche sur sa jeunesse marocaine, on peut lire entre les lignes et se rappeler ce qui s'est passé après la publication du *Passé simple*, quand l'auteur a dû rester loin de son pays pour une vingtaine d'années ; malgré sa totale intégration dans la société et la culture françaises, il n'a jamais pu oublier son Maroc natal et a ressenti cet exil comme un isolement imposé à cause de sa littérature. Il n'y a aucun secret sur la relation sentimentale privilégiée que Chraïbi a toujours conservée avec son pays d'origine, presque tous ses livres ayant comme décor ou faisant d'une manière ou d'une autre référence au Maroc.

Nous avons déjà vu que les narrateurs des romans que nous avons étudiés pouvaient être caractérisés notamment à travers leurs rapports avec les autres personnages et par leurs actions au sein de la narration. Pour *Vu, lu, entendu*, on se rend compte que cette configuration de la construction du personnage a changé, dans la mesure où le narrateur se définit maintenant par rapport à trois autres points principaux : sa relation avec son passé, sa relation avec les autres instances narratives et sa relation avec son pays natal, le Maroc. Cette dernière devient même l'un des piliers majeurs de la narration.

⁹⁷ V.L.E., p. 11.

Ce glissement dans la caractérisation du personnage-narrateur est parfaitement compréhensible dans le contexte du changement de genre littéraire dans lequel nous nous trouvons : l'autobiographie suppose en effet une plus grande complexité des personnages parce qu'ils sont fondés, théoriquement en totalité, sur une personne réelle. Cette existence réelle impose de prendre en compte la personnalité, les sentiments, le caractère de la personne, sans oublier le milieu dans lequel elle évolue et les changements intervenus au fil du temps. La place de l'interprétation laissée au lecteur est réduite de beaucoup, en raison de la confiance que le lecteur est enjoint d'accorder à ce qu'il lit : on se rappelle ici la théorie du pacte autobiographique, que Philippe Lejeune présente comme un « contrat » implicite qui existe entre le lecteur et l'auteur⁹⁸. La présomption de sincérité est ainsi généralement applicable et appliquée.

Ce court rappel théorique nous permet de revenir au narrateur de *Vu, lu, entendu*, dont l'identification avec son auteur est totale au niveau onomastique. Même s'il ne se présente pas de façon directe, nous sommes amenés à apprendre le nom et prénom du personnage-narrateur au fur et à mesure de la lecture : son prénom est Driss – « (...) *il déclara au commissaire que je m'appelais Driss avec deux « s » s'il vous plaît, Idriss en arabe, mais on prononce Driss (...)*⁹⁹ – et son nom est Chraïbi – « *Tu es le fils de HajFatmi Chraïbi ?* »¹⁰⁰. Il n'y a aucun doute donc sur ce point, que la plupart des gens (surtout les lecteurs moins avertis) prennent comme la preuve incontestable de la visée autobiographique d'une œuvre : jugement toutefois trop simple et trop simplificateur qui ne prend pas en compte la possibilité de ce qu'on a défini désormais, sur la proposition initiale de Serge Doubrovsky¹⁰¹, comme de l'autofiction. Et qui ne prend surtout pas en compte le style si particulier de Chraïbi. Sur la lignée maternelle, on apprend le nom de famille de la mère : Zwitter¹⁰² : il s'agit du même patronyme que celui utilisé pour le personnage maternel du *Passé simple*.

Il convient donc ici de revenir sur la partielle identité onomastique entre les narrateurs des deux premiers récits et celui que nous sommes en train d'étudier. En effet, cette identité porte seulement sur le prénom, Driss, qui est utilisé dans les deux premiers romans ; on a souvent

⁹⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 1975.

⁹⁹ V.L.E., p. 12.

¹⁰⁰ V.L.E., p. 33

¹⁰¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, 1977.

¹⁰² V.L.E., p. 24.

considéré – plutôt par extension ou par désir de voir dans ces trois romans un cycle bien établi – que le narrateur anonyme de *La Civilisation, ma Mère !...* se prénomme toujours Driss, mais sans en avoir la preuve au niveau de la narration, nous préférons, pour notre part, en rester à son anonymat. Cette semi-identité onomastique a été aussi, entre autres, à la base des considérations qui ont souvent poussé à interpréter ces œuvres romanesques bel et bien comme des écrits autobiographiques. Mais l'utilisation de son propre prénom a été, selon nous, une des manières de Chraïbi pour contourner les règles canoniques des genres et construire des personnages-narrateurs dont la complexité réside aussi dans cette double dimension : la réalité et la fiction se côtoient au sein du même personnage, sans que le lecteur ou le critique puissent se rendre compte où se trouve la limite entre les deux ; on ne sait jamais quelle est la part de la fiction dans la révolte de Driss dans *Le Passé simple*, ni la part de la réalité dans la résignation de Driss dans *Succession ouverte*. Ce qui nous conduit très logiquement, en reconnaissant aussi le malin plaisir que Chraïbi prend à brouiller les pistes, à nous demander aussi quel dosage entre réalité et fiction construit le personnage-narrateur de *Vu, lu, entendu*.

Arrivée à ce stade, et avant de poursuivre l'étude du personnage-narrateur de *Vu, lu, entendu*, nous croyons nécessaire de poser l'hypothèse que cette identification ne saurait jamais être parfaite dans ces derniers récits non plus, puisqu'on n'a pas affaire à un journal intime : le décalage temporel entre le moment de l'écriture et le moment des faits racontés est toujours présent, quoique à des degrés différents, suivant les différentes insertions qui rompent la chronologie du récit principal. L'auteur-narrateur est celui qui se présente dès le début, le Chraïbi âgé de soixante onze ans qui entreprend d'écrire le récit de sa jeunesse. Le personnage est le Driss Chraïbi qu'on nous présente à des différentes étapes de sa vie, plus ou moins éloignées temporairement (et souvent spatialement) du moment de la narration.

Un autre élément qui aide à placer un récit dans la catégorie autobiographique est celui qui concerne la date et le lieu de naissance du narrateur-personnage. Avec un humour nostalgique et dans son style caractéristique, Chraïbi dédie plusieurs pages à la controverse de sa date de naissance, en commençant par la version officielle :

« *Considérons la version officielle. J'ai vu le jour au Maroc, à El-Jadida (Mazagan à l'époque du Protectorat), au bord de la mer. Le lieu de naissance ainsi précisé, reste encore à déterminer la date.* »¹⁰³

L'auteur choisit de donner les plus d'informations possible sur le lieu de naissance : le pays, le double nom de la ville, n'hésitant pas de préciser « *au bord de la mer* » ; le lecteur curieux pourrait même prendre une carte pour vérifier l'authenticité de cette information en cherchant sur le littoral marocain une ville du nom de El-Jadida. Aucune suspicion ne pourrait être formulée quant à l'existence réelle de cette ville. Cette précision de l'information spatiale est vite mise en antithèse avec les doutes sur la date de naissance. Ce n'est qu'à l'inscription à l'école française que Driss a eu besoin d'un acte de naissance en toute conformité et donc d'une date de naissance bien précise. Les souvenirs de ses parents sont liés à des événements complètement extérieurs – les moissons, le citronnier en fleur, le pèlerinage d'une cousine – et souvent contradictoires, liés à une mémoire affective qui n'est pas toujours conforme à la réalité. Officiellement, Chraïbi était né le 15 juillet 1926, mais cette date est, selon toute probabilité, erronée ; il devait avoir vraisemblablement quelques années de moins. Cette incertitude sur la date de naissance est un élément qui pourrait être considéré comme handicapant pour la reconstitution d'une personnalité : l'ancrage dans une réalité exacte et bien définie de ses origines étant faussé, l'individualité pourrait se trouver dans une situation de doute par rapport à son existence même et par rapport à ses relations au monde, et notamment au monde familial. Ceci n'est pas du tout le cas pour Chraïbi, on le voit bien dans la manière très dégagée dont il raconte ces « débats » familiaux sur sa date de naissance. Ceci est certainement explicable par le fait que cette situation était très commune au Maroc de l'époque, où la plupart des gens étaient dans cette situation. Les origines personnelles fondamentales ne sont pas quantifiables et inscriptibles sur un acte, elles sont généralement liées à des relations familiales qui dépassent de beaucoup ce niveau bureaucratique. La réalité des papiers peut facilement être une simple illusion, le résultat d'une convention, comme ce fut le cas pour Chraïbi, mais la réalité des rapports familiaux ne pourrait pas être mise en doute. Chraïbi a accepté donc cette convention, sans chercher à la changer, bien qu'il ait très bien su qu'elle était équivoque.

Les éléments d'identification ainsi définis, on prendra maintenant le premier des trois critères de caractérisation précédemment énoncés : la relation avec son passé. Le fait d'avoir

¹⁰³ V.L.E., p. 11.

choisi le récit à caractère autobiographique est déjà très significatif de la manière dont l'auteur voit et se voit dans son passé. Tout le récit est visiblement imprégné d'une nostalgie rêveuse pour les années de l'enfance et de la jeunesse, caractéristique en quelque sorte de l'écriture autobiographique en général ; cette évocation empreinte de tendresse est presque à l'opposé du récit révolté de l'enfance et de l'adolescence de Driss Ferdi dans *Le Passé simple*. Certains éléments biographiques balisant les récits respectifs sont pourtant très proches, voire identiques : Casablanca, la ville de résidence, le nom du lycée français, le prénom du père et le patronyme de jeune fille de la mère, les cours de l'école coranique, le départ pour la France, le nom des certains personnages secondaires ou épisodiques. Nous ne pouvons pas nier le rapprochement qui peut être fait entre les deux personnages, et c'est peut-être justement pour cette raison que Chraïbi finit ce premier volume de ses mémoires avec ces mots :

« 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 ? Et si l'échelle des valeurs était située dans l'autre sens, les idéaux en bas et les contingences terrestres sont en haut ? C'était une entreprise insensée, sans issue, propre à changer radicalement le cours de ma vie. Je le savais. Un titre s'imposa à moi : *Le Passé simple*. »¹⁰⁴

Le Passé simple serait-il donc une autofiction ? On pourrait même dire une autofiction avant la lettre, puisque le genre semble avoir été inventé avec le terme par Doubrovski presque un quart de siècle après la publication du *Passé simple*. On serait vite tenté de répondre par l'affirmative, s'il n'y avait la controverse qui entoure encore l'utilisation de ce terme, dont le sens a évolué très rapidement et qu'on ne peut plus définir avec précision. Par comparaison avec *Vu, lu, entendu*, nous considérons que le premier roman chraïbien est une œuvre romanesque d'inspiration autobiographique, ou le moi auctorial se met en scène, se développe et se construit autour d'un noyau d'éléments réels, en se fictionnalisant petit à petit jusqu'à devenir une instance narrative fictive, porteuse d'une voix qui exprime un état d'esprit plutôt caractéristique d'une génération. Comme pour les autres personnages fictionnels, Driss Ferdi n'est pas Driss Chraïbi, parce qu'il n'est pas caractérisé par son individualité personnelle, mais par son caractère de représentant d'une génération : il porte en lui, de par sa construction narrative, la voix des tous les

¹⁰⁴ V.L.E., pp. 168-169.

jeunes Maghrébins qui ont grandi et ont été éduqués dans une société scindée en deux versants, entre la tradition orientale et la modernité occidentale.

L'auteur nous raconte son enfance, à commencer par son expérience de l'école coranique :

« Je n'étais qu'un bambin lorsque je suis entré à l'école coranique, selon la coutume. J'y ai appris quelques sourates du Coran et les bases de l'arabe classique, une langue qui ressemblait vaguement à la nôtre. Trois années assez épouvantes dans ma vie. Le maître ne souriait jamais et, moi, je pleurais. C'est comme si l'on avait voulu mon bonheur et par voie de conséquence mon salut à coups de bâton. Encore maintenant, je ressens ce que je ressentais alors : une sorte de sevrage par rapport à la parole de Dieu. Au terme de mes études, un jury de barbous me déclara savant. Autant dire croyant. Ne récitais-je pas par cœur des chapitres coraniques comme ceux du « Trône » ou de la « Lumière » ? On m'acheta des habits neufs, on me fêta, je me gavai de gâteaux, on me promena par toute la ville au dos d'un cheval d'apparat. Des nuits durant j'ai fait des rêves dont je me réveillais en sursaut : j'étais un ange tout nu, mais avec des ailes et une barbe. »¹⁰⁵

Le caractère autoritaire, répressif et physiquement violent de ce type d'enseignement est de nouveau mis en avant, mais avec moins de virulence et de révolte que dans *Le Passé simple*. L'ironie prend ici le relais, Chraïbi évoquant la facilité avec laquelle un enfant devenait *savant* ou *croyant* : il suffisait d'apprendre par cœur des versets du Coran. Et il avoue qu'au lieu de le rapprocher de la religion, ce qui était en apparence le rôle de cette école, il s'est senti plutôt éloigné de celle-ci. Il faut quand même remarquer, tout comme nous l'avons fait pour *Le Passé simple*, que son aversion n'est pas dirigée contre la croyance et Dieu, mais vers « *la parole de Dieu* » : à lire plus précisément la façon dont le Coran était interprété par ces maîtres d'écoles et la manière dont son message était déformé et ainsi transmis aux élèves. L'auteur nous raconte succinctement la fête cérémoniale qui suivit pour lui la fin de ces études religieuses ; en même temps, comme dans un miroir, il nous fait part des cauchemars qu'il a faits pendant son enfance à cause de ce type d'enseignement. On voit bien le gouffre qui sépare le ressenti personnel de l'enfant, troublé et effrayé, et l'importance capitale que la société accordait à ce savoir religieux : la tradition et la religion passaient devant l'intégrité physique et psychologique de l'enfant. Malgré une plus grande retenue dans les propos, Chraïbi montre ici le même désaccord que le

¹⁰⁵ V.L.E., p. 27.

narrateur du *Passé simple* face à cette éducation qui laisse la voie libre à des abus et à des dérives comportementales.

C'est presque le seul mauvais souvenir d'enfance que Chraïbi dévoile dans ses mémoires. Dans son premier roman, cette période était présentée dans des couleurs sombres et exprimait le plus souvent la tristesse et la douleur (la cérémonie de la circoncision, par exemple) ; dans *Vu, lu, entendu*, à l'inverse, on a l'impression de voir un enfant plutôt serein :

« *Ce gamin qui plonge tout habillé dans les eaux du port, est-ce moi ? Que rêvais-je alors ?* »¹⁰⁶

A part le souvenir de l'école coranique, l'enfant Driss ne semble pas avoir souffert. Il faut ici aussi nuancer cette interprétation à cause de l'éloignement temporel : généralement, l'homme a tendance à considérer que l'enfance est la meilleure période de sa vie, parce qu'il n'avait pas à affronter les problèmes du quotidien de l'adulte, il n'avait pas vécu et supporté autant de situations différentes et parfois douloureuses. On voit dans ces deux phrases, et généralement à travers le roman, que Chraïbi procède de la même manière : l'homme adulte âgé, avec l'expérience de la vie acquise ultérieurement, éprouve une certaine envie nostalgique par rapport à l'insouciance de cet enfant qui se baignait dans la mer et dans lequel il ne réussit presque plus à se reconnaître. La question « *Que rêvais-je alors ?* » est rhétorique et d'autant plus significative : le devenir de l'adulte Chraïbi n'a peut-être pas pu accomplir ses rêves d'enfance, enterrés sous les aspirations plus sérieuses nées par la suite. Ou bien la simplicité de ces rêves a été dépassée par la complexité de la vie à tel point qu'il ne peut plus s'en souvenir.

Après l'école coranique, Drissa suivit les cours de l'école coloniale, plus précisément au lycée Lyautey à Casablanca, tout comme son premier narrateur : encore un point commun, un emprunt à la vie réelle que Chraïbi s'est autorisé dans son roman initial. On se rappelle ici l'importance qu'avaient les vêtements européens pour le jeune Driss et la difficulté avec laquelle il est parvenu à les obtenir. Sur le même sujet, on retrouve dans ce premier volume de mémoires le fragment suivant :

« *J'eus droit à une paire de lunettes et à un costume deux-pièces fait pas un tailleur arménien de la ville européenne. Aux pieds, des chaussures Bata à semelle de crêpe, comme devait en être chaussé*

¹⁰⁶ V.L.E., p. 17

Sherlock Holmes ; elles ne faisaient aucun bruit. C'est dans cet accoutrement que mon père m'emmena un jour au lycée Lyautey. »¹⁰⁷

Mais ici, le jeune homme ne semble avoir rencontré aucune difficulté à obtenir les vêtements occidentaux, tout au contraire, il semble qu'on les lui ait offerts très facilement, pour l'inscription au lycée, où il devait faire bonne figure. Ce fait a eu sûrement une certaine importance pour le jeune homme, puisqu'il a réussi à en garder le souvenir dans le moindre détail même des décennies plus tard (la nationalité du tailleur, la marque des chaussures et le matériel de leur semelle), ce qui montre que leur acquisition a marqué un moment important dans la vie de Chraïbi. Il faut mentionner aussi que, à la différence du personnage homonyme du *Passé simple*, il reçut des habits complets, et même de bonne qualité. On se souvient que le fait de ne pas avoir la tenue occidentale complète était symbolique de la situation d'hybridation culturelle dans laquelle se trouvait le personnage et de l'opposition du père au mode de vie occidental. Cela ne signifie pas que la situation réelle de Chraïbi ne fut pas aussi celle d'un homme entre deux civilisations, mais que son ressenti personnel a été peut-être moins douloureux en raison aussi de l'acceptation par son père de la nécessité d'intégration dans ce nouveau monde.

Il ne cache pas sa passion pour la lecture : c'est encore un élément qui le rapproche de son premier narrateur :

« Suis-je un « grand » à présent ? Je le crois sans peine. J'ai ma chambre et mon bureau au premier étage. Les rayons de ma bibliothèque se meublent peu à peu de livres : manuels scolaires et romans. Les premiers étaient écrits par un auteur et son inséparable acolyte, pour chaque discipline : Lagarde et Michard, Malet et Isaac, Chevassus et Fialip, pour ne citer que ceux dont je me souviens encore. Leur tenaient compagnie des œuvres de fiction, rares au début, puis de plus en plus nombreuses au fil des semaines et des mois : S. S. Van Dine, Claude Farrère, Roger Martin du Gard, Maurice Leblanc, quantité d'écrivains qui sont encore chers à mon âme. En guise de serre-livres, j'encadrais les volumes à l'aide du Petit Larousse illustré et de son homologue arabe, le Quamous. Deux ans plus tard, la littérature jonchait le sol »¹⁰⁸

Les intérêts du jeune Chraïbi sont diversifiés au début, comme il le dit lui-même, et influencés par ses besoins scolaires : littérature française, histoire, anglais, pour se diriger de plus

¹⁰⁷ V.L.E., p. 47.

¹⁰⁸ V.L.E., p. 46.

en plus vers la littérature où on observe qu'il était intéressé par des auteurs contemporains, quoique de styles et des sujets différents. Le dictionnaire français (on se rappelle que le Larousse apparaît aussi dans *Le Passé simple*), côtoie le dictionnaire arabe comme pour nous dire que les deux parties de son éducation avaient en quelque sorte la même valeur pour le jeune Driss. Mais on observe que les livres de littérature sont exclusivement occidentaux, cela en raison peut-être du fait que la littérature arabe n'abordait pas les mêmes genres et les mêmes sujets que celle occidentale, qui, quant à elle, offrait à son jeune lecteur une ouverture et une autre vision du monde. Lorsqu'on connaît le parcours littéraire de Chraïbi, ces intérêts de jeunesse semblent avoir laissé des traces dans l'imagination de l'auteur et on peut se demander quelle a été l'influence des romans de Van Dine et Leblanc sur les romans policiers chraïbiens ou celle des récits sur le relativisme des valeurs culturelles de Farrère sur la pensée générale de notre auteur marocain. Ce qui est à noter cependant est l'intérêt de Chraïbi pour la nouvelle littérature de l'époque ; au contraire, Driss Ferdi déclarait avoir fait notamment la lecture des classiques, ce qui avait conduit à sa vision idéalisée de la culture occidentale.

Mais la littérature n'était pas la seule à attirer l'attention de notre personnage. L'entrée au lycée français a été l'occasion pour lui de découvrir des domaines scolaires autres que ceux qu'il connaissait :

« Je comptais mentalement les jouets neufs qu'ils venaient de m'offrir de concert : le français, les mathématiques, l'histoire et la géographie, les sciences naturelles, le latin et l'anglais. Et tout cela dès la rentrée scolaire. Sans compter le grec et l'allemand que j'allais étudier dans deux ou trois ans. »¹⁰⁹

L'étude lui procurait du plaisir, même si on pourrait croire l'inverse dans le cas de tout autre adolescent. Mais pour Chraïbi, il s'agissait d'autant de possibilité d'élargir sa sphère de connaissances et d'ouvrir les portes vers une meilleure compréhension du monde occidental. Le fait de vivre sous le Protectorat supposait déjà un certain contact avec la civilisation française, mais ce contact restait quand même assez limité (la ville était partagée entre la partie occidentale et la partie arabe), et le fait d'étudier au lycée français lui permettait non seulement d'avoir un contact quotidien direct avec la ville occidentale, mais aussi d'apprendre les fondements de cette nouvelle culture. Et il les a appris à petits pas, à commencer par l'alphabet. Le lecteur a certainement un léger sourire à la lecture du fragment où Chraïbi raconte comment il a écrit de droite à gauche sa première phrase en français. Mais cette histoire, si drôle soit-elle, cache la

¹⁰⁹ V.L.E., p. 48.

même situation difficile que nous avons déjà connue dans *Le Passé simple* : devoir apprendre une autre culture, une autre vision du monde et une autre mentalité, qui, de plus, est le plus souvent, à l'image de l'écriture : à l'inverse, à l'opposé de ce que l'on savait. Contrairement à ce que nous avons vu dans le premier roman, ce choc des cultures ne semble pas avoir eu le même effet sur Chraïbi. Mais tout comme son personnage, il a été un élève studieux, qui était souvent au tableau d'honneur et parmi les préférés des professeurs. Stimulé aussi bien par l'argent de poche que par le fait de rendre fier son père par ses résultats scolaires, il a brillamment réussi son baccalauréat :

« « Liberté, Egalité, Fraternité », telle est la devise de la République française. Commentez. Commentez quoi ? et comment ? Je prends connaissance de l'énoncé, d'abord de gauche à droite, puis de droite à gauche. Cette gymnastique visuelle n'éclaircit en rien le mystère des mots. C'est comme si je venais de lire leurs reflets dans une glace. Je prends un certain recul et la solution s'impose soudain à moi. Et si je le traduisais dans ma langue maternelle ? »¹¹⁰

C'est le même sujet que celui du baccalauréat de Driss Ferdi et on y voit la même incompréhension initiale face à ce sujet qui tient exclusivement de la culture française. Si le personnage du *Passé simple* choisit de le traiter avec le même style acide et provocateur avec lequel il avait raconté toute son histoire, Driss Chraïbi a fait sa dissertation en essayant de traduire la devise française dans sa langue maternelle. La complexité de ce qu'il a obtenu, avec plusieurs sens en arabe pour chaque mot français dépasse évidemment le niveau d'une simple curiosité linguistique, devenant le symbole de toute la complexité de la culture arabe et de ses rapports avec la culture française. Même si le ton est beaucoup plus apaisé, les propos de Chraïbi rejoint en ce qui concerne la signification ceux de Driss Ferdi : la devise française ne peut pas être complètement comprise par les Marocains, parce qu'elle n'a pas été appliquée par les colonisateurs français au Maroc. On a voulu « civiliser » les Maghrébins, parce qu'on les a toujours considérés comme étant inférieurs, barbares ; la colonisation n'a jamais signifié liberté, bien au contraire, et les Maghrébins n'ont jamais été traités comme des frères ou des égaux. Cette célèbre devise de la République française n'était que de simples mots dénudés de leur sens, pour ne pas dire mensongers. Le jeune lycéen essaie donc de leur trouver un sens en les mélangeant avec sa culture d'origine : cette stratégie semble être celle qu'il a toujours mise en place pour échapper à une situation écrasante de contradiction de valeurs. Ne pas renoncer à ses origines,

¹¹⁰ V.L.E., p. 133.

tout en essayant de comprendre et de s'adapter à la vision du monde occidentale : la solution l'a aidé non seulement à ne pas être déchiré entre deux cultures, mais aussi à se rendre compte des qualités et des tares de chacune des deux.

Chraïbi nous raconte aussi les premiers petits boulots qu'il a eus, en tant qu'écrivain public notamment, dans un épisode qui mêle la sincérité et l'humour avec un dosage bien pensé :

« Le dimanche, j'endossais un veston noir, chaussais des lunettes d'intellectuel pour être à la hauteur de ma tâche : écrivain public. J'officiais chez le marchand de beignets, cerné de quémandeurs, enveloppé d'odeurs de friture. La machine à écrire sur laquelle j'assenais les lettres de plomb avait les dimensions d'une salamandre, la forme aussi peut-être bien. Tel litige à mettre noir sur blanc à l'intention du caïd, des doléances à transmettre à tel petit chef du Protectorat (autant dire dans l'autre monde), la traduction écrite d'un accord oral entre deux parties (mais il fallait des mots dactylographiés en langue française), des salamalecs aux cousins et amis immigrés chez les Nazaréens... Le plus épistolaire de tous était un certain Bendegha, gérant du petit cinéma tout proche. C'est ainsi que je découvris d'autres chevaux, ceux des cow-boys, bien nourris, bien gras. Basil Rathbone était mon héros, Conan Doyle me vengeait de cet insipide Boswell dont on me bassinaït au lycée. A l'âge de treize ans, j'étais amoureux fou de Ginger Rogers. J'écrivais des lettres enflammées à Mireille Balin, mon autre « fiancée », et je les postais dans mon tiroir... »¹¹¹

Bien qu'il la décrive avec son humour caractéristique, il faut dire que sa tâche était très importante pour une communauté où la plupart des gens étaient analphabètes, d'autant plus si les messages à transmettre devaient être en français. On nous donne à voir un adolescent tout à fait normal, qui aime aller au cinéma, dont les idoles sont les héros des films américains et qui éprouve une passion pour les belles actrices hollywoodiennes. On ressent l'émotion de la nostalgie dans ce passage ; ces souvenirs sont remémorés avec beaucoup de plaisir, rien dans ces lignes ne rappelle l'adolescence difficile et révoltée de Driss Ferdi.

Les traditions de son pays avaient été le plus souvent dans les romans un sujet de dénonciation, à cause de leur caractère le plus souvent douloureux et contraignant pour l'individu (la circoncision, l'interdiction pour la mère d'assister à l'enterrement de son fils, la répudiation) ; au contraire, Chraïbi présente dans *Vu, lu, entendu*, des traditions qu'il considère comme symboliques de la richesse culturelle de son pays, comme dans ce passage :

¹¹¹ V.L.E., p. 43.

« Je suis entré dans le patio et aussitôt les Gnaoua ont fait cercle autour de moi, m'ont entraîné hors du temps. Ils n'étaient pas essouffés, ils souriaient, ils me souriaient, m'accueillaient dans l'âme du monde. Mon cœur battait la mesure. Dents serrées, je voltigeais parmi eux, et en moi montait l'émotion, une émotion douce et tendre et bonne, gigantesque. »¹¹²

Cette scène se passe après l'obtention du baccalauréat et fait partie de la fête qui a été préparée pour le jeune diplômé. On ressent l'émotion avec laquelle Chraïbi raconte cette scène et la fierté avec laquelle il revoit la complexité de cette cérémonie traditionnelle. Le fait même d'en avoir gardé un souvenir si vif quelques décennies après démontre la force de cet attachement aux valeurs et au symbolisme de ces traditions culturelles d'origine.

Cette même émotion nostalgique est présente dans tout le roman, à travers cette relation de Chraïbi avec son passé, mais aussi avec son pays, qu'il évoque plusieurs fois avec un amour qu'il avoue ouvertement, à plusieurs reprises dans ces mémoires :

« J'aime mon pays. Si loin que j'en sois de par le monde, je n'ai qu'à fermer les yeux pour le voir et l'entendre. Ici, on l'appelle « le Maroc » ; sur l'autre rive de la Méditerranée, nous le nommons « Al Maghrib al Aqsa », l'Extrême-Occident. »¹¹³

« Le Maroc est mon rêve éveillé, mon foie, ma demeure. On peut renoncer à tout sauf à l'enfance. Le chemin qui mène vers l'espace affectif rejoint celui du temps. »¹¹⁴

Après la parution du *Passé simple*, Chraïbi a été accusé d'avoir trahi son pays et d'avoir dénigré l'image du Maroc à cause de sa virulente dénonciation de la société patriarcale encore dominante dans son pays natal. Malgré son exil en France, il a continué à écrire des romans dont l'action se passait le plus souvent au Maroc, avec des personnages issus de la société marocaine ; il n'a jamais renié ses origines, il a aimé son pays natal et n'a jamais cessé d'y être spirituellement ; sa dernière volonté a été d'ailleurs d'être enterré en terre marocaine, même après des décennies de vie en France. Cet amour patriotique est très fréquent chez les personnes subissant l'exil, surtout chez les écrivains. Comme on a mal compris dans ce premier roman son attitude envers la société patriarcale traditionnelle, en la considérant comme une attaque faite au Maroc, il a par la suite sans cesse ressenti le besoin de s'expliquer et d'exprimer ouvertement son attachement pour son pays d'origine, jusque dans les textes de fin de vie en insérant des passages

¹¹² V.L.E., p. 136.

¹¹³ V.L.E., p. 14.

¹¹⁴ V.L.E., p. 15.

comme ceux que nous venons de citer, issus des premières pages de *Vu, lu, entendu*. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles il a choisi d'écrire ses mémoires ; même s'il n'y exprime pas directement ses sentiments patriotiques, la lecture du livre les laisse de toute façon entrevoir. En fait, nous avons déjà vu les mêmes sentiments nostalgiques pour le passé et pour la terre natale s'exprimer dans *Succession ouverte*, qui racontait le retour de Driss au Maroc après des années de vie en France.

« *Et peut-on quitter son pays, un jour, au nom d'une autre civilisation et au nom de la littérature – et puis... et puis y revenir longtemps plus tard comme si rien ne s'y était passé en ton absence, comme s'il n'avait pas eu besoin de toi ?* »¹¹⁵

Dans ce questionnement, on a l'impression de relire mot à mot un passage de *L'Inspecteur Ali*. C'est le drame de l'écrivain qui a longtemps vécu à l'étranger, qui y a connu le succès et qui, de retour au pays natal, se rend compte que le temps s'est écoulé dans un pays qui s'est très bien passé de lui. Le fait d'avoir dû sembler renier ses origines pour une autre civilisation, qu'il considérait peut-être plus favorable à sa vocation littéraire à un moment donné, c'est-à-dire au nom d'une vocation personnelle, rend d'autant plus aigu le sentiment de déchirement causé par l'exil. La littérature a été à la base de cet exil et elle a été aussi celle qui l'a rendu célèbre : l'écrivain se trouve pris dans une situation clivée entre sa vocation littéraire et l'éloignement de son pays causé justement par cette vocation. Il a choisi sa vocation en pensant peut-être que ses œuvres contribueraient à changer les mentalités dans son pays natal et il se rend compte que rien n'y a changé, ce qui lui donne un sentiment de semi-échec personnel. Sa condition d'écrivain est plusieurs fois évoquée et on y retrouve des petits fragments de la pensée chaïbienne sur le but de la littérature, comme une ligne directrice qui a guidé sa création :

« *Comment relier le présent au passé ? Toute ma vie et toute mon œuvre n'ont eu qu'un seul et même thème : la trajectoire du destin. Le destin des êtres et des peuples.* »¹¹⁶

L'une des caractéristiques des écrits autobiographiques des écrivains est justement le fait de faire référence à leur œuvre, à leur philosophie de la littérature, à la manière dont ils sont arrivés à créer des œuvres. Il y avait déjà dans *Succession ouverte* et notamment dans *L'Inspecteur Ali* des références ou des allusions à la création littéraire, mais elles étaient toujours détournées pour

¹¹⁵ V.L.E., p. 17

¹¹⁶ V.L.E., p. 50.

les besoins de la fiction, ironisées, déconstruites dans une certaine mesure. Dans *Vu, lu, entendu*, Chraïbi utilise plus fréquemment des références à son œuvre littéraire : il cite le plus souvent *Le Passé simple*, mais aussi *La Mère du Printemps* et *La Civilisation, la Mère !...*, tout comme son personnage le plus célèbre : l'inspecteur Ali. Cette fois-ci, ces citations apparaissent sans détournements, ayant comme seule fonction d'illustrer le parcours de l'auteur et d'ancrer le récit dans la réalité. Ce premier tome de mémoires s'achève sur l'évocation et le titre du *Passé simple*, parce que le récit rétrospectif de l'auteur finit au moment où il a pris la décision d'écrire son premier roman. Cette référence aide lecteur à se repérer dans le temps, mais aussi dans l'espace. L'inverse est aussi valable, comme par exemple au début du roman, dans le fragment où il cite *La Mère du Printemps* : il donne ainsi au lecteur de ses romans des pistes pour réinterpréter sa fiction romanesque et lui fournit des éléments réels qui se sont trouvés à la base de son inspiration. D'où l'on voit bien que c'est un jeu entre réel et fiction que Chraïbi a toujours utilisé dans ses œuvres et c'est la raison pour laquelle nous considérons que même ses écrits autobiographiques ont une certaine construction fictionnelle et symbolique.

Chraïbi s'accepte en tant qu'écrivain :

« les paperasses [font] la civilisation. J'en sais quelque chose : je suis écrivain. »¹¹⁷

Cette liaison faite entre paperasses et civilisation nous rappelle l'idée que Driss répétait dans *Le Passé simple* : il avait pris connaissance de la civilisation occidentale à travers les livres, notamment à travers la littérature classique, ce qui lui avait donné une image idéalisée de l'Occident. Cette représentation idéale avait ensuite été en grande partie infirmée par le frottement réel à cette civilisation. Cette théorie fonctionne aussi en sens inverse : tous les récits fondés sur des clichés et sur des présupposés de la littérature coloniale avaient créé une image négative de la culture orientale. De plus, « les paperasses » peuvent représenter aussi la littérature écrite, plus rare dans la culture maghrébine, mais qui a plus de crédibilité pour les Occidentaux : le simple fait d'être une littérature écrite lui offre un plus de confiance de la part du public.

Une autre référence à sa vocation littéraire est celle-ci :

¹¹⁷ V.L.E., p. 13.

« *Moi, je fus Dritz, Dritz Schreiber.* »¹¹⁸

Ce surnom est mis sur le compte du professeur d'allemand du lycée de Casablanca qui aimait germaniser les noms de ses élèves. La proximité de la sonorité entre Driss Chraïbi et « Dritz Schreiber » ne peut pas être niée, malgré l'impression de se retrouver face à un nom allemand. Mais au delà de cette anecdote, il faut savoir que le mot « Schreiber » existe réellement dans le vocabulaire de la langue allemande et signifie plus précisément « scribe ». Sachant déjà que l'adolescent Chraïbi faisait aussi office d'écrivain public, il semble que le professeur ait fait référence à ce petit boulot ou ait eu une prémonition de la vocation à venir en lui donnant ce surnom. Ou, plus encore, on peut se demander si ce surnom a réellement été donné à Chraïbi par son professeur d'allemand, ou si cela ne fait pas plutôt partie de la réécriture (fictionnelle) de sa vie avec l'occasion d'exprimer avec modestie l'importance de sa vocation et de son talent : comme il l'a déjà dit, le thème principal de son œuvre tourne autour du destin individuel ou collectif, c'est dire que sa mission a été de transcrire, de donner une forme écrite à des personnes et des événements, pour leur donner le poids de la crédibilité et de la symbolique de l'écriture.

Le public connaît Chraïbi comme romancier, comme auteur d'adaptations et d'émissions radiophoniques ou de livres pour enfants ; la poésie ne fait pas partie de l'œuvre connue de Chraïbi, mais il avoue en avoir écrit :

*« Je déchirai tout. Un sonnet survécut à cette table rase. Même réduit en cendres dans le braséro de ma mère, il était encore là, dans ma mémoire. Pour m'en débarrasser, je le glissai un jour de l'an 1953 dans mon premier roman, Le Passé simple, tel quel, sans passage à la ligne. Aucun des nombreux chercheurs qui ont consacré des thèses à cet ouvrage n'a découvert l'objet du délit. Il faut croire que je l'ai bien caché, sans le cacher, comme la « lettre volée » d'Edgar Poe. »*¹¹⁹

Sans donner des précisions sur la nature de ce sonnet, il lance l'idée de l'avoir introduit dans *Le Passé simple*. Il serait évidemment très difficile de le retrouver dans les pages de ce roman, notamment parce que les passages poétiques n'y manquent pas. A notre avis, à travers cette confidence, il ne veut pas inciter les chercheurs à retrouver ce sonnet perdu ; sa remarque peut signifier aussi bien que la véritable intention qui se cache derrière l'écriture du *Passé simple* n'a jamais été complètement déchiffrée. Quant à la parution du *Passé simple*, il fait aussi allusion à la manière dont le roman a été reçu :

¹¹⁸ V.L.E., p. 69.

¹¹⁹ V.L.E., pp. 117-118.

« C'est par un échange d'invectives que je découvris le monde littéraire pour la première fois, des prémices de ma future vie d'écrivain, en quelque sorte. »¹²⁰

Ces éléments référant à l'œuvre littéraire de Chraïbi, comme pour tout autre auteur, donnent plus de crédibilité à l'entreprise autobiographique, notamment parce qu'ils sont facilement vérifiables : ils présupposent une expérience de lecture personnelle.

Dans le même ordre d'idées, *Vu, lu, entendu* ne donne pas beaucoup de détails concernant la relation auteur-lecteurs, mais dès sa première page, on trouve une remarque intéressante : « [...] vous me connaissez. »¹²¹. L'auteur s'adresse directement à ses lecteurs et plus précisément aux lecteurs qui le connaissent déjà en tant qu'écrivain, qui connaissent son œuvre. Nous pouvons donc dire ici que le destinataire de ce récit autobiographique est en premier lieu le public de ceux qui ont déjà lu ses œuvres de fiction. On rejoint ici la théorie des motivations qui se trouvent à la base de toute entreprise autobiographique : il semble donc que Chraïbi ait voulu donner des explications à ses lecteurs, leur donner des informations sur lui et sur son œuvre qui seraient encore restés dans la confusion.

Nous avons dit au début de cette partie de notre étude que la relation avec les autres personnages était une autre optique selon laquelle on pourrait regarder la construction du narrateur. Nous allons prendre ici la relation père/fils qui avait constitué la partie centrale des deux premiers romans. Nous avons vu que cette relation était le plus souvent compliquée, alliant la révolte et la critique dure à une admiration à moitié inconsciente. On s'est toujours demandé quelle était la part de réalité dans cette relation. *Vu, lu, entendu* donne une autre vision des rapports que Chraïbi entretenait avec son père, caractérisés plutôt par le respect et la fierté filiale, ainsi que le montrent ces deux passages :

« A El-Jadida, on me raccompagnait en procession. Tout le monde connaissait mon père de nom. Je pavanais tel un paon, moins la queue... »¹²²

« Je n'ambitionnais rien d'autre que de lui faire plaisir, mériter sa confiance. »¹²³

¹²⁰ V.L.E., p. 164.

¹²¹ V.L.E., p. 11.

¹²² V.L.E., p. 33.

¹²³ V.L.E., p. 49.

Nous allons le voir aussi lors de l'analyse du personnage paternel, mais on se rend déjà compte que la relation du père et du fils est tout autre que celle que Chraïbi nous a donnée à voir dans *Le Passé simple* ou dans *Succession ouverte*. On lit ici une image de la fierté et du respect filial qui découlent d'une bonne relation père-fils et non plus d'une crainte liée à une autorité presque violente. Le narrateur se sent fier de son père et essaie à son tour de le rendre fier, parce qu'il se sent soutenu à tout point de vue (ce que cherchait Driss Ferdi sans le trouver). Ce n'est plus la peur qui est à la base de l'obéissance, mais une vraie preuve de respect. On n'a pas d'éléments qui nous laissent croire que le père ait été violent physiquement ou psychologiquement ; la famille semble être une famille traditionnelle, mais ouverte d'esprit et qui accepte la modernisation comme une chose naturelle et normale. Nous pensons que c'est ici la preuve du travail de création qu'évoqued'ailleurs clairement Chraïbi : « *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 ?* »¹²⁴. Il s'agit donc d'une fictionnalisation qui avait servi à Chraïbi pour la construction d'une narration ayant comme but la dénonciation de l'autorité patriarcale dans la culture traditionnelle.

Un autre personnage ambigu apparaissait dans *Le Passé simple* : Roche. Nous avons vu auparavant qu'il était l'un des instruments que le narrateur révolté utilisait pour ébranler l'autorité du père et que c'était en quelque sorte un substitut destiné à soutenir la comparaison Orient/Occident. Chraïbi nous fait part dans *Vu, lu, entendu* du fait que Raymond Roche a réellement existé et qu'il a bien été une source d'inspiration pour le personnage homonyme :

« *Je fis la connaissance de Raymond Roche au parc Murdoch, un matin d'avril 1942. Dix ans plus tard, je rapportais certains de ses propos en épigraphe à mon premier livre, Le Passé simple (...)* »¹²⁵

Nous savons que les rencontres de Driss et de Roche dans *Le Passé simple* avaient lieu aussi dans ce parc, c'est un autre élément de la réalité qui a été repris et adapté aux besoins de la fiction ; tout comme les noms et certaines caractéristiques des copains de lycée de Driss (Tchitcho par exemple : Chraïbi nous raconte même l'anecdote qui se trouve derrière ce nom improbable, ce qu'il n'avait évidemment pas fait dans son roman).

¹²⁴ V.L.E., p. 168.

¹²⁵ V.L.E., p. 109.

Pour finir cette étude du personnage-narrateur de *Vu, lu, entendu*, nous allons laisser la parole à Chraïbi lui-même :

« Je suis un vieux ringard et je suis fier de l'être. Heureux de l'être. [...] Je suis un homme du passé et, si je suis encore en vie avec toutes mes dents et tous mes cheveux dont pas un n'a encore grisonné, c'est parce que j'aime mon passé, la culture de mon passé [...] Je suis à la recherche de la simplicité la plus élémentaire et de l'émotion la plus pure. »¹²⁶

C'est l'un des passages où l'identité lejeunienne entre auteur, narrateur et personnage est la plus visible : c'est Chraïbi qui s'exprime à travers ces mots, et non pas une construction narrative à rôle de narrateur-personnage. Nous ressentons ici, plus que dans toutes les similitudes que nous avons déjà relevées, la sincérité, l'authenticité et la visée autobiographique de ce récit. « Je » n'est plus unautre.

II.2.6. Le Monde à côté – la mémoire de l'âge adulte

Paru en 2001, *Le Monde à côté* est le deuxième volume de mémoires de Driss Chraïbi et, en partie, une continuation de *Vu, lu, entendu*. Nous disons « en partie » parce que le récit ne reprend pas là où il s'était arrêté dans le livre précédent et il y a aussi des différences dans la manière d'écrire de Chraïbi. Pendant les trois années qui séparent les parutions des deux volumes de mémoires, Chraïbi n'a pas publié d'autres grands ouvrages littéraires, il a travaillé notamment à la littérature pour les enfants, autre facette de son œuvre d'écrivain.

Le narrateur de ce deuxième livre de mémoires est lui aussi différemment conçu, tout comme toute la structure narrative et, ce qui est le plus important, les motivations qui se trouvent à la base de l'écriture. Nous avons vu précédemment que *Vu, lu, entendu* semblait être le résultat d'un besoin d'explication nécessaire avec son public, d'une volonté de mettre de la lumière sur certains aspects de l'œuvre qui avaient donné naissance à des malentendus et à des confusions.

¹²⁶ V.L.E., pp. 54-55.

Le récit de l'enfance et de l'adolescence était nécessaire à l'auteur, au lecteur et à l'œuvre pour que la différenciation réalité/fiction soit plus nette.

En revanche, *Le Monde à côté* raconte notamment les années de maturité de l'auteur, sa vie en France, mais ce livre est aussi dédié, peut-être inconsciemment, à l'expérience de l'écriture en soi et donne un aperçu sur la philosophie de vie de son auteur. Nous avons ici affaire à un ouvrage autobiographique plus complexe que le premier, qui ne se donne pas comme objet d'identifier la personne qui (et dont on) parle, mais de la présenter dans une totalité existentielle. On ne nous donne plus de détails d'identification précis, comme si le récit devait être lu par un lecteur qui connaît déjà qui (et de qui on) parle et qu'il voulait mettre l'accent sur le vécu et le ressenti plutôt que sur la réalité référentielle des faits. Et c'est justement par cette présentation de la vision de la vie, à laquelle s'ajoute l'apparition des personnes réelles et connues à travers le récit, qui renforce l'impression d'authenticité et de véridicité de ce récit. C'est d'ailleurs l'un des éléments qu'on met en évidence dans les essais critiques sur l'autobiographie : le retour sur les sentiments et les impressions ressentis jouent beaucoup dans la perception de la sincérité et de la vérité dans un récit.

Le narrateur du *Monde à côté* peut être caractérisé à travers trois aspects différents : son rapport à son passé et à son pays d'origine, ses relations avec son entourage mais aussi, et surtout, son rapport à l'écriture.

L'évocation du retour au pays après de longues années d'exil est l'occasion de rappeler les honneurs reçus lors de l'accueil fait d'une part par les autorités du pays, avec en tête le ministre de la Culture qui l'attend à l'aéroport, et d'autre part par le public des jeunes étudiants des universités marocaines. La réaction de Chraïbi face aux deux types de réception qu'on lui avait réservée est tout aussi différente :

« Dès le lendemain et pendant les jours qui suivirent, je ne fus plus qu'émotion, une émotion palpable, charnelle, intense. De Tanger à Agadir, trois semaines de découverte et d'ivresse. Amphithéâtres archicomblés. Il avait fallu un service d'ordre pour me conduire par la main à la faculté des lettres de AinChok, à Casablanca. Le professeur Kacem Basfao était là, qui me souriait. »¹²⁷

¹²⁷ M.C., pp. 19-20.

Il manifeste une incompréhension proche de l'indifférence face à l'accueil que lui font les autorités : ils le traitent avec un respect exagéré, voisin de l'hypocrisie, en l'appelant « maître », l'attendant avec des honneurs militaires et la presse à l'aéroport, comme un héros, alors même qu'on lui demande « *Pourquoi une si longue absence, Si Driss ?* »¹²⁸. Ceci démontre le fait que cet accueil n'était pas fondé sur une vraie reconnaissance de la valeur de son œuvre, ni de sa personne. Il s'agissait plutôt d'une utilisation de son retour au pays pour mettre en avant un désir politique de rompre avec le passé et d'affirmer une volonté de renouveau, mais une volonté de façade, qui ne se fondait pas sur une remise en question des pratiques sociopolitiques et socioculturelles du passé.

En même temps, la présence à l'aéroport à la fois du ministre marocain de la Culture et de l'attaché culturel de l'ambassade de France le met encore une fois dans une situation de rupture entre deux mondes qui essaient maintenant de s'approprier d'une certaine manière les mérites de son succès. On remarque ici le ton d'ironie amère et subtile qui exprime pleinement le ressenti de l'auteur, la déception et en même temps la résignation face à cette attitude officielle.

En revanche, l'accueil que lui réservent les étudiants, donc en quelque sorte le vrai public de son œuvre, est celui qui est très apprécié par Chraïbi, parce qu'il résulte d'un vrai intérêt pour son écriture et d'une véritable compréhension des motivations qui fondaient ses récits. La relation avec son public était beaucoup plus importante pour l'auteur qu'une reconnaissance officielle hypocrite.

*« Du haut en bas des gradins déferlaient vers moi des souhaits de bienvenue, en arabe et en français, des invitations à déjeuner, les portes m'étaient ouvertes, les cœurs aussi. Non, oh ! non, il n'étaient pas ici pour me parler de littérature ou me poser des questions sur mes livres. Ils étaient venus pour me voir : je n'étais pas l'écrivain mythique, j'étais fait de chair et d'os et j'étais un Marocain comme eux. »*¹²⁹

L'importance de cette relation privilégiée de confiance et de compréhension est fortement visible dans le ressenti dont nous fait part l'auteur : il est submergé par une émotion très sincère face à cette découverte soudaine d'un public qu'il ne connaissait pas. Chraïbi avait probablement des informations sur le fait que, malgré l'interdiction frappant son œuvre, il y avait un public qui suivait ses publications. Mais ce public était resté pour longtemps de l'ordre du virtuel. La prise de conscience de la réalité de ce public et de l'ampleur de son succès justifie cette grande émotion : l'émotion du retour au pays est doublée par

¹²⁸ M.C., p. 19.

¹²⁹ M.C., p. 20.

celle de la prise de conscience de l'impact que son œuvre a eu sur les jeunes Marocains et l'espoir d'un changement possible des mentalités avec cette nouvelle génération. Ce qu'il apprécie le plus est le fait de se sentir pleinement Marocain et d'être perçu en tant que tel et cela provoque en lui des sentiments si forts qu'il se trouve à court de mots, ce qui est rare, vu la personnalité débordante de Chraïbi.

Cette affinité qui s'installe entre Chraïbi et son jeune public est mise en antithèse, quelques pages plus loin, avec l'attitude de ses proches :

« Dodue et parfumée, bijoutée jusqu'aux yeux, ma sœur Naïma occupait le premier plan visuel, attirait l'attention des photographes : « C'est mon frère ! » Son époux était directeur des douanes à Casablanca, elle me faisait par conséquent l'honneur de paraître en ma compagnie. »¹³⁰

« Je pensais à ces centaines d'étudiants assoiffés de connaissance et de liberté et qui, pour s'ouvrir au monde, n'avaient que leur bonne volonté et une bourse mensuelle de dirhams. Oui, je reviendrai au pays natal pour creuser, creuser, creuser. J'avais tant rêvé durant mon exil. »¹³¹

Longtemps tenu loin de son pays natal, le narrateur y revient en héros mais cet intérêt soudain vient plutôt de la notoriété acquise internationalement par Chraïbi que d'une vraie appréciation de son œuvre ou de sa personne. Le portrait qu'il nous donne de sa sœur Naïma – et c'est la seule fois où il parle d'elle – est empreint d'ironie et du constat de la superficialité qui la caractérise : elle est intéressée par le succès de son frère, désireuse de s'associer à son image ou de l'associer à celle de son mari, celui qui semble être l'incarnation même de tout ce que Chraïbi a dénoncé à travers sa littérature : la société traditionnelle et sa corruption morale et bureaucratique.

Ses frères et sœurs n'apparaissent pas très souvent dans le récit ; à part cette évocation de sa sœur Naïma – on se rappelle ici que la fratrie du cycle des Ferdi ne comportait aucune fille – il y a encore un passage où il parle de sa famille marocaine :

« Ma part d'héritage (ferme, immeubles, entreprises de transport) je ne m'en suis pas occupé depuis la mort de mon père, en 1957. Mes frères et sœurs l'ont liquidé à l'envi. Tant mieux pour eux ! Pourquoi revenir en arrière ? »¹³²

¹³⁰ M.C., p. 24.

¹³¹ M.C., p. 25.

¹³² M.C., pp. 209-210.

Pour faire la comparaison avec *Succession ouverte*, on se rend compte de quelques similitudes et différences. Le Seigneur possédait en effet une fortune considérable qu'il avait partagée entre ses enfants – comme on le verra aussi dans la partie dédiée à l'étude du père dans *Succession ouverte*– et parmi ses biens matériels on retrouvait en effet une ferme et une entreprise de transports (le chauffeur qui avait conduit Driss de l'aéroport à la maison travaillait pour cette entreprise) ; il semble que, de ce point de vue, le personnage et la personne réelle ait eu des choses en commun. En revanche, nous avons déjà vu que, dans *Succession ouverte*, le Seigneur n'avait pas laissé d'héritage matériel à Driss, préférant transmettre sa philosophie de vie à son fils préféré. En réalité, Chraïbi n'a même pas pu assister à l'enterrement de son père, mais on apprend qu'il a reçu une part d'héritage, qu'il n'a pas réclamée parce que cela aurait signifié en quelque sorte accepter une part de ce qu'il avait voulu quitter, de ce dont il avait voulu se détacher et cela aurait été comme un pas en arrière, comme un compromis. L'auteur ne nous donne pas trop des détails sur sa relation avec ses frères, mais elle ne semble pas être très proche, compte tenu des quelques passages où l'auteur en parle. Il ne nous donne pas trop de détails sur les rapports avec ses parents non plus – la période de temps qui fait l'objet de ce livre est postérieure à son départ du Maroc – mais on ressent toujours beaucoup d'amour et de tendresse dans la manière de parler de ses parents. Comme en cet endroit qui raconte le moment où il a appris la mort de son père :

« Elle me tend un télégramme ouvert. Je le lis et ne comprends pas. Je le relis lentement et je m'écroule. Je m'écroule et tout s'écroule autour de moi, en moi. Mon père vient de mourir. »¹³³

La mort du père est évoquée aussi au début de *Succession ouverte* : c'est bien par un télégramme que la nouvelle est arrivée en France. On assiste à la même détresse du narrateur, comme si tout son monde venait de s'effondrer : au-delà de l'amour filial, le père était un repère, une liaison avec son monde d'origine et sa disparition équivaut à la perte d'une partie de son identité. Le rôle de l'épouse (Isabelle/Catherine) dans les deux scènes est presque identique : c'est elle qui fait passer le message du télégramme et qui reste aux côtés de son mari dans ce moment dramatique ; elle est en même temps le symbole de l'autre partie de l'identité de l'auteur, celle qui représente la culture d'adoption.

¹³³ M.C., p. 80.

Si la famille marocaine de Chraïbi est moins présente dans ce deuxième volume de mémoires, les personnes qu'il a rencontrées en France sont très souvent évoquées, à commencer par les femmes qu'il a épousées ou avec lesquelles il a eu des relations amoureuses, ses enfants, mais aussi des personnalités diverses qu'il a pu côtoyer. Tous ces détails contribuent au caractère autobiographique de l'ouvrage. Comme nous avons déjà pu remarquer jusqu'ici, il y a des similitudes entre la vie des narrateurs de ses romans et sa propre vie, ou au moins, celle qu'il nous raconte dans ces mémoires :

« Sont également pris en charge Sheena et nos trois enfants : Kirsten (10 ans), Yassin (5 ans) et Tarik (10 mois). »¹³⁴

On remarque aisément les similitudes, mais aussi les différences avec le personnage de Brahim Orourke dans *L'Inspecteur Ali*. Tel que son narrateur fictif, Chraïbi a été marié à une Ecossaise, et a eu deux garçons : Yassin et Tarik, dont il a gardé les prénoms dans le roman ; mais le nom de sa femme était Sheena et non pas Fiona et le couple a eu en réalité cinq enfants (dont les trois mentionnés ici), dont une fille, Kirsten, qui n'a pas d'*alter ego* dans le roman. En ce qui concerne l'autre roman dont le narrateur est un adulte, *Succession ouverte*, ce sont toujours deux enfants qui y apparaissent dans une courte référence à la fin du premier chapitre, mais ils restent anonymes. On connaît quand même le nom de leur mère, Isabelle, dont la source d'inspiration a été probablement Catherine, la première femme de Chraïbi dans la réalité.

D'autres personnes et organismes qui ont réellement existé sont présents dans le récit de la vie de Chraïbi, comme l'ORTF, où l'auteur a longtemps travaillé pour des émissions radiophoniques :

« J'y travaillai pendant trente ans, jusqu'à la retraite. Au fil du temps, la R.T.F. devint l'O.R.T.F ; puis l'O.R.T.F. se scinda en plusieurs sociétés, au moment où Arthur Conte acquérait une grande importance et risquait de faire de l'ombre. Je restai fidèle à la chaîne France Culture (ex-Nationale) [...] »¹³⁵

L'histoire de la radiotélévision française a réellement connu ces changements de dénomination et de direction, ce sont des détails qui, à part leur contribution à l'impression d'authenticité du récit, donnent aux événements racontés un ancrage temporel bien défini, qui s'ajoute aux précisions de temps faites par l'auteur lui-même. L'apparition dans un récit autobiographique de certains événements historique aide le lecteur à se situer dans le temps et contribue à la perception de réalité qui fonde le pacte autobiographique.

¹³⁴ M.C., p. 16.

¹³⁵ M.C., p. 85.

On peut retrouver d'autres personnes réelles dans *Le Monde à côté* : d'autres auteurs ou des chercheurs en littérature qui avaient dédié leurs thèses à l'œuvre chraïbienne, comme Kacem Basfao qui apparaît à deux reprises dans ce volume. Chraïbi évoque notamment la première rencontre avec Basfao, quand ce dernier était venu l'interviewer pour les besoins de sa recherche. Le fragment est écrit dans le style savoureux de Chraïbi, il raconte avec plaisir et humour cette rencontre. En même temps, on y voit un exemple parfait de la personnalité débordante de Chraïbi et l'histoire du roman pornographique qu'il aurait écrit est très amusante :

« Et, de but en blanc, je le mis au courant du roman porno que j'aurais publié sous pseudonyme, dix ans auparavant. En veine d'inspiration, j'en inventai l'intrigue croustillante – et même le titre : LaFatma au fès rose. Le bouquin avait été le best-seller des kiosques et m'avait rapporté beaucoup d'argent, sans le moindre article dans la presse. Non, je ne pouvais pas lui révéler le pseudonyme en question.

-A toi de trouver, Kacem ! Tu es chercheur, n'est-ce pas ? »¹³⁶

L'inventivité de Chraïbi est doublée d'un grand pouvoir de persuasion, il arrive à convaincre de la véracité de cette histoire un chercheur qui se spécialisait dans l'étude de son œuvre. La facilité avec laquelle il réussit à tisser l'intrigue de tout un roman nous donne à voir un écrivain doué d'imagination et qui écrivait sans doute sous le coup de l'inspiration. Il parle plusieurs fois de la façon dont il écrivait ses récits, on y reviendra un peu plus loin. En même temps, cette histoire ne peut pas ne pas soulever une question dans la tête de tout lecteur et/ou chercheur : quelle foi accorder à ses mémoires ? N'a-t-il pas encore une fois mélangé les genres ? A notre avis, les faits racontés correspondent en grande partie à la vie de l'auteur et le fait qu'il ait reconnu ces livres comme étant des mémoires les inscrit dans les grandes lignes du pacte autobiographique.

Kacem Basfao n'a pas été le seul à connaître le caractère particulier de Chraïbi :

« Il était venu pour interviewer l'auteur des Boucs. La main sur le cœur, je lui fis remarquer que l'auteur en question n'était autre que moi. Il s'en fut dans la nuit en me traitant de farceur. Celui qui avait écrit cet ouvrage ne pouvait être qu'un homme d'un certain âge, posé, sérieux – et non le ouistiti qui avait raconté des histoires salaces pour alimenter la conversation. »¹³⁷

¹³⁶ M.C., p. 176.

¹³⁷ M.C., p. 102.

A l'époque de la parution des *Boucs*, Chraïbi était encore un jeune auteur, mais déjà connu pour *Le Passé simple*. C'était donc le deuxième roman de l'écrivain et celui dans lequel il avait traité le problème des immigrés maghrébins en France et de leurs difficultés. Ce sujet très sérieux ne semblait pas l'apanage d'un auteur jeune et loufoque qui essayait de brouiller les pistes et se montrait complètement à l'opposé de ce qu'on s'attendait à voir. Mais comme il l'a toujours fait, Chraïbi ne s'inscrivait pas dans une typologie bien établie, il a été, lui, et son œuvre avec lui, hors normes, fidèle à sa propre personnalité et non à des règles figées.

Tout comme dans *Vu, lu, entendu*, le narrateur fait preuve d'un grand attachement à son pays natal. En racontant son retour au pays, il laisse voir ses sentiments pour sa terre d'origine et pour les gens qui y habitent. En même temps, il exprime avec beaucoup de sincérité ce qu'il ressent à l'approche de cette expérience synonyme d'une nouvelle étape dans sa vie. Le lecteur est le témoin de son trouble intérieur, à bord de l'avion volant vers le Maroc :

« Dire que je ressens de l'appréhension dans le Boeing qui me ramène vers la terre de mes ancêtres relève de l'euphémisme. Où sont mes repères ? »¹³⁸

Après ses longues années d'exil et de littérature contestataire, l'auteur est en proie à un déchirement tout aussi violent que celui ressenti au départ vers la France. Tout comme son narrateur du *Passé simple*, il semble être sans ancrage, entre une civilisation d'origine dont il s'est éloigné sans jamais l'abandonner complètement et une civilisation d'adoption dont il a tant rêvé sans jamais s'y retrouver. Or ce narrateur qui exprime son « appréhension » n'est plus l'adolescent rebelle du premier roman, mais un homme mature et capable de se rendre compte de sa propre situation, ce qui fait que la sincérité de son aveu est d'autant plus touchante et perçue comme authentique. Le Maroc est cependant pour lui le pays natal, la terre de ses ancêtres, c'est toujours à travers une liaison très personnelle qu'il décrit ce lieu originel. Comme il l'avoue lui-même, son exil ne l'a pas empêché d'écrire :

« Cet homme qui vient de quitter la vie ne m'a pas empêché d'écrire. Mais, pendant vingt-cinq ans, mes livres avaient été interdits dans mon pays natal »¹³⁹

¹³⁸ M.C., p. 16.

¹³⁹ M.C., pp. 13-14.

Il est très probable que ce qui avait le plus fait souffrir l'auteur n'était pas son exil physique, mais plutôt le fait que ses livres aient été interdits au Maroc. Ses œuvres ont toujours eu un rapport plus ou moins fort au Maroc et à la situation socioculturelle et socioéconomique du pays. Chraïbi a écrit une littérature qui allait toujours au-delà d'une visée de plaisir, essayant de produire chez le lecteur une émotion, voire une révolte, face à la manière dont les choses évoluaient au Maghreb. Même s'il résidait en France et écrivait en français, les livres de Chraïbi s'adressaient aussi, et peut-être surtout, aux lecteurs marocains, ceux qui devaient comprendre contre quoi il se révoltait et qui pouvaient essayer de changer les choses. Mais l'interdiction de ses œuvres au Maroc avait empêché la diffusion de son entreprise à une plus grande échelle et d'une certaine manière, avait réduit l'impact que l'auteur aurait voulu produire.

Dans son style propre, avec beaucoup d'humour, Chraïbi parle aussi des stéréotypes et des préjugés qu'on a l'habitude d'accoler aux Arabes :

« Non, non, poursuivais-je, les Arabes ne sont pas des figurants dans des films d'Indiens de Hollywood. Ils n'ont pas tous un turban et une moustache. Ils sont musulmans, d'accord ! Mais il y en a parmi eux qui sont chrétiens comme au Liban, et même juifs comme en Israël. Ils peuvent écrire des romans, à l'instar des littérateurs de chez vous. Faut-il pour autant leur adjoindre une étiquette ? »¹⁴⁰

Il s'agit ici d'un épisode qui s'était passé au Canada et l'image est plutôt celle que les Nord-Américains avaient des Arabes, mais elle peut être étendue à l'Occident, parce qu'elle relève de la même ignorance de l'Autre, de la même fausse supériorité que cet Occident au sens large entretenait à l'égard du monde oriental. Cette image peut nous sembler un peu caricaturale, mais elle n'en est pas moins répandue ; les stéréotypes ne prennent pas en compte la diversité parce que ce sont des représentations figées et très difficiles à changer. La religion est l'un des éléments les plus présents dans les stéréotypes concernant le monde oriental. A part ces préjugés socioculturels et religieux, on se rend compte que Chraïbi a eu aussi à affronter des idées préconçues concernant la qualité de la littérature maghrébine, et par conséquent de sa littérature. Il ne parle certainement pas seulement de ces étudiants canadiens qu'il avait devant lui, mais de toute une vision occidentale, habituée à ériger sa civilisation en culture supérieure et dominante. Il parle de l'écriture romanesque justement parce qu'on avait tendance à réduire la littérature maghrébine à une littérature de témoignage qui manquait de capacité véritablement littéraire et

¹⁴⁰ M.C., p. 118.

d'invention. C'est ce qui s'était passé avec l'interprétation du *Passé simple*, dans lequel on avait vu exclusivement un livre autobiographique, comme si un écrivain marocain ne pouvait écrire de fictions.

Certes, Chraïbi est toujours resté attaché à quelques traditions culturelles de son pays natal, qu'il essayait de transporter ou plutôt d'adapter en France. C'est ce qu'on apprend dans ce passage où il parle de ses petits plaisirs culinaires : « [...] j'avais la nostalgie des tajines. Je me rabattais sur les abats de bœuf que j'accommodais avec du cumin d'Alsace et du raifort, à défaut des épices familières. (Le couscous était un célèbre inconnu.) »¹⁴¹. C'est à travers ces petits éléments qu'on sent toute l'affection que Chraïbi vouait à sa terre natale, plus peut-être que dans des déclarations directes, parce que ces détails concrets se révèlent beaucoup plus humains et plus facilement compréhensibles pour tout lecteur ; quelle personne ayant vécu même une très courte période à l'étranger n'a pas ressenti le manque de la cuisine qui lui était familière ? Et qui, parmi ceux qui y ont vécu plus longtemps, n'a pas essayé de remplacer certains ingrédients par d'autres, juste pour avoir un plat approchant ? Aucun besoin d'avoir eu à subir l'exil pour avoir ressenti ces détails, ténus mais essentiels ; c'est ce qui rapproche le narrateur de tout lecteur et le rend infiniment humain, donc plus facilement envisageable comme personne réelle et non plus comme simple personnage de fiction.

L'expérience de l'exil n'a certainement pas été facile pour Chraïbi, mais il a toujours essayé de la voir comme une manière de développer sa personnalité :

*« J'appelle exil l'ouverture à l'Autre, le besoin de se renouveler et de se remettre en question. Les certitudes sont autant de prisons. C'est en solitaire, hors chapelle, et en plein doute que j'ai publié une vingtaine d'ouvrages. Je n'ai pas à les juger. Je n'ai pas à me vendre. Ce que je sais, c'est que je n'ai jamais écrit pour gagner de l'argent. Au terme de ce qu'on appelle une carrière littéraire, je ne possède rien, ni maison, ni voiture. »*¹⁴²

Il évalue toute cette période de vie comme la preuve de sa volonté de se libérer des contraintes imposées par des règles traditionnelles immuables, qui empêchaient en particulier tout dialogue avec l'Autre. Il y affirme son désintéret pour l'argent ou même le succès, mettant en avant son besoin de s'exprimer, comme nous allons le voir aussi plus loin. Il n'a rejoint aucun groupe ou courant littéraire,

¹⁴¹ M.C., p. 67.

¹⁴² M.C., pp. 209-210.

parce qu'il ne pouvait pas s'inscrire dans des règles figées ; ses ouvrages sont écrits dans un style propre et personnel.

Nous avons déjà vu que dans le premier volume de mémoires le narrateur nous parlait déjà de son activité littéraire, il se présentait déjà en tant qu'écrivain. Dans *Le Monde à côté*, le récit prend encore plus ses sources dans l'écriture de son narrateur, qui est présente presque partout, comme le fil rouge qui sillonne tout le récit. A la fin de *Vu, lu, entendu* il nous avait fait part de sa décision d'écrire son premier roman, *Le Passé simple* ; et ici, il nous raconte cette première expérience d'écrivain :

« Mais je me retrouvais du jour au lendemain sans un sou, et c'est ce qui me décida à écrire. Ce fut aussi simple que cela. [...] Je me mis à écrire, les yeux secs et la tête en feu. J'écrivais pour me situer dans le monde, dans mon monde d'origine et dans celui vers lequel je me dirigeais à l'aveuglette. Tous deux me semblaient dérisoires en regard de ma soif de vivre et d'aimer. La Faim de Knut Hamsun est un livre terrible. Plus terrible encore le besoin viscéral de faire sauter mes verrous intérieurs et de tordre le cou à la nostalgie, à la philosophie, à la religion, à toutes les croyances hypocrites. »¹⁴³

On voit combien ce jeune auteur, « la tête en feu », décidé à faire tomber les tabous de toute une civilisation, est proche de Driss Ferdi lui-même, poussé par la révolte contre l'autorité traditionnelle dans *Le Passé simple*. En même temps, on pourrait croire que si Driss Ferdi avait décidé d'écrire un livre, il l'aurait fait sans avoir besoin d'un prétexte. L'auteur a prêté à son personnage une partie de lui-même, il l'a fait vivre la situation d'incertitude qu'il était en train de vivre lui-même, une incertitude liée à ses repères existentiels, à son identité. La référence au roman de Knut Hamsun n'est pas innocente : paru en 1880, *La Faim* a été le premier grand succès de l'écrivain récompensé du Prix Nobel de littérature et se présente comme un roman semi-autobiographique relatant l'histoire d'un jeune écrivain norvégien qui, à cause de la faim et de la pauvreté, frôle la folie. Pour Chraïbi, ce n'était peut-être pas la pauvreté qui le rapprochait de la folie, même s'il dit avoir commencé à écrire pour gagner son pain, mais ce serait plutôt le déchirement intérieur qu'il ressent : les « croyances hypocrites » dont il parle faisaient quand même partie de sa vie, avaient pesé sur son identité, ce qui rendait difficile leur dénonciation. On remarque le fait qu'il ne parle pas de la religion seulement, mais d'une philosophie de vie, sa philosophie de vie. Ce passage nous montre que l'écriture est vue comme une catharsis, un

¹⁴³ M.C., p. 31.

moyen de se libérer d'un poids trop lourd à porter : ce premier livre a donc été le moyen d'expression d'une sorte de crise existentielle personnelle, ce qui a fait que certains traits du personnage principal soient très proches de ceux de son auteur. Mais ce « besoin viscéral » s'est traduit dans un roman qui a rassemblé toutes les tares d'une société et les a personnifiées dans l'image du père, tout comme il a accentué la révolte et la crise identitaire d'un jeune homme en leur donnant les traits de Driss Ferdi. Comme il l'a dit dans *Vu, lu, entendu*, il a écrit ce qu'il n'a pas vécu, mais qu'il aurait pu vivre. Bien que Chraïbi dise que ses débuts littéraires ont été marqués par le besoin de gagner de l'argent, il nous semble plus plausible que cette activité soit causée par la possibilité de se libérer des contraintes que lui posait le fait de recevoir de l'argent de son père et de « gagner son pain » en écrivant, même si cela pouvait sembler une activité légère et pas rentable.

Les références à l'activité littéraire de l'auteur sont plus nombreuses, ce qui est explicable aussi par le fait que la période couverte par ce récit coïncide avec l'écriture de la plupart des œuvres importantes de Chraïbi. *Le Passé simple* est celui qui est évoqué le plus souvent, probablement parce que toute la vie de l'auteur a été bouleversée après la parution de cette œuvre de début. Chraïbi n'hésite pas à parler de la façon dont son livre a été reçu :

« Après quelques aperçus exotiques, la presse venait de s'emparer de mon livre et le politisait à l'envi, tout en le vidant de sa substance littéraire. Le mensuel *Hommes et Mondes* me consacrait tout son dernier numéro, sous le titre « *Le Maroc mis à nu* ». Je ne comprenais plus rien. »¹⁴⁴

Chraïbi a voulu donc écrire un récit littéraire, mais la manière dont il a été interprété lui a complètement échappé, ce qui a été certainement dû en grande partie à la conjoncture politique et sociale de l'époque. Les théoriciens de la réception d'une œuvre littéraire ont mis depuis en évidence cette impuissance de l'auteur à prévoir la manière dont son livre sera lu. Dans le cas du *Passé simple*, les relations tendues entre la France et le Maroc à l'époque de sa parution ont fait que sa lecture s'est focalisée notamment sur l'aspect politico-social : la critique française y a vu l'exemple parfait qui illustrait et semblait justifier les clichés et les préjugés sur la société maghrébine, tandis que la critique marocaine y a vu l'œuvre d'un acculturé qui reniait son pays d'origine. Aucune de ses deux visions ne prenaient en compte le côté littéraire (la mention

¹⁴⁴ M.C., p. 46.

« roman » sur la première page aurait dû être suffisante), la part de la fiction étant complètement laissée de côté. *Le Passé simple* est devenu un document.

Chraïbi s'explique aussi quant au fait qu'il aurait renié son œuvre :

« Je me suis attablé devant ma machine à écrire et, de guerre lasse, j'ai tapé une mise au point à l'aveuglette. [...] Deux semaines plus tard, la mise au point parut dans l'hebdomadaire Démocratie, sur une double page. Elle avait pris du volume. »¹⁴⁵

Il avait écrit une explication concernant son œuvre parce qu'il ressentait probablement le besoin de mettre une fin à une controverse qu'il n'avait pas voulu faire naître. Mais même cette explication a été fortement dénaturée et « agrandie » ; à notre avis, ce que Chraïbi a voulu renier, ce n'était pas son œuvre, mais les mauvaises interprétations qu'on lui avait données. Mais cette explication elle-même a été mal interprétée, modifiée et discutée selon les intérêts de ceux qui la lisaient.

En parlant toujours de l'écriture, Chraïbi nous confie comment il trouvait son inspiration, ou quelles étaient les difficultés qu'il rencontrait :

« Je remercie le nouveau matin qui s'ajoute aux matins précédents et qui m'a trouvé encore en vie. C'est en ces instants-là que germent mes idées de création. Impétueuses, elles éclosent si vite et dans des directions si diverses que je ne sais comment les canaliser ou les retenir, ni même m'en souvenir à l'état brut. »¹⁴⁶

« Des pages toutes entières qui se bouscuaient dans ma tête. Je n'arrivais pas à écrire la moindre ligne. J'étais dans le désarroi le plus total. Je ne savais comment aborder le chapitre central, cette clef de voûte qui maintenait toute l'édifice. Il me semblait illusoire de relater fidèlement l'Histoire. Bien au contraire, je désirais m'échapper de l'Histoire, sujette à cautions, pour créer une œuvre personnelle, une fiction capable de donner un contenu émotionnel à la réalité des faits. »¹⁴⁷

Dans ces deux passages, il parle de la création, de sa manière d'écrire. Les idées qu'il avait n'étaient pas toutes liées à un projet d'écriture, il avait en tête plusieurs projets à la fois, qu'il laissait mûrir avant de les mettre sur papier. Dans le deuxième extrait, il s'agit de l'écriture de *La Mère du Printemps*, livre fondé sur des événements historiques que Chraïbi a réinterprété à sa façon. Il nous semble cependant que ces lignes peuvent être appliquées à une grande partie de

¹⁴⁵ M.C., p. 59.

¹⁴⁶ M.C., p. 187.

¹⁴⁷ M.C., pp. 190-191.

l'œuvre de Chraïbi : soit qu'il prenne comme point de départ l'Histoire des peuples et des pays ou des histoires individuelles et inconnues, ses livres ont toujours eu une source d'inspiration ancrée dans la réalité extérieure et concrète ; mais en même temps, tous ses livres ont été des œuvres de fiction, qui ne se contentaient pas de reproduire la réalité, mais la réinventaient, la réécrivaient pour se l'approprier. Le côté personnel et l'émotion dont il parle dans ces quelques lignes sont définitoires pour la compréhension de l'œuvre chraïbienne dans sa totalité : la réalité passe par le filtre de son imagination et de sa personnalité pour devenir fiction.

Dans *Le Monde à côté*, Chraïbi parle de presque tous ses livres, de leur création, de leur réception parfois, des confusions qu'ils ont produites : *Le Passé simple*, *Succession ouverte*, *La Civilisation, ma mère !...*, *Les Boucs*, *La Mère du Printemps* et il ne faut pas oublier les enquêtes de l'inspecteur Ali ou les allusions au livre sur le prophète. Comme dans ce passage, où les éléments purement autobiographiques sont très nombreux :

« Il suffit qu'un être humain soit là, sur notre route, au moment voulu, pour que tout notre destin change. *La Civilisation, ma mère !...* parut en 1972. Le relisant à tête reposée, je réalisai brusquement que je venais de renouer avec mon pays natal. Il avait suffi qu'une jeune fille native d'Ecosse fût là, à la croisée de mon destin, alors que depuis la mort de mon père je ne m'interrogeais plus sur le berceau de mes ancêtres. J'étais fermement persuadé que j'avais tout dit, tout remis en question dans mes premiers écrits, *Le Passé simple* et *Succession ouverte*. J'attendais que de nouveaux écrivains prennent la relève pour parler d'autres problèmes majeurs, en particulier du problème numéro un : la femme de chez nous. Inconsciemment, ce thème s'était emparé de moi dans ce roman tout neuf. Et maintenant j'avais grande envie de revenir vers mes sources, ne serait-ce que pour quelques jours. »¹⁴⁸

En jouant avec la célèbre citation de Lamartine « *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* », Chraïbi parle ici de sa femme Sheena – à laquelle il avait d'ailleurs dédié *La Civilisation, ma mère !...* – mais aussi de ses trois livres les plus connus, en laissant en même temps transparaître sa vision de la littérature. Il admet que les deux romans du cycle des Ferdi ont eu comme objectif la remise en question de la société traditionnelle maghrébine ; il s'attendait à ce que ces écrits produisent un certain effet sur d'autres écrivains, qui auraient pu comprendre sa démarche et la continuer. Mais finalement, il s'est lui-même attaqué à ce qu'il considère comme le problème numéro un : la situation de la femme. Ecrire sur des faits de la société marocaine

¹⁴⁸ M.C., p. 141.

n'était pas seulement une occasion de dénoncer les dysfonctionnements sociaux, mais aussi un moyen de se sentir plus proche de son pays natal, de renouer avec le passé, d'essayer de faire comprendre aux autres que des changements pourraient être envisageables.

La critique littéraire n'a pas toujours compris la démarche qui se trouvait derrière les thèmes des romans et derrière la façon dont Chraïbi les traitait. On a toujours essayé de trouver une explication toute simple à ce qu'il écrivait : *Le Passé simple* a été vu comme une œuvre autobiographique, parce qu'il y avait des éléments qui ressemblaient à la vie de l'auteur, *Les Boucs* devait être écrit par un écrivain plus âgé parce qu'il y avait là un sujet sérieux, et *La Mère du Printemps* ne pouvait être écrit que par un Berbère :

« La Mère du Printemps venait de paraître. Bertrand Poirot-Delpech lui consacra un papier dans Le Monde. Le lisant, j'appris que j'étais berbère. Première nouvelle ! [...] l'écrivain qui mettait en scène les Berbères ne pouvait logiquement être que l'un d'eux. Et c'est ainsi que ma berbérité spécifique entra dans la légende. Aujourd'hui encore, elle figure dans quelques-unes de mes biographies et dans une thèse de doctorat bâtie à chaux et à sable avec des paratextes. Je n'y vois pas d'inconvénient. Mais qu'est-ce à dire ? Une appartenance ethnique – voire un patronyme – n'est qu'une étiquette de langage, il me semble. Ce n'est pas une identité. »¹⁴⁹

L'humour avec lequel il parle de cette histoire de berbérité veut attirer l'attention sur la facilité avec laquelle on juge parfois des œuvres littéraires, sans faire de vérifications ou d'analyses avancées et en cherchant l'anecdotique. Il n'était pas dérangé par le fait d'être considéré comme Berbère, car il n'accordait pas d'importance à ces questions d'ethnicité, mais regrettait que les stéréotypes ressortent de nouveau et soient repris d'un critique à l'autre, sans aucune vérification. Il insiste sur le fait que l'identité d'une personne, *a fortiori* d'un écrivain, ne tient pas dans quelques facteurs d'identification d'état civil, mais repose aussi sur sa personnalité, son comportement et ses convictions. Le réduire à une simple appartenance ethnique, ou même culturelle, serait synonyme de négation de sa capacité de se démarquer d'une communauté par un caractère personnel et différent. En tant qu'écrivain marocain d'expression française, il avait pleinement ressenti tout le poids d'une telle « classification » simplificatrice, autant au Maroc qu'en France.

¹⁴⁹ M.C., pp. 198-199.

On l'a considéré parfois comme un écrivain acculturé, pour les simples raisons qu'il avait décidé de vivre en France, d'écrire en français et de dénoncer les défauts de la sa société d'origine. On a oublié de prendre en compte la totalité de son œuvre, se limitant à des interprétations qui convenaient à tel ou tel point de vue. Si *Vu, lu, entendu* avait plutôt comme but de montrer la vraie vie de Chraïbi, pour que la fiction de ses romans ne soit plus confondue avec la réalité de son existence, on a l'impression que dans *Le Monde à côté*, l'auteur a voulu faire le point sur sa vision du monde et de l'écriture pour mettre de l'ordre dans la manière dont on a pu considérer l'ensemble de son œuvre.

A notre avis, les livres de Chraïbi témoignent tous d'un lien très fort entre l'auteur et ses deux univers d'existence : il aime le Maroc et la France à la fois, mais il reste lucide et objectif quant aux problèmes qu'il a pu voir et vivre. L'un n'exclut pas l'autre, et cela est très visible dans ces deux livres de mémoires. Pour finir cette partie, on peut lui laisser la parole, pour affirmer encore une fois, qu'il n'était pas un acculturé :

« *Et, moi, je redevais ce que je n'avais cessé d'être : un Marocain.* »¹⁵⁰

II.2.7. Bilan sur le(s) narrateur(s)

Dans les récits à la première personne, le narrateur est d'habitude la figure qui a le plus d'importance en tant qu'instance narrative, mais aussi celle qui sert de référence pour l'identification et la caractérisation de tous les autres personnages. Qu'il s'agisse d'un roman ou d'une autobiographie, la voix du narrateur est celle qui guide le lecteur, qui imprime sa vision à tout le récit et à laquelle, dans la plupart des cas, le lecteur s'identifie le plus facilement.

Nous avons pu voir dans cette étude, à la fois individuelle et comparative des narrateurs des six œuvres chraïbiennes qui constituent notre corpus, que la confusion entre roman et autobiographie peut vite s'établir à partir des éléments d'identification qui concernent le narrateur. La simple similitude de prénom a suffi pour attirer l'attention sur le côté autobiographique du *Passé simple*. Corroboré par une utilisation d'éléments personnels et d'événements vécus, cela a conduit à une interprétation qui ne prenait plus, ou très peu, en compte la partie fictionnelle,

¹⁵⁰ M.C., p. 164.

pourtant plus importante. En même temps, l'utilisation d'un autre prénom pour le narrateur de *L'Inspecteur Ali* a eu comme conséquence le fait que personne n'a pas eu l'idée de le considérer comme une autobiographie, même si les « coïncidences » avec la vie réelle de Chraïbi sont parfois plus nombreuses et saillantes que dans les trois premiers romans.

Nous ne pouvons et ne voulons aucunement nier l'existence et l'importance des traits de Chraïbi dans la construction des quatre narrateurs de ses romans. Notre étude a surtout eu comme but de rendre compte de la manière dont Chraïbi laisse transparaître sa personnalité, ses idées, ses sentiments et son vécu personnel dans la caractérisation de ses personnages-narrateurs. A notre avis, dans ses romans, Driss Chraïbi utilise son expérience personnelle comme support pour la construction de ses personnages-narrateurs, les éléments réels servant donc d'appui pour le développement de la fiction. La question qui doit être posée n'est pas celle de savoir à quel point Chraïbi a été sincère ou pas dans ses récits. Le questionnement principal porte, à notre sens, sur la façon dont l'auteur a réussi à mêler réalité et fiction pour créer des personnages qui ont pu longtemps être associés à sa propre personne. Tous les personnages-narrateurs des quatre romans empruntent à leur créateur certains traits, sans jamais en prendre suffisamment pour qu'on puisse établir une relation d'identité claire et certaine. Il s'agit plutôt d'une mise en fiction qui ne peut pas être considérée comme une autofiction pure, mais dans laquelle la part du romanesque ne permet pas de la traiter comme une vraie autobiographie.

La spécificité de Chraïbi dans la construction de ses narrateurs réside dans le fait d'avoir trouvé le bon dosage entre réalité et fiction qui donne lieu dans l'esprit du lecteur – et du critique – à des questionnements sur la possibilité que les faits racontés soient vrais. On retrouve des caractéristiques de la personne réelle Driss Chraïbi dans chacun de ses personnages-narrateurs, à tel point qu'on pourrait dire que la meilleure façon de connaître la vraie personnalité de Chraïbi serait de regrouper tous les traits de caractère de ceux qui ont la responsabilité de la parole narrative dans ses romans. La complexité de ces personnages est indéniable, et nous espérons avoir pu la mettre en évidence, mais on remarque cependant le fait qu'il y a un trait de caractère, tel celui de la révolte dans *Le Passé simple* qui est évidemment grossi pour les besoins de la fiction. Ainsi, la révolte de Driss Ferdi représente un moyen que l'auteur a choisi d'utiliser pour traiter des sujets qui dépassent la dimension personnelle et intime propre à une vraie autobiographie. Le révolté Driss devient représentatif d'un état d'esprit qui n'est pas singulier,

mais qui s'étend à un niveau plus large, celui d'une génération, et tend à devenir un fait de société.

Nous avons vu aussi que l'auteur a construit différemment ses personnages-narrateurs, même s'il leur donnait le même nom. Le Driss Ferdi de *Succession ouverte* n'est pas tout simplement la version plus âgée de celui du *Passé simple*. Il y a des ressemblances, mais aussi des différences notables et il faut arriver à bien les distinguer pour ne pas avoir une interprétation réductrice qui, en considérant qu'il y a là un cycle pur et simple, amputerait leur valeur individuelle. La narration rend compte des valeurs et d'une vision globale de l'existence qui sont portées par la voix du narrateur ; qu'il s'appelle Driss Ferdi, Brahim Orourke, Nagib ou qu'il reste anonyme, le narrateur est l'instrument le plus fort qu'un auteur a à sa disposition pour communiquer avec son lecteur. Chraïbi l'a utilisé pour créer un lien privilégié avec son lecteur, se donnant à voir tout en se cachant. Ce jeu perpétuel entre réalité et fiction, entre moi et altérité apporte une dimension nouvelle au récit à la première personne, en rapprochant l'auteur à la fois de son lecteur et de ses personnages, tout en gardant une distance confortable et une certaine dose de non-implication directe.

En même temps, le fait de nous attarder sur les narrateurs des deux volumes de mémoires de Driss Chraïbi nous a donné l'occasion de voir qu'il y a, là aussi, une certaine construction du personnage, ne serait-ce que par le choix des événements de vie qui nous sont présentés. La part de l'autobiographie dans *Vu, lu, entendu* et *Le Monde à côté* est largement supérieure, bien évidemment, c'est pourquoi nous pouvons dire qu'il s'agit d'une mise en récit qui n'est donc pas synonyme, à notre avis, de la mise en fiction dont nous avons parlé précédemment. Ces deux livres autobiographiques nous donnent l'opportunité de faire une comparaison entre les histoires, les personnages et les narrateurs qui sert à mettre de la lumière sur toute l'œuvre chraïbienne. On se rend compte que les narrateurs de ces deux derniers ouvrages ont la complexité d'une réelle personnalité humaine, avec des sentiments et des perceptions, des opinions, des affinités et des expériences qui se présentent comme les piliers de la construction d'une vision du monde et de la vie dépassant toute représentation fictionnelle retrouvée dans une œuvre romanesque. C'est peut-être la façon la plus efficace de faire la distinction entre narrateur-personnage et auteur-narrateur, parce qu'une personnalité réelle ne pourrait jamais être réduite à sa révolte contre la société ou à la résignation face à une incapacité de changement. Il y a quelques différences aussi entre les deux narrateurs de *Vu, lu, entendu* et du *Monde à côté*, mais elles sont en grande partie le résultat

d'une intention auctoriale qui n'est pas la même : entre le récit de la jeunesse qui vise davantage à expliquer son expérience et à faire la distinction avec les événements de ses romans et le récit de toute la maturité qui a comme but de transmettre une philosophie de la vie et de l'écriture, la position et la figure du narrateur ne peuvent pas rester les mêmes. A cela s'ajoute aussi le laps de temps entre la parution des deux volumes et le fait que l'auteur a pu déjà avoir un aperçu de la réception de ce type d'œuvre.

Chez Chraïbi, la pseudo-autobiographie a un rôle bien défini : celui d'attirer l'attention sur des faits de société ; le fait d'utiliser des traits qui lui ressemblent pour construire ses personnages-narrateurs est un moyen de donner plus d'authenticité aux faits racontés. Même si ces événements n'ont pas fait tous partie de l'existence réelle de l'auteur, cela ne signifie pas qu'ils sont des simples inventions narratives. La réalité sociale qui se cache derrière ces faits est celle qui devait être mise en évidence à travers le récit et Chraïbi a réussi pleinement à le faire. On peut légitimement se demander si l'impact de ces ouvrages, et notamment des trois premiers romans analysés, aurait été le même dans le cas où le prénom du narrateur n'aurait pas coïncidé avec celui de l'auteur. Nous pensons que non, parce que l'impression d'authenticité aurait été moindre et la fiction l'aurait emporté sur la réalité des faits présentés. En l'absence d'un supposé pacte autobiographique, le scepticisme du lecteur est accentué et il a tendance à ne plus voir aussi distinctement la part de la réalité représentée. L'effet a été inverse, puisque les récits ont été pris comme des vraies autobiographies, mais au moins ils ont atteint le but principal de leur création : celui d'attirer l'attention sur les tares des sociétés présentées, sur l'incapacité d'adaptation et de changement qui caractérisait les communautés humaines et les structures socioculturelles.

II.3. Le père

Le personnage du père est une figure très forte dans l'univers narratif des romans de Driss Chraïbi, il apparaît dans tous les livres du cycle des Ferdi, bien que son importance et son influence soient de plus en plus émaciées d'un récit à l'autre. Les principaux traits de caractère du père chez Chraïbi semblent être en concordance avec la vision du père dans la culture musulmane, mais ces caractéristiques sont utilisées différemment par l'auteur pour les faire coïncider aux buts de son écriture.

Symbole de l'autorité, le père est, dans la tradition arabo-musulmane, le chef de la famille ayant en charge tout le reste de sa famille.

II.3.1. Le Passé simple – le père tyran

La figure du père est peut-être la plus forte image masculine du *Passé simple*, celle qui apparaît à travers tout le roman comme étant le symbole par excellence de l'homme maghrébin, époux et père, respecté dans la société et dans la communauté religieuse de laquelle il fait partie.

Dans *Le Passé simple*, le père représente l'incarnation du pouvoir : il sait tout et prend toutes les décisions selon sa propre volonté, considérant les membres de sa famille comme de simples sujets, des domestiques à son service. Tous les gens de son entourage l'appellent le Seigneur, signe du respect de son autorité absolue. Il fait presque figure de démiurge familial, ayant le droit de vie ou de mort sur les autres et exerçant sur eux une influence qui peut sembler hors du commun :

« Le Seigneur m'attend. Sa loi est indiscutable. J'en vis. »¹⁵¹

Même Driss, qui agit, comme on l'a déjà vu, essentiellement pour s'opposer à son père, admet à plusieurs reprises à travers le récit l'importance que l'opinion paternelle a pour lui. Malgré une évidente volonté d'échapper à cette emprise, il reste fortement attaché à cette obéissance traditionnelle. On pourrait, certes, y voir aussi des raisons plus concrètes, comme par exemple la dépendance financière, mais cela ne peut pas totalement expliquer la fréquence avec laquelle Driss soumet, même mentalement, ses idées au jugement de la pensée du Seigneur. Comme le dit Driss, les membres de la famille vivent conformément à la loi du père qui ne peut pas être remise en cause, ayant une sorte de valeur dogmatique, intangible pour le commun des mortels qui ne peuvent pas s'imposer face à lui. En décrivant son père, Driss dit :

« [...] la présence du Seigneur assis buste droit et regard droit, si peu statue qu'il est dogme et si peu dogme que, devant lui, tout autre vie que la sienne, même le brouhaha de la rue vagi par la fenêtre ouverte, tout est annihilé. »¹⁵²

¹⁵¹ P.S., p. 14.

¹⁵² P.S., p. 17.

Le portrait évoque un homme fort et digne et n'est pas sans rappeler les statues des églises, confirmant le rôle quasi religieux qu'il joue dans la famille ; sa personnalité écrasante étouffe dès le début toute forme d'expression venant d'autrui. Les mots utilisés dans la description sont d'ailleurs plus que suggestifs : la statue symbolise l'impenétrabilité, la lourdeur, la résistance face aux obstacles et même face au temps (car il influence même la pensée de ses descendants), la vision matérielle évoquée par la dureté de la pierre faisant allusion au pouvoir financier qui se trouve parmi les moyens de manipulation utilisés, mais aussi au pouvoir purement physique. Quant au dogme, il exprime le pouvoir spirituel, religieux et même philosophique : à partir d'une supériorité que la culture – orientale ou occidentale, puisque l'Occident est aussi fondé sur le patriarcat et le patrilignage – lui confère par rapport à sa femme et à ses enfants, le Seigneur s'est construit une conception sur la vie qui a régi toute l'existence de sa famille, se superposant et s'appuyant sur des règles sociales et religieuses permissives.

Bourgeois, puissant, riche commerçant de thé, il est le symbole vif de la société marocaine arabo-musulmane. Le pouvoir financier se mêle aux quatre titres de *haj* qu'il a acquis pour lui assurer le respect au sein de la communauté, son influence ne s'arrêtant pas à ses concitoyens marocains, mais atteignant aussi les sphères françaises de Casablanca, puisque de simples coups de fil passés sont en mesure de refuser l'accès de Driss dans les maisons de ses amis français. Concernant son influence dans les milieux marocains, elle est fondée sur son pouvoir économique, mais aussi sur le respect traditionnel accordé à ceux qui ont le titre de *haj*, c'est-à-dire qui ont fait le pèlerinage à la Mecque. Le fait d'être « *quatre fois haj* » accroît d'autant plus son importance dans la communauté musulmane. Quant aux milieux français, son influence est de nature purement pécuniaire, comme le montrent aussi les explications craintives des amis de Driss. L'évocation de ces titres honorifiques est toujours faite avec emphase, mais une emphase ironique, qui ne se veut pas laudative, voulant mettre, tout au contraire, en évidence, l'hypocrisie qui se cache derrière le masque d'honorabilité. Les voyages entrepris à la Mecque ont été des prétextes pour des débordements au Caire ou à Damas, où le Seigneur entretenait des maîtresses et jouaient dans les tripots, dépensant l'argent qui devait être normalement destiné à sa famille. Si, comme nous l'avons déjà dit, le personnage du Seigneur dépasse dans *Le Passé simple* son rôle purement familial, pour devenir représentant de toute une société, cette hypocrisie dévoilée par le fils s'étend à toute cette société qui se laisse représentée par lui, qui cache ces déviations à la norme sous le masque doré d'une respectabilité religieuse.

La place que le Seigneur a acquise dans la communauté n'est pas explicable non plus par une éducation hors de la norme, puisqu'il était analphabète, comme la plupart des gens de son âge dans le milieu marocain :

« Le stupéfiant, c'est que je l'écoute. J'apprécie même. J'en oublie Camel, ma faim. Cet homme à tarbouch est sûr de lui : une mouche ne volera que s'il lui en donne la permission. Il sait que chaque mot qui tombe de sa bouche sera gravé en moi. Sur son masque il n'y a pas un frisson. Je supprime ce masque et je lis : il est analphabète et partant fier de soutenir n'importe quelle conversation de n'importe quelle discipline. Je le comparerais volontiers à ces petits vieux qui savent tout et qui ont eu tout : enfants, petits-enfants, diplômes, fortune, revers de fortune, maîtresses, cuites, chancres... - s'il y en avait, à cause de cet analphabétisme même, le facteur haine. Il sait que cet Occident vers lequel il m'a délégué est hors de sa sphère. Alors il le hait. Et, de peur qu'en moi il n'y ait un enthousiasme pour ce monde nouveau, tout ce que j'en apprend, il le tanne, casse, décortique et dissèque. Désanoblit. »¹⁵³

Sa force consiste quand même dans son grand pouvoir de conviction, sa capacité à mener une conversation et à pouvoir influencer les opinions des autres et même celle de Driss, dont l'éducation est nettement supérieure à celle de son père, ce qui montre que ce dernier s'impose notamment du point de vue psychologique. Nous allons d'ailleurs parler de cet aspect plus loin dans notre analyse. Le père est décrit dans son aspect traditionnel, portant le *tarbouch* et dominant, comme d'habitude, tout ce qui l'entoure, ayant la conscience même de cette domination et la cultivant soigneusement. Malgré son analphabétisme, il apparaît à cette lumière comme un homme intelligent, mais d'une intelligence très pragmatique. La comparaison faite par Driss est loin d'être flatteuse pour le Seigneur : il est vu comme un petit vieux, ce qui est une manière de le rabaisser, pas seulement aux yeux d'un lecteur extérieur, mais aussi dans l'esprit de son fils, conscient du fait que sa libération totale doit passer par une délivrance psychologique. L'énumération est étonnante dans le sens où elle met sur le même plan la famille, l'éducation, la fortune et les débordements, mélangeant le tout dans ce qui constitue l'avoir d'un homme. Il s'agit de nouveau d'une dénonciation acide de la société sclérosée qui ne donne pas plus d'importance aux enfants ou à l'éducation qu'à l'ivresse ou à une maladie vénérienne. On pourrait même dire que ces dernières sont valorisées et font partie d'un patrimoine existentiel que tout homme qui se respecte devrait acquérir. C'est une vision plutôt simpliste du sens de la vie humaine, réduite à des actes essentiellement physiques, excluant toute valeur des sentiments ou

¹⁵³ P.S., p. 22.

de l'esprit d'une personne. Il semble que le seul sentiment dont le père soit capable est la haine, mais, elle aussi, elle n'est pas dirigée vers une personne, mais vers le nouveau, dans ce cas l'Occident, l'Autre. La haine vient d'un refus de tout ce qui existe en dehors de sa sphère d'influence et se fonde sur l'échec de son propre projet : il avait permis à son fils de suivre l'école française non pas pour que celui-ci enrichisse sa vision du monde et se développe spirituellement, mais pour qu'il puisse lutter contre la culture occidentale, à force de comparaison, et qu'il accepte d'autant plus facilement la culture d'origine et par conséquent l'autorité paternelle. Les mots utilisés sont des mots qui font partie d'un vocabulaire plutôt professionnel, mais ayant des sonorités et des significations dures, consonantiques. Le dernier mot, « *désanoblit* », fait figure de conclusion, montrant l'intention finale des actions du père : rabaisser la culture française aux yeux de son fils pour le remettre sur le bon chemin et mener à bien son projet initial. Cette stratégie du père montre bien l'intelligence pragmatique dont nous avons déjà parlé, mais qui n'est pas négligeable. C'est probablement cette même capacité qui l'a poussé à inscrire son fils à l'école française et à le laisser partir en France par la suite.

La violence physique directe du père est assez rare dans le roman, ce qui prouve le fait qu'il conserve l'obéissance de sa famille en s'appuyant sur la terreur psychologique qu'il leur inspire. Driss évoque un moment où son père l'a puni de s'être absenté de l'école coranique :

« Ce fut maman, trop heureuse de me voir, qui maintint mes jambes et mon père qui fit tournoyer le bâton. Une demi-heure durant. »¹⁵⁴

Ce type de punition est assez fréquemment utilisé, Chraïbi en parle aussi quand il s'agit des professeurs des écoles coraniques. Mais la punition du père vient après une correction du même genre déjà appliquée par le maître d'école, toujours avec le concours du Seigneur. Cela semble désormais une cruauté, surtout qu'il s'agissait d'un petit enfant et Driss avoue avoir eu à la fin « *les pieds en sang* ». Mais le père voulait s'imposer face à son fils, et une punition directe a le rôle de renforcer par la peur l'autorité paternelle ; contrairement à l'effet attendu, cette pratique ne fait que contribuer à la révolte de Driss et à renforcer la relation avec sa mère qui était là, non pas pour le secourir, elle n'en aurait pas eu le droit (elle participe même à la punition), mais au moins pour le consoler. Des autres scènes de violence concernent les autres frères :

¹⁵⁴ P.S., p.41.

« [...] le Seigneur se leva, saisit Camel à bras le corps, le projeta contre le mur. »¹⁵⁵

Cela n'a pas lieu seulement pendant l'enfance, Camel est déjà un homme, mais il n'a pas le courage de réagir, le père ayant encore sur lui un droit absolu. Comme ils vivent encore dans la maison paternelle, les frères sont toujours sous la tutelle du Seigneur, quel que soit leur âge et doivent obéir à ses ordres. L'événement le plus grave reste quand même la mort de Hamid, qui est directement reprochée au père et que celui-ci ne nie pas complètement :

« Corrigé, non pas tué. Deux taloches ont suffi. »¹⁵⁶

La mort est donc la suite, probablement involontaire, d'une correction paternelle. La fragilité de Hamid a été un facteur décisif, mais on ne peut pas ne pas se demander pourquoi le Seigneur l'a puni, connaissant déjà la constitution frêle de son enfant. La conception traditionnelle de l'éducation prônait les vertus de la violence physique comme instrument pour garder ses enfants sur le bon chemin et le droit des parents à disposer à leur gré de ceux-ci. Les manifestations de tendresse étaient souvent vues comme un signe de faiblesse, surtout si elles venaient de la part d'un père, qui devait se faire respecter à tout prix, surtout dans les familles nombreuses, comme c'est le cas dans notre roman. Cela explique aussi le manque d'implication des autres frères, autant dans le cas de Camel que dans celui de Hamid. Personne ne réagit, à part Driss, mais lui aussi reste assez modéré, préférant mettre en place un plan de révolte plus ample que de réagir instantanément. Le climat qui règne dans la famille est dominé par la peur et l'autorité indiscutable du père.

Le pouvoir qu'il a sur ses fils et sur sa femme va jusqu'à une capacité d'anticiper leurs mouvements ou de lire dans leurs pensées. Il connaît presque tout des actions de Driss, et il le laisse subtilement savoir à travers des insinuations faites dans leurs conversations :

« -C'est parfait. Le père et le fils qui se regardent : rien que de naturel, rien de plus attendrissant. Et maintenant, dis-nous – tu sais que nous sommes ignorant et que nous ne demandons qu'à nous instruire – de grâce (en français, s'il de plaît) éclaire-nous : le meilleur sandwich est-il au jambon ou bien au pâté ? »¹⁵⁷

¹⁵⁵ P.S., p. 45.

¹⁵⁶ P.S., p.158.

¹⁵⁷ P.S., p. 29.

Le père connaissait donc les transgressions de la norme islamique faites par son fils, puisque la question n'est pas innocente : le porc, présent aussi bien dans le jambon que dans le pâté, est strictement interdit par la religion musulmane. Le questionner sur un tel sujet montre que le père connaît bien le caractère révolutionnaire de son fils qui ferait tout pour ne pas respecter les règles imposées. Ou, à la limite, on pourrait dire qu'il était très bien informé par l'entourage de Driss, ce qui montrerait encore une fois l'influence qu'il exerçait dans la communauté. D'autres éléments présents dans le roman confirment quand même la première variante, la plus importante serait sans doute la scène du couteau.

Cette autorité est renforcée par le caractère même du *haj* qui reste imperturbable, même dans les situations les plus tendues : on revient donc à la suprématie psychologique que le père avait instaurée dans sa maison. Le calme avec lequel il prend toutes les décisions, même les plus graves, est un facteur qui a le rôle de renforcer l'idée d'une supériorité, cette fois spirituelle, du chef de la famille :

« Je hâte le pas. Si je suis en retard, le Seigneur ne se mettra pas en colère. Il a des nerfs aussi rigides que sa loi. Ecoutez-le :

- Que ce soit un rabbin ou un youpin qui se meure, c'est toujours un Juif de moins. Ensuite en naissent deux. En conséquence, pourquoi se mettre en colère ?

Je l'y ai vu pourtant une fois, lorsque nous habitons Mazagan : il était réellement calme. »¹⁵⁸

Cette citation n'est qu'un seul exemple qui montre que ce calme influence le comportement de Driss beaucoup plus qu'une violence physique : le fils sait que le père ne fera pas une crise de colère, mais il hâte quand même le pas, parce que la répression morale est plus puissante que celle physique. Les ordres du Seigneur ont valeur de loi. Dans ce même fragment on voit une autre caractéristique « traditionnelle » d'un arabo-musulman : la haine contre les Juifs. On a souvent l'impression à travers le roman que le Seigneur est un personnage créé pour englober toutes les tares qu'un homme musulman puisse avoir, ce qui n'est pas totalement faux, vu son rôle de représentant de toute une société. Le talent de Chraïbi fait cependant que la construction du personnage ne semble pas artificielle au lecteur, qui n'a pas trop de mal à s'imaginer l'existence d'une personne réelle semblable au personnage. A notre avis, dans l'esprit du lecteur,

¹⁵⁸ P.S., p. 16.

surtout du lecteur occidental, cette vraisemblance est aussi due aux clichés qui circulent sur la culture arabo-musulmane et qui sont en quelque sorte vérifiés à l'aide du récit. Le lecteur est donc réconforté en quelque sorte dans ses croyances, ce qui aide à l'acceptation plus facile du contenu du livre. Le même phénomène, mais inverse, a conduit aux critiques dures subies par le roman au Maroc, où cette réalité ne correspondait pas à l'univers de croyances socialement acceptées.

Si les relations avec ses fils vont d'une obéissance craintive jusqu'à la planification d'une révolte, dans le couple, le père n'a pas une meilleure image : sa femme est une ombre qui ne bouge pas, ne parle pas et on aurait l'impression qu'elle ne pense même pas sans la permission de son époux. Le Seigneur ne laisse pas l'impression d'aimer sa femme, elle lui est tout simplement utile : elle est une servante dans la maison et a pleinement accompli son rôle maternel. La violence envers elle n'est pas trop visible, du moins du point de vue physique. Le seul moment de ce genre est quand même frappant et appuie l'idée d'une insensibilité morale du Seigneur :

« Avant qu'elle ne se fût jetée sur le cadavre, les bras du Seigneur l'avaient maîtrisée. La secouant comme un sac de noix puis comme un sac de noix la transportant dans la chambre conjugale. Mets-toi là, pleure si tu veux, racle tes joues avec des tessons de bouteille si bon t'en semble, mais ne fais pas de scandale. Nous avons dit. »¹⁵⁹

Il s'agit du moment de la mort du petit Hamid ; la mère n'avait pas été présente au malheureux événement, et maintenant on lui refuse même la manifestation de la douleur, elle n'a même pas le droit de voir pour une dernière fois le corps de son fils. La violence physique s'ajoute à une terreur psychique dont la mère est visiblement la victime. On pourrait même dire que le pouvoir du Seigneur s'exerce sur elle d'autant plus qu'elle ne peut aucunement s'en échapper. Les enfants peuvent espérer, à un moment ou un autre, quitter la maison paternelle soit pour se marier, soit pour partir en France comme Driss. Mais la mère est traitée comme une esclave, parce que son époux sait qu'elle ne peut pas réagir. Elle garde quand même une lueur de liberté de penser, que son fils devine derrière ses prières et qu'elle met *in extremis* en pratique par le geste de suicide. L'autre couple, adultère, dans lequel est impliqué le père semble mis en miroir avec le couple conjugal : l'espace fermé et enfermante de la maison est remplacé par la liberté des champs de tomates, la famille nombreuse disparaît au profit d'une famille à deux

¹⁵⁹ P.S., p. 130.

enfants, l'« esclavage » de la mère s'oppose à la liberté de la jeune maîtresse. Le père même donne l'impression d'être une autre personne, comme on le verra un peu plus loin. Il semble un peu étonnant pour le Seigneur de rester impliqué dans une relation adultère, hors la loi, alors que la tradition lui permettrait d'être polygame. A notre avis, le Seigneur ne veut pas institutionnaliser cette relation qui lui offre, à lui aussi, une échappatoire pour les contraintes sociales dans lesquelles il vit ; si on compare sa situation à celle de son fils, cette deuxième famille est sa France à lui, expression d'une liberté dont il rêve, mais à laquelle il ne peut pas facilement accéder. Cela nous donne une autre image du père, beaucoup plus humaine, qui le rapproche en quelque mesure de celle de *Succession ouverte*.

Même si on connaît le nom du père, FatmiFerdî, tout le monde, à part le mendiant, l'appelle le Seigneur. Les significations du mot font écho au portrait du père de Driss : il est en même temps un important propriétaire de terre, avec beaucoup d'influence sociale dans sa communauté, qui détient le pouvoir quasi-absolu sur les autres, comme un souverain par rapport à ses vassaux. On aurait pu s'arrêter ici, si Chraïbi n'avait pas utilisé la majuscule, ce qui ajoute une dimension religieuse, transformant le quasi-absolu dont a parlé en absolu. Il a le pouvoir de vie et de mort sur sa famille. Cette écriture peut être considérée comme sacrilège, mais elle veut exprimer l'état d'esprit de la famille Ferdi. Il est en quelque sorte une divinité, monté sur un piédestal beaucoup plus haut qu'il ne le méritait, symbole d'une hypocrisie de toute la société qui accepte de tels personnages parmi ses plus hauts représentants. En étroite liaison avec cette question se trouve, à notre avis, le *nous* que le père utilise pour parler de lui-même pendant une majeure partie du roman, jusqu'au dernier chapitre. La première interprétation qu'on y pourrait donner est la plus évidente peut-être : il s'agit d'un *nous* de majesté, parce qu'il se considère un maître absolu qui soumet toute sa famille et dont l'influence s'étend même au niveau de la société. Une autre explication, plutôt culturelle, est liée à une individualité qui est mal vue dans une civilisation fondée principalement sur l'importance de la communauté. Il ne se voit pas comme individualité, mais comme chef de la famille et considère que les décisions prises par lui sont représentatives pour toute sa famille, en raison des lois sociales et religieuses écrites et non-écrites. La perception du lecteur occidental est certainement influencée par les racines culturelles et par le contexte de l'histoire racontée qui fait du père un personnage capable de se considérer supérieur à tout le monde. Mais en fait, on ne le voit agir et parler qu'à l'intérieur de sa famille, donc on ne peut rien conclure de son comportement en dehors du milieu domestique. On ne nie

pas que ce comportement verbal est considéré comme « cérémonieux » même par Driss, mais ne serait-il pas influencé, comme dans toute les situations décrites, par l'éternelle comparaison avec les normes occidentales ?

« Il avait renoncé à son pluriel cérémonieux. Il était en salopette et casquette, pieds nus dans l'eau. Profil sec et net, puissant, sur une perspective de tomatiers, à perte de vue de tomatiers, avec comme tuteur des roseaux munis encore de leurs brindilles et qui sifflaient à perte d'ouïe. »¹⁶⁰

Cette description nous montre une autre facette du père, un homme vêtu pauvrement, mais qui affiche de la dignité et de la force humaines et qui n'est plus le tyran que le lecteur avait connu. L'image des tomatiers sur les tuteurs de roseau évoque, selon nous, le besoin que le père ressent de trouver un point d'appui, de se débarrasser de l'image qu'il s'était construite et de montrer à son fils le côté humain de sa personnalité.

Cet homme si sévère, dont le discours est inflexible en ce qui concerne les lois de la vie et de la religion qu'il impose à sa famille, sera présenté sous un tout autre aspect à la fin du roman. Le lecteur du roman découvrira alors un homme, un être qui a des faiblesses normales. Il boit de l'alcool, qu'il tient caché derrière sa bibliothèque, il trompe sa femme, il a entretenu des maîtresses à Damas et au Caire pendant le pèlerinage à la Mecque, il a même une maîtresse à peine adolescente, il a aussi deux enfants illégitimes de cette maîtresse. Pour le lecteur, toutes ces faiblesses rendent le Seigneurbeaucoup plus humain. Il descend en quelque sorte de son piédestal de dieu, de *haj*, que tout le monde connaît et respecte, qui a un certain statut tant au cadre de la société qu'au cadre de la communauté religieuse. A travers tout le roman, il parle de lui-même avec un « nous » de majesté, de maître, de roi qui règne et dispose de sa famille selon sa volonté. Mais à la fin, il renonce à cette sorte de discours, il revient à un « je » beaucoup plus personnel, plus humain, pourrait-on dire. Il permet à son fils de boire un verre de l'alcool caché derrière la bibliothèque, ils tiennent une discussion d'homme à homme et pas de maître à domestique. La découverte de ce côté jusqu'ici seulement supposé de son père confirme à Driss le fait que ses critiques n'étaient pas tout à fait le résultat de sa révolte d'adolescent, qu'il y avait un fondement

¹⁶⁰ P.S., p. 230.

bien réel derrière, mais en même temps lui donne la conscience des sentiments filiaux qui le rapproche de l'homme, et non pas du Seigneur, qu'est son père: « *Tel, je commence à l'aimer* »¹⁶¹

A travers tout le roman, il nous est présenté uniquement selon la vision de son fils Driss. Celui-ci hait son père, mais la relation qu'il a avec celui-ci nous fait découvrir, au fur et à mesure que l'action avance, une ambivalence qui mêle la haine à l'admiration et à l'amour :

*« Le soleil qui verra cet acier se réduire en rouille, ne luiira point ; inoxydable, l'acier »*¹⁶².

Les métaphores et les comparaisons qui impliquent la figure paternelle, expriment toutes, comme celle que nous venons de citer, la force et l'autorité et, malgré leur première visée critique, elles dégagent en même temps une admiration à peine cachée. La relation père-fils évolue à travers le roman vers un possible compromis trouvé à la fin du livre et il y a même des moments émouvants, où les deux protagonistes exposent leurs sentiments et leur sensibilité l'un face à l'autre :

*« Il se tourna vers moi. Il me considéra avec attention. Crainte aussi, pourquoi la crainte ? Vit mes yeux, mes larmes, mes tressaillements. Admit. Poussa un soupir. »*¹⁶³

Le père se rend compte de l'évolution existentielle de son fils et cela donne lieu à ce passage qui à notre avis exprime bien les sentiments réciproques : le père commence à comprendre le trouble intérieur que son fils ressent douloureusement, et Driss cède un peu de la révolte obstinée en laissant percevoir ses véritables sentiments à son père. C'est cette prise de conscience des sentiments de l'autre qui conduit à trouver la solution à une situation qui ne pouvait plus perdurer, sous peine de détruire irrémédiablement le fil invisible et déjà fragilisé qui unissait le couple père-fils.

Même s'il semble détester de tout le cœur son père, Driss Ferdi ne peut pas se débarrasser de son exemple, il accompagne toutes ses actions d'une pensée à ce que son père en aurait dit. Il agit toujours pour faire opposition aux désirs et aux attentes du Seigneur ; celui-ci est le moteur qui donne la force des actions de Driss :

¹⁶¹ P.S., p. 237.

¹⁶² P.S., p. 90.

¹⁶³ P.S., p. 228.

« Cet homme qui marche à mes côtés est mon drapeau. L'on aime le drapeau sous lequel on combat – comme on peut très bien le haïr. Un pas devant l'autre, babouches fines et jarret souple. Il marche. Particulièrement ses mains m'intéressent. Elles se sont sûrement abattues sur le crâne de celui que l'on conduit au cimetière, elles lui ont fermé les paupières et fait sa dernière toilette, eau chaude et salée, paume caressante et doigts experts. Ensuite, jointes, augustes, sobres, l'ont béni. [...] Sans une larme, sans un frisson sur son visage digne. »¹⁶⁴

Ce portrait du père est fait dans un moment dramatique – l'enterrement du petit Hamid – et exprime dans une première lecture une imperturbabilité très proche de l'insensibilité absolue, ce qui ajoute une couche sur la description du père tyran et inflexible. Mais les mots utilisés trahissent les sentiments cachés de Driss, une admiration qu'il ne peut pas empêcher de faire surface même dans ces moments difficiles. La métaphore du drapeau représente le fait que Driss ne pouvait pas nier une réalité, à savoir qu'il se trouvait, d'une manière ou d'une autre, du même côté que son père, même si cela ne lui convenait pas. Le drapeau est le symbole suprême d'appartenance à une nation – voire ici à une culture – et il continue à l'honorer, même s'il va se trouver dans une situation de déchirement intérieur : le renoncement total à ses origines, dont le père est l'incarnation par excellence, serait l'équivalent d'une mort spirituelle de Driss, puisque l'adaptation totale à la culture occidentale semble être, elle aussi, très difficile à atteindre.

Un autre élément intéressant pour l'étude du personnage du père dans *Le Passé simple* est sa relation avec la religion. Comme on l'a déjà vu, il était « quatre fois haj », ce qui lui conférait déjà un certain statut dans la communauté. En apparence, il respectait toutes les règles de l'Islam, sa famille devait observer consciencieusement le Ramadan, ses enfants avaient suivi l'école coranique et il était connu et respecté dans les milieux musulmans. Ses aveux à la fin du roman montrent une tout autre réalité, mais le lecteur n'est pas tout à fait choqué par cette découverte, parce que les insinuations de Driss avaient déjà contribué à lui enlever le masque hypocrite qu'il s'était mis :

« Si la lubie lui en prenait, il jeûnerait nuit et jour comme un fakir. Pour battre un record ? pour l'Islam ! Et pourtant... »¹⁶⁵

¹⁶⁴ P.S., p. 137.

¹⁶⁵ P.S., p. 21.

Le respect strict de l'islam n'était donc qu'une manière de gagner la respectabilité des autres, de renforcer sa supériorité et d'augmenter son influence. Il s'agit ici encore d'une dénonciation acide de l'hypocrisie de la société dans son ensemble, parce que le Seigneur n'était sûrement pas une exception à la règle (les exemples de débordements sont nombreux dans le roman et on en parlera plus tard), mais, tout au contraire, son attitude frisant la duplicité était symptomatique pour l'état des choses général. Le père joue jusqu'à la fin le rôle de représentant-phare de la société.

Même s'il a élevé ses enfants avec dureté, pas seulement psychique, mais aussi physique – n'oublions pas qu'il est suspecté par Driss d'avoir tué le petit Hamid – le Seigneur se comporte aussi comme un père sensible. Il comprend parfaitement le besoin de son fils de l'affronter et de se mesurer à lui, il connaît aussi l'intelligence de son enfant, c'est pourquoi il l'inscrit à l'école française et lui donne les moyens pour partir en France poursuivre ses études. Il souhaite assurer sa propre succession, mais aussi un avenir pour son fils parce que Driss est son préféré. Le portrait très dur est censé attirer l'attention sur la situation générale de la société marocaine de l'époque, mais en même temps il faut dire que l'attitude du père est condamnable du point de vue de la culture occidentale, parce que dans la culture maghrébine, c'était en quelque sorte la norme. Les choses sont choquantes dans la mesure où elles nous sont déjà présentées du point de vue d'un acculturé, ce qui fait que la vision est autre que celle d'une personne connaissant seulement la culture d'origine. Le fait d'avoir permis à son fils de suivre les cours de l'école française témoigne déjà du désir de modernisation du père et à travers lui, de la société en général.

La tyrannie que le Seigneur exerce sur les siens est due à « *une paternité de droit divin* » qui s'associe à un caractère très fort du père. Son immense force morale est proche de l'insensibilité et donne naissance à des images suggestives dans tout le roman. Le narrateur dénonce fortement cette rigidité : « *Tous ceux que mon père avait soumis à l'usure avaient crevé comme une outre.* »¹⁶⁶. Le Seigneur est attaqué en tant que père, mais cette attaque est plutôt dirigée vers les normes de toute une société qui donnent naissance à des situations inacceptables dans une vision culturelle différente.

¹⁶⁶ P.S., p. 33.

La relation père-fils est un prétexte pour Chraïbi, prétexte qui donne lieu à la mise en scène – ou plutôt la mise en récit – de toute une société, dans une généralisation qui n'est pas sans danger, mais qui exprime de manière lucide, quoique très subjective, les drames issus du choc des cultures né de la colonisation. Tout comme Driss Ferdi est le représentant par excellence d'une génération de l'acculturation et le symbole du renouveau possible d'une société trop ancrée dans les traditions, son père FatmiFerdi est la figure du gardien de ces mêmes traditions ancestrales et de toute une mentalité sociale fermée, qui accepte très difficilement une évolution qui pourrait venir de l'extérieur.

II.3.2. Succession ouverte – le père testateur

Longtemps considéré comme le roman du père et de la réconciliation et vu comme l'autre terme dans une comparaison avec *Le Passé simple*, *Succession ouverte* est une œuvre qui construit un autre type de personnage paternel, bien que certains traits caractérologiques et certains détails de l'histoire soient fortement semblables à ceux du *Passé simple* : concernant le père, on remarque l'utilisation du même surnom – le Seigneur – et les références, nombreuses, d'ailleurs, à son autorité indiscutable. Mais il nous semble que la construction du personnage est assez différente, ce qui implique un changement de vision par rapport à la figure du père et, indubitablement, une autre perception au niveau du lecteur.

La plus importante différence par rapport au roman précédent est peut-être la mort même du père. Comme nous l'avons dit, même à travers *Le Passé simple* le personnage était évoqué de manière subjective et unilatérale, puisque les événements et les comportements étaient soumis à la perspective de Driss. Les dialogues où la voix du père se faisait entendre étaient plus pertinents, mais ils étaient, eux aussi, rapportés par le fils, ce qui empêchait de nouveau une totale objectivité dans leur interprétation en tant que repères pour l'analyse du personnage. Le fait que le père n'existe plus physiquement, dès le début du roman, est en apparence de nature à rendre encore plus difficile la mise en pratique de l'objectivité. On se rend quand même vite compte que cette illusion d'unilatéralité était fautive, puisque le père est présenté, cette fois-ci, à travers les yeux de ses fils ; de plus, son testament n'est autre chose qu'une bande de magnétophone et ses paroles, non-incluses dans un dialogue en face à face, sont donc plus susceptibles de transmettre des

détails sur le caractère du personnage. De toute façon, l'attitude du narrateur par rapport à son père change radicalement, l'admiration et l'amour filial prenant le devant et donnant ainsi au lecteur une autre image du père.

La non-existence physique, terrestre, du père n'influence pas son rôle dans le roman, il reste une figure forte et imposante tout au long du roman, ce qui lui confère le statut de personnage principal, puisque toute l'action du récit se développe autour de sa personnalité et de son testament. Son apparition « vocale » atténue beaucoup son absence, lui restituant le pouvoir et l'influence sur les siens et jouant aussi sur l'effet de surprise. Le roman est composé en grande partie sur les souvenirs, façon d'exprimer le fait que le Seigneur continue à vivre dans la mémoire de sa famille, sa philosophie de vie influençant encore le devenir de ses enfants.

La première évocation du Seigneur est faite par Driss et semble être une reprise du dernier chapitre du *Passé simple*, tant le paysage et le personnage se ressemblent. On revoit ici les champs de tomates et un Seigneur digne et humain :

« Le Seigneur était là, assis sur une vieille caisse d'oranges, face au soleil, rigide et digne. Ses bras étaient croisés sur ses genoux. A ses pieds il y avait une rigole, un sillon fraîchement creusé à la houe dans la terre rouge, entre les plants de tomates. [...] L'eau tombait dans la rigole et le Seigneur la regardait tomber. Et, à mesure que les plants buvaient cette eau, les muscles de son visage se détendaient. »¹⁶⁷

Le mélange du portrait et d'une description de la nature amplifie l'effet sur le lecteur, créant une sorte de communion homme-nature participant à une vision d'ensemble valorisante. Le paysage exprime la beauté de la terre natale dans la mémoire du fils prodigue, une beauté naturelle et en même temps cultivée, présentant le soleil, la terre rouge et les tomates comme des éléments incontournables du paysage marocain. La gamme chromatique joue sur l'impression de chaleur et de tranquillité et le fait d'encadrer le personnage dans ce décor lui transfère une partie de ces caractéristiques naturelles ; le père apparaît ainsi comme un représentant du peuple, vivant de la terre qu'il cultive avec soin et vivant au rythme de cette terre. Bien qu'il soit décrit comme « rigide et digne », la perception n'est plus la même que dans *Le Passé simple*, où ces mêmes qualités auraient eu des connotations négatives, tandis qu'elles deviennent ici les signes d'une personnalité supérieure. La part de la mémoire dans cette description n'est pas négligeable, car on

¹⁶⁷ S.O., pp. 20-21.

connaît bien l'effet psychologique que l'éloignement temporel et spatial peut créer sur les souvenirs, en modifiant l'importance des détails dans l'esprit du sujet, mais nous ne pouvons pas mettre sur le compte de la psychologie l'ensemble du changement opéré dans la construction caractérologique du personnage du Seigneur.

Même le surnom, le Seigneur, n'a plus les mêmes connotations, car mis dans un tout autre contexte, il acquiert des valeurs différentes : l'ironie n'est plus aussi mordante, le comportement du père semble avoir changé, bien que partiellement, comme on le verra plus tard, le langage utilisé et le ton change la valeur du surnom, le rendant plus humain, plus véridique et exprimant le respect, plutôt que la peur, une certaine grandeur de caractère et non plus une folie des grandeurs qui s'insinuait dans *Le Passé simple*.

L'autorité paternelle reste présente, elle est souvent évoquée dans les conversations des frères :

« C'était un homme fort et droit. Il aimait les hommes forts et droits. Tout était à sa mesure, même les moteurs d'occasion. Un moteur ne devait jamais être grippé, ne devait jamais l'être. Tu te souviens, Driss ? Qui de nous aurait osé dîner, passé minuit ou l'aube, avant qu'il n'arrive ? »¹⁶⁸

On est ici loin de la frustration proche de la révolte ressentie par Driss et même de la passivité craintive de Nagib – celui qui parle ici – dans *Le Passé simple*. Ce qu'on perçoit dans ce fragment est avant tout une grande admiration pour un homme de caractère qui savait imposer sa volonté et qui avait de hauts standards qu'il appliquait aussi bien à la qualité des objets qu'aux caractéristiques des humains. L'obéissance de sa famille semble issue du respect, du sentiment d'appartenance à une famille qui n'était pas complète en l'absence du père ; il s'agit donc ici d'une tout autre forme de respect que celle venue de la crainte de représailles dures en cas de désobéissance. Bien que l'utilisation du verbe *oser* ait une connotation qui peut être vue comme de la peur, l'éloge d'ensemble qui surgit des mots de Nagib annule en grande partie cette impression. La dureté que le Seigneur aurait pu montrer par rapport aux siens était seulement la conséquence des prétentions du père, qui voulait que sa famille fût « à sa mesure », leur insufflant ainsi le désir de devenir « des hommes forts et droits » ; son projet pour Driss, le fait de l'avoir laissé partir pour la France, s'inscrit parfaitement dans cette vision. Comme on l'a déjà dit

¹⁶⁸ S.O., pp. 108-109.

en ce qui concerne *Le Passé simple*, le Seigneur montrait par cette permission accordée à Driss une forte volonté de modernisation, un renouveau qui pouvait être rapporté dans le roman précédent à toute une société, puisque le personnage du père faisait figure de représentant par excellence de toute une vision culturelle. Cette fonction n'est plus aussi visible dans *Succession ouverte*, le père redevenant un individu normalisé, ayant, certes, une influence notable sur ses proches, mais le lecteur n'a plus la même impression de toute-puissance, de froideur et d'insensibilité ressentie à la lecture du *Passé simple* ; au contraire, le Seigneur devient ici le dépositaire d'une philosophie de vie qui doit être transmise à ses héritiers. Il laisse les biens matériels à ses autres fils, réservant à Driss ce qui était le plus important, à savoir sa pensée, sa vision de la vie, parce que celui-ci a été et est resté son fils préféré, le seul à pouvoir comprendre et bénéficier de cette transmission intergénérationnelle. La succession est ainsi ouverte, parce que c'est à Driss de veiller désormais à continuer cette transmission et à garder ouverte cette lignée, en l'enrichissant de son savoir et de son expérience personnelle. La mission du père est maintenant finie, parce que c'est le fils qui est devenu, à son tour, père.

Cette notion de lignage et de transmission intergénérationnelle est évoquée par Driss lui-même, dans un fragment émouvant qui démontre encore une fois les différences qui existent entre les deux personnages du Seigneur :

« Je me suis toujours rappelé les mains du Seigneur, l'odeur de ses vêtements, ses yeux pleins de bonté et d'honneur. Il était mes tenants et mes aboutissants, la base même de ma vie. Je le revois à table, je le revois maniant la bêche, signant des chèques, ou bien assis à l'ombre d'un oranger avec un livre sur les genoux où il apprenait à lire, à cinquante ans. »¹⁶⁹

Où dans *Le Passé simple* aurait-on pu retrouver une telle description pleine d'amour au regard du père ? L'admiration y était presque involontaire, instinctive, et le seul moment où on y parle d'amour filial est le « *Tel, je commence à l'aimer* »¹⁷⁰ échappé dans un moment où le père commençait à se découvrir face à son fils sous son visage humain. Les souvenirs sensoriels de Driss – les mains, l'odeur, la voix – témoignent d'une relation très proche entre le père et le fils, relation qui ne semble pas avoir été aussi tourmentée qu'on la connaissait dans *Le Passé simple*. L'évocation des moments de la vie quotidienne est aussi émouvante, parce qu'elle surprend un

¹⁶⁹ S.O., pp. 22-23.

¹⁷⁰ P.S., p. 237.

homme et non plus un Seigneur, un homme prêt à se lancer dans la découverte de la lecture à un âge où la plupart des gens auraient considéré une telle préoccupation comme pure fantaisie. Le Seigneur du *Passé simple* était toujours resté un analphabète, tel que son fils le présentait, parce que l'apprentissage était déjà un signe de modernisation et d'acceptation d'une autre vision du monde et un pas qu'il n'était pas prêt à franchir. *Succession ouverte* nous montre qu'un renouveau était possible, que la tradition pouvait se réconcilier avec la modernité, et le geste du père, bien que très personnel et très succinctement relaté, acquiert une valeur de symbole pour l'espoir d'un changement possible au niveau de la mentalité collective. Cette tentative de s'auto-dépasser confirme le caractère fort du personnage et représente une explication pour la fierté évidente du fils ; ce dernier assume haut et fort, avec beaucoup de fierté sa descendance, quand il dit « *la base même de ma vie* ». Il parle sans doute du facteur génétique, généalogique, mais son discours exprime beaucoup plus, la reconnaissance sincère de l'importance de l'héritage spirituel du père, qui a su former son fils pour la vie, lui fournir un fondement solide du point de vue moral, par la force du modèle personnel : le travail dur, physique, n'était pas moins valorisé que le travail intellectuel ou vice-versa. Le père devient ainsi le transmetteur de toute une philosophie existentielle qui s'adresse à ses enfants et, à travers eux, à toutes les générations futures, qui pourront bénéficier d'une sagesse qui dépasse les limites des civilisations pour se transformer en véritable sagesse de l'humanité.

C'est surtout cet héritage que Driss reçoit de son père et ce sont ces qualités morales qui représentent l'essence de tout le roman ; le jeune homme remémore souvent les paroles de son père qui prennent une valeur de manifeste existentiel :

« *Le Seigneur disait :*

"Peu nous importent les événements et la marche des événements. Voici six cents hectares de tomates, de blé dur et d'orge, pour les humains et les animaux. C'étaient une terre inculte depuis la nuit des temps, jonchée de pierre et de ronces. Dans ce pays tout au moins, Dieu ne déverse pas souvent l'eau dans un déversement. Nous avons foré des puits, de nos propres mains que voilà. Parfois, il nous a fallu creuser à quarante-deux mètres de profondeur. Et maintenant, regarde, Driss. Ça grouille de vie. Le Coran a raison : l'homme doit se demander constamment comment lui vient sa subsistance." »¹⁷¹

¹⁷¹ S.O., p. 22.

La simplicité de cette pensée fondée sur les expériences réelles et concrètes de la vie lui confère la force de la chose vécue, et la manière dont cette expérience est racontée ressemble à une légende de fondation : le *nous* utilisé pourrait être considéré celui de majesté que le Seigneur avait l'habitude d'utiliser dans *Le Passé simple*, mais dans le contexte donné dans *Succession ouverte* cela semblerait quelque peu forcé. Il s'agirait plutôt d'un *nous* collectif, qui désigne toute une communauté ou tout un peuple, ce qui rapproche les dires du personnage d'un mythe fondateur, l'histoire d'un peuple passant peut-être avant tout par les histoires individuelles des hommes qui le composent. La dernière phrase notamment acquiert une résonance de maxime, de vérité généralement valable, qui doit être transmise aux générations futures. L'utilisation du *nous* est reprise dans le testament sonore laissé par le Seigneur, mais là encore, le discours justifie plutôt une interprétation de cette formule comme un signe d'appartenance à une famille, à la tête de laquelle il s'était longtemps trouvé, ce qui l'autorisait à parler au nom de tous par un *nous* collectif. Un *nous* de majesté ne serait pas en concordance avec l'impression générale qui se dégage du comportement et du discours paternels dans ce roman. L'attitude du Seigneur dans *Le Passé simple* aurait plus facilement expliqué une formule de majesté, mais ici la supériorité du père n'est plus aussi mise en évidence et la sagesse dont il fait preuve ne justifierait pas un tel choix d'expression.

Le fragment ci-dessus semble d'ailleurs extrait d'une conversation probablement plus longue entre le père et le fils qui aurait eu lieu avant le départ de Driss en France. On pourrait même facilement s'imaginer une telle conversation entre n'importe quel père et n'importe quel fils de tout coin de ce monde, exprimant une entente réciproque. De nouveau, le calme, la sincérité, l'honnêteté et la normalité relationnelle qui s'en dégagent ne ressemblent aucunement à la relation plus que tumultueuse père-fils du *Passé simple*. La structure même du personnage et par là de ses actions et de ses relations sont autres, ce qui a une influence fondamentale sur la perception du lecteur : on aime et on respecte ce père qui a laissé à ses enfants une fortune matérielle, mais avant tout morale.

La relation avec la religion et, comme dans le fragment cité ci-dessus, avec le livre primordial, est, elle aussi, changée par rapport au roman de début. Elle s'est transformée en une sorte de toile de fond pour le développement de la pensée paternelle, n'étant plus l'élément régisseur qui était pris comme prétexte pour les actions du père, mais un support qui peut confirmer ou infirmer le bien-fondé de cette pensée, mais ne peut pas la modifier

fondamentalement. Cette transformation de la vision religieuse est aussi confirmée par le suicide du père, fait contraire aux règles de l'Islam. Cette question du suicide revient dans *Succession ouverte*, après le suicide de la mère dans *Le Passé simple*, et est traitée tout aussi succinctement par l'auteur ; on va se pencher davantage sur ce problème dans la partie dédiée à la place occupée par la religion dans l'œuvre chraïbienne, où on verra aussi le changement de l'importance de cette question dans chacun des romans étudiés.

La relation père-fils a été au centre du développement narratif dans *Le Passé simple* et elle reste tout aussi fondamentale dans *Succession ouverte*. Driss est le fils prodigue, mais reste néanmoins le fils préféré du Seigneur ; toutes les dernières actions et les dernières doléances du père sont d'une manière ou d'une autre liées à la personne de son fils et à son retour probable au pays. Le Seigneur est resté un fin connaisseur du comportement de son fils, ayant tout mis en scène avant sa mort pour que Driss comprenne ses volontés et le sens du legs qu'il lui avait destiné. Malgré le fait de ne pas l'avoir mentionné dans le testament vocal qu'il avait laissé, le message du Seigneur pour Driss est loin d'être ambigu, étant destiné à être compris par le fils, bien qu'il ne soit que très rarement direct. Le message écrit que Driss reçoit à la fin, au moment de son retour en France, contient l'essentiel de cet héritage préparé par le père. On ne peut pas ne pas remarquer l'opposition message oral / message écrit : le message oral était destiné aux autres membres de la famille, le message écrit a comme seul destinataire le fils prodigue. L'utilisation d'une méthode moderne, l'enregistrement vocal, est censée donner une importance accrue au testament, misant sur l'effet que le fait d'entendre la voix du père aurait sur les fils, mais aussi comme un signe que la société en son ensemble devrait évoluer, le début de la modernisation étant fait par le Seigneur, pour être continuée par tous les autres fils. Il connaissait très bien les comportements de chacun, anticipant très bien leurs réactions. Le fait de s'adresser à Driss par l'intermédiaire de l'écrit démontre encore une fois la confiance du Seigneur, qui considérait son fils comme différent des autres : il savait que pour Driss, l'écriture avait une tout autre valeur et un pouvoir qu'elle n'aurait pas eu sur les autres et que le message qu'il avait à transmettre à son fils était en fait son vrai testament, celui qui méritait de rester comme preuve matérielle pour ne jamais être oublié.

Le testament n'est pas l'unique manière pour le père de montrer sa préférence pour Driss et de lui laisser comprendre la valeur de l'héritage qu'il est en train de recevoir. Chaque élément mis en scène par le Seigneur est censé avoir une certaine signification pour son fils, un sens qui

est parfaitement deviné, malgré une longue période d'éloignement physique et temporel entre le fils et le père ; la capacité du père à anticiper le comportement de son fils aurait pu être viciée par les longues années de distance, mais le Seigneur fait preuve d'une intelligence relationnelle assez surprenante et devine avec beaucoup de précision les mouvements de son fils. Le fait d'avoir choisi l'ancien bureau de Driss comme chambre mortuaire n'est sans doute pas aléatoire :

« Ce qui s'est appelé mon bureau, il y a de cela une vie, est maintenant une cellule sombre, avec des barreaux aux fenêtres. Il y a là un cierge allumé, fiché dans une bouteille, au chevet d'un lit de camp. Couché sur ce lit, le Seigneur me regarde avec ses yeux vitrifiés. Ses lèvres sont légèrement entrouvertes et ses dents en or brillent chaque fois que la flamme du cierge bouge.[...]

- Va lui fermer les yeux. C'est sa dernière volonté. »¹⁷²

Le Seigneur a choisi cette pièce pour montrer subtilement sa préférence pour Driss, pour être plus proche de lui. En même temps, le bureau est généralement un espace dédié à l'étude et au travail, sa transformation en chambre mortuaire pour le père pourrait signifier le respect que celui-ci avait pour l'activité intellectuelle, autre signe de modernisation, tout comme l'essai d'apprendre la lecture. En échange, pour Driss, cette même pièce est maintenant une cellule, parce qu'il a à ce moment une autre vision de la liberté, de la famille et même de la maison. C'est la première fois que le fils voit son père après son départ pour la France et les seize années d'absence volontaire. Si le décor n'était pas propre à une chambre mortuaire, la description du Seigneur n'aurait presque rien de celle d'un cadavre. Le père attendait son fils prodigue, et l'accomplissement de sa dernière volonté permet d'avoir un dernier contact visuel et physique et de rétablir une relation interrompue, qui pourra ainsi continuer par delà la mort, faisant partie de l'héritage spirituel du Seigneur : c'est une manière d'assurer la transmission en toute sécurité de cet héritage. Une autre dernière volonté du père était celle que Driss soit celui qui jette la première pelletée de terre dans son tombeau. Il s'agit de nouveau d'un geste symbolique, rempli de signification : le destinataire du plus important héritage, en l'occurrence Driss, devait enterrer physiquement le père et symboliquement le passé, pour qu'il puisse se représenter en tant qu'héritier et successeur, en tant que continuateur et prendre pleinement conscience de ce rôle. En même temps, ce geste peut être mis en antithèse avec les puits creusés par le père durant son

¹⁷² S.O., p. 78.

existence : le fils a le devoir d'utiliser l'héritage du père tout en marquant un tournant vers une mentalité moderniste et modernisée, une continuation fidèle n'étant plus possible.

Si la relation du Seigneur avec Driss pourrait être décrite comme privilégiée, celle avec le reste de la famille n'est pas la même, comme en témoigne le testament qu'il leur a laissé. Il les connaissait tout aussi bien, pouvant anticiper leur comportement et leurs pensées, mais son attitude envers eux est différente de celle montrée par rapport à Driss. Conscient que son influence sur eux est plus grande et d'une autre nature, il se comporte avec moins de précaution et plus directement. Il justifie le choix du testament enregistré par le désir de ne pas créer des malentendus dus à une mauvaise interprétation des choses écrites et par la possibilité pour chacun d'avoir sa propre copie et de la réécouter en cas de besoin. Nous avons déjà vu qu'il avait préféré l'écriture pour le testament de Driss, ce qui prouve le niveau auquel il connaissait sa famille : il savait que l'écoute de sa voix aurait beaucoup plus d'impact sur les autres fils que sur Driss, et en même temps, il savait qu'avec ce dernier il ne risquait pas une mauvaise interprétation de ses dires. Conscient de faire partie d'une génération qui s'éteint peu à peu avec des représentants comme lui, il se permet de formuler des conclusions plus générales : il était d'une génération qui avait connu la colonisation sans pour autant en être psychologiquement affectée, comme l'était la génération de ses enfants. L'extinction de cette génération est vue comme la disparition d'un certain *modus vivendi*, d'une philosophie existentielle qui était fondée sur les traditions et l'histoire. Très lucide, il affirme :

« Un père meurt, une époque, une civilisation vient à mourir, et ceux qui restent héritent non pas d'une façon de penser ou d'une conception de vie, mais du matériel qui reste forcément l'essentiel. »¹⁷³

Le Seigneur a même anticipé l'intérêt de ses héritiers : sa famille était plutôt intéressée par sa fortune matérielle, chacun attendant son droit, s'intéressant très peu à sa conception de vie, non pas à cause d'une totale indifférence par rapport à cette partie de son héritage, mais à cause d'une ignorance qui ne leur permettait pas de la comprendre et de saisir pleinement son sens. La preuve est d'ailleurs le manque de réaction face à cette partie du testament vocal qu'ils écoutaient pourtant tous avec une grande attention. Le père avait de nouveau correctement deviné.

¹⁷³ S.O., p. 130.

L'effet produit par sa présence vocale est identique à celui de son existence physique : tout le monde s'empresse d'accomplir ses ordres, de satisfaire ses désirs, répond promptement à son appel. La voix a donc plus de force et produit des effets immédiats, malgré son immatérialité caractéristique : le ton et les inflexions vocales sont sans doute plus éloquentes pour les fils habitués à recevoir les ordres et recommandations paternels par voie orale. Ce qui est le plus surprenant, c'est la mesure dans laquelle le Seigneur avait tout anticipé : les pauses, les mouvements, toutes les réactions sont parfaitement accordées à la réalité, comme si le père était là à voir tout et à savoir quoi et quand dire : on se demande si une telle capacité de connaître ses proches pourrait vraiment exister. Déjà dans *Le Passé simple*, le Seigneur avait cette qualité, plusieurs fois prouvée, notamment dans les confrontations avec Driss : c'est donc l'une des caractéristiques communes des deux personnages. Elle provient probablement de la vision qu'a l'auteur de la tradition de la société patriarcale, et dans laquelle le père avait des fonctions et des pouvoirs étendus, toute la famille étant subordonnée à ses ordres et ses volontés. Pour pouvoir maîtriser une famille souvent nombreuse et se faire écouter et obéir, une telle capacité de « lire » les autres devait être indispensable à un bon chef de famille. A cela s'ajoute le rôle du Seigneur dans la communauté sociale : en tant que commerçant, une bonne connaissance de la psychologie humaine était sans doute d'une importance capitale. Cette qualité humaine est souvent innée et n'a aucune relation avec les études suivies, si bien qu'un vieillard analphabète comme le Seigneur pouvait très bien en bénéficier. C'était là que résidait son pouvoir d'influence, qui empruntait la voie du respect dans le cas de Driss, ou celle de la peur pour les autres membres de la famille.

Dans le testament vocal, le Seigneur ne mentionne à aucun moment le nom de Driss, même s'il avait très bien deviné sa présence lors de cette écoute de ses dernières volontés, la preuve étant toute la mise en scène qu'il avait organisée pour son retour. Cette omission ne signifie pourtant pas un oubli et d'autant moins une vengeance du père sur le fils qui avait abandonné la famille. Il s'adresse bien à lui à travers tout le testament, par les bribes de philosophie qu'il y introduit, faisant semblant de s'adresser aux autres. Mais comment aurait-il pu penser, lui qui connaissait si bien le moindre geste de chacun des membres de sa famille, que Nagib, Abdel Krim ou même Camel seraient en mesure de comprendre la profondeur de ses phrases ? Toutes les considérations sur l'évolution du monde, des individus et des peuples étaient certainement adressées à Driss, qui était en mesure de comprendre leur signification et d'en tirer l'essentiel, et

celui-ci le savait lui-aussi. Le père n'a plus besoin de s'adresser à Driss dans une partie spéciale du testament, parce qu'il lui avait transmis son héritage à travers toutes les autres petites parties. Les autres frères écoutaient chacun la partie qui lui était adressée, comprenaient la signification de surface des mots du père en attendant surtout de connaître quelle serait leur part d'héritage matériel. Driss est le seul à écouter le testament en entier – Nagib le fait aussi, mais il n'a pas la capacité d'aller en profondeur, au-delà des mots – et à le comprendre comme un ensemble, et le Seigneur avait sûrement prévu cette attitude de son fils préféré.

Le souvenir de cet homme fort et influent est donc ressuscité par sa seule voix. La fin de sa vie n'avait pas été aussi imposante, comme le racontent les témoins de sa déchéance. Nagib est le premier à évoquer cette période sombre de la vie du Seigneur :

« - Tout lui était devenu égal. Un chêne tombé à terre, c'est tout juste bon pour les vers. J'ai assisté à sa décomposition, moi, qui ne pouvais rien comprendre. Les vers, c'étaient ses enfants, sa femme, oui, monsieur, des parents jaillis du sol comme des vers. Les voix dans la maison montèrent comme un concert de loups, chacun de nous faisait ce que bon lui semblait, tous ceux qui jadis lui laçaient ses souliers se comportaient à présent comme des êtres libres et forts. Haha ! Et lui, l'ex-seigneur, l'ex-lion, l'ex-humain, il était là, assis sur son lit, et il laissait faire. Tu entrais dans sa chambre, tu le regardais et les larmes coulaient de tes yeux rien qu'à le voir. Et, quand il te voyait, il t'appelait d'une voix faible d'homme faible : "Nagib, mon fils." »¹⁷⁴

La métaphore du chêne revient dans le portrait du père, tout comme dans le premier roman, mais elle est utilisée ici pour créer une image contraire à celle du *Passé simple*. La déchéance est d'autant plus difficile à endurer que l'existence antérieure du Seigneur n'avait pas laissé transparaître le moindre signe de faiblesse. La grandeur du chêne qui ne pouvait pas être ébranlé a été contrecarrée justement par les actions des proches, les mêmes qui étaient venus assister à l'audition de son testament. Mais ce qui est étonnant, c'est l'impassibilité du père qui semblait avoir perdu toute autorité dans sa famille, se transformant radicalement et devenant un être déplorable ; le contraste est frappant et la répétition de la particule *ex*, ne fait que mettre d'autant plus en évidence la mesure de la déchéance. C'est la première fois que le mot *seigneur* est écrit avec une minuscule, une manière de plus de créer une image parallèle à celle à laquelle le lecteur était habitué ; l'humanité même du Seigneur est remise en cause, et là il ne s'agit plus d'une

¹⁷⁴ S.O., p. 112.

insensibilité poussée à l'extrême et due à un caractère inébranlable, mais d'une renonciation voisine d'une fatigue morale et spirituelle, causée par la conscience de l'inutilité de mener une bataille seul contre tous. La vie du Seigneur s'était presque résumée à assurer la stabilité de sa famille, la prospérité et la transmission de ses valeurs fondamentales. Il était arrivé à un point où ce désir était devenu une lutte inégale avec la modernisation, de laquelle il ne pouvait sortir que perdant. On peut aussi voir à travers la transformation du Seigneur la décadence de la société traditionnelle, rongée de l'intérieur et qui voit ses fondements fissurés par ses propres représentants. La faiblesse décrite par Nagib est en antithèse avec tous les autres portraits du père et semble plus proche de la détresse de la mère dans *Le Passé simple* qui utilisait le même appellatif et le même ton plaintif s'adressant, elle, à Driss: « *Driss, mon fils* »¹⁷⁵.

L'histoire de la dernière période de la vie du Seigneur est racontée à Driss par Nagib et par Ali, celui qui avait aidé le père pendant ses derniers jours. Probablement, c'est le Seigneur lui-même qui les avait autorisés à relater ces événements à son fils préféré, cela faisant partie de toute la mise en scène causée par le retour du fils prodigue. La fin de sa vie devait être vue comme la fin d'une époque, et Driss le comprend bien :

« *L'ère des coutumes et des traditions était morte avec le Seigneur et maintenant c'était celle des hommes bruts, frustes et forts.* »¹⁷⁶

Cette affirmation, qui aurait été vue comme une conclusion heureuse à la fin du *Passé simple*, prend ici une tout autre signification, ayant même des connotations nostalgiques : la fin d'une époque ne signifie pas nécessairement le début d'une autre meilleure, les « *hommes bruts, frustes et forts* » étant plutôt les représentants d'une société individualiste dans laquelle seulement le plus fort pourrait survivre, les faibles devant disparaître, comme le Seigneur après sa détresse. C'est en quelque sorte l'avènement d'une régression de la civilisation, contraire au progrès tant espéré.

Le père a choisi de dévoiler à son fils le secret de son suicide, parce qu'en tant qu'héritier de sa conception de la vie, Driss avait aussi le droit de connaître le résultat de cette existence, pour qu'il puisse tirer seul les conclusions et utiliser son héritage de manière à éviter un tel

¹⁷⁵ P.S., p. 32.

¹⁷⁶ S.O., p. 101.

dénouement. C'est encore une preuve de la confiance que le père fait à son fils, étant sûr que celui-ci comprendra les raisons de son acte. Il ne s'agit pas d'une lâcheté dans la décision suicidaire du Seigneur, mais plutôt d'un dernier élan de dignité d'un homme qui avait la conscience de la perte de son ancienne autorité. Les autres auraient probablement condamné son geste, en raison des règles religieuses qui interdisent le suicide, étant trop limités à une vision imposée de la vie pour comprendre le sens et les raisons de sa décision. La manière de mettre fin à sa vie faisait même partie de cette modernité, les médicaments somnifères dont la formule était compréhensible aux seuls chimistes (mais il connaissait très bien leurs effets, malgré un supposé analphabétisme) étaient sa façon d'accepter le changement.

Le geste final du père n'est pas un abandon et Driss le comprend bien ; celui-ci garde donc de ce père un souvenir qui mélange sa conception de la vie et ses actes, démontrant qu'il avait bien compris le message laissé par le Seigneur et que la succession était bien assurée :

« Il prenait ses outils et s'en allait creuser des jours et des semaines, dans l'argile, dans la pierraille, dans le roc. Et il n'abandonnait jamais. Je ne l'ai vu jamais abandonner quoi que ce fût. C'était cela sa force, la source de son autorité. Quand je voyais sa tête disparaître dans le puits, je ne savais jamais quand elle en émergerait de nouveau. C'était à la recherche de l'eau qu'il descendait, "la source de la vie", disait-il [...] »¹⁷⁷

L'attitude du père avait été un exemple pour ce fils et elle le restera après sa mort, comme en témoignent les nombreux paragraphes qui laissent transparaître l'amour et le respect voués au père. La métaphore de la recherche de l'eau est reprise ici pour illustrer la philosophie de vie du Seigneur : il faut toujours chercher à aller plus loin dans la découverte de soi-même, jusqu'à trouver l'essence de l'existence humaine rapportée à sa propre existence individuelle.

Un autre élément qui change dans *Succession ouverte* est la relation que le père entretient avec la mère. On ne retrouve plus pour l'épouse le même cadre de soumission voisine de l'esclavage, mais elle reste cependant sous une tutelle assez restrictive. Le père transmet cette tutelle à son fils Madini, chargé de toute la succession, en lui laissant des recommandations précises relatives au devenir de sa femme : il veut qu'elle soit traitée de la même manière que durant sa vie, qu'elle s'occupe de la maison et qu'elle reçoive tout ce qu'il lui est nécessaire. Le

¹⁷⁷ S.O., p. 83.

Seigneur laisse aussi des recommandations pour les éventuelles sorties de sa femme ; il envisage alors une émancipation limitée qui ne suppose aucunement de lui confier de l'argent parce que « *L'argent n'a jamais signifié l'émancipation.* »¹⁷⁸. Le changement de la société que le père prévoit concerne aussi une évolution de la femme qui pourra être plus libre, mais pas indépendante. On ne peut quand même pas ne pas remarquer que cette vision représente un progrès considérable concernant le rôle de la femme dans la société, qui préfigure d'une certaine façon ce qui va se passer dans *La Civilisation, ma mère !...* Le roman ne nous en dit pas beaucoup sur la relation conjugale, mais on peut supposer une amélioration du statut de la mère même dans le cadre de la famille. Ici non plus, le père ne se dément pas et met en avant un esprit ouvert et une prise de conscience des changements qui sont en train de se produire avec l'arrivée des nouvelles générations : une évolution qui doit se faire dans un consensus entre la tradition et la modernité, même dans la question très sensible de l'émancipation féminine.

Le personnage du père se trouve donc au cœur de la narration dans *Succession ouverte*. Malgré une absence physique qui aurait pu affaiblir la construction du personnage, il reste au contraire le personnage principal du roman et la figure fictionnelle la plus forte. La plus importante mission du père semblait être la réconciliation du fils avec sa terre natale, le retour au pays du fils prodigue, et il l'avait accomplie. La transmission de son héritage devait se faire à travers cette dernière mission, parce qu'elle avait besoin de la prise de conscience du fils par rapport à ses origines, ce qui assurait sa succession, dans le sens de la continuation de ses préceptes. Comparé avec *Le Passé simple*, le père est présenté dans une moindre mesure comme un représentant par excellence de la société traditionnelle, mais reste quand même une figure qui se veut représentative d'une certaine façon de penser.

II.3.3. *La Civilisation, ma Mère !...* – le père visionnaire

Après deux romans où le père était de loin le personnage central de la narration, figure forte qui occupait le devant de la scène, les deux derniers romans de notre corpus présentent une autre typologie masculine et paternelle, presque antithétique par rapport à celle déjà présentée : les

¹⁷⁸ S.O., p. 131.

pères qui ne sont plus l'incarnation d'une autorité absolue, et leur volonté n'est plus la norme à suivre ; ils deviennent des personnages secondaires dans un récit qui met en avant d'autres figures d'autorité. On observe en quelque sorte une gradation dégressive dans la construction des personnages des pères dans les romans de Driss Chraïbi, depuis le Seigneur du *Passé simple* et jusqu'au père écossais de *L'Inspecteur Ali. Succession ouverte* avait déjà franchi une étape, en proposant un père dont le principal attribut était la capacité d'assurer sa succession et non plus celle de s'imposer à tout prix. La gradation est chronologique par rapport à la date de parution des livres, mais si on considère les trois premiers romans comme un cycle traitant de la même famille, cette évolution du personnage paternel est assez étonnante : le père de *La Civilisation, ma Mère !...* est le plus moderne, si l'on peut dire, il a une vision de la vie et de l'évolution humaine et sociale assez occidentale, mais l'histoire est placée dans l'enfance des narrateurs et évolue visiblement pendant leur jeunesse. *Le Passé simple* est le roman qui montre la plus grande autorité paternelle, allant jusqu'à une dictature domestique, mais l'action se passe pendant l'adolescence de Driss, couvrant en partie la même période que *La Civilisation, ma mère !...* L'équilibre est rétabli par le Seigneur de *Succession ouverte*, dont l'image est définie par la sagesse et une autorité limitée à une normalité fragile.

La Civilisation, ma mère !... surprend par un personnage féminin à peine réaliste dans le contexte social mis en scène et par un personnage masculin peu visible, qui semble inexistant, mais dont le rôle n'est pas insignifiant, comme on le verra, dans le développement de l'histoire utopique du roman. L'émancipation de la femme ne peut apparemment pas coexister avec un monde qui a longtemps misé sur la masculinité et le patriarcat, le père devant fléchir face à l'évolution fulgurante de son épouse, les rôles s'inversant presque par rapport aux premiers romans. On ne peut pas pour autant dire que le personnage du père perd toute son importance, au contraire, son caractère reste fort, et plein de sagesse en même temps, puisque le personnage accepte une évolution en essayant d'en faire partie. A l'intérieur même du roman, le père connaît une évolution en tant que caractère, une différenciation étant fortement visible entre les deux parties du roman, tout comme pour le personnage de la mère, d'ailleurs. L'évolution de la mentalité du père devait faire partie de l'utopie pour assurer un équilibre et pour créer la société modèle née avec la libération de la femme.

Si pour les deux premiers romans, la relation père-fils était la référence pour l'étude des personnages, dans ce troisième livre, le père est plutôt rapporté à sa relation conjugale et à son

implication dans le couple qu'il forme avec la mère. La première partie n'apporte pas trop de nouveaux détails sur le père, qui semble être le même que dans les autres romans de la famille. Mais dès le début, on observe l'absence de l'appellatif *Seigneur*, transformé en un simple « *mon père* » ou encore dans le très familier *Pa*, utilisé autant par le premier narrateur que par le deuxième, sans aucune distinction. Cette différence de vocabulaire traduit sans aucun doute un changement dans la relation familiale des personnages, de par cette intimité qui était même impensable avant, mais qui est en mesure d'anticiper l'évolution de l'attitude du père à travers le récit. Il était de toute évidence difficile, sinon impossible, de s'imaginer un père qui se faisait nommer *Seigneur* par toute sa famille laisser son épouse faire une véritable révolution des mentalités. Alors qu'un *Pa* semble beaucoup plus proche psychologiquement de sa famille, plus compréhensif, plus ouvert aux problèmes de ses proches et pourrait être plus à apte à accepter des changements aussi radicaux dans la structure même de sa famille. L'organisation traditionnelle de la cellule familiale est un peu bouleversée, mais respecte encore les règles fondamentales du triangle père – mère – enfants ; ce qui est assez intéressant à constater est le fait que la mère n'est jamais présentée comme étant à la tête de la hiérarchie familiale, son émancipation ne signifiant pas l'abolition du patriarcat.

Le père reste donc le chef de la famille, les grands traits du *Seigneur* étant encore reconnaissables dans le personnage du père de *La Civilisation, ma mère !...* Bourgeois riche et commerçant respecté dans la communauté, il est le prototype de l'homme maghrébin, sans qu'il soit présenté comme le représentant par excellence d'une vision culturelle, comme il l'était dans les autres romans. Sa famille est beaucoup plus réduite en nombre, étant plus proche du type de famille occidentale que du type maghrébin de l'époque, ce qui de nouveau peut être vu comme un signe de l'évolution qui va s'opérer au sein de cette famille. Les relations familiales sont beaucoup moins tendues, même si on peut encore voir une certaine rigueur instaurée par le père :

« *Mon père n'a jamais lésiné. Tant que j'obtenais de bonnes notes, il me donnait de l'argent de poche. De quoi faire rêver un habitant du Bangladesh. Ou me faire rêver, moi – maintenant. C'était un théorème de son échelle de valeurs.* »¹⁷⁹

On nous présente ici un père préoccupé de l'avancement scolaire de ses enfants, qui n'hésite pas à les récompenser le cas échéant. On se souvient ici que la récompense de Driss dans

¹⁷⁹ C.M.M., p. 40.

Le Passé simple avait été le droit de porter une tenue occidentale à l'école, et que l'argent de poche était considéré comme inutile par le Seigneur son père. La récompense n'était peut-être pas trop significative, mais son existence même est un progrès par rapport au comportement antérieur du père, démontrant une volonté d'assurer une certaine indépendance à ses enfants et de les habituer aux réalités du monde extérieur à la famille et donc une modernité de la pensée paternelle. Le Seigneur considérait être le seul à pouvoir disposer de l'argent, ce qui était une manière d'asservir les autres à sa seule volonté, de créer une dépendance qui n'existe plus dans *La Civilisation, ma Mère !...*, parce que remplacée par une ouverture d'esprit qui permet une explication plausible pour la transformation ultérieure de la mentalité du personnage. On se rend compte dès le début qu'on a affaire à un autre type de personnage, tout comme le changement était déjà visible dans *Succession ouverte* : le père fait preuve d'humanité avant tout. Il n'est plus l'homme qui sait tout et qui devine le comportement de sa famille grâce à une excellente connaissance de leurs habitudes : quand Nagibrenonce à l'école, le père ne se doute de rien, tout comme il découvre avec étonnement le changement de sa femme : une impassibilité proche de la naïveté, mais fondée sur la confiance dans son système de valeurs qu'il pensait acquis par sa famille.

La relation conjugale est au début assez semblable à celle décrite dans *Le Passé simple* notamment : un homme beaucoup plus âgé que l'adolescente qu'il a épousée, un mariage de convenance, une relation où traditionnellement l'homme était le plus fort, fondée plutôt sur le sentiment du devoir que sur l'amour ou le respect. Le père avait le sens du devoir accompli, celui d'avoir assuré à sa femme, et à sa famille en général, les conditions matérielles nécessaires à une existence décente et ne comprenait pas le besoin d'une liberté, fût-elle physique ou intellectuelle, ressenti par sa femme :

« Il y avait maintenant dans la voix de mon père tant de douceur que j'ai failli claquer des dents.

- Les femmes de ta génération ne pourraient pas en dire autant. Quand je t'ai épousée, tu avais treize ans. Orpheline depuis toujours. Aucune famille. D'aucune sorte. Tu ne savais même pas ce qu'était un œuf, comment le casser, comment le cuire, qui pouvait bien le pondre, chat, vache ou éléphant. Je t'ai élevée, tu n'avais pas de passé, j'ai fait de toi une femme honorable, je t'ai facilité la vie. J'ai résolu tous

tes problèmes. Je sais lutter. Et vaincre. Si tu étais l'épouse d'un va-nu-pieds, je pourrais comprendre. Explique-toi. Parce qu'en mon âme et conscience, je ne comprends pas. »¹⁸⁰

Le père fait donc preuve d'une mentalité limitée et qui peut sembler légitimement critiquable à la lumière d'une conception disons occidentaliste. Il n'éprouve aucun sentiment de culpabilité envers une femme dont il a brisé l'adolescence, l'introduisant presque de force dans une vie domestique voisine de l'emprisonnement. Mais il ne faut quand même pas le juger à travers une vision moderniste sur les droits des femmes, puisque l'époque et le contexte social ne nous permettent pas une telle interprétation ; tout au contraire, l'étonnement et le reproche du père sont explicables et même légitimés par les coutumes de son environnement culturel et surtout par l'époque à laquelle se passe l'action du roman. La stabilité matérielle et le statut social qu'il avait offerts à sa famille devaient suffire pour un supposé bonheur familial, parce que socialement les femmes devaient être dépendantes d'un homme, ce qui servait à assurer à chacun un statut dans la communauté. Le fait d'être orpheline était mal vu dans la société, car la femme ne dépendait de personne ce qui était presque l'équivalent d'une non-existence sociale. La tradition maghrébine voulait qu'une femme soit toujours sous la tutelle d'un homme : sous celle du père jusqu'à son mariage, moment où elle passait sous la tutelle de son époux, ou bien sous celle d'un parent de sexe masculin dans le cas du décès du père ou de l'époux. Philippe Fargues présente dans son étude *La Démographie de la famille au Maghreb : une clé pour comprendre la politique* une réalité sociologique bien ancrée dans la tradition maghrébine et il parle même d'un marché matrimonial où les femmes étaient toujours en supériorité numérique :

« Il ne pouvait bien sûr pas s'agir d'un excédent naturel, car dans les populations arabes comme dans toutes les autres, les deux sexes sont, à âge égal, approximativement égaux. L'excédent était donc un produit de la société, le résultat arithmétique d'une règle et d'une coutume. La règle c'est l'universalité du mariage : tout homme, toute femme, devait – doit encore – appartenir tôt ou tard à un couple conjugal. La coutume, c'est un fort écart d'âge entre les conjoints, au profit de l'homme : un mari était en moyenne de 5 à 10 ans l'aîné de son épouse.

Universalité du mariage et écart d'âge expriment bien le modèle patriarcal car ils garantissent que toute femme sera placée sous la responsabilité d'un homme et que celui-ci la dominera y compris par son âge. »¹⁸¹

¹⁸⁰ C.M.M., p. 112.

Dans ces conditions, une femme « *orpheline depuis toujours* », sans « *aucune famille. D'aucune sorte* », devait se considérer comme bénie d'avoir trouvé un époux, d'autant plus un époux riche qui pouvait lui assurer une vie décente. L'ancrage dans ces normes sociales ne permet pas au père de comprendre le changement spirituel que subissait sa femme, mais loin d'être un misogyne impitoyable qui exploite sa femme, il est lui-même la victime d'un système de valeurs qui l'a formé, dans lequel il a toujours vécu et dont il est lui aussi en quelque mesure dépendant. L'évolution du personnage à travers ce roman peut même nous autoriser à dire que *La Civilisation, ma mère !...* est le roman d'une double libération : celle de la mère qui occupe le premier plan de la narration, mais aussi celle du père qui s'avère capable de dépasser les normes vieilles et avilissantes d'une société traditionnelle pour s'ouvrir à une autre manière de penser la femme et la famille. L'émancipation de la femme ne serait pas complète et ne produirait pas d'effets sans une prise de conscience masculine de ce changement, parce que dans une société patriarcale, toute évolution doit passer par le filtre d'une pensée masculine.

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, le père est le plus souvent présenté par l'intermédiaire de la relation de couple formé avec la mère ou par les dialogues auxquels il participe, rarement par ses actions. A aucun endroit dans le roman on ne parle d'amour dans le couple, le devoir prenant le devant, le père ayant la satisfaction du devoir accompli, comme nous l'avons expliqué, et ne considérant pas nécessaire l'existence des sentiments. Cette vision est à son tour liée à la conception sociale de la femme qui privilégie son rôle de mère au détriment de la féminité, vision réductrice et dévalorisante de par ses limitations ; cela explique l'attitude du père, face à un simulacre de rituel de beauté :

« *Ce soir-là, mon père l'a regardée avec une étrange lueur dans les yeux :*

- J'aime bien ta nouvelle coiffure, laissa-t-il tomber en même temps que la cendre de sa cigarette.

Cela te dégage le front. Tu es jolie, tu sais ? [...]

Et voici : mon père fut doux avec nous tous ce soir-là. [...]

Ce fut juste ce jour-là. La seule fois où j'ai entendu mon père exprimer sa tendresse à celle qui était son épouse. »¹⁸²

¹⁸¹ Philippe Fargues, *La démographie de la famille au Maghreb : une clé pour comprendre la politique*, in *Les cultures du Maghreb*, dir. Maria-Angels Roque, pp. 117-118.

¹⁸² C.M.M., pp. 22-23.

Le père semble remarquer pour la première fois les qualités physiques de son épouse, cette découverte ayant une influence sur sa bonne humeur et allant jusqu'à produire des effets sur son comportement envers tous les membres de la famille. Ce qui peut être sous-entendu est le fait que le manque de sentiments influençait la vie de famille dans son ensemble, mais le père n'en est pas conscient, parce qu'il ne réitère plus ce comportement. Dans sa vision du monde, l'expression des sentiments serait un signe de faiblesse et il ne pouvait se permettre de laisser voir aucune hésitation. Mais, malgré cette unicité du moment, cette scène montre bien l'humanité du père, qui ne peut pas être accusé d'une insensibilité chronique, mais tout au plus d'une dignité masculine fondée sur une mentalité générale qui érigeait l'homme en maître absolu d'une femme-objet, dont les qualités physiques ou morales sont peu importantes aux yeux de la société patriarcale qui leur demande uniquement d'être mère. Ce musèlement des sentiments dans le couple – unilatéral quand même, car la mère, comme on en discutera plus tard, n'est pas aussi insensible – ne conduit pourtant pas à une relation clandestine comme c'était le cas dans *Le Passé simple*. Défini par sa relation de couple dans laquelle il connaît une évolution existentielle, présenté toujours par rapport à sa femme, le père n'a plus la liberté d'action qui lui avait permis une relation extraconjugale ; dans ce contexte, une telle relation aurait été une atteinte portée à la conquête de la liberté de son épouse.

On doit remarquer l'absence du *nous*, transformé dans un simple *je*, présent à travers tout le roman, dans la première comme dans la deuxième partie et la manière directe de parler à sa femme, une différence notable par rapport au comportement du Seigneur, qui ne s'adressait que très peu directement à sa femme. Dans *Succession ouverte*, les dispositions testamentaires concernant la mère ont été données au fils chargé de la mise en application du testament, tandis que pour tous les autres, les derniers désirs du père avaient été adressés directement. Il accorde donc plus d'importance à l'existence même de sa femme, bien que le détail de cette remarque prouve qu'elle n'en était pas tout à fait consciente, la prise de conscience de son individualisation devant avoir lieu plus tard.

Le père est soumis dans la première partie du roman au jugement assez dur de son fils, qui ne lui nie pas des qualités, tout en accentuant ses actions discutables :

« Et l'homme très intelligent qui l'avait épousée en pleine puberté, l'homme très efficace qui était capable de transformer un terrain vague en devises fortes et une civilisation pétrifiée en pétrole jaillissant,

l'homme conservé dans la saumure de son époque, dans la morale et dans l'honneur n'avait fait qu'appliquer la loi. Religieusement. L'avait enfermée dans sa maison depuis le jour des noces et jusqu'à cet après-midi-là où nous l'avions fait sortir. »¹⁸³

L'ironie qui caractérise les romans chraïbiens est utilisée ici pour mettre en évidence les tares d'une société « *pétrifiée* » qui se retrouvent dans les comportements individuels, étant la cause de ce que l'esprit du fils perçoit comme dysfonctionnements. La religion est, de nouveau, remise en question, étant subtilement reliée à ce que signifie la loi dans la société, prétexte qui semble légitimer des pratiques qui frisent l'anormalité aux yeux d'une autre culture. Le lien entre des supposées prescriptions religieuses et l'application des lois sociales très strictes est souvent mis en avant par Chraïbi qui veut montrer par cela que la société maghrébine était parfois fondée sur cette confusion entre fonctionnement sociétal et dogmes religieux. Le reproche du fils est très proche du discours de Driss dans *Le Passé simple*, mais dans le contexte actuel il est moins acide à l'égard du père. On ressent certainement l'ironie dans la caractérisation quelque peu antithétique du père : « *très intelligent* », « *très efficace* », mais en même temps capable de se marier avec une adolescente de treize ans et « *conservé dans la saumure de son époque* », cependant on observe aussi une tentative voilée de disculper le père, qui finalement n'était coupable que de faire partie d'une civilisation non-évolutive.

Le père fait partie de la bourgeoisie marocaine, c'est un riche commerçant ayant plusieurs activités, préoccupé de la bonne marche de ses affaires :

« Mais il était enfermé dans l'expansion de ses affaires (ferme, immobilier, banque, industrie), ne voyait rien de l'évolution bourgeonnante de sa femme, habitué depuis si longtemps à une compagne statique, permanente, immuable – puisque, lui, il était heureux avec elle, n'avait aucun problème et donc pourquoi en aurait-elle ? »¹⁸⁴

Tout à ses activités commerciales, le père perd de vue les événements qui se passent dans sa famille, attitude qui était peu envisageable dans le cas du Seigneur. La diversité de ses activités n'est vraisemblablement pas un signe d'avarice, mais plutôt la conséquence d'un désir paternel d'assurer une existence plus que décente à sa famille, mettant en avant un bonheur purement matériel, symptomatique d'une réalité sociologique. La vision de la femme est comme toujours

¹⁸³ C.M.M., pp. 59-60.

¹⁸⁴ C.M.M., p. 77.

rapportée à l'existence du mari, le père ne pouvant pas s'imaginer un mal-être de sa femme qui coexiste avec son propre sentiment de bonheur. On y voit de nouveau les signes de la sclérose qui atteint la société, diagnostiquée à travers les comportements individuels. Le père reprend donc ici le rôle de représentant de la société en son ensemble, qui avait été abandonné dans une certaine mesure dans *Succession ouverte*.

Un élément présent dans les trois romans est l'existence de la ferme, symbolisant toujours un lieu de refuge pour le père, dans un paysage presque idyllique, naturel, où la sauvagerie des cactus et des chevaux s'allie à la domesticité des champs cultivés :

« Le lendemain était un dimanche. Ce jour-là, le père le passait à la ferme, à une dizaine de kilomètres de la ville, face à l'Océan. En compagnie d'une horde de chevaux sauvages, de quelques hectares d'orge, de blé et de tomates, de cactus séculaires – et d'une solitude vaste de l'horizon à l'horizon, sonore depuis le refrain acéré des grillons jusqu'aux battements de tambours de mer, sous le dôme du ciel flambant de millions de soleils. »¹⁸⁵

Le décor même reprend le thème qui traverse l'œuvre chraïbienne, celui d'une possible réconciliation entre les civilisations : la « sauvagerie » d'une tradition ancestrale peut cohabiter avec la nouveauté apportée par une culture évolutionniste. Le fait que le père trouve dans cet endroit son lieu de refuge peut être vu comme le signe d'une volonté inconsciente d'adaptation aux changements. En même temps, son besoin de solitude – il allait à la ferme tout seul, sans sa femme, ni ses enfants – montre la part d'individualisme qu'il porte en lui, la nécessité de se détacher de l'appartenance à une cellule familiale ou à une communauté. Cela laisse déjà supposer un certain instinct d'évolution humaine, et on dit instinct parce que ce ne peut pas être un sentiment entièrement conscient ou raisonné dans la mesure où le père ne peut pas encore l'extrapoler aux autres individus, comme sa femme ou ses enfants, ceux-ci étant à ses yeux un tout unitaire totalement dépendant de sa propre personne. C'est pour cette raison qu'il dit à sa femme : « Depuis quelque temps, tu as adopté un langage bizarre, un comportement insolite. Je ne te reconnais plus, je ne te comprends plus. Pendant des années, des années... »¹⁸⁶. Habitué à la femme-objet qu'il avait toujours pu maîtriser, il ne peut même pas concevoir la réalité d'une femme-sujet, d'une personne détachée de l'entité que représentait pour lui la famille.

¹⁸⁵ C.M.M., p.54.

¹⁸⁶ C.M.M., p. 111.

Les rapports avec ses fils semblent, eux aussi, ambigus dans leur ensemble, puisque dans la première partie, les relations père-fils sont présentées comme assez froides, proches de celles du Seigneur avec ses enfants, sans être tout aussi crispées. L'autorité du père se fait ressentir, mais elle ne donne plus lieu à la même rigueur draconienne, puisque les fils peuvent faire sortir leur mère de la maison à l'insu de leur père. Nagib renonce même à l'école sans qu'il le sache. Il y a donc des indices qui vont vers l'idée d'une autorité limitée, ce qui n'empêche pas l'existence de scènes tendues, fort semblables à celles du *Passé simple* :

« - Tu as terminé ? me dit lentement mon père – lentement, avec beaucoup de douceur.

Debout, mince et dur, il laissait tomber sur moi un regard en fil de plomb, comme la lumière d'un réverbère [...]

- Oui, Pa, j'ai terminé. Pourquoi ?

- Sors !

- Ah, bon...

Des yeux et de l'index, il a commencé à me pousser droit devant lui.

- Sors !

Il n'a pas élevé la voix, pas levé la main sur moi, rien. Son visage était empreint de bonté et d'honneur et, tandis que je me dirigeais vers le vestibule à reculons, il me suivait pas à pas, calmement. Il était comme ça, Pa. On n'en fait plus comme lui – arbres, lions ou êtres humains. [...]

Il a eu un demi-sourire, m'a tendu la main droite. Je l'ai serrée dans ma patte avec admiration. Elle sentait la droiture, le tabac et la claque. »¹⁸⁷

Le lecteur a l'impression d'être en plein *Passé simple*, le fragment rappelant la scène de la confrontation entre le Seigneur et Driss. Le même calme imperturbable chez le père, la même volonté de se faire respecter par son fils, mais la malédiction finale est remplacée par un geste de possible réconciliation future, celui de serrer la main de son fils. Le final est inversé, parce que c'est le père qui se retrouve finalement à la porte, n'ayant pas deviné l'intention réelle de la demande du fils. Le Seigneur aurait sans doute eu l'intuition de cette intention et on peut même difficilement voir Driss, malgré sa révolte avouée, ayant le courage de mettre son père à la porte. Les relations sont donc différentes, le père de *La Civilisation, ma mère !* jouant la carte d'une normalité limitée, d'une liberté close, mais qui permet un développement individuel de ses enfants. On reconnaît aussi les traits du Seigneur de *Succession ouverte*, notamment la bonté et

¹⁸⁷ C.M.M., pp. 116-117.

l'honneur qui caractérisaient ce personnage et qui étaient souvent à la base de tout portrait du père. L'admiration est avouée ici, mais elle n'avait pas besoin de l'être pour que le lecteur en soit conscient ; c'est plutôt le fils qui en prend conscience, beaucoup plus tôt que Driss, pour lequel l'admiration était presque inconsciente et donc involontaire dans le premier roman, et tardive dans le second, où la mort du père constitue un obstacle à l'affirmation directe de ce sentiment. Même ici, cette verbalisation est indirecte, puisque l'aveu semble être l'acte de celui qui raconte des événements passés, du narrateur-adulte plutôt que du personnage-narrateur-adolescent. Un dialogue sincère entre le père et le fils est possible, mais semble néanmoins fermé, soumis à des règles tacites.

Dans la deuxième partie, ce dialogue se libère peu à peu des contraintes, devenant une partie importante de l'utopie développée dans le récit. Le père montre alors une capacité d'adaptation dont on ne l'aurait pas cru capable même dans la première partie. Les conversations avec Nagib sont surprenantes par leur simplicité et leur sincérité, comme c'est le cas de celle-ci :

- « - Je veux dire : que penses-tu de ta femme ?*
- Pourquoi me demandes-tu ça, fiston ?*
- Si tu me parlais, hein, Pa ? ça te ferait du bien. Vas-y, vide ton cœur, je t'écoute.*
- Rien que ça ? Eh bien, je vais te dire : c'est comme si j'avais épousé une nouvelle femme, que je commence à connaître, tandis que celle que j'avais m'était pratiquement inconnue.*
- Ça veut dire que tu es content ? ou que tu as peur ?*
- Les deux, mon fils.*
- Mais elle a une bonne nature.*
- Je te crois.*
- Et elle, elle a un nouveau mari ?*
- Il ne m'a pas répondu. Juste fumé. Fumé tout le paquet. »¹⁸⁸*

Le dialogue est émouvant par sa normalité, par la sincérité dont les deux protagonistes font preuve. La verbalisation de ses sentiments rend le père beaucoup plus humain, plus ouvert et montre déjà une évolution comportementale. Parler de soi et de ce qu'il ressent ne semble plus être un sujet interdit, le père ne montre aucune réticence, attendant seulement un signe d'encouragement de la part du fils. Il parle librement de la transformation de sa femme, avouant

¹⁸⁸ C.M.M., p. 135.

en éprouver des sentiments contradictoires : contentement et peur à la fois. Ce changement a eu des répercussions sur sa propre manière de voir le monde, parce qu'il dit essayer de connaître maintenant sa femme, sa nouvelle personnalité, ce qu'il n'avait pas fait avant. Certainement, il n'y avait même pas pensé, parce que jusqu'ici sa femme était un simple objet animé supposé sans conscience ou sentiments propres. La seule question qui reste sans réponse est celle sur son propre changement, dont il n'est pas encore complètement capable de prendre conscience. Cela ne signifie pas que cette transformation n'a pas eu lieu, mais juste que le père a encore besoin de laisser sédimenter les nouveautés dans son esprit ; en même temps, ses réactions trahissent une nouvelle manière de penser, l'abandon, pour l'instant partiel, des préjugés et d'une mentalité dépassée. Ce qui découle de ce dialogue père-fils est le fait qu'un changement général, au niveau de la société, ne peut s'accomplir qu'à travers des changements individuels qui imposeront une nouvelle norme, après une période d'essai et de tâtonnements pendant laquelle la communauté, à l'instar du père, a besoin de comprendre et de s'approprier cette nouvelle norme.

Le dépassement d'une mentalité n'est pas une chose simple, au contraire. Cette difficulté prend ses sources dans l'enracinement de l'idée dans la conscience collective, qui fait qu'une expérience longtemps réitérée acquiert une valeur de vérité absolue. Le père, qui est un produit modèle de ce type de société – qui existe d'ailleurs dans toutes les cultures, avec un degré plus ou moins élevé de dogmatisation – se reporte toujours aux fondements mêmes de la pensée qu'il a connue toute sa vie. La religion est de nouveau prise comme exemple :

« Pa m'a dit :

- Prends la Bible, l'Ancien Testament, le Nouveau Testament. Prends le Talmud, le Coran, le Zohar, le livre des Hindous. Partout, dans toutes les religions, tu ne trouveras que des hommes. Pas une prophétesse, pas une seule envoyée de Dieu. Nous avons vécu avec cet ordre des choses depuis des siècles et nous n'avons pas eu à nous en plaindre, nous, les hommes. Alors, quand ta mère s'est mise un jour à remplacer les portes par les fenêtres et vice versa, dans ma propre maison, j'ai souri. Oui, j'ai souri devant tant d'enfantillage. Je me disais : c'est une mère de famille, mais elle est restée une enfant. Les enfants ont besoin de déverser leur trop-plein d'énergie. [...]

- Oui. C'est à peu près cela, bien que ta mère n'ait rien d'une mécanique. Je me disais : ça lui passera. J'espérais même qu'elle ferait un faux pas, qu'elle se fourvoierait, qu'elle...

- ... se casserait la figure ?

- Tu traduis en termes violents mes sentiments polis. Mais admettons. Or, rien ne lui est passé, elle a continué de l'avant et je n'ai pas eu à la consoler, à assumer mon rôle de protecteur, comme je l'avais espéré. »¹⁸⁹

L'infantilisation de la femme est ainsi mise sur le compte d'une tradition prenant ses sources dans les livres religieux. Comme une excuse, le père cite les livres fondamentaux de toutes les religions importantes du monde, pour repousser toute accusation éventuelle par rapport à une exception culturelle. Cette comparaison montre l'importance de la pensée religieuse pour le développement de la société en général : chercher à légitimer une coutume par les écrits religieux est une manière de maintenir une tradition dont les fondements réels ne peuvent pas être prouvés ou ne sont plus conformes à la situation actuelle. Le père explique par cette habitude socioculturelle ses propres comportements, pour ne pas avouer et s'avouer à soi-même le besoin d'un renouveau. On observe dans le discours paternel la comparaison entre la mère et un enfant : l'infantilisation de la femme est en elle-même un symptôme du manque d'intérêt de la société pour une évolution de la pensée féminine. D'une part, la femme serait restée la même enfant que le père avait épousée à l'âge de treize ans, lui niant ainsi toute capacité d'évolution spirituelle ; d'autre part, cette conception nous fait revenir sur la vision culturelle dont on a déjà parlé : la femme devant toujours, à tout âge, être placée sous une tutelle masculine, tout comme on procède, dans toutes les civilisations, à la mise sous tutelle d'un mineur. Cette vision est renforcée par le fait de considérer la volonté d'évolution de son épouse comme étant un simple caprice passager d'enfant gâté qui a besoin d'utiliser son énergie non-dépensée. On se demande, d'un point de vue humain, comment on peut considérer qu'une « *mère de famille* » pourrait encore avoir un trop-plein d'énergie. Cela ajoute une couche à la théorie d'une non-volonté sociologique de connaître la psychologie féminine. Evidemment, le prétexte de cette infantilisation volontaire, utilisé par le père aussi, est celui d'une supposée incapacité de la femme à se protéger et d'un besoin continu d'être secourue. La sincérité du père dans ce dialogue avec son fils est totale : il devient conscient, si on peut dire ainsi, du fait que ce prétexte cache en réalité sa propre nécessité de se voir et d'être vu en tant que protecteur. L'homme a besoin de se présenter toujours comme le « gardien protecteur » de quelqu'un : tandis que les enfants grandissent, les garçons deviennent à leur tour des protecteurs, les filles passent sous une autre protection, l'épouse reste la seule qui

¹⁸⁹ C.M.M., p. 145.

puisse encore être soumise à la protection masculine. C'est pour cela que la tradition a perpétué l'idée d'une infériorité de la femme, de sa soi-disant faiblesse – autre élément commun à bien des civilisations – conduisant dans certaines cultures à l'infantilisation volontaire dont on a parlé. Son « *rôle de protecteur* » que le père voulait pouvoir assumer est un prétexte d'une tradition patriarcale qui voit dans cette fonction une sorte de gage de virilité.

Cette vision du monde crée une dépendance de la part de l'homme, dépendance psychologique qui fait que celui-ci désire, et avoue avoir désiré, l'échec de l'initiative de sa femme. Il s'agit moins d'une misogynie chronique que d'une tentative involontaire d'autoprotection, de protéger son statut et sa propre vision du monde contre l'intrusion d'une nouveauté. L'histoire a démontré que toute évolution, fût-elle scientifique, technique ou culturelle, doit passer par une phase de négation et une tentative de détractation qui contribuent finalement à sa sédimentation dans la conception collective. Cette même théorie est applicable, à une moindre échelle, mais en même temps représentative d'un point de vue social, à la situation vécue par le père. L'incrédulité manifestée au début est en réalité une réaction intérieure contre une conjoncture nouvelle qui affecte directement sa situation actuelle, une situation qui, de plus, était pour lui parfaitement convenable.

Un autre élément qui mérite notre attention est le fait que la comparaison entre une voiture et la mère, proposée par Nagib, ne convient pas au père, qui dit ne pas considérer son épouse comme une « *mécanique* ». C'est une affirmation qui contredit certains comportements du père, notamment dans la première partie : ceux qui mettaient en évidence la femme-objet. La contradiction est en fait une preuve de l'inconscience de cette vision de la femme-objet, qui était une chose acquise dont on ne cherche pas à connaître les fondements profonds.

Cette deuxième partie ne contient plus de dialogue direct entre le père et la mère, toutes les considérations du père sont rapportées par Nagib comme faisant partie des conversations père-fils. Cette attitude peut avoir deux explications : le père se sentait déjà inférieur à sa femme et n'osait pas lui parler directement. Mais la deuxième possibilité nous semble plus plausible dans le contexte général du roman : le père hésite d'adresser la parole à la femme à cause d'une réticence à la libération totale de cette dernière, telle que le prouve le roman dans son ensemble ; la femme, qui n'aura jamais une parole autobiographique, restera finalement sous la tutelle masculine,

puisque son fils ne lui permet pas de partir seule vers la France. Nous allons détailler cette attitude quelque peu ambiguë dans la partie dédiée à la femme.

La métamorphose du père s'achève pleinement vers la fin du roman, sa vision du monde étant très proche des visions philosophiques occidentales et humanistes, comme un signe de rapprochement possible entre les civilisations :

« A la base de toute société, il y a la commune. Et le noyau de la commune, c'est bel et bien la famille. Si au sein de cette famille la femme est maintenue prisonnière, voilée qui plus est, séquestrée comme nous l'avons fait depuis des siècles, si elle n'a aucune ouverture sur le monde extérieur, aucun rôle actif, la société dans son ensemble s'en ressent fatalement, se referme sur elle-même et n'a plus rien à apporter ni à elle-même ni au reste du monde. Elle devient non viable, exactement comme ces anciennes entreprises familiales qui s'effritent en Bourse à la moindre offre publique d'achat. »¹⁹⁰

On a ici un véritable plaidoyer pour la cause des femmes, montrant de manière simple et concise l'importance de la femme au niveau de toute la société. On observe même la modernité de ce discours, qui met déjà en cause la question du voile et qui voit dans l'enfermement des femmes une cause importante de la sclérose sociale : la captivité n'est pas uniquement physique, mais aussi psychique et morale, parce que l'ouverture dont parle le père signifie aussi bien une ouverture intellectuelle – qui passe normalement par la scolarisation. La vision du père vient compléter l'utopie créée dans la deuxième partie du roman, la société traditionnelle devant s'incliner symboliquement devant la modernité naissante, pour contribuer à une évolution socioculturelle longtemps rêvée. La comparaison proposée, entre les entreprises familiales et la société traditionnelle, est parlante et s'intègre très bien dans la caractérisation générale du personnage, impliqué dans la vie économique et communautaire. Cette conception moderniste du père montre sa capacité d'adaptation, ce qui traduit un espoir, sinon une possibilité réelle d'adaptation au niveau macro-social : bien que centrée sur la société maghrébine de l'époque, elle n'est pas moins édificatrice pour une réalité qui peut toucher toutes les civilisations ; n'oublions pas que *La Civilisation, ma mère !...* voit le jour pendant ce qu'on appelle « la deuxième vague féministe », qui remettait en question justement le patriarcat qui fonctionnait au sein des sociétés et demandait une révision des rapports entre les sexes et des valeurs de base de la civilisation. Les mots du père ont ainsi une valeur universelle, non plus seulement dans le contexte arabo-

¹⁹⁰ C.M.M., pp. 146-147.

musulman qui représente le cadre du roman, mais dans un contexte mondial, et peuvent de même être appliqués à tous les membres de la cellule familiale : une collaboration est essentielle et vitale pour une évolution progressive. Cette conception devait être exprimée par le père pour fermer le cercle commencé avec le début de l'émancipation de la mère : pour que le rêve utopique de libération soit complet par une prise de conscience masculine, facteur de décision, de la nécessité de cette émancipation. Toute évolution serait inefficace si elle ne comprenait pas le système dans son ensemble.

Le père explique aussi comment il est arrivé à ce changement assez radical de vision :

« [...] Mes yeux s'étaient ouverts, je m'étais brusquement rendu compte que ta mère était, à elle seule, la conscience d'un monde inconscient.

- C'est elle qui t'a consolé en fin de compte ? hein, Pa ?

- Oui. A la voir ainsi, de plus en plus vivante, je me suis pris à espérer, puis à croire. »¹⁹¹

Le père reconnaît donc justement cette prise de conscience dont nous avons tant parlé jusqu'ici et qui l'a aidé à dépasser la fierté blessée d'homme supposé protecteur de la femme faible et impuissante. Le monde inconscient représente la communauté ou la société qui ne veut pas renoncer à des coutumes vieilles ; l'initiative de son épouse représente donc un signal d'alarme en direction de ce monde statique. Le père découvre aussi que le bonheur du couple passe par le bonheur de chacun et qu'il pouvait être content tout en laissant sa femme s'exprimer. C'est une vision moderne du couple, une vision disons occidentale, pour laquelle la transformation positive d'un membre conduit à la métamorphose de l'autre sans que ce dernier soit de quelque manière que ce soit lésé. Le père avoue avoir ainsi appris à « *espérer, puis à croire* » dans une nouvelle manière de penser le monde qui pourrait même être assimilée par les autres, à force d'être réitérée par d'autres « cellules ». C'est la base même de toute évolution, sociale ou d'autre genre. Le père devient conscient de l'importance que son appui peut avoir pour sa femme et pour lui aussi. Même si les rôles semblent inversés, la mère étant vue comme la consolatrice du père, les choses ne sont en réalité pas aussi radicales : par son soutien moral, l'homme devient impliqué dans l'évolution, co-fondateur de la nouvelle mentalité qui ne pourrait pas être complètement mise en place sans cette collaboration.

¹⁹¹ C.M.M., p. 146.

Le père est caractérisé dans *La Civilisation, ma mère !...* à travers ses relations familiales : celles avec son épouse en premier lieu et celle avec ses enfants, dans une moindre mesure, mais tout aussi définitoire. Pour parfaire sa transformation accomplie au fur et à mesure de l'avancement du roman, il est désormais capable d'exprimer ses sentiments et de voir lucidement le chemin qu'il a personnellement parcouru :

« - Tu es triste, Pa ?

- Plus que tu ne le penses. Je suis enragé de n'avoir pas compris plus tôt. Et pourtant, les affaires que je brasse auraient dû me montrer la voie. Quand une affaire commence à montrer un certain fléchissement, je sais comment la revaloriser du jour au lendemain : par des injections de capitaux. J'avais un capital humain, il a toujours été là tout prêt. Et je ne l'ai mis à la disposition de personne. »¹⁹²

Il revient aux comparaisons à fondement commercial pour dire clairement sa nouvelle façon de penser ; la lucidité dont il fait maintenant preuve lui permet de reconnaître ses propres erreurs et de faire un effort de réévaluation de sa propre attitude. Le capital humain dont il parle est à la fois sa femme, qu'il arrive à connaître et à reconnaître pour ses capacités, mais en même temps il pense peut-être aussi à ses enfants, qui avaient eu l'intuition d'une possibilité d'évolution humaine chez leur mère et l'initiative de mettre en place le projet, stratégique pourrait-on dire, d'une transformation lente mais concrète.

Dans un roman qui se veut en premier lieu un hymne à la femme et à la mère, la part du père semble être secondaire, mais cela n'empêche pas son importance dans la narration. Son évolution au niveau de la mentalité et de la vision du monde est tout aussi importante que la métamorphose de la mère, dont elle est le complément obligatoire. Le père est dans la première partie un représentant classique de la société traditionnelle, pour devenir dans la deuxième partie un exemple individuel qui exprime l'espoir d'un renouveau de cette même société. Sa représentativité, dans cette deuxième partie, n'est pas prouvée, puisque on ne sait pas quelles ont été les réactions de la communauté à cette expérience féministe, mais le père reste l'incarnation de la vision moderniste du rôle des hommes et des femmes dans le développement social et culturel. Le roman est dans la même mesure un éloge du père et plus largement de tous les

¹⁹² C.M.M., p. 147.

hommes qui peuvent comprendre le changement et qui ne restent pas fermés dans une vision commode et apparemment intangible des choses.

II.3.4. L'inspecteur Ali– le père occidental

La figure paternelle a été, dans les trois romans chraïbiens étudiés jusqu'ici, éminemment marocaine. *L'Inspecteur Ali* change, de ce point de vue, le registre et met en scène un personnage occidental, écossais, pour être plus précis, qui est en grande mesure l'opposé absolu de ce que le père avait signifié jusqu'ici. Personnage drôle, jusqu'à être cocasse, Jock est le père de Fiona et le beau-père de Brahim Orourke et occupe un rôle secondaire dans le récit, sans être pour autant insignifiant. Son attitude est souvent utilisée par le narrateur pour mettre en évidence les différences notables entre les civilisations et la manière dont fonctionnent les stéréotypes.

Tandis que le Seigneur était le représentant par excellence de l'ordre social oriental, Jock est le prototype de l'Occidental en voyage au Maroc, réfractaire à la découverte réelle d'une nouvelle culture, mais désirant y trouver les clichés, le plus souvent faux, des guides touristiques, pour se conforter dans une opinion préétablie qui lui donnerait la confiance de la vérité de ses connaissances. Le personnage est construit, lui-aussi, autour des stéréotypes et des clichés culturels, pour mettre en évidence la réciprocité de ce type de jugements qui nuisent à une coexistence des civilisations et des cultures.

Jock fait son apparition assez tard dans le roman, vers la moitié du récit, lorsqu'il arrive avec sa femme Susan à l'aéroport de Casablanca pour rendre visite à leur fille. Le premier portrait qu'on a de Jock est le suivant :

« Du coin de l'œil, j'aperçus une casquette en tweed que surmontait des clubs de golf [...] tandis que le gentleman à casquette ne bougeait non plus qu'un Ecossais dans un pub, un vendredi soir à l'heure de la fermeture »¹⁹³

¹⁹³ I.A., p. 112.

La casquette en tweed, les clubs de golf, la désignation « *gentleman* » sont autant d'éléments qu'on utilise souvent pour désigner les Ecossais. Le portrait est donc fondé dès le début sur des images préfabriquées, pour faire de Jock un personnage un peu loufoque, tel qu'il sera présenté à travers tout le roman, qui fera du contact des cultures une expérience drôle, mais qui cache, comme c'est le cas le plus souvent dans la réalité, des fissures dans une communication qui se veut interculturelle. La petite blague sur les Ecossais fait aussi partie du répertoire de clichés sur ce peuple, souvent utilisé dans des propos ironiques. Le narrateur ayant vécu en Ecosse, on aurait pu croire que ce type de préjugés ne pouvait pas trouver de place dans son récit, à moins d'être vrai, mais leur utilisation ne relève pas d'une mauvaise connaissance de la culture écossaise, mais d'une exagération voulue et stratégique pour démontrer que les préjugés fonctionnent dans n'importe quelle civilisation.

Presque tous les épisodes dans lesquels apparaît le personnage du père écossais sont empreints d'humour, le plus souvent un humour émouvant, parce qu'il est causé en partie par le début de sénilité dont Jock semble être la victime, mais cet humour peut aussi devenir un peu acide à certains endroits, là où le narrateur veut donner à ses propos une signification particulière. Son état mental est présenté toujours avec humour, à partir de ces actions étranges. Si sa manière de s'habiller à son arrivée à l'aéroport n'est pas aussi bizarre qu'elle paraît au premier abord, dès lors qu'on pense qu'il venait d'Edimbourg, son comportement envers le steward, bien qu'amusant, laisse penser à un début de maladie causée par son âge :

« L'événement se manifesta sous la forme de Jock. Deux tricots, un veston, un pardessus de laine muni de sa ceinture, par 32° centigrades à l'ombre. Il agitait ses clubs de golf, outré, en direction d'un steward de la B.E.A qui protestait de son incompréhension totale. Jock le reconnaissait formellement : c'était bien lui qui lui avait vendu une bouteille de whisky à bord de l'avion, duty free, de l'Aphroaig des Hébrides qu'il destinait à Archibald, son gendre que voilà. »¹⁹⁴

Ses vêtements provoquent sans doute des sourires, mais font aussi partie de l'image que l'Ecosse a dans l'esprit des gens et surtout dans celui des gens des pays chauds, pour lesquels l'Ecosse est un pays très froid, presque à l'autre bout du monde, le grand Inconnu, l'Autre. Le malentendu avec le steward est lui aussi amusant, mais nous montre un homme au moins étourdi, qui fait une confusion parce qu'il n'a pas retenu le visage de l'homme avec lequel il avait parlé

¹⁹⁴ I.A., p. 116.

dans l'avion. Il semble aimer son gendre, auquel il aurait voulu donner une bouteille de whisky en cadeau. Son intention était des meilleures, mais à travers les explications de son épouse, on se rend compte que l'événement auquel il faisait allusion n'avait jamais existé. Brahim devait sans doute connaître le caractère de son beau-père, puisqu'il attendait un « événement ». Le gendre avait d'ailleurs tout préparé afin que le séjour de ses beaux-parents soit le plus paisible possible, leur confort étant très important : il avait changé les matelas, avait donné toutes les indications nécessaires à Saadiya, il avait lui-même tout fait pour que cette rencontre entre les civilisations ne soit pas un choc douloureusement ressenti.

Au début, son attitude est ambiguë, plutôt réfractaire au nouvel environnement, mais en même temps il est désireux de le connaître. Sa demi-ouverture est caractéristique pour une conception plus générale de l'Occident, qui dit vouloir connaître les réalités du monde oriental, tout en n'acceptant pas la diversité qui implique cette connaissance de l'autre. Il était intéressé à connaître la langue marocaine ; les chansons dans la voiture, l'épisode du dîner en famille sont très révélateurs :

« Il n'avait pas desserré les dents depuis qu'il s'était installé dans un bon fauteuil. Il les avait tous essayés comme si de rien n'était, une demi-douzaine, dépareillés, achetés au souk à la criée. Finalement il avait opté pour un siège vaguement familier, à forme de crapaud. (Il perdait un peu de garniture par en dessous, mais il était confortable.) Saadiya lui avait calé le dos à l'aide d'un coussin épais. Il fallait ce qu'il fallait : c'était un hôte de marque, venu de loin. Elle l'avait servi à part, le premier, dans une assiette creuse qu'elle avait apportée de la cuisine avec des manicles enfilées en guise de gants. Elle avait bien appris sa leçon. Jock détestait manger dans un plat tiède. Il le lui fallait bouillant. [...]

C'est à ce moment-là que Jock fit sa première manifestation publique. Et privée. Sans s'adresser à personne en particulier – il fixait le mur devant lui – il se plaignit sans se plaindre d'être tenu à l'écart. D'une voix douce, à peine audible. Il voulait faire comme nous, manger dans le plat commun, en convivialité. Il était au Maroc, que diable ! »¹⁹⁵

Jock avait eu un traitement particulier à table, non pas pour le mettre à l'écart, mais pour qu'il se sente bien accueilli dans la maison de sa fille et parce qu'il était considéré « *un hôte de marque* ». L'hospitalité est connue comme une caractéristique des Marocains, d'autant plus que les hôtes faisaient partie de la famille et nous avons vu à plusieurs reprises l'importance de la famille dans la société maghrébine. L'histoire du plat réchauffé ne peut pas ne pas nous rappeler

¹⁹⁵ I.A., pp. 141-142.

l'épisode du *Passé simple* dans lequel la tante Kenza avait été répudiée pour une histoire de plat froid. Cette ressemblance semble être faite pour démontrer que les humains peuvent être fortement semblables, sans rapport avec la civilisation dont ils font partie. Certes, il était impossible à Jock de répudier Susan pour une telle raison, mais il s'agit seulement de prendre conscience des caractéristiques communes à tous les humains, la mise en place des pratiques plus ou moins discutables étant la responsabilité de chaque organisation socioculturelle.

De même, le fait d'être servi en premier, même avant Brahim, qui était le maître de la maison finalement, montre le fait qu'on lui avait reconnu son statut d'homme et surtout de père de famille. La présence de Jock à la table familiale est en mesure de rétrograder Brahim de son rôle paternel et de le réintégrer dans son rôle de fils. Sa non-appartenance à la communauté d'origine n'empêche pas la reconnaissance de sa fonction dans le cadre de la famille, ce qui prouve l'importance de la structure hiérarchique dans cette cellule primaire de la société et donc dans la pensée culturelle marocaine. L'obéissance à cette règle non-écrite est observable notamment dans l'attitude de Saadiya, qui subit tous les caprices du vieillard – la scène du sucre pour le thé est tout aussi parlante – sans se rebeller, sans mot dire. La femme considère Jock en tant qu'homme et lui montre tout le respect que la culture dans laquelle elle vit accorde aux hommes. Son statut de domestique n'explique que partiellement son attitude obéissante, si on se rapporte aussi à son comportement envers Brahim, qu'elle respecte certes, mais qu'elle se permet tout aussi bien de gronder sur divers sujets. En même temps, l'attitude de Jock envers Saadiya n'est pas sans défaut. On n'a pas de détails sur son comportement concernant Susan, sa femme, mais il ne semble pas se faire de soucis en ce qui concerne le respect qu'il pourrait montrer à Saadiya. Il la décrit (c'est Brahim qui le dit, mais on peut supposer qu'il traduit la pensée de Jock) comme « *cette femme café-au-lait* »¹⁹⁶, ce qui peut être une formulation heureuse, mais qui semble cependant cacher un racisme voilé. Si ce n'est pas le cas, le manque de respect est certainement dû à la place apparente (on détaillera dans la partie qui lui sera consacrée le rôle réel qu'elle occupe dans le roman) de domestique que Saadiya occupait dans la famille, ce qui n'est pas non plus une chose flatteuse pour Jock. Il se montre d'ailleurs à plusieurs reprises hautain par rapport aux personnes de son entourage, ce qui peut signifier au sens large un sentiment de supériorité que l'Occidental a envers les autres cultures.

¹⁹⁶ I.A., p. 145.

L'attitude quelque peu dédaigneuse continue à la fin du dîner, lorsque Jock, déçu par le plat et la manière marocaine de manger, se déclare toujours mécontent :

« Jock recula son fauteuil d'une trentaine de centimètres. Il n'avait pas touché au plat. Pas un grain. Regardant la cheminée, il dit à la statuette qui le surmontait que, réflexion faite, il préférerait de loin d'être servi à part [...] »¹⁹⁷

La scène est d'un humour savoureux, mais comme Chraïbi nous y a déjà habitué, dans ses romans l'humour n'est jamais ni gratuit ni inutile. La confusion entre le riz et la semoule de blé est utilisée afin de présenter l'entêtement irraisonnable du beau-père, vu comme un signe de la sénilité qui s'installe chez lui. En même temps, la même confusion laisse entrevoir, subtilement, l'ignorance de l'Occidental qui ne peut pas accepter quelque chose de différent, ne pouvant pas se dissocier de sa culture d'origine pour s'ouvrir à un autre système culturel. La différence entre la semoule et le riz était certes à la fois gustative et visuelle, ce qui vient à l'appui de l'idée d'un manque d'ouverture et de volonté de la part des Occidentaux en ce qui concerne les coutumes orientales. D'ailleurs, son attitude hautaine – il ne regarde pas ses hôtes pour exprimer son mécontentement, qu'il n'essaye même pas de dissimuler – est amusante à la première lecture, mais exprime une hostilité qui est symptomatique de l'état des relations Occident-Orient, à quelque niveau que ce soit. La figure du beau-père, substituée à celle du père, reste encore une fois représentative d'une société, s'agissant cette fois-ci de celle occidentale, qui n'est pas moins fustigée par l'auteur : il s'agit d'une vision obtuse qui ne permet plus un élargissement vers l'Autre, d'une manière de penser qui exclut dès le début non pas l'existence d'un autre système, mais la possibilité que celui-ci soit meilleur ou tout au moins amélioré. On n'est pas très loin ici des considérations faites dans *Succession ouverte* qui allaient dans le même sens.

Si dans *La Civilisation, ma mère !...* le père participe finalement au changement espéré de la société, par l'évolution de sa propre personnalité et conception de vie, Chraïbi continue dans cette même ligne optimiste et exprime à travers le personnage de Jock l'espoir d'une conciliation possible dans le futur entre les deux mondes. Le beau-père commence peu à peu à accepter de faire la connaissance d'une autre culture, même s'il reste encore un peu ancré dans la même conception touristique qu'il avait eue dès le début. Mais le fait même d'avoir accepté de sortir de la maison pour visiter les alentours démontre une volonté de changement :

¹⁹⁷ I.A., p. 145.

« Mais même lui, l'homme lent par excellence, pondéré, si prompt à tourner le dos aux imprévus de la vie (ou l'inverse, à tourner la vie aux imprévus du dos, va savoir !), il reconnaissait volontiers qu'il n'avait pas entrepris cette longue expédition depuis Edimbourg pour pantoufler entre quatre murs, un voyage onéreux de surcroît. Bien sûr, il lui était arrivé en certaines occasions de traîner les pieds, exprès, de faire du surplacisme, lorsque la chère Susan, le houspillait nerveusement pour la moindre des choses : Hurry up ! Hurry up, Jock ! Mais c'était là-bas, chez lui, où il n'avait plus rien à découvrir. Ici, c'était différent. Il s'était levé de bon matin, s'était rasé, avait pris son petit déjeuner et une douche, en deux temps trois mouvements, il n'était que onze heures. Il était prêt à visiter la ville. Il se sentait rajeuni, « motivé », selon l'article de la revue scientifique qui traitait des problèmes du troisième âge. Il ne s'en séparait jamais, depuis qu'il l'avait achetée dans une librairie de Davidson's Mains, voilà six mois. »¹⁹⁸

Jock semble être un homme dépendant d'une routine à laquelle il ne peut pas renoncer, comme le respect du rituel du matin ou la relecture de sa revue scientifique, et reste attaché à sa propre conception. Sa manière de faire les choses est l'expression d'une mentalité qui exprime par la lenteur et par la pondération sa crainte d'un changement qui pourrait bouleverser ses habitudes, surtout si ce changement vient de l'extérieur. L'Occidental a mis en place un système qui exclut les « *imprévus de la vie* », faisant partie d'un plan qui ne pouvait pas souffrir de modifications, avec l'immutabilité comme caractéristique première. Jock, par son âge, par son statut social, par son comportement est le représentant parfait d'une telle culture, mais sa « motivation » de sortir de la maison pour connaître la ville, même si elle reste apparemment essentiellement touristique, est un premier pas vers un éventuel processus de réconciliation entre les deux systèmes de pensée et les deux visions du monde. L'Occidental disposé à visiter une ville marocaine est presque l'équivalent du père de famille marocain qui laisse son enfant aller à l'école française ou qui apprend à lire à cinquante ans. Pour qu'une modification profonde de la mentalité ait lieu, un effort est nécessaire dans les deux sens, et Chraïbi, après trois romans où cet effort était unilatéral, semble vouloir mettre l'accent sur le besoin de réciprocité dans cette relation difficile non pas à établir, mais à stabiliser. Si on accepte de prendre Jock comme représentant de la société occidentale, on pourrait dire qu'une communication interculturelle a été déjà mise en place et qu'elle semble avoir la capacité de continuer tant que les participants sont disposés à se connaître : Jock continue sa découverte du Maroc en compagnie de ses petits-

¹⁹⁸ I.A., p. 186.

enfants, ce qui met en lumière aussi une relation intergénérationnelle qui pourrait se trouver à la base d'un processus efficace de transmission et de mélange des valeurs.

La conclusion vient de la part de Brahim qui se penche encore une fois sur la ressemblance qui touche la structure profonde de l'humanité :

« *Et si Jock opposait à la crétinisation de ce monde la plus grande force qui soit : l'inertie ? Et si nous étions des ânes, l'un et l'autre, lui natif des Hautes Terres et moi descendu de l'Atlas ?* »¹⁹⁹

L'Écossais et le Marocain peuvent partager les mêmes traits humains, le même entêtement face à la réalité du monde : l'apparente lenteur et passivité de Jock est réinterprétée comme une mesure d'autoprotection et d'opposition à la tendance de régression que le monde semble suivre inexorablement. Jock lutte pour que le monde qu'il connaît reste immuable, tandis que Brahim désire au contraire une potentielle évolution, ce qui n'empêche leur ressemblance profondément humaine. La prise de conscience de ce caractère commun serait peut-être le premier pas vers une normalisation des relations interculturelles, mais il faut encore que cette prise de conscience soit bilatérale, tout comme le désir de changement et l'effort à faire qu'on a déjà mentionnés.

Le (beau-)père dans *L'inspecteur Ali* assume le rôle de représentant de la société occidentale, mais il est très loin de la figure paternelle à laquelle on s'était habitué à travers les autres romans chraïbiens ; son caractère est de beaucoup édulcoré et sa place dans le roman est secondaire. Il reste cependant l'incarnation d'une vision culturelle et d'une mentalité qui se trouvent mises face à face avec une culture différente, et commence à montrer un certain intérêt dirigé vers l'autre civilisation. Ce qui est aussi important à nos yeux est le fait que Jock est surtout caractérisé à travers ses actions et ses comportements, contrairement à la manière de présenter la figure du père maghrébin, qui était plutôt caractérisé par ses relations avec les autres et par son discours. Cela est peut-être une mise en évidence du pragmatisme de l'Occidental, pour lequel l'action est le moteur de toute existence. Même s'il n'occupe plus la même place au niveau de la narration, le père continue à remplir un rôle de représentant, parce que finalement la société occidentale est toujours une société fondée sur le patriarcat.

¹⁹⁹ I.A., p. 170.

II.3.5. Vu, lu, entendu et *Le Monde à côté* – le père Fatmi Chraïbi

Après avoir étudié les différents personnages paternels qui apparaissent dans les romans chraïbiens, nous allons nous attacher maintenant à voir comment Chraïbi a choisi de présenter son propre père à travers ses deux ouvrages de mémoires. Nous avons choisi de traiter ce sujet dans une seule sous-partie parce qu'il s'agit avant tout d'une seule et même personne ; de plus, les passages où la figure du père apparaît sont beaucoup moins nombreux – tout particulièrement dans *Le Monde à côté* – que dans les deux premiers romans par exemple.

Comme nous l'avons déjà fait pour les narrateurs, nous essaierons de voir quels sont les traits communs entre les personnages romanesques et la personne réelle présentée dans les mémoires. Il faut dire que le père est présenté partout du même point de vue, celui du narrateur, donc d'un fils, et il est toujours caractérisé par les rapports qu'ils entretiennent entre eux ; nous avons vu aussi que dans les romans, le père était quand même présenté d'une manière plus complexe, en intégrant dans sa caractérisation certains comportements qui ne visaient pas directement les rapports père/fils ou des relations avec d'autres personnages, comme sa femme ou ses autres enfants. Il faut par conséquent dire dès le début que, dans les deux volumes de mémoires, on observe d'un côté une diminution de l'espace (et non pas de l'importance) accordé à ce personnage et d'un autre côté, une unilatéralité de la caractérisation, qui se fait presque exclusivement par l'intermédiaire de la relation père/fils.

Ceci peut s'expliquer par le fait que le père n'est plus le personnage principal des récits – nous avons vu que dans *Le Passé simple* et *Succession ouverte* le père était le personnage dominant – l'histoire étant centrée vraiment sur le devenir du narrateur. C'est d'ailleurs aussi l'un des éléments qui nous permettent de distinguer la pseudo-autobiographie chraïbienne de ses vrais mémoires. Car l'autobiographie est par définition un récit qui a au centre le personnage-narrateur ; or, dans *Le Passé simple*, même si le personnage principal semble être Driss Ferdi, l'influence et le pouvoir du père font qu'il est davantage perçu comme le personnage autour duquel se construit la narration ; quant à *Succession ouverte*, le personnage-narrateur semble plutôt une simple voix qui se charge de raconter et de rapporter la volonté du Seigneur (notamment dans la longue scène

de la lecture du testament). Dans *Vu, lu, entendu* et *Le Monde à côté* le père retrouve une place plus en retrait, devenant un personnage secondaire dans la narration.

Cependant, comme il l'a fait pour ses personnages-narrateurs (et, nous le verrons, pour les autres personnages aussi), Chraïbi n'a pas hésité à utiliser dans ses romans des éléments réels, des événements et des traits de caractère qui correspondent à la vie et à la personnalité de son père Fatmi Chraïbi. Tout comme pour son personnage narrateur, on observe qu'il a gardé, dans les deux premiers romans de notre corpus, le prénom de son père pour le personnage du Seigneur. Cette partielle identité onomastique a sans doute contribué au renforcement de l'interprétation autobiographique de ces deux romans. Il s'agit, ici encore, à notre avis, d'un instrument dont l'auteur s'est servi pour donner plus d'authenticité à ses histoires romanesques, pour les ancrer davantage dans une réalité concrète et partiellement vérifiable. Le lecteur – et certains critiques – ne prend pas le temps d'aller en profondeur, de faire des recherches détaillées : un nom qui coïncide signifie dans la vision superficielle d'une première lecture une seule et même personne, et ce détail suffit à franchir la limite entre roman et autobiographie. C'était le moyen pour Chraïbi d'atteindre son objectif, celui d'attirer l'attention sur certains faits sociaux ou familiaux, et il n'a pas hésité à l'utiliser.

L'ambiguïté entre le personnage du Seigneur et la personne réelle Fatmi Ferdi ne s'est pas limitée à cette identité onomastique, mais elle a été agrandie par d'autres correspondances entre le récit fictionnel et la réalité. En analysant les moments des textes où Driss Chraïbi parle, directement ou indirectement, de son père, nous nous efforcerons en ce qui suit d'établir au fur et à mesure de cette étude, les ressemblances et les différences entre les personnages et les personnes réelles.

Comme nous l'avons déjà dit, le père se laisse voir à travers le récit du fils, qui nous rapporte les paroles, les attitudes et les comportements. La plupart de ces moments sont en étroite liaison avec la relation père-fils, les autres servent à renforcer l'image du père établie à travers cette relation. Dans ces deux livres de mémoires, les relations entre le père et la mère ne sont presque pas évoquées, tout comme celles entre le père et ses autres enfants.

On remarque à travers les deux récits autobiographiques le fait que la relation entre Driss Chraïbi et son père a été étroite, dans les limites d'une certaine rigueur parentale qu'on peut facilement observer, mais ne semble à aucun moment avoir été aussi tendue que dans *Le Passé*

simple, ni distante, comme dans *Succession ouverte*. Il se dégage de ces deux volumes de mémoires une relation faite d'amour filial, de respect et d'admiration de la part du fils et d'affection paternelle, d'attention et d'une volonté d'aider son enfant à réussir sa vie de la part du père. Le surnom de « Seigneur » n'apparaît aucunement dans ces deux livres, étant très certainement un autre instrument que l'auteur a utilisé pour la construction de ses personnages romanesques pour mettre en valeur certains traits de caractère aidant au développement de la narration. Ce qui se dégage le plus souvent de ces mémoires est un très fort sentiment de fierté avouée concernant son père ; cette fierté était aussi visible dans les deux romans que nous venons de mentionner, mais elle avait souvent un caractère involontaire, qui provenait plutôt du grand pouvoir d'influence que le Seigneur avait sur son fils Driss. Ici, cette fierté est pleinement assumée et avouée, provenant des attitudes et des comportements paternels ; Chraïbi nous présente aussi des aspects de la jeunesse de son père :

« Orphélin à quinze ans, mon père se devait d'élever ses frères et sœurs. Il était l'aîné. Il exerça divers métiers : menuisier, ébéniste, distilleur d'essence de rose, enseignant, calligraphe, généalogiste... »²⁰⁰

Confronté dès l'adolescence à une vie difficile, le père de Chraïbi a dû se débrouiller tout seul, en travaillant pour gagner de l'argent pour ses sœurs et frères. Cette prise de responsabilité et cette capacité d'adaptation sont des qualités qu'il a essayé d'insuffler à son fils. On ne peut pas ne pas faire de parallèle entre ces différents métiers du père et la vie de Chraïbi à son arrivée en France, faite aussi de petits boulots qui lui assuraient la subsistance. En faisant la comparaison avec les personnages romanesques, on se souvient qu'il y avait très peu d'éléments de la vie du Seigneur antérieure au mariage, probablement parce qu'ils étaient sans incidence pour la construction du personnage. Mais, en même temps, il y a une chose qui nous aide à faire la distinction entre le personnage et la personne : dans *Le Passé simple* le Seigneur était analphabète, tandis que dans *Succession ouverte*, il avait appris à lire à un âge assez avancé. Chraïbi nous dit ici que son père avait été enseignant et calligraphe dans sa jeunesse, ce qui signifie qu'il avait déjà bénéficié d'une certaine éducation et il ne pouvait pas être analphabète – le métier de calligraphe nous laisse penser à une connaissance, au moins basique, de l'arabe classique. Cette caractéristique du Seigneur n'avait donc pas de fondement dans la réalité, n'étant utilisée par

²⁰⁰ V.L.E., pp. 23-24.

l'auteur que pour faire de son personnage le représentant d'une société qui refusait toute évolution dans *Le Passé simple* ou d'une société qui gardait encore l'espoir d'un renouveau dans *Succession ouverte*. L'analphabétisme du personnage a été un prétexte pour dénoncer un état des faits réels, car si le père de Chraïbi n'était pas analphabète, il n'est pas moins vrai que le taux d'alphabétisation au Maroc à l'époque était quand même assez faible et que ce manque d'éducation contribuait à la stagnation dans l'évolution socio-culturelle.

Une autre similitude entre le personnage et la personne réelle du père est liée à son activité professionnelle, car Chraïbi nous confie que, après ces divers métiers de jeunesse, son père est devenu commerçant de thé :

« Et il se lança dans le négoce du thé, se lança sur les routes et les pistes à bord d'une charrette tirée par un mulet et surchargée de caisses de thé de Chine. Entre ses pieds une balance à trébuchet. [...] On le respectait autant pour sa probité en affaires que pour la qualité de son thé garanti d'origine [...] »²⁰¹

On se souvient ici que notamment dans *Le Passé simple* le narrateur parlait souvent de l'activité du Seigneur qui était aussi le négoce de thé. Chraïbi met en avant le fait que son père était très apprécié dans son travail pour « sa probité » et « la qualité de son thé », qualités qui éveillent le respect de ses collaborateurs mais aussi la fierté de son fils. Dans ses romans, Chraïbi ne donnait pas beaucoup de détails sur les activités commerciales du Seigneur, mais on n'avait pas la même impression d'honorabilité, et le respect du narrateur pour son père ne provenait pas de cette probité morale, mais d'une forte influence psychologique. Au contraire, dans *Le Passé simple*, le narrateur raconte le fait que le Seigneur était allé dans les tripots du Caire et de Damas où il avait perdu de l'argent. Pour ce qui est du Seigneur de *Succession ouverte*, son caractère semble plus proche de celui du père réel de Chraïbi, parce que les conseils qu'il transmet en héritage à son fils nous montrent un homme qui a une vraie philosophie de vie, fondée sur une expérience et sur certaines valeurs bien définies.

Dans les deux romans, le narrateur ne donne pas des indices sur l'existence de partenaires de son père sur le plan des affaires. L'auteur nous dit, dans *Vu, lu, entendu*, que son père faisait partie d'un groupe d'hommes d'affaires qui étaient arrivés à monopoliser le marché du thé au Maroc :

²⁰¹ V.L.E., p. 24.

« [...] il fonda le monopole des importateurs de thé de Chine, avec M. Tber et deux compatriotes de confession juive, M. Toledano et M. Pinto. C'étaient quatre amis à toute épreuve dont la parole donnée valait n'importe quel acte notarié. »²⁰²

Le pouvoir commercial de Fatmi Chraïbi était donc assez grand et sa fortune devait être en conséquence, ce qui lui a permis sans doute d'offrir à Driss l'éducation occidentale qu'il a reçue. On savait déjà dans les œuvres romanesques que le Seigneur disposait d'une fortune considérable et qu'il était très connu dans la société marocaine. En revanche, on se rappelle l'antisémitisme du Seigneur dans *Le Passé simple* qui avait été l'un des éléments utilisés par le narrateur pour démontrer le caractère intransigeant de son père et construire l'image d'homme cruel donnée de ce dernier. Chraïbi nous confie dans ses mémoires que deux des trois partenaires et meilleurs amis de son père étaient de confession juive, ce qui démontre que, de ce point de vue, la construction du personnage du Seigneur n'était pas fondé sur la personne de Fatmi Chraïbi. L'antisémitisme étant cependant assez souvent rencontré chez les Maghrébins, jusqu'à devenir un cliché, l'auteur l'a utilisé pour donner plus de poids au caractère représentatif de son personnage. Le père de Chraïbi aurait eu même des raisons pour se plier à ce cliché antisémitique, parce que, des années plus tard, l'auteur a été informé que ces deux partenaires juifs de son père l'avaient trompé en lui volant de l'argent et en se réfugiant en Israël. Mais le père Chraïbi n'en a même pas parlé à son fils, ce qui montre un caractère fort et droit, qui ne voulait pas transmettre à son fils un cliché généralisé qui ne se fondait, dans son cas, que sur deux personnes mal intentionnées.

Les relations sociales du père de Chraïbi étaient assez étendues et comprenaient à la fois des gens de la société marocaine, mais aussi des représentants occidentaux, comme par exemple dans le passage ci-dessous le consul anglais :

« L'un des intimes de mon père était consul de Grande Bretagne à El-Jadida. Durant les heures creuses, ils jouaient aux échecs – une invention d'un Persan du nom de Santraj, affirmait mon père. »²⁰³

Tout comme le Seigneur, il était donc connu dans la société, faisant partie d'une certaine élite, en revanche on ne pourrait pas imaginer que le Seigneur du *Passé simple* aurait pu avoir des relations aussi étroites avec les dignitaires étrangers. Le fait de connaître le jeu d'échecs et de savoir un peu son histoire nous donne l'image d'un homme d'une certaine éducation et d'une

²⁰² V.L.E., p. 34.

²⁰³ V.L.E., p. 24.

intelligence native. En effet, le jeu d'échec a eu une variante persane qui s'appelait Shatrandj et qui a été transmise aux Arabes après la conquête de la Perse au VII^{ème} siècle²⁰⁴. Bien que le père ne connaisse pas l'histoire en sa totalité, ce savoir démontre en tout cas une certaine érudition de sa part. Cette intelligence native et cette capacité à résoudre des problèmes sont plusieurs fois évoquées par le narrateur :

« Mon père ne s'anime que lorsque je fais mes exercices d'algèbre. Alors que je me débats avec les inconnues, lui, tranquillement, il lâche « $x = 0$ » après avoir jeté un vague coup d'œil sur l'énoncé du problème. Et c'est la solution exacte. Encore faut-il la démontrer. Mais pourquoi démontrer l'évidence ? S'instaure alors entre lui et moi une sorte de dialogue civil, qui part de la science des nombres pour aboutir dans le cul-de-sac des mots. C'est surtout moi qui parle, vert comme du raisin vert. Lui, il écoute. Puis, sans placer un mot plus haut que l'autre, il pose une question lapidaire, de quoi renverser les certitudes imprimées dans mes manuels scolaires et, partant, toute la civilisation occidentale. Ce n'est pas pernicieux de sa part, mais judicieux. Je m'instruis auprès de lui, même si je m'énerve. »²⁰⁵

On y voit un homme qui a un esprit ouvert, qui se pose de questions et qui essaie de fournir à son fils une vision du monde plus large, qui ne se limite pas à des enseignements scolaires dogmatiques. Quand il a permis à son fils d'aller à l'école française, son but n'était pas de lui faire oublier leur culture d'origine, mais de lui donner des éléments de comparaison pour qu'il puisse se faire une opinion propre et qu'il puisse se construire une vision du monde personnelle et ouverte. Les discussions père/fils deviennent par conséquent l'occasion d'avoir des échanges, de mettre en commun des connaissances et d'établir un dialogue entre les générations qui contribue à l'évolution du fils et consolide les relations familiales. Chraïbi reconnaît avoir mis dans ces échanges toute l'impatience de la jeunesse, les répliques du père l'énervaient de par leur simplicité qui pouvait quand même renverser des connaissances scolaires bien ancrées dans la tête de l'élève Driss. On ne peut pas ne pas faire ici un parallèle avec les échanges sulfureux père/fils dans *Le Passé simple*, où s'exprimait la révolte du narrateur et le caractère inébranlable du père. C'est exactement ce type de dialogue ouvert et constructif qui manquait à la relation entre Driss Ferdi et le Seigneur ; la communication intergénérationnelle n'étant pas possible, les tensions s'accumulaient jusqu'à la saturation. Dans ce cas, les mots de Chraïbi, « *j'écrivais ce*

²⁰⁴ http://classes.bnf.fr/echechs/histoire/ind_nais.htm (consulté le 25.03.2013)

²⁰⁵ V.L.E., p. 58.

que je n'avais pas vécu »²⁰⁶ trouvent entièrement leur sens ; il n'avait pas personnellement vécu ce conflit entre les générations, mais il connaissait probablement son existence dans d'autres familles et à l'échelle plus large de la société. C'est pour cela qu'il a choisi de le faire connaître à travers son livre et de le dénoncer comme étant un obstacle à l'évolution normale au niveau socioculturel.

De ce même point de vue, celui d'une disponibilité vers le dialogue, le Seigneur de *Succession ouverte* semble se rapprocher davantage du caractère de sa source d'inspiration réelle. Bien que l'action se passe après sa mort, le père de ce deuxième roman étudié semble être, comme nous l'avons déjà vu précédemment, plus ouvert, plus capable d'entretenir une relation normale avec ses enfants. Il connaît très bien la personnalité et les capacités de chacun d'eux et essaie de leur transmettre un héritage qui leur corresponde. Concernant Driss, le dialogue avec lui s'installe et continue par-delà la mort, ce qui montre une liaison profonde et bien établie entre les deux protagonistes, plus proche de celle que Driss Chraïbi avait en réalité avec son père.

De même, le Seigneur de *Succession ouverte* a emprunté aussi la philosophie de vie que Fatmi Chraïbi a voulu transmettre à son propre fils :

« C'est à cette époque que mon père a acheté à AinKaddid des hectares de terrains vagues jonchés de ronces et de pierres, sur la route côtière d'El-Jadida, à treize kilomètres de Casablanca. Deux ans plus tard, c'était un paradis de verdure, des tomates à perte de vue. L'image est toujours là, vivante dans ma mémoire : mon père est assis en tailleur sur le sol ; ses babouches sont emboîtées l'un dans l'autre près de lui, à main droite ; il regarde l'eau[...]. Son buste est droit, son regard aussi. Lentement, doucement, il sourit. Très lentement, très doucement, il me dit :

*-La lumière n'est pas à la surface de la civilisation, mais au fond. Où que l'on se trouve il y a de l'eau. Il suffit de creuser. Creuse, Driss, creuse ! »*²⁰⁷

On retrouve ici les mêmes idées – et les mêmes mots pour certaines parties de phrase – qu'on avait lues à la fin de *Succession ouverte*, en guise de résumé conclusif de toute la philosophie de vie que le père voulait transmettre à son fils, ce qui accentue les ressemblances

²⁰⁶ V.L.E., p. 169.

²⁰⁷ V.L.E., pp. 77-78.

entre ce personnage et le père de Chraïbi, tout en creusant l'écart avec le Seigneur du *Passé simple*, qu'on a du mal à imaginer avoir une discussion de ce type avec son fils.

La ferme qui est mentionnée autant dans *Le Passé simple* que dans *Succession ouverte* et *La Civilisation, ma Mère !...* a réellement existé, autre élément d'authenticité que Chraïbi a su utiliser dans ces romans. L'image de cet endroit où le père aimait se réfugier est presque identique dans tous les romans et dans ce fragment de mémoires, Chraïbi allant jusqu'à utiliser les mêmes syntagmes pour décrire le paysage – nous allons voir dans le chapitre dédié au style de Chraïbi que ces reprises de certaines expressions sont assez fréquentes chez notre auteur. La ferme était donc réellement un refuge pour le père, un lieu où il s'échappait pour retrouver un peu de liberté et de sérénité. Le portrait du père est très proche de celui qu'on retrouvait dans *Succession ouverte* et nous laisse voir un homme qui s'imposait par sa manière d'être, sans devenir oppressant comme dans *Le Passé simple* et dont la caractéristique principale était la droiture : la posture de son corps et le regard sans hésitations nous laissent penser à un homme noble et digne, traits qui se dégagent de tous les passages où il apparaît.

L'ouverture d'esprit dont faisait preuve Fatmi Chraïbi est facilement observable dans son comportement envers son fils, mais aussi dans sa capacité de comprendre l'importance de l'évolution et du rôle que l'éducation peut avoir dans cette évolution. Il décide d'inscrire son fils à l'école française parce qu'il comprend que c'est la seule manière de lui faire voir les deux versants que la civilisation marocaine avait à l'époque et de lui donner ainsi les instruments nécessaires pour qu'il puisse juger tout seul de ce qui est bien ou pas. La visite à l'école lors de l'inscription est très importante pour avoir une idée de la façon de penser du père :

« Lui était entièrement vêtu de blanc, avec des babouches blanches. Il fleurait bon l'eau de Cologne. [...] mon père dans un français approximatif lui a déclaré tout de go qu'il ne voyait pas grande différence entre un Marocain et un Français et que la civilisation n'avait pas de frontière – car, n'est-ce pas, on étudiait Platon dans toutes les langues, tant et si bien que ce vieux philosophe avait fini par perdre sa nationalité grecque et m'est avis qu'il en sera de même pour Jean-Jacques Rousseau ou Montaigne dans quelques siècles... C'est pourquoi il dépêchait son fils que voilà dans le monde nouveau, de quoi

régénérer un tant soit peu notre monde d'origine et foin de la politique qui divisait les hommes et les nations ! Parlant de la sorte, il avait les yeux pleins de bonté et d'honneur. »²⁰⁸

La modernité de cette pensée est presque surprenante pour un homme de l'époque, tout comme ses connaissances en philosophie occidentale. Il parle pratiquement d'une vision ouverte, presque mondialisée, de la civilisation, à une époque où le colonialisme existait encore et concernait exactement son pays d'origine. Sa pensée réconciliatrice fait preuve d'un grand réalisme, parce qu'il veut que son fils (et toute sa génération) soit l'un des promoteurs d'un renouveau social qui supposait bien sûr une ouverture vers l'autre que l'école pouvait ainsi offrir.

Le père manifeste toujours de l'intérêt pour les études de son fils : il essaie d'obtenir des informations sur ses professeurs, avant même le début des cours, en faisant fonctionner son réseau des connaissances, il va même les voir et leur demander de donner des cours particuliers à Driss et il leur parle toujours avec la même ouverture d'esprit en faisant appel à leur fierté d'enseignants et, en quelque sorte, de colonisateurs, en leur disant que c'était leur devoir d'aider au développement éducatif d'un jeune Marocain comme l'était son fils. Il savait s'adresser à leur orgueil national et professionnel tout en restant digne et fier de sa propre culture. Il fait donc preuve d'une intelligence émotionnelle et relationnelle qui l'aidait à se faire accepter par des gens différents ; c'était sûrement une qualité liée aussi à l'activité professionnelle du père Chraïbi qui supposait évidemment le contact permanent avec les gens. Mais cette habitude n'enlève rien aux véritables qualités relationnelles du père. Ici encore, on se rend compte des différences qui séparent le père réel et le Seigneur du *Passé simple*, qui ne semblait pas s'intéresser vraiment à l'évolution scolaire de Driss, ce qui donnait à ce dernier l'occasion de faire l'école buissonnière et d'aller dans le parc rencontrer ses amis occidentaux. Pour le Seigneur, l'école occidentale était plutôt une sorte de billet d'entrée dans le monde de l'Autre et non pas une vraie possibilité d'éducation pour son fils.

Dans la relation avec son fils, les études passaient en premier :

« Bien sûr, il y avait mon père. Il surveillait mes études d'autant plus qu'il ne disait rien. Il ne fallait pas qu'il tombe sur ces ouvrages de fiction qu'il qualifiait de chimères et de sornettes. Bien sûr, son français était à peu près nul, mais il avait une bonne vue. Il savait reconnaître un livre à couverture jaune,

²⁰⁸ V.L.E., p. 47.

écrit par un certain W. Holt par exemple, et me demander ce qu'il faisait là, entre les Contemplations de Victor Hugo et un tome du Littré. »²⁰⁹

Les livres de littérature de loisir n'étaient pas bien vus par le père qui les considérait probablement comme des distractions qui empêchaient son fils de bien travailler les matières sérieuses de ses cours scolaires. Il utilisait son intuition et son intelligence pratique pour différencier les livres en fonction de leur couverture et combler ainsi la pauvreté de ses connaissances linguistiques en français. C'est un passage qui nous fait sourire mais en même temps on retrouve l'émotion que le narrateur met dans la façon de raconter cette histoire. C'est toujours ce type de qualités personnelles qui éveillent le respect du fils, car celui-ci se rend compte que, malgré certaines faiblesses, le père arrivait à se débrouiller très bien dans les situations les plus complexes.

Le père n'hésitait pas à reconnaître ses lacunes devant son fils, souvent pour lui donner confiance et lui donner l'envie d'étudier :

« Sur le chemin du retour, mon père me dit avec un sourire qui lui plissait le nez :

- J'ai lancé dans la conversation des noms d'oiseaux dont j'ignore à peu près tout. Mais tu vas bientôt m'apprendre qui sont ce Rousseau et ce Montaigne, hein, mon grand ? »²¹⁰

Il avait certainement des connaissances sur Rousseau et Montaigne, il savait qu'ils étaient des philosophes parce qu'il avait fait une comparaison avec Platon en parlant au directeur du lycée, mais il voulait donner à son fils le désir d'aller à l'école pour apprendre et pouvoir transmettre ces connaissances à son père : c'est la fierté de tout enfant de pouvoir faire connaître à ses parents quelque chose de nouveau grâce à ses études. On observe aussi l'affection qui se dégage de l'appellatif « *mon grand* » qu'on ne peut même pas imaginer dit pas le Seigneur du *Passé simple* ni même de *Succession ouverte*, dont le caractère refusait toute marque d'amour paternel.

Cette relation privilégiée entre le père et le fils ne s'arrête pas à ce niveau éducatif, comme en témoigne la scène de retrouvailles après que Driss s'était égaré dans la ville :

« Il m'a donné une gifle qui m'a renversé par terre. Puis il m'a relevé, soulevé, m'a serré dans ses bras. Fort, très fort, sans dire un seul mot. Ce fut la seule fois de sa vie où il m'a frappé. La seule aussi où

²⁰⁹ V.L.E., pp. 64-65.

²¹⁰ V.L.E., p. 48.

il m'a étreint. Par la suite, les témoignages d'affection ou de réprimande ne se sont manifestés de sa part que par la parole, à travers des dissertations à deux voix nourries d'aphorismes et de maximes de deux cultures. »²¹¹

Le père n'est pas un homme qui exprime très souvent ses sentiments, ne se laisse pas facilement emporter, ce qui nous rappelle le caractère du Seigneur dans les deux romans, mais sans avoir la même froideur proche de l'indifférence de ces personnages. Il reste dans une lignée un peu traditionnelle qui ne permet pas trop l'effusion de l'affection, notamment de la part d'un père, représentant par excellence de la masculinité, mais il n'hésite pas à avoir des dialogues avec son fils. C'est à travers cette communication très bien établie entre eux deux que les sentiments sont exprimés et cela semble avoir bien fonctionné si bien que Chraïbi, au stade des mémoires, reconnaît dans ces dialogues et dissertations des témoignages d'affection. Père et fils se connaissent et se comprennent mutuellement. Même si dans *Le Passé simple et Succession ouverte* le père avait la capacité d'anticiper les actions de son fils et de savoir ce qu'il pensait, leur relation n'arrivait jamais à ce stade de réciprocité.

La période de temps que recouvre le déroulement de l'action de *Vu, lu, entendu* comprend aussi la Seconde Guerre mondiale, époque à laquelle le Maroc est encore sous le Protectorat français et a, de ce fait, participé à la Guerre. Cette période était aussi succinctement évoquée dans *La Civilisation, ma mère !...* Le père de Chraïbi a eu certainement à affronter des difficultés, notamment économiques liées à son activité commerciale :

« Mon père n'avait pas ouvert la bouche de la journée. Ce fut à peine s'il prit part à notre repas de midi. Il annotait des documents, alignait des chiffres sur un calepin. Avant le dîner, il déplia un petit tapis, fit ses cinq prières quotidiennes plus une surrogatoire. Il salua l'humanité à sa droite, l'humanité à sa gauche. »²¹²

« [...] la base aérienne de Nouasseur qu'ils avaient fait construire et sur laquelle ils gardèrent la haute main... d'anciens terrains vagues que mon père leur avait vendus par des voies détournées. Je compris alors pourquoi il n'avait jamais eu besoin de laissez-passer pour déambuler tranquillement d'une zone à l'autre et se rendre à ses magasins rue de Strasbourg. »²¹³

²¹¹ V.L.E., p. 46.

²¹² V.L.E., p. 122.

²¹³ V.L.E., p. 125.

Ces deux passages qu'on retrouve dans le texte à distance de quelques pages l'un de l'autre sont en réalité les deux parties d'une seule action. Inquiété par ce que la guerre pouvait produire, le père n'a pas hésité à vendre des terrains pour la construction d'une base aérienne à Casablanca – la base aérienne de Nouasseur a réellement existé et a servi aux troupes américaines pendant la guerre pour devenir par la suite l'Aéroport Mohammed V²¹⁴. Le père s'était rendu compte de l'importance de cette coopération pour lui et sa famille. Cette vente lui a permis de continuer ses activités commerciales dans toutes les zones de Casablanca même pendant la guerre et a permis à son fils (et à sa famille en entier, probablement) de ne pas avoir de restrictions de circulation dans la ville pendant la guerre. Mais comme le montre le premier passage, le père a bien pensé cette transaction, il a calculé probablement très bien les avantages et les désavantages qui pouvaient en découler, ce qui nous donne encore une preuve de son intelligence et de sa sagesse.

Il exprime son opinion sur la guerre même avant l'éclatement du conflit, lorsqu'il rend visite aux professeurs de Driss :

« Il était presque persuadé que la guerre n'allait pas tarder à éclater aux quatre horizons, avec pour conséquence la régression de l'humanité. »²¹⁵

Cette opinion ouvertement exprimée nous laisse voir un homme informé, qui était au courant de ce qui se passait pas seulement dans son pays, mais dans le monde entier et avait la capacité d'extraire de ces informations extérieures l'essentiel pour avoir une vision correcte de la situation : il avait l'intuition d'un conflit mondial et de l'importance des dégâts que cela pouvait causer non seulement sur un plan purement matériel mais aussi au niveau d'une évolution sociale et humaine. Il n'était pas visionnaire, mais sa capacité d'anticipation était fondée sur une bonne connaissance du monde et une ouverture d'esprit qu'on pouvait déjà deviner, à un niveau moindre, chez le père de *La Civilisation, ma Mère !...* (celui-ci reconnaissait, dans la deuxième partie, l'importance de l'émancipation de la femme) et même chez le Seigneur de *Succession ouverte* ; ces qualités existent aussi chez le personnage paternel du *Passé simple*, mais elle sont plutôt utilisées pour renforcer l'image d'un père tyran.

²¹⁴ <http://www.globalsecurity.org/wmd/facility/nouasseur.htm> (consulté le 26 mars 2013)

²¹⁵ V.L.E., pp. 48-49.

Dans *Le Monde à côté* la figure du père apparaît beaucoup plus rarement que dans *Vu, lu, entendu*, essentiellement parce que les faits racontés dans ce deuxième volume de mémoires se passent après le départ de Driss Chraïbi pour la France et se concentrent plutôt sur son activité d'écrivain. Il y a uniquement trois moments dans le récit où le père apparaît, mais ce sont des passages importants pour la vie de Chraïbi et donc pour la narration.

Nous avons déjà vu que les débuts littéraires de Chraïbi ont été en quelque sorte déterminés par une conjoncture liée au désengagement financier du père qui ne lui avait plus envoyé d'argent après la fin de ses études :

*« Pour une fois, il n'avait pas accédé à mes désirs, autant dire à mes caprices d'enfant gâté. Il avait dit non. Ce faisant, il venait de me rendre le plus grand service : m'obliger à exister par moi-même. »*²¹⁶

Le père savait désapprouvait le choix de vie de son fils et par ailleurs estimait que son fils devait alors complètement assumer son indépendance. Il l'avait soutenu économiquement tant que Driss poursuivait encore ses études, parce que nous avons déjà vu qu'il accordait beaucoup d'importance à cet aspect. Mais une fois cette étape achevée, alors que Driss voulait être indépendant et faire des voyages, mais sans renoncer au soutien financier de son père, la sagesse du père avait donné l'opportunité au fils de grandir et de devenir un adulte. En le forçant à gagner sa vie, il lui fait découvrir ce qui devait se transformer en carrière : l'écriture. De ce point de vue, on peut dire que l'écrivain Driss Chraïbi doit à son père les premiers pas dans le monde littéraire.

Cette relation très spéciale père-fils n'a pas été détruite par le départ de Driss, l'affection qu'il portait à son père est parfaitement visible au moment de la nouvelle de sa mort :

*« Cet homme ne peut pas mourir. Il était... il est mes tenants et mes aboutissants. Il est tout mon passé et le passé ne peut pas mourir. »*²¹⁷

La liaison avec son père a toujours dépassé les limites de l'espace parce qu'elle était plus qu'une liaison sentimentale, elle était une liaison symbolique qui unissait Chraïbi à toute une partie de son existence. Il a toujours considéré que les parents étaient les représentants de son passé ; son père ne pouvait pas mourir et il n'est pas mort, car Chraïbi l'a bien immortalisé dans

²¹⁶ M.C., pp. 30-31.

²¹⁷ M.C., p. 80.

les traits de ses personnages romanesques. C'est pour cela peut-être que les personnages paternels de *Succession ouverte* et de *La Civilisation, ma Mère !...* portent beaucoup plus les traits de caractère de Fatmi Chraïbi, les deux livres ont été écrits après sa mort et Driss Chraïbi a réanimé par l'écriture le portrait de son père. Le portrait du père dans *Succession ouverte, Vu, lu, entendu* et *Le Monde à côté* est presque identique, jusqu'à l'utilisation des mêmes structures langagières :

« L'homme très vivant qui était alors mon père, et qui dormait à présent sous terre depuis plus de deux décennies, regardait l'eau gorger les plants. Je n'oublierai jamais le visage qu'il avait en ces instants-là : un visage empreint de joie et de paix. »²¹⁸

C'est toujours l'image de l'homme qui se réjouit de la beauté simple de la nature dans sa ferme en dehors de la ville, espace symbolisant la liberté et la simplicité de la vie. Il y retrouvait la tranquillité d'un refuge qui semblait toujours avoir le même effet, que ce soit dans les romans ou dans la vie réelle : un changement d'attitude et une ouverture plus visibles, au moins pour son fils qui le connaissait très bien et qui a préféré garder en mémoire cette belle image du père.

II.3.6. Bilan sur le personnage du père

Globalement, le père représente l'un des personnages les plus importants dans les créations romanesques de Driss Chraïbi ; nous considérons que son rôle dans les narrations est primordial dans les deux premiers récits que nous analysons dans cette étude, faisant de lui le personnage principal, malgré une narration à la première personne portée par la voix d'un narrateur-fils. Ce personnage est plus complexe et mieux construit que celui du narrateur, parce qu'il est porteur de plusieurs valeurs et représentant d'une société qui était loin d'être simple et primaire. Dans le troisième roman, *La Civilisation, ma mère !...*, malgré une présence à peine perceptible à travers le récit, il n'est pas complètement effacé, il a un rôle bien défini et sert d'appui à la manière dont se développe le personnage principal, son épouse ; même s'il n'est plus le personnage le plus fort, il reste une instance narrative importante. Pour ce qui est du personnage paternel du dernier roman, *L'Inspecteur Ali*, Chraïbi essaie de retrouver l'équilibre en introduisant un personnage occidental, amusant et un peu fou, mais qui finalement n'est pas totalement différent des autres,

²¹⁸ M.C., pp. 167-168.

dans la mesure où il incarne une certaine vision de la vie et qui a trouvé dans sa supposée folie un moyen de se protéger contre le monde extérieur et de protéger ainsi sa façon de penser.

Les deux volumes de mémoires nous ont laissé voir un père qui a les mêmes traits de caractères à travers les deux récits et qui a laissé une trace très forte dans la mémoire de son fils, malgré toutes les décennies qui sont passées. Faisant partie d'une œuvre littéraire, nous devons le considérer comme un personnage, mais il a ici beaucoup plus les caractéristiques d'une personne réelle, qu'on peut facilement imaginer, parce qu'il est dépouillé en grande partie de la construction narrative qu'imposait une œuvre de fiction. Il y a ici aussi évidemment un certain travail de la part de l'auteur, mais il est plutôt orienté vers le choix des événements qu'il raconte concernant son père, c'est-à-dire vers la lumière dans laquelle il nous le montre. Le père devient une individualité, une personne tout simplement et perd son caractère de représentant d'une société et d'une vision du monde propre à une collectivité.

Tout comme nous l'avons vu dans le cas des narrateurs, les personnages romanesques du père présentent des similitudes, parfois très marquées, avec la personne réelle de Fatmi Chraïbi. Mais aussi des différences, il ne faut pas oublier de le dire. Chraïbi a utilisé la vie de son père, son nom, son histoire, sa personnalité, pour développer à partir de ces éléments réels la trame de sa narration, sinon de sa mythologie romanesque. Si dans *Le Passé simple* ces ressemblances se situent notamment au niveau de la vie professionnelle et parfois sociale, dans *Succession ouverte* tout particulièrement, le personnage emprunte aussi des traits de caractère, des gestes et des attitudes à sa source d'inspiration réelle.

Ce jeu entre réalité et fiction, entre personne et personnage, contribue à la mise en place de la pseudo-autobiographie chez Chraïbi, parce qu'il ajoute de l'authenticité à la narration. L'importance du personnage du père dans les romans chraïbiens, tout comme le fait qu'il était essentiellement l'incarnation de la mentalité d'une communauté, plutôt qu'une individualité, rendaient sa construction plus perceptible et de ce fait plus artificielle. Un père ayant tous les défauts qu'on a l'habitude d'imputer à une structure socioculturelle, comme c'est le cas dans *Le Passé simple*, a des difficultés à se montrer authentique aux yeux des lecteurs. Chraïbi en était certainement conscient et il a choisi d'« humaniser » progressivement son personnage en lui attribuant des traits de son propre père. Même si le lecteur ne pouvait pas connaître cette source d'inspiration avant la publication des mémoires, les détails liés à la profession et à certains traits

de personnalité donnaient, dans les romans de la fin du cycle des Ferdi, une meilleure impression de vraisemblance, beaucoup plus que ne l'aurait fait une pure invention. Lorsqu'il a commencé à doter ses personnages des traits de son père, Chraïbi leur a transmis une partie de son affection et de sa relation particulière avec son véritable parent.

Nous avons bien vu que les caractéristiques du père réel sont plus nombreuses et plus aisément identifiables dans le personnage du Seigneur de *Succession ouverte* ; livre implicitement dédié au père, ce roman est une sorte d'hommage à la pensée de celui-ci, tout en restant sur un plan général porteur d'une vision du monde traditionnel. Chraïbi a utilisé ce récit à la fois pour continuer la représentation de son milieu culturel d'origine, en faisant de ses personnages des êtres représentatifs pour certaines idées, et en même temps pour dépasser personnellement le drame de la mort de son père, celui auquel il vouait un grand respect et une forte affection filiale.

L'écriture chraïbienne devient donc, ici aussi, cathartique, moyen de se libérer d'un trop-plein de sentiments refoulés à cause de l'exil, ce qui accentue le côté personnel de la narration, aidant à l'impression de récit de vie, d'autobiographie réelle. Mais les différences qu'on peut remarquer d'un personnage à l'autre et entre les personnages romanesques et les personnes apparaissant dans les mémoires ne sont pas insignifiantes, même si on aurait parfois tendance à les éluder, et constituent la preuve d'un travail auctorial sur les instances narratives, d'un souci de construction des caractères romanesques. Chraïbi a réussi à créer des personnages bien définis, qu'on se rappelle même après la fin de la lecture, des figures paternelles qui éveillent chez le lecteur des sentiments – d'admiration ou de révolte, peu importe – ce qui signifie qu'il a réussi à accomplir l'objectif de tout écrivain et de toute écriture romanesque. Pour cela, il a dû mobiliser ses propres sentiments et expériences, ses propres souvenirs. La pseudo-autobiographie suppose l'imbrication intelligente de la réalité et de la fiction pour créer un récit entre les deux, mais que le lecteur pourrait accepter facilement soit comme récit de vie soit comme récit romanesque.

II.4. Les frères

L'importance de la famille dans la communauté maghrébine est indubitable, étant la base même de la pensée socioculturelle. Les romans de Chraïbi créent tous un univers de personnages qui se développe quasi-exclusivement autour du milieu familial ; les personnages qui se trouvent en dehors de ce milieu primaire sont généralement des personnages épisodiques ou secondaires, qui accomplissent un rôle bien précis et qui, d'habitude, sont des personnages qui mettent encore en valeur la primauté de la famille.

Trois des romans auxquels nous dédions ce travail ont été considérés comme un cycle de la famille, ce qui renforce, si besoin était, l'idée d'une valorisation de la structure familiale au sein de l'œuvre chraïbienne. À part le père, dont on a vu l'importance, et la mère, qui a aussi un rôle définitoire, les frères sont des personnages qui peuvent intervenir dans l'histoire dans un sens ou dans l'autre, pour influencer le développement de l'action et l'évolution du personnage-narrateur. Dans les romans qui forment notre corpus, à part *L'inspecteur Ali*, tous les autres mettent en scène une fratrie, qui évolue à son tour d'un roman à l'autre, une évolution régressive en matière de nombre des frères qui la composent et progressive quand on parle du rôle effectif que ces frères jouent dans la narration.

Dans une vue d'ensemble, on observe quelques caractéristiques communes dans tous les romans : d'abord, l'onomastique des frères reste inchangée, au moins pour ceux qui continuent à exister d'un roman à l'autre. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles les trois romans ont souvent été considérés comme un cycle homogène, une saga familiale en trois volumes. Mais les sept frères (y compris le narrateur) du *Passé simple* ne sont plus que six dans *Succession ouverte*, pour ne rester que deux dans *La Civilisation, ma mère !...* Comme nous l'avons déjà vu, les périodes de temps du premier et du dernier roman sont partiellement superposables, ce qui supposerait logiquement le même nombre de membres de la famille. Les caractères des frères diffèrent plus ou moins à travers les trois romans, mais nous traiterons de cet aspect dans les parties consacrées à chaque livre. Leur importance dans l'évolution narrative est aussi différente, à l'intérieur d'un même roman et en même temps entre les romans. Il est en même temps intéressant d'observer que la fratrie conserve dans tous les romans sa structure exclusivement masculine. Nous avons décidé de garder l'ordre chronologique de la parution des romans pour avoir une continuité dans l'étude des personnages, mais nous allons aussi essayer de

traiter de chaque membre de la fratrie dans un même roman : cela nous aidera à observer le développement qu'ils subissent et à faire des comparaisons pour ceux qui apparaissent dans au moins deux récits.

II.4.1. *Le Passé simple*– une fratrie passive

Dans *Le Passé simple* on a devant nos yeux une fratrie composée de sept garçons, y compris le narrateur Driss ; les autres s'appellent Camel, Abd El Krim, Madini, Jaad, Nagib et Hamid. Le lecteur ne connaît exactement l'âge que pour Driss, qui a dix-neuf ans et Hamid qui en a neuf ; par contre, on sait que Driss était le troisième enfant, ses aînés étant Camel et Abd El Krim. Leur présence dans le roman est très hétérogène, dans la mesure où certains sont en partie directement impliqués dans quelques-unes des actions de Driss, comme Hamid ou Nagib, Camel et Abd El Krim sont évoqués à plusieurs reprises, tandis que Jaad et Madini sont presque inexistantes, d'une invisibilité qui serait totale si leurs noms n'apparaissaient pas à quelques reprises dans le discours des autres. Leur influence sur le comportement de Driss est presque insignifiante, à part la mort du petit Hamid qui sert de déclencheur à la mise en pratique d'un plan longuement réfléchi. D'ailleurs, la famille ne se réunit en complet que le soir, pour dîner, élément qu'on apprend dès les premières pages, lorsque toute la famille doit attendre l'arrivée de Camel ; c'est d'ailleurs le seul fragment du roman où tous les membres de la famille Ferdi apparaissent, avant la mort de Hamid et le suicide de la mère.

Tout comme pour le Seigneur, et bien sûr pour tous les autres personnages romanesques, les frères sont présentés tous à travers la vision de Driss, ce qui élimine dès le début tout souci d'objectivité. Les relations entre les frères semblent très froides, ils ne sont pas du tout rapprochés, ils ne communiquent presque pas du tout, l'affection fraternelle ne se fait pas présente dans leurs relations, qui sont la plupart du temps très tendues. Les frères ne soutiennent pas le projet de rébellion de Driss, ils semblent être résignés, sinon contents, dans cette situation familiale, ne se plaignant pas du pouvoir abusif de leur père ou du traitement qu'il leur infligeait. Ils ne respectent certainement pas toutes les règles imposées – l'exemple le plus visible étant Camel et ses débordements – mais ils sont contents justement de pouvoir jouir de cette liberté limitée, craignant peut-être de la perdre au cas où ils oseraient s'opposer au Seigneur. Un autre

élément commun aux six frères et qui pourrait expliquer à la fois leur résignation et leur aversion pour Driss est le fait qu'aucun d'eux n'était allé à l'école française. Ils ont certainement suivi les cours de l'école coranique, telle que le demande la tradition, mais Driss a été le seul auquel le père avait permis d'aller au lycée français. Cet état des choses est définitoire pour la manière d'envisager le monde et de comprendre les changements que Driss voulait proposer. Ils ont été éduqués dès le début dans la pure tradition marocaine, ils n'ont pas eu l'occasion de connaître un autre monde, une autre mentalité, alors ils ne peuvent pas imaginer une autre existence possible. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles ils refusent de s'unir au projet de leur frère. La jalousie fraternelle peut aussi avoir son mot à dire dans l'attitude hostile qu'ils arborent envers Driss : le fait d'aller à l'école française est vu comme une faveur que le père avait accordée à Driss, un signe qu'il était le préféré du Seigneur, ce qui ne pouvait pas ne pas susciter une jalousie de la part des autres enfants. Ils cherchent alors à se venger d'une manière ou d'une autre et la meilleure forme dans la situation donnée était une passivité voisine de l'hostilité déclarée concernant la révolte de Driss.

Driss ne cache, lui non plus d'ailleurs, son opinion sur l'attitude et les comportements de ses frères et fait un bilan évocateur dans une conversation acide et accusatrice avec la mère :

*« Faisons le bilan. Un cadavre, un ivrogne, deux loufoques, deux ombres et moi. »*²¹⁹

Le cadavre était le petit Hamid, qu'ils venaient d'enterrer, l'ivrogne était sans doute Camel, les deux loufoques Nagib et Abd El Krim et les deux ombres Jaad et Madini. Il ne s'inclut dans aucune des catégories formées par et pour ses frères, ce qui montre une certaine supériorité affichée par rapport à ceux-ci, auxquels il ne veut pas être associé.

La quasi-invisibilité des frères, qui se transformera par la suite en une passivité plus ou moins affichée selon le caractère de chacun, est mise en avant dès le début, dans la toute première évocation des frères dans *Le Passé simple* :

« Mon Dieu ! jusqu'ici ils n'ont pas existé. Les chaussures alignées devant la porte leur appartiennent – et les ventres vides. Ils sont cinq, alignés eux aussi, contre le mur. Ils sont assis par ordre d'âge, formant un trapèze presque parfait. Le plus âgé s'appelle Abd El Krim, dix-sept ans. Le puîné en a neuf : Hamid. Ils ne se grattent pas, n'éternuent pas, ne toussent pas, ne rotent pas, ne pètent pas. Ils sont

²¹⁹ P.S., p. 147.

maigres et craintifs. Ils ont les mains posées bien à plat sur leurs cuisses et respirent à une allure modérée, sans bruit. Leurs yeux sont ternes et leur teint terreux. Ce sont mes frères. »²²⁰

Leur portrait collectif laisse à entrevoir des cadavres, plutôt que de jeunes hommes, puisque leur immobilité et leur manque de réaction individuelle sont presque cadavériques, le tableau semblant à la première lecture d'une froideur morbide, causée par la peur et la soumission craintive. Même leurs yeux sont inexpressifs, comme ceux des gens longtemps habitués à souffrir et qui ont perdu la capacité d'espérer ou ont déjà abandonné l'idée de trouver une solution ; mais l'âge très jeune des personnages nous laisse plutôt l'impression que cette capacité n'a jamais existé, tout comme la notion d'espoir leur est complètement inconnue. Dans ces conditions, le mot « résignation » est improprement utilisé, puisque c'est un état qui survient à la suite d'une espérance trahie ou perdue, ce qui ne semble pas être le cas. Cet état représente pour eux la normalité, une réalité irremplaçable car la seule connue et un bouleversement comme celui que leur frère propose ferait pour eux figure d'anormalité, ce pourquoi ils ne s'y impliquent pas. On observe que les réactions énumérées, ou plutôt le manque de ces réactions, sont toutes physiques, à aucun moment on ne fait allusion à une quelconque tentative de parler ou même de penser : on ne sait pas ce qui se passe derrière ces visages ressemblant à ceux des prisonniers. Driss ne connaît probablement pas leurs pensées, par défaut d'une communication familiale, fraternelle, qui pourrait rétablir le lien affectif et réparer les relations brisées ou, pire encore, qui semblent, elles non plus, n'avoir jamais existé.

Le seul avec lequel Driss a une relation fraternelle vraiment normale est le petit Hamid. Leur attachement, bien qu'habituel dans la plupart des situations, est presque inexplicable dans le contexte familial que l'on connaît. Le jeune âge de Hamid ne lui avait probablement pas encore permis de développer un sentiment de jalousie envers Driss, chez qui il avait trouvé un appui et un refuge, là où les autres ne lui montraient que du mépris et de l'indifférence. A son tour, Driss a vu chez Hamid l'enfance qu'il a lui-même connue et à la lumière de ses expériences avec la culture occidentale, il a voulu lui donner une chance à se développer en tant qu'individu, ce qui lui aurait permis d'avoir plus tard un allié dans cette fratrie si hostile. Hamid était déjà son allié le plus cher, tel que le montrent les moments de complicité que Driss se remémore à la mort de son petit frère :

« Toute une somme de petites choses défendues, étrangères à la norme – et qui nous faisaient vivre. J'allumais la veilleuse, il tirait une chaise, s'asseyait en face de moi et me regardait, silencieux. Mes

²²⁰ P.S., p. 25.

devoirs terminés, je rangeais livres, cahiers, papiers. Hamid montait s'asseoir sur ma table de travail, en tailleur. Et tous deux, nous regardions les images du Larousse du XXe siècle. »²²¹

Driss essayait de faire connaître à son frère le monde qu'il apprenait à l'école, pour que le petit puisse se créer une conception complète du monde qui l'entoure, qu'il sache qu'il y avait aussi d'autres visions et d'autres idées. Ce qui est émouvant est le fait que ces petits moments de bonheur avaient lieu en cachette, c'étaient des moments volés à la réalité trop encombrante, cette complicité devenant ainsi une autre raison pour la jalousie des autres, qui n'avaient pas la capacité de comprendre l'existence d'une telle relation, quelque normale qu'elle nous paraisse. Hamid était alors la victime des autres frères, mais il ne disait rien au père pour ne pas dévoiler le secret. C'est une sorte de liaison clandestine qui se développe à l'intérieur de la famille, la liaison la plus pure et la plus émouvante que le roman présente, supérieure de ce point de vue à celle entre le fils et la mère. Cette relation fraternelle sert à humaniser un peu Driss, à le montrer aussi capable d'affection, parce que sa révolte soutenue, ses sentiments d'indignation face à son père, son apparente indifférence au destin de ses autres frères, endurcissaient beaucoup les traits de Driss et le rendaient un peu rigide et violent. Sa façon de communiquer avec son petit frère est fondée sur des affinités intellectuelles communes et sur le partage, valeur inconnue aux autres, malgré l'importance capitale de l'institution familiale dans la conception orientale : la situation de la famille Ferdi est utilisée pour mettre en évidence l'hypocrisie d'une conception traditionnelle fondée sur la dichotomie apparence/essence.

Hamid n'était jamais allé à l'école :

« Et je lui rappelai qu'Hamid n'avait jamais été à l'école. Nous avons notre petit monde à nous deux, bien caché, bien coquet, bien frêle. Avec moi, il récitait : Rosa alba, rosamalbam, rosaealbae... Ou, les yeux mi-clos et les mains croisées, chantait des strophes allemandes »²²²

L'explication est quelque peu incomplète, parce qu'on ne précise pas si le petit avait suivi ou pas l'école coranique. On pourrait croire que non, mais une interprétation plus plausible des mots de Driss est le fait qu'Hamid n'était jamais allé à l'école française et que la négation totale de la scolarisation est due au fait que l'école coranique n'était pas vue par le narrateur comme une vraie forme d'éducation, ce qui serait l'équivalent d'un analphabétisme total. D'ailleurs le

²²¹ P.S., p. 118.

²²² P.S., pp. 117-118.

fait qu'il enseignait au cadet des disciplines occidentales, telles que le latin ou l'allemand vient à l'appui de cette idée qui s'inscrit aussi dans la ligne générale sur l'inutilité et la violence de l'école coranique qui se dégage de tout le roman. La déclinaison latine et la poésie allemande sont considérées comme plus importantes que l'apprentissage traditionnel du dogme religieux. Les exemples choisis pour illustrer la manière dont se déroulaient les leçons ne semblent pas être aléatoires : la rose blanche, symbole de la pureté et de la jeunesse, caractérise parfaitement le petit frère, dont la fragilité et l'innocence sont plusieurs fois mises en évidence pour s'opposer à l'injustice de sa mort et à l'inhumanité du père qui a été le bourreau de son propre fils. La strophe allemande citée fait partie d'une célèbre chanson des soldats allemands utilisée notamment lors des obsèques militaires. Le camarade perdu était Hamid, car pour Driss sa mort brutale est l'équivalent d'une mort sur les champs de bataille d'une révolution – celle contre le père –, une mort héroïque parce qu'elle était sans doute survenue à cause de la relation d'amour fraternel et de complicité entre les deux frères.

Hamid est utilisé par le père comme une arme contre Driss. La première scène où apparaît le petit frère est éloquente pour la manière dont le père se sert de son propre fils cadet pour provoquer une réaction de la part de Driss :

« Il est chétif et doux. Il a neuf ans et je lui en donne deux. Il a levé les yeux sur moi, puis les a baissés. Cela n'a duré qu'une fraction de seconde, mais je n'aurais pas dû surprendre ce regard : S.O.S., chien écrasé, détresse de ghettos, clochard, rêve d'lcare, si intensément que j'estime que ma mère aurait mieux fait d'exécuter une pression utérine au moment d'accoucher de ce gosse-là.[...] »

Il a jeuné comme tout le monde, il n'a pas trainaillé avec les gosses du quartier, il a tiré la chaîne des W.-C. après avoir accompli ses besoins, il a fait son lit, il s'est bien rongé ses ongles mais en cachette, il a été battu par Nagib pour un mégot mais il n'a nulle envie de se plaindre, et il n'a médité de personne, même pas du Seigneur. »²²³

De tous les fils présents, le Seigneur choisit le plus jeune et le plus fragile et la manière dont il s'adresse à lui suggère une punition imminente ce qui conduit à la réaction de « *chien écrasé* » de Hamid. On se rend finalement compte que le vrai destinataire de cette scène est Driss, que le père provoque à travers son attitude envers Hamid. Connaissant l'affection qui unit les deux frères, le Seigneur veut attaquer dans le point faible de Driss, croyant que cela va

²²³ P.S., pp. 25-26.

fonctionner comme une étincelle et va allumer la haine de Driss. Cette fois-ci, il renonce avant le déclenchement de la révolte, mais c'est toujours par l'intermédiaire de Hamid, par sa mort plus précisément, que la révolte éclatera. Hamid devient alors un élément-clé dans l'histoire, par son implication involontaire dans le déroulement des événements. Le « *rêve d'Icare* » est synonyme de rêve de liberté qui ne pourra jamais être mis en pratique qu'au prix de sa vie, formule prémonitoire au regard de ce qui allait se passer avec le petit frère. Hamid était pour Driss l'espoir d'un vrai changement parce qu'il représentait une génération qui pouvait encore être modelée et censée ne pas être tout aussi déchirée entre les deux cultures, parce que l'expérience douloureuse d'une première génération, celle de Driss, aurait déjà pu permettre de ne pas répéter les mêmes fautes.

Le narrateur énumère ici les tâches que Hamid a bien réalisées chaque jour ; ce sont en général de petites choses que les enfants oublient de faire, des erreurs propres à l'âge. Mais la manière dont elles sont présentées ici insinue que le non-respect de ces règles pouvait représenter des fautes graves qui entraînaient sans doute des punitions ou des mesures répressives. Nous avons déjà parlé du fait que la violence du Seigneur se manifeste très peu directement, mais elle est insinuée à travers des scènes comme celle que nous venons de citer, qui témoigne aussi d'une violence psychologique que toute la famille doit supporter.

Un autre membre de la famille qui a un rôle plus important dans l'histoire est Nagib. Il n'a pas une place significative dans les deux premiers chapitres du roman, mais il apparaît dans le troisième, avant l'enterrement de Hamid ; jusqu'ici il n'était qu'un nom parmi les autres noms des frères. C'est au moment où Driss le découvre avec Abd El Krim dans sa chambre en train de fouiller qu'il commence à gagner en importance au niveau du développement narratif, étant dans ce chapitre un élément clé lors de sa conversation avec Driss.

Jaloux de la relation étroite entre Driss et Hamid, Nagib n'hésite pas à entrer dans la chambre de son frère, curieux d'y trouver les raisons de cette complicité. Mais, tout comme Driss le dit, il n'était jamais allé lui demander de l'aide ou essayer d'établir la même relation fraternelle. Ceci montre le dysfonctionnement qui affecte le lien familial, dû en grande partie à un manque sévère de communication et entretenu par le Seigneur par sa préférence pour Driss, parce que l'école française, le droit de porter des vêtements occidentaux et même le droit d'engager des conversations, fussent-elles tendues, avec le père étaient pour les autres frères autant de signes

d'une préférence masquée pour Driss. Nagib affiche lui aussi au début de la haine pour son frère, allant jusqu'à vouloir le poignarder. Ses sentiments commencent à changer après le monologue brutal tenu par Driss :

« - Driss, murmura Nagib, compte sur moi. Je suis probablement une brique neuf trous, mais tu peux compter sur moi.

Son visage se crispa. Je serrais la main que tout à l'heure j'écrasais. Je la libérai. »²²⁴

Le discours de Driss avait été pour Nagib une sorte d'explication longtemps remise au lendemain, un témoignage sincère où son frère avouait avoir deviné leurs sentiments, ce qui montrait déjà l'intérêt qu'il leur portait : il ne se sentait plus aussi exclu par Driss et commençait à voir le point de vue de son frère. Nagib semble être le seul à avoir ce changement d'attitude et grâce à cette porte de communication ouverte, il deviendra une voix représentative pour toute la famille, celui qui pourra donner à Driss une explication pour la passivité des autres :

« Tu as émergé de notre sphère. Mais pourquoi diable crois-tu que, nous, y restant, y souffrons et en souffrons ? Tu te trompes ou déjà nous ne pouvons plus nous comprendre. Je ne sais pas m'exprimer comme toi, mais je pense que ces quelques mots te suffisent.[...]

- Je vois. Tu veux faire une révolution ? Libre à toi, mais laisse-nous tranquilles.²²⁵

Nagib devient un porte-parole pour exprimer ce que tous les autres pensent sans avoir le courage de le déclarer haut et fort devant Driss. Dans leur passivité, il ne s'agissait pas d'une résignation à proprement parler, mais d'un état de complaisance pour une situation qu'ils jugeaient normale et à laquelle ils ne voyaient pas de substitut possible. Le sentiment d'incompréhension est certainement réciproque : Driss était surpris par leur manque d'action et eux, ils ne comprenaient pas les raisons de la révolte de leur frère. L'explication de Nagib représente un moment clé dans l'évolution des sentiments de Driss, parce que son désir de révolutionner tout un système se mue en révolte personnelle avec plus de chances d'aboutir. Nagib n'est pas seulement la voix de la famille, mais plus généralement la voix de la société et de ce système mis en cause par Driss : il n'est pas prêt à supporter une transformation aussi radicale de mentalité parce que son fonctionnement était satisfaisant pour la plupart de ses membres. On peut légitimement se demander combien de ceux qui fréquentaient l'école française avaient le

²²⁴ P.S., p. 129.

²²⁵ P.S., p. 155.

même désir de changement que Driss, parce que son action semble solitaire. Certes, le roman veut présenter un cas exemplaire pour montrer un état des choses qui touche toute une société, mais pour que cette action puisse aboutir il serait important qu'elle soit relayée par d'autres individus étant dans la même situation, ce qui ne semble pas être le cas. C'est pourquoi Nagib devient représentatif de la pensée d'une communauté ancrée dans ses règles traditionnelles et qui ne peut pas les changer à cause d'un manque de vision sur une alternative possible.

Camel est le frère qui cause la toute première confrontation entre le Seigneur et Driss, par son retard volontaire au dîner. Il est peut-être important d'observer que les déclencheurs des confrontations sont toujours liés dans une certaine mesure aux frères : le retard de Camel, la mort de Hamid. Camel n'est d'ailleurs pas trop présent au niveau de l'action ; il est caractérisé comme un ivrogne qui fréquente les bordels et ne respecte pas les règles imposées, non pas à cause d'un plan de révolte mais à cause d'une insouciance face aux effets de ses actes. Il est certainement conscient que les règles imposées par son père ne permettraient pas aux autres de manger avant qu'il ne soit arrivé, mais cela ne l'empêche pas de rentrer en retard. Au lieu de se révolter contre les règles du Seigneur, comme l'a fait Driss, Camel a choisi une voie plus facile : celle de ne pas les respecter tout simplement et d'accepter sans souci les punitions comme si de rien n'était. Le fait qu'il ne pensait même pas à ses frères témoigne du manque de sentiments fraternels qui auraient pu entraîner une dose de culpabilité modifiant son comportement. Il ne semble pas être affecté par la violence physique que lui inflige son père, l'acceptant comme si c'était une chose normale et courante, sans effet ni sur son comportement ultérieur ni sur sa manière de voir les choses. Il donne ainsi l'impression d'être un abruti incapable d'opérer quelque changement que ce soit dans sa mentalité et d'autant moins de comprendre les actions de son frère. De ce point de vue, il est inférieur à Nagib, qui au moins fait preuve d'une capacité de prise de conscience de la façon de penser de Driss et de donner une explication quant à sa propre façon de voir les choses. C'est pour cette même raison que le Seigneur se contente de lui appliquer une violence physique comme punition, tandis qu'avec Driss sa violence devient psychologique, utilisant Hamid ou la mère comme arme ou engageant des discussions-confrontations.

Les autres trois frères, Abd El Krim, Madini et Jaad sont quasi-inexistants, n'étant pas impliqués dans le déroulement effectif de l'action. Abd El Krim apparaît à côté de Nagib dans la scène de la chambre de Driss, mais son implication est très limitée, il n'a pas de réaction, comme Nagib, mais donne à Driss la possibilité d'exprimer à haute voix ce qu'il ressentait, à savoir que

la fraternité était vue tout simplement comme une obligation, comme un devoir, ce qui ne pouvait qu'empirer une relation déjà tendue et ébréchée. Madini est celui qui avait frappé Hamid jusqu'à le faire saigner, quant à Jaad, on ne le voit presque pas. Tous les trois participent à quelques scènes, mais restent des figurants, des personnages de toile de fond dont le rôle est de mettre en évidence le degré d'obéissance de la famille par rapport aux ordres du Seigneur : ils n'hésitent même pas à cracher au visage de leur père pour respecter son ordre. Ne se posant pas de questions, n'ayant pas de point de vue propre ou d'opinion à part, ils sont les marionnettes parfaites créées par un système dont le but était justement de se faire respecter par un abrutissement de ces membres.

L'institution de la famille représente une question importante dans la culture maghrébine, étant toujours valorisée et respectée comme fondement d'une société saine et d'une morale traditionnelle. La fratrie du *Passé simple* ne fait que participer à l'idée générale qui se dégage peu ou prou du roman : la dichotomie apparence/essence. Les relations entre les frères sont la meilleure preuve de cette antithèse : ceux-ci se comportent comme des étrangers qui habitent dans une même maison, mais n'éprouvent pas de sentiments fraternels ; l'existence d'une relation normale entre Hamid et Driss est vue comme une anomalie, l'inversion de cette notion témoignant du niveau de gravité de la sclérose qui atteint la société et qui pervertit toute tentative de changement. Les autres frères se contentent d'une situation qui leur accorde une liberté extrêmement limitée mais ne veulent pas perdre cette petite échappatoire, par conséquent ne s'opposent aucunement à la dictature paternelle. Le manque de lien familial est la cause de la passivité des frères en ce qui concerne les actions de Driss, leur incompréhension naît de l'ignorance de l'existence de toute alternative viable, mais aussi d'une facilité qui les empêche d'essayer de trouver une telle solution. Leur attitude actuelle prévoit en quelque sorte leur parcours futur : devenir des Seigneurs de leurs propres familles et « récupérer » cette passivité dans des normes imposées aux plus faibles.

II.4.2. Succession ouverte– les frères héritiers

Succession ouverte est à notre avis le roman de la famille par excellence, un roman où la mort du père occasionne une réunion familiale qui met en évidence les traits de chacun de ses

participants, jetant la lumière sur les relations dans une famille traditionnelle marocaine. Si la révolte du *Passé simple* avait accaparé l'attention du lecteur et transformé les frères en simples ombres servant de toile de fond ou d'exemple d'une inaction mortifère, la fratrie de *Succession ouverte* se différencie par sa participation directe dans le récit. Réduite en nombre par rapport au *Passé simple* – Hamid n'a jamais existé, ou au moins, il n'est même pas mentionné – la fratrie ne garde de la précédente que l'onomastique, car dès la première lecture on se rend compte que les personnages sont totalement différents, ainsi que leur implication dans le développement narratif. Leur caractérisation est beaucoup plus ample que dans le premier roman et se réalise à l'aide de trois instruments du récit : leur portrait fait par leur frère, le personnage-narrateur Driss, la description qui découle du discours des autres – tout spécialement du testament de leur père – et les caractéristiques visibles à travers leurs propres actions ou paroles. En même temps, chacun est construit comme représentant d'une typologie humaine, incarnation de quelques traits de caractère bien précis : le géant loufoque, l'adulte-enfant, l'attardé mental bouffon, l'arriviste et le mi-rêveur-mi-réaliste. On se retrouve ainsi en présence d'un vrai panorama social réuni au sein d'une même famille, quasiment une fresque de société.

Nagib est le premier à faire son apparition dans le paysage du roman, lors de l'arrivée de Driss à la maison familiale. Il est celui qui accueille son frère prodigue : il ne le reconnaît pas au début, se réjouissant comme un enfant quand il apprend l'identité du faux facteur. Le premier portrait de Nagib est assez étonnant si on garde en mémoire le Nagib du *Passé simple* :

« La porte s'ouvrit et un géant des cavernes s'encadra dans l'embrasure.

La porte fut comme arrachée, comme engloutie dans une trappe (le mendiant, les gosses s'étaient enfuis à toutes jambes), et il fut là : deux mètres de haut, deux cents livres de muscles dégoulinant de sueur et parcourus de bosses saccadées, nu jusqu'à la ceinture, un œil grand ouvert et comme vitrifié, l'autre réduit à une fente et, sur sa figure, son torse, sur ses épaules et ses bras, une seule et même toison, bouclée et noire. Il ne dit rien, se contenta de me regarder, suant et soufflant, tandis que ses mains s'ouvraient et se refermaient sur le montant de la porte – des mains larges et rouges de sang. »²²⁶

Nagib est donc l'homme primitif, fruste, le géant-cyclope de la mythologie, l'homme des instincts et de la franchise voisine d'une pureté ancestrale, que seul Abdel Krim dans sa folie enfantine peut atteindre. Son portrait évoque certainement une attitude animale, mais il est le seul

²²⁶ S.O., p. 61.

à afficher sincèrement ses sentiments pour Driss, à prendre le temps de discuter avec lui et de lui raconter les derniers moments de leur père, auquel il voue encore un respect très proche de la divinisation. Il répète souvent les mots du père, sa philosophie, comme étant des axiomes de l'existence, des vérités généralement valables, incontestables et dépassant toute autre pensée humaine. Il apparaît peu probable, du fait de sa vision étroite des choses, qu'il ait véritablement compris le sens de ces phrases à moitié abstraites, mais le seul fait d'avoir été prononcées par le Seigneur est suffisant pour qu'elles acquièrent pour Nagib une importance capitale et participent à un portrait hyperbolique du père. Le colosse semble être capable de sentiments nobles, l'amour pour son frère et l'adoration du père étant des éléments qui font de lui un personnage sympathique ; ses comportements durs et violents cachent toujours une bonne intention – le cas du magasin où il cherchait une radio pour rester en contact avec son frère « *au Pôle Nord* » reflète une absence de culture générale, mais aussi une grande affection pour son frère retrouvé qu'il ne souhaite pas perdre encore une fois. Les scènes où apparaît Nagib sont toujours construites sur un humour qui atténue la violence du comportement du personnage. Sa manière franche de parler et sa brutalité sont mélangées à une sorte de tendresse, que les autres frères – sauf, encore une fois, Abdel Krim – ont depuis longtemps perdue. Nagib devient, à travers la voix du Seigneur, un Pantagruel moderne version marocaine :

« Soulever une camionnette à bout de bras, prendre dans chaque main une tête qui ne te revient pas et heurter les deux têtes en éclatant de rire, manger un gigot au petit déjeuner, forniquer plus que nature – nous plaignons tes compagnes d'une nuit – faire du pugilat quand tu ne comprends pas, et te réfugier dans l'alcool quand tu as de la peine, est-ce cela toute ton existence ? »²²⁷

Nagib utilise la force brute, physique, dont il dispose pour compenser son manque de force intellectuelle, dans une recherche de la normalité qu'il espère trouver finalement. Sa vie se résume à l'assouvissement de ses instincts primaires parce qu'il ne peut – ou ne veut ? – pas passer à un autre niveau. Son abrutissement n'est pas complètement involontaire, comme c'est le cas d'Abdel Krim, mais il relève, à nos yeux, d'un choix. Nagib a été parfaitement capable de comprendre la souffrance de son père lors de ses dernières jours, parce qu'il raconte à Driss en détail cette ultime expérience, il peut encore faire la différence entre la situation de Driss et celle

²²⁷ S.O., pp. 135-136.

de Camel, pourtant apparemment semblables en ce qui concerne l'abandon de la famille et il comprend aussi que la manière dont il agit n'est pas la meilleure :

« Mais débarrassez-moi de ma force, et de mon cœur pendant que vous y êtes. La terre est vaste et elle est peuplée d'imbéciles. Alors autant leur casser la tête. »²²⁸

Son attitude marque un refus du monde tel qu'il est devenu, auquel il oppose, comme manifestation de ce refus, la brutalité de l'homme primitif, mais non-pervers. Sa violence n'est pas totalement gratuite, elle a toujours une explication plus ou moins sentimentale, liée à sa famille et surtout à son père. Ce dernier représente pour Nagib l'image de la perfection, il écoute ses paroles comme celles d'une divinité, il peut même reproduire les mots du père pour trouver une solution à telle ou telle situation. Il se rapproche de ce point de vue du personnage de Driss dans *Le Passé simple*, à la différence que l'admiration de Nagib est plutôt une adoration et que l'application à la lettre des enseignements du Seigneur provient plus d'une divinisation irrationnelle que d'une influence inconsciente.

Comparé au personnage homonyme du premier roman étudié, Nagib ne peut pas être considéré comme le résultat d'une évolution normale de la même personne. Les personnalités sont trop différentes pour qu'elles puissent être rapprochées autrement que par leur nom ; dans *Le Passé simple* on ne parle pas d'une déviation comportementale de Nagib, ses quelques débordements étant parfaitement explicables par une jalousie d'adolescent ; il arrive finalement à comprendre les raisons de la révolte de Driss et il l'aide même à mettre en pratique son plan de vider le grenier du Seigneur, chose qui n'est pas envisageable pour le Nagib de *Succession ouverte* : mis dans la situation de choisir entre son frère Driss et son père, ce Nagib aurait indubitablement choisi l'option paternelle. Son amour pour son frère peut aussi être mis sur le compte de la relation avec son père : il avait de l'affection pour Driss parce qu'il savait que c'était le fils préféré du Seigneur. Tout dans sa vie se rapporte donc à son père.

Opposé physiquement à Nagib, le deuxième frère qui apparaît dans la succession chronologique du roman est Jaad, l'enfant-adulte, l'inadapté tombé à moitié dans la disgrâce du père et de la famille après avoir épousé une ancienne domestique d'une famille française et qui était de plus une femme de couleur :

²²⁸ S.O., p. 136.

« Tout en haut des marches, un jeune homme se tenaient debout, petit, maigre et fin. Les mains dans les poches de son pantalon exactement aussi raides que des truelles, il nous regardait monter. Ce n'est qu'à mi-chemin que j'ai pu me rendre compte qu'il était encore vivant. Il ne voyait rien, ni personne. Immobile, il nous regardait monter comme s'il regardait à travers nos corps, et il pleurait sans bouger une fibre. Deux yeux immenses et noirs, d'où tombaient goutte à goutte on eût dit l'eau de deux robinets mal fermés. »²²⁹

Sans le soutien de la famille et avec une personnalité de rêveur qui se nourrit d'abstractions, d'idées de partage total, d'aspirations à la justice absolue, Jaad est devenu une ombre, habitant malheureux d'un bidonville. Il est disposé à partager sa part d'héritage, ainsi que l'argent que lui donne Driss avec tous les voisins, même si cette redistribution ne peut changer grand chose à leur situation alors qu'il pourrait améliorer sa propre condition s'il le gardait pour lui. Dans sa famille, les rôles sont totalement inversés, sa femme étant celle qui gagne de l'argent, ce qui entre en contradiction avec les valeurs de la société marocaine de l'époque et fait que Jaad perd son statut d'homme chef de famille, parce qu'il ne peut pas assurer la protection de cette famille. Repoussé en marge de la société, il n'a pas changé d'attitude mais a gardé sa fierté : selon le témoignage de sa mère, il n'est jamais venu demander l'aide de son père, laissant toujours sa femme s'en occuper. Cette fierté, ainsi que sa manière de réagir face aux réalités extérieures sont peut-être des moyens de se défendre ou de refuser des règles qu'il considère comme contraires à son propre système de valeurs, instruments pour la mise en pratique d'une autre vision de la vie. Par contre, Safia, sa femme, contredit les paroles de la mère : Jaad aurait demandé l'aide de sa famille, mais elle lui aurait été refusée.

Bien qu'idéaliste et rêvant d'un autre ordre social, Jaad a fait preuve de courage en épousant Safia malgré l'opposition de sa famille et en acceptant de vivre dans des conditions bien en dessous de celles auxquelles il était habitué. Il n'a pas honte de sa femme, ce qui n'est pas bien vu par les autres, le Seigneur le considérant même un enfant en quête de la maturité :

« Peut-être à cinquante ans, à soixante, si Dieu te fait vivre jusque-là, comprendras-tu enfin qu'il y a un temps pour l'enfance prolongée et un temps où l'on devient adulte coûte que coûte. La liberté ne s'acquiert qu'à ce prix. »²³⁰

²²⁹ S.O., p. 66.

²³⁰ S.O., p. 135.

L'opposition de Jaad est vue comme un signe de non-maturité et il est traité comme une personne restée encore en phase de recherche identitaire, qui a encore besoin de l'aide paternelle, et qui n'a pas atteint la « *majorité* », probablement par référence à une maturité caractérielle et à un nécessaire dépassement de la naïveté. Il est alors mis sous la tutelle de son frère et subit la même situation que la mère, ne jouissant d'aucune liberté financière ce qui est l'équivalent d'une non-reconnaissance pour ne pas dire d'une négation de son statut d'homme et de père de famille.

Tout comme la violence de Nagib, l'entêtement de Jaad à ne pas accepter le conformisme social est un moyen d'auto-défense et de protection de sa propre personnalité et en même temps un signe fort d'une nécessité de changement au niveau social pour que tous ces « inadaptés » puissent trouver un moyen d'être intégrés sans que cela entre en conflit avec leurs personnalités et leurs désirs individuels.

Pour ce qui est d'une éventuelle comparaison avec le personnage homonyme du *Passé simple*, elle serait difficile, sinon impossible, à cause du rôle beaucoup trop restreint de Jaad dans le premier roman, où il n'est mentionné, comme nous l'avons déjà vu, qu'à deux ou trois occasions, sans avoir des détails sur sa personne. Nous allons donc nous limiter à constater l'identité de nom.

Concernant le troisième frère, on observe déjà un changement au niveau de la translittération de son nom : dans *Le Passé simple*, Abd El Krim ; ici, Abdel Krim. Ce serait une différence non-significative si elle n'était pas corroborée par d'autres informations sur son caractère et ses comportements. Le fou-bouffon de la maison, Abdel Krim est selon toute vraisemblance attardé du point de vue intellectuel, ce qui ne l'a pas empêché de s'inscrire dans les services de police – signe de la dégradation des structures fondamentales de l'État et de la société suite à l'indépendance mal comprise et mal mise en œuvre. Son portrait est presque caricatural, puisqu'il ressemble à un enfant qui joue les policiers, fier de porter un uniforme et surtout d'avoir une arme :

« Et voici : un adulte fit irruption dans la salle, un agent de police vêtu de kaki, avec une casquette blanche et son bâton blanc. La casquette était rejetée sur sa nuque et le bâton était accroché à sa ceinture. Presque aussi grand que Nagib, mais on eût dit sa projection dans un miroir convexe. Frénétique

et famélique. Des deux mains, il tenait sa mitraillette. Il la serrait si fort que les tendons de ses doigts en étaient blancs. »²³¹

Le narrateur considère nécessaire de préciser qu'il s'agit bien d'un adulte, parce que toute son attitude renvoie à celle d'un enfant en train de jouer et cela à travers tout le récit. La famille avait essayé de le mettre dans un asile, mais il n'y avait pas été accepté. On ne nous donne pas les raisons, mais c'est peut-être à cause du fait que son comportement était moins le symptôme d'une maladie mentale que celui d'un état de choses qui affecte toute une société : une aliénation sociale qui donne lieu à diverses formes individuelles de protection psychologique de la part des ceux qui subissent cette aliénation. En même temps, la famille qui n'accepte pas un de ses membres, en le « *chassant* »²³² à cause de son inadaptation, participe elle-même à creuser l'écart et à limiter d'autant plus ses possibilités de trouver une solution à son déchirement spirituel. Comme toujours, la famille est utilisée comme une image à petite échelle de la structure socioculturelle d'origine.

Le fait que c'est justement dans les services de la police qu'Abdel Krim a trouvé sa place n'est pas le signe d'une volonté de la part de la société de récupérer ces individus « à problèmes », mais bien encore une preuve de son incapacité à gérer les situations de ce genre, en préférant bénéficier, si on peut dire ainsi, de leur penchant naturel et instinctuel vers la violence, qui est d'ailleurs exacerbé par la fierté de se voir confier une arme et donc une certaine autorité par rapport aux autres. Le caractère d'Abdel Krim ne semble pas être celui d'un malade mental dangereux pour la société, il semble très docile et exprime sincèrement ses sentiments envers Driss à la fin, en l'invitant à connaître sa fiancée (ce qui ne se produit pas jusqu'à la fin du roman, jetant le doute sur la véracité de l'existence de cette fiancée) ; il reste alors un personnage loufoque, mais inoffensif, tout comme le dit le père :

« Tu as été notre consolation, notre poésie et notre rire. Qui parle encore de bouffons ? »²³³

La folie d'Abdel Krim est en quelque sorte la soupape d'évacuation des frustrations qui ne touchent pas que lui, mais tous les autres : les mots du père prouvent cette fonction cathartique de la présence de cette folie du fils.

²³¹ S.O., p. 74.

²³² S.O., p. 96.

²³³ S.O., p. 142.

On a déjà vu que dans *Le Passé simple* le rôle d'Abd El Krim restait extrêmement limité, mais on peut quand même dire qu'il ne semble pas s'agir de la même personne, puisque à aucun moment le narrateur du premier roman ne fait référence à un quelconque problème psychique de son frère. Au contraire, la scène de la chambre de Driss laissait plutôt entrevoir un caractère obéissant mais qui fait preuve de curiosité en même temps, sans oublier la jalousie dirigée contre Driss. Ce ne sont pas à nos yeux des caractéristiques qui pourraient expliquer l'évolution vers un attardement mental tel que présenté dans *Succession ouverte* et cela renforce notre opinion sur les différences majeures qui séparent les personnages des frères dans les deux romans chraïbiens et qui mettent fortement en doute le fait de considérer le second comme étant la continuation du premier. Nous les voyons de ce point de vue comme des romans distincts, même s'ils utilisent une onomastique commune.

Nous avons parlé du rôle de Camel dans *Le Passé simple* en tant qu'élément déclencheur d'une première confrontation entre le personnage-narrateur et son père ; il nous était présenté comme un ivrogne qui ne prenait pas en compte les effets que ses propres actions avaient sur l'ensemble de sa famille, mais qui restait soumis aux ordres du père, malgré ses quelques escapades. Le personnage qui porte le nom de Camel dans *Succession ouverte* est un arriviste cynique, matérialiste avant tout et dont le sentiment de supériorité par rapport au reste de sa famille est visible dès la première apparition dans le roman :

« Il arriva par le car, gras et jovial. Il prit le trolleybus et le reste du chemin, il le fit à pied, sous le soleil du midi. Quand il poussa la porte de l'étude, il était toujours aussi gras et jovial, avec ses mains dans ses poches, son béret vissé sur la tête et sa chaîne de montre qui cliquetait sur sa panse avec un bruit joyeux. [...]

Il embrassa ma mère, donna une main molle à tout le monde, traita ses frères comme de grands enfants. [...] et il resta là, bas sur pattes, les oreilles décollées et le regard clignotant et oblique, m'étudiant des pieds à la tête.²³⁴

On apprend par la suite qu'il avait lui aussi quitté sa famille, s'était construit une vie où l'argent et le statut social semblaient lui permettre de déconsidérer ses frères et de les traiter comme s'il s'agissait d'êtres nettement inférieurs. Il ne s'était plus intéressé à la vie de sa famille, il n'était même pas venu à l'enterrement de son père, mais juste à la lecture/audition du testament,

²³⁴ S.O., pp. 115-116.

par conséquent au partage de la fortune, sûr du droit que lui donnait son statut de fils aîné. Il semble vouloir légitimer son éloignement par une supposée similitude entre la situation de Driss et la sienne, parce que, conscient de la préférence du père pour Driss, il trouve dans ce rapprochement artificiel une manière de passer lui aussi comme un favori du Seigneur et de s'imposer encore une fois face à ses autres frères. Cela est tout à fait visible à travers le fait qu'il serre les mains de tous ses frères, tout en les considérant comme « *des grands enfants* », sauf celle de Driss, qu'il voit encore comme un rival qui menace son statut de fils aîné (synonyme de préféré du père, selon sa manière de penser). L'attitude distante de Camel face à Driss change un peu vers la fin, justement parce que l'apparente exclusion du testament semble être une preuve du fait que le père avait cessé de favoriser Driss, ce qui reconforte Camel en lui rendant l'illusion d'une sorte de vengeance accomplie, et cela malgré sa propre défaite, car il n'est pas lui non plus nommé successeur. Son désir de s'imposer en tant que fils aîné est moins fort que les ressentiments envers Driss. Il fait en même temps preuve d'une stupidité aveugle, parce qu'il ne se rend pas compte que l'héritage destiné à Driss existait quand même et était beaucoup plus important que l'argent que celui-ci n'avait pas reçu. Sa façon de voir les choses est entièrement limitée à une reconnaissance matérielle et ne lui permet pas de voir des éléments pourtant évidents, que les autres frères (soi-disant inférieurs et moins intelligents) ne peuvent pas nier : Driss reste le fils préféré du Seigneur, les détails des dernières volontés du père le prouvent pleinement. Le père avait très bien reconnu le caractère matérialiste de son premier enfant :

« *Camel, notre fils aîné, l'homme le plus apte à posséder réellement, n'est-ce pas ?* »²³⁵

Cette idée de possession est liée intrinsèquement dans l'esprit de Camel à une vision pécuniaire, qui ne peut pas concevoir la possibilité d'un autre type d'héritage. L'emploi du « *réellement* » fait écho à ce même matérialisme, pour lequel la réalité ne peut être autrement que purement matérielle. En une seule phrase, le père avait clairement exposé le caractère de son fils : un arriviste imbu de sa fausse supériorité et qui voit dans l'argent le seul but de son existence. L'ironie du propos du père est d'autant plus parlante. Camel a besoin d'une reconnaissance paternelle fût-elle indirecte et il la cherche dans des indices qui lui semblent être ceux de la non-reconnaissance de Driss. Il semble se confronter à son frère, mais en réalité il voudrait se confronter à son père, à son système et à sa vision existentielle. Il lui a toujours manqué le

²³⁵ S.O., p. 144.

courage d'aller affronter son père, ce qui a amplifié sa haine contre son frère, qui avait eu ce courage, qui avait quitté la maison paternelle et qui restait quand même le préféré. Son propre départ de la maison n'a été qu'un simulacre, une copie de l'action de Driss ; il n'aurait jamais pu être le fils aîné du Seigneur, dans le sens plutôt philosophico-existential du terme, celui qui a le rôle de continuer une lignée, de transmettre une pensée, même si Driss n'avait jamais existé, justement à cause de sa totale incompréhension de cette même vision du monde qui représente, on le dit encore, le fondement de l'héritage du Seigneur.

Nous avons choisi de laisser en dernier l'étude de Madini, le frère auquel le Seigneur confie la tâche de s'occuper de la gestion de son héritage matériel et de prendre en charge la situation de la mère et de son frère Abdel Krim :

« Madini, nous te nommons notre successeur, bien que tu ne sois notre fils aîné comme nous l'aurions souhaité, et parce que tu n'es ni tout à fait émotif, ni tout à fait réaliste. Ainsi, tu personnifieras l'époque de transition qui durera tant que tes propres enfants n'auront pas trouvé leurs assises dans ce monde en bouleversement. Désormais, tu seras le chef de la famille et c'est à toi qu'il incombera de gérer nos biens et de continuer notre tâche, comme un gérant des affaires courantes, car nous doutons que tu puisses produire à l'époque actuelle. »²³⁶

Le portrait de Madini se confond avec une description de la société, ce qui le fait devenir le représentant de cette nouvelle société, dont la transition et le bouleversement sont les mots-clés. Sa personnalité est celle qui le propulse dans ce rôle, parce que si le Seigneur a été le représentant de la société traditionnelle, Driss pourrait être celui de la société moderne, mais le monde marocain n'est pas encore arrivé à ce stade de son développement, se trouvant pour l'instant dans une période d'ambiguïté et de recherche de nouveaux repères. Madini se trouve entre les deux, le côté émotif de son caractère, dans le sens d'une valorisation de la culture fortement ancrée dans le respect des valeurs de la société traditionnelle, n'est pas complètement dépassé, mais perd du terrain face au réalisme prosaïque de l'avènement de la société moderne. On voit bien le fait que le nouvel ordre n'est pas meilleur, parce que Madini ne pourra faire que gérer les biens de l'héritage paternel, alors que le rôle de chef de famille qui lui revient désormais devrait signifier une progression. Or sa mission est de maintenir le niveau laissé par son père, ce qui signifie un arrêt du processus d'évolution.

²³⁶ S.O., pp. 130-131.

Le Seigneur a choisi son successeur selon une logique propre qui dépasse la tradition et qui se veut en elle-même une partie de la philosophie de vie qu'il veut laisser en héritage à ses enfants et en particulier à Driss. Son choix semble pour le moins atypique puisque Madini n'est pas un personnage activement impliqué dans le développement narratif et, par extrapolation, on pourrait dire que son rôle dans le cadre de la famille ne laissait pas anticiper la décision de son père. Si on prend comme repère le personnage homonyme du *Passé simple*, et qu'on considère qu'il s'agit du même personnage, ce choix est d'autant plus incompréhensible, Madini n'ayant pratiquement pas de rôle à proprement parler. La première impression laissée au lecteur par le personnage de Madini est celle d'un homme sans histoire, affecté par la mort de son père :

« Il était triste, marchait à tout petits pas. Il contourna le bureau, regarda chacun de nous, tour à tour, de ses yeux aux paupières durcies, comme d'un homme qui eût oublié depuis longtemps de dormir. »²³⁷

La tristesse et la fatigue qui sont retenues par Driss pour caractériser Madini ne sont peut-être pas uniquement dues à la mort du père et aux nuits de veillée qu'il a dû certainement subir, mais ce sont plutôt des éléments beaucoup plus profonds qui tiennent d'une fatigue morale et psychologique et d'une tristesse existentielle. Devenu, en tant que successeur du Seigneur, le représentant de la société contemporaine, ces caractéristiques de Madini passent au niveau du social, témoignant d'une usure qui atteint l'existence collective, désabusée par une indépendance décevante par rapport à l'espérance dont elle a été l'objet. L'incapacité de produire dont parlait le père lui-même provient justement de cette impuissance, d'un côté, à accepter le nouveau statut et, de l'autre, à revenir à la situation antérieure. C'est une sorte de cercle vicieux existentiel et social qui ne semble pas se desserrer.

La fratrie de *Succession ouverte* garde partiellement l'onomastique de celle du *Passé simple*, mais sa composition n'est plus la même, et les caractères de ses membres non plus. Il est difficile d'établir des ressemblances entre les personnages des deux romans, même en tenant compte de l'évolution physique, morale et comportementale que suppose la différence d'âge des protagonistes des deux récits. L'étude des narrateurs et des personnages paternels avait déjà relevé des différences notables, mais encore explicables à la limite ; celle des frères nous montre des personnages distincts, qui n'ont en commun que le nom. Le narrateur ne donne pas d'indices,

²³⁷ S.O., p. 119.

en ce qui concerne les frères évidemment, qui pourraient nous conduire à l'idée que, par exemple, Camel l'ivrogne aurait pu devenir Camel l'arriviste ; et c'est le cas pour chacun des frères de Driss. L'idée d'une continuation du *Passé simple* à travers *Succession ouverte* peut en souffrir et doit être repensée, dans la mesure où les personnages des frères, malgré une certaine passivité surtout dans le premier récit, due sans doute au caractère secondaire de leurs rôles par rapport à la révolte de Driss et à la focalisation choisie pour la narration, restent quand même très importants en tant qu'éléments qui peuvent confirmer ou infirmer la thèse de la trilogie et en tant que participants à l'univers diégétique qui peuvent donner au lecteur une certaine confiance quant à une continuité de la narration dans les deux romans en question.

II.4.3. *La Civilisation, ma mère !... et L'Inspecteur Ali – la disparition de la fratrie*

Pour respecter la structure formelle que nous avons jusqu'ici donnée à notre travail, nous avons choisi de ne pas ajouter nos considérations sur la fratrie dans les deux derniers romans du corpus à la partie précédente, mais de traiter ce sujet dans une partie comme toutes les autres, bien qu'elle soit de beaucoup réduite en volume. Nous avons tout de même choisi d'en faire une seule subdivision, parce que les deux romans ont, de ce point de vue, une caractéristique commune : la disparition de la fratrie.

Dans *La Civilisation, ma mère !...*, la famille ne comporte que deux frères, dont nous avons déjà étudié les rôles dans le récit dans la partie dédiée aux narrateurs, puisqu'ils s'érigent tour à tour en voix narrative, pour donner une structure dichotomique au récit et englober deux visions différentes bien que fortement complémentaires. Sans reprendre ici les idées que nous avons déjà exprimées, nous voulons remarquer quelques éléments qui nous semblent importants. D'abord, à propos du nombre de frères, en discordance avec les deux autres romans. Si la disparition complète de Hamid dans *Succession ouverte* pouvait être mise sur le compte de sa mort et du désir de ne plus en parler, la disparition brutale des quatre autres reste inexplicable, sinon par une négation subtile au niveau de la narration même de toute liaison entre les romans, ou du moins entre le troisième et les deux autres qui inciterait à une lecture purement référentielle. Un autre élément que nous voulons mettre en évidence est le fait que la seule coïncidence réside dans le nom de Nagib, puisque le premier narrateur, que nous supposons être Driss, n'a pourtant pas de nom dans *La Civilisation, ma mère !...* La question se pose d'ailleurs de savoir si on peut établir

l'idée d'une continuation en se fondant uniquement sur l'occurrence d'un prénom qui est loin d'être rare dans l'onomastique marocaine et maghrébine, sous diverses orthographe. Comme nous l'avons déjà dit un peu plus haut, le paysage diégétique introduit le lecteur dans une sorte d'univers narratif dans lequel chaque personnage a sa place et où la disparition subite de l'un d'entre eux bouleverse la représentation de ce monde à laquelle le lecteur s'était habitué en confiance.

Pour ce qui est de *L'Inspecteur Ali*, Brahim Orourke ne mentionne nulle part l'existence d'un ou de plusieurs frères dans sa famille, donc on n'a pas de raisons de croire à l'existence d'une fratrie.

L'étude dédiée aux divers personnages de frères dans les romans composant notre corpus nous a donné l'opportunité de découvrir un univers narratif beaucoup plus complexe que nous ne l'avons nous-même supposé au début. Cette différence de perception est sans doute liée à l'importance que chaque personnage a dans chacun des romans, mais un personnage secondaire ou passif n'est pas nécessairement sans importance, bien au contraire, son rôle peut revêtir une valeur et une influence qui dépassent les limites de son implication active dans le développement du récit, acquérant une fonction de représentant d'une certaine catégorie ou de vecteur ou déclencheur d'action, comme c'est le cas notamment dans *Le Passé simple*. Les fratries présentées dans les romans chraïbiens sont représentatives justement pour ce dernier cas de figure, puisque les frères sont souvent des instruments qui font avancer le récit par leur implication dans l'avancement des actions des personnages-narrateurs sur lesquels est centrée la narration.

II.4.4. Vu, lu, entendu et Le Monde à côté – les frères de Chraïbi

Nous avons vu jusqu'ici que les personnages des frères dans les romans chraïbiens avaient de l'importance dans le cadre des récits de famille, donc essentiellement dans *Le Passé simple*, *Succession ouverte* et *La Civilisation, ma Mère !...* Chraïbi les a utilisés pour restituer l'atmosphère et la structure d'une famille marocaine traditionnelle dans un souci de vraisemblance nécessaire à la démarche de l'auteur. Ces personnages étaient aussi porteurs de

certaines valeurs et caractéristiques qui faisaient d'eux des représentants d'un groupe social ou d'un comportement général.

Les deux volumes de mémoires sont centrés sur l'existence de l'auteur-narrateur et, malgré le fait que *Vu, lu, entendu* reprenne le récit de l'enfance et de l'adolescence, on peut observer que les frères ne sont presque plus présents, réduits à des personnages épisodiques, sur lesquels on ne nous donne pas trop de détails. Dans les romans, la fratrie était très bien délimitée en nombre – sept dans *Le Passé simple*, six dans *Succession ouverte*, deux dans *La Civilisation, ma Mère !...* – on connaissait très bien les noms des frères (sauf pour le premier narrateur de *La Civilisation, ma Mère !...*) et on avait toujours affaire à une fratrie exclusivement masculine.

Nous avons choisi de traiter ensemble la question de la fratrie Chraïbi dans les deux volumes de mémoires, en raison de l'espace très limité qui leur est dédié.

On remarque donc que les frères apparaissent très peu dans les deux tomes de mémoires, leur présence étant réduite à quelques évocations assez vagues. On n'a pas d'éléments qui nous permettent d'établir clairement le nombre des personnes qui composaient la fratrie, ni d'avoir des éléments précis sur leur comportement, ni sur leur devenir. Même dans le récit d'enfance et d'adolescence, Chraïbi ne parle pas beaucoup de ses frères, à tel point qu'à une lecture moins attentive et plus superficielle, on pourrait avoir l'impression que Driss était le fils unique de la famille Chraïbi.

La première fois qu'il parle de l'un de ses frères, c'est au début du récit de *Vu, lu, entendu*, pour faire une comparaison d'âge et traiter par le burlesque les problèmes d'état civil de l'administration marocaine :

« La preuve par 9, c'est que mon frère Abdel Hak, mon cadet de quatre ans, en a soixante-quinze. [...] Il n'a jamais fréquenté que la contre-école de la rue, mais il avait besoin d'un permis de conduire. Il mesure deux mètres. »²³⁸

Cette première présentation d'un frère est assez complète, bien que courte, puisque l'auteur nous donne son prénom et son âge approximatif, ainsi que des éléments succincts sur son

²³⁸ V.L.E., p. 13

évolution personnelle. Si on se fiait à ce début de livre, on pourrait croire que les frères ont un rôle assez important dans le récit.

Si on reste sur cette citation, on ne peut pas ne pas observer qu'il y a des éléments de ressemblance entre cette personne réelle et les personnages des romans. D'abord, le prénom Abdel Hak nous fait penser au personnage d'Abd El Krim du *Passé simple* et celui d'Abdel Krim de *Succession ouverte*. Mais cette proximité onomastique est bien trompeuse et le portrait qui en suit se rapproche plutôt de la caractérisation du personnage de Nagib. En effet, l'apparence physique, aussi que la fréquentation de la « *contre-école de la rue* » ne permet plus trop les doutes sur la source d'inspiration utilisée pour le personnage de Nagib, bien que cela reste encore à un niveau trop superficiel pour nous permettre de faire une analyse plus affinée.

Dans l'ensemble du récit de *Vu, lu, entendu*, les frères sont évoqués encore une fois, dans les souvenirs de Chraïbi sur la période du lycée :

« C'était invariablement ainsi : peut-être par jeu, peut-être par jalousie (mais je n'en croyais rien), l'un de mes frères dégonflait les pneus dès que l'occasion s'en présentait. Aucun d'eux n'allait au lycée. Mohammed, l'aîné, fréquentait l'école primaire des fils de notables. »²³⁹

On a donc le nom d'un autre membre de la fratrie de Chraïbi, Mohammed, l'aîné. Il faut rappeler ici le fait que dans les romans étudiés, il n'y a aucun personnage qui s'appelle Mohammed, dans *Le Passé simple* et dans *Succession ouverte* l'aîné étant Camel. Mohammed suivait « *l'école primaire des fils de notables* », c'est-à-dire une école traditionnelle marocaine ; ici encore, on se rend compte de la similitude entre la vie réelle et les situations narratives. Nous avons déjà parlé du fait que le frère aîné a d'habitude plus de pouvoir au sein de la famille traditionnelle. Bien que n'étant pas le fils aîné, Driss Chraïbi est celui qui a été envoyé à l'école occidentale, tout comme c'était le cas de Driss Ferdi et du narrateur anonyme de *La Civilisation, ma Mère*. Même si on peut en déduire – comme de tout le comportement du père aussi – que Driss était en quelque sorte le fils préféré de ses parents, cette partie de la vie familiale n'est pas autant développée que dans les créations romanesques.

Ce qu'on peut remarquer aussi à partir de ce passage, c'est le fait qu'il y avait une certaine tension dans les relations entre les frères. Une jalousie qui semble se manifester plutôt

²³⁹ V.L.E., p. 51.

indirectement (les victimes sont les amis de Driss), mais qui n'est pas sans rappeler les relations assez délicates entre les frères dans *Le Passé simple* et, dans une moindre mesure, dans *Succession ouverte*, dont la cible était toujours le narrateur. Les raisons sont très similaires : une préférence parfois non-masquée des parents et le fait d'avoir eu la possibilité de faire des études que les autres frères n'ont pas faites.

Dans *Le Monde à côté*, le récit est centré sur la vie de l'auteur après son départ pour la France, la famille marocaine occupe beaucoup moins d'espace, comme nous avons pu le remarquer pour les autres personnes qui font partie de la famille. Les frères sont quasiment absents de ce livre, la seule référence à une fratrie étant celle d'une sœur, Naïma :

« Dodue et parfumée, bijoutée jusqu'aux yeux, ma sœur Naïma occupait le premier plan visuel, attirait l'attention des photographes : « C'est mon frère ! » Son époux était directeur des douanes à Casablanca, elle me faisait par conséquent l'honneur de paraître en ma compagnie. »²⁴⁰

L'ironie qui se dégage de cette présentation semble montrer que les relations avec cette sœur et sa famille n'étaient pas très bonnes : elle était venue seulement pour s'afficher à côté de son frère devenu célèbre. Pour continuer notre comparaison mémoires – œuvres romanesques, il faut rappeler ici le fait qu'aucune femme ne faisait partie de la fratrie dans aucun des romans étudiés. Ceci, tout comme le manque d'éléments pertinents pour une analyse plus poussée, nous conduit à l'idée que les personnages des frères dans les romans chraïbiens ont plus été des constructions romanesques, des figures narratives fonctionnelles, qui avaient très peu de liaison avec la réalité biographique de Chraïbi.

II.4.5. Bilan sur les personnages des frères

Les romans de Driss Chraïbi mettent en lumière la société traditionnelle maghrébine, en plaçant au premier plan la famille comme micro-univers représentatif. Le modèle de la famille traditionnelle, nombreuse, soumise à l'autorité du père, est exploité pour rendre compte des défauts d'une société figée qui fait preuve de nombreux dysfonctionnements.

²⁴⁰ M.C., p. 24.

Les personnages des frères, qu'ils soient des jeunes hommes ou des adultes, bien qu'ils soient le plus souvent laissés dans un plan secondaire, ne sont pas sans intérêt pour une étude de l'œuvre chraïbienne. Nous avons pu ainsi voir que, tout comme les autres personnages romanesques, ils sont plutôt utilisés pour créer des typologies et présenter des comportements qui dépassent le plus souvent l'unique sphère individuelle. De ce point de vue, nous pouvons dire que leur principale fonction est celle de soutenir la narration et d'apporter des éléments à l'accomplissement de l'objectif romanesque : créer l'illusion de réalité, tout en restant dans la fiction, pour que la dénonciation de certains comportements ait l'impact attendu par l'auteur.

Les mémoires de Chraïbi sont beaucoup plus retenus dans les détails donnés sur les frères de l'auteur, aucune comparaison claire ne pouvant être faite entre les personnages romanesques et les personnes réelles, à part quelques rapprochements qui restent cependant hasardeux.

C'est pourquoi, nous considérons que cette étude nous montre plus clairement que celle des autres personnes et personnages que la part de la fiction dans l'œuvre romanesque de Chraïbi ne peut pas être niée et qu'elle reste dominante, malgré l'influence indéniable de sources réelles qui caractérise la pseudo-autobiographie.

II.5. L'univers de l'enfance

Nous avons déjà vu dans la partie antérieure que la fratrie pouvait être très importante dans la construction romanesque et que pour les deux premiers romans chraïbiens elle était assez nombreuse, composée de six ou sept personnes, des garçons en l'occurrence. Cette situation n'est pas exceptionnelle, la famille maghrébine étant souvent composée de plusieurs enfants, ce nombre inspirant une sorte de fierté d'autant plus grande que les enfants sont de sexe masculin. Le substrat sociologique d'une telle situation est indubitablement l'aspect traditionnel de valorisation de la procréation, fondement de la famille.

Mais qu'en est-il de la place de l'enfant dans la structure familiale ? Pour le comprendre, nous allons nous référer à Aïcha Belarbi qui parle de ce statut dans ces termes :

« Les parents éduquent généralement leurs enfants selon des principes répondant à des règles religieuses et de sociabilité. Les plus instruits tentent de transmettre la confiance en soi et le sens des responsabilités. Les ruraux valorisent le travail et l'obéissance. Les « méthodes » éducatives auxquelles

les parents ont souvent recours restent la contrainte et la punition (privation, insultes et coups) qui sanctionnent la transgression des règles familiales et les mauvais résultats et l'échec scolaires.

Cette éducation n'accepte pas l'activité ludique de l'enfant. A l'exception des familles citadines aisées, le jeu est perçu comme un élément qui perturbe l'organisation du foyer, gêne les adultes et entrave le travail scolaire. D'ailleurs l'exiguïté du logement, le nombre élevé des enfants et le partage de l'habitat avec des voisins sont autant des facteurs qui inhibent cette activité chez l'enfant. Le jeu est toutefois permis à certaines heures de la journée, dans la rue, donc davantage pour les garçons que pour les filles. De plus, la communication parents-enfants est réduite. Les parents s'adressent à leurs enfants non pour discuter, ni pour les écouter, mais seulement pour les informer, conseiller, ordonner ou interdire."²⁴¹

Nous avons rapporté cette citation assez longue en raison de la clarté du propos qui nous a aidé à comprendre le statut que les enfants ont dans la société maghrébine traditionnelle afin de pouvoir mieux déceler certains aspects de l'œuvre chraïbienne qui nous échappaient quelque peu du fait de différences culturelles.

Un aspect important dans la culture maghrébine, se rapporte au sexe de l'enfant : on préfère très souvent les garçons (qui pourront apporter leur aide en grandissant) aux filles (qu'il faudra doter), fait qui influence en grande partie l'organisation même de la famille. Plusieurs études socioculturelles menées sur ce sujet – pour la plupart dans la période où Chraïbi écrivait ses romans – ont relevé que les filles étaient encore souvent mal acceptées au sein de la famille et que les femmes désiraient en quasi-unanimité donner naissance en premier à un garçon ; celles qui mettaient au monde une fille pouvaient même être répudiées, notamment dans les milieux ruraux. De même, l'aîné était en général le préféré des parents, notamment du père, en raison de sa place d'héritier et continuateur de la lignée.

A une première vue, les romans chraïbiens sont essentiellement centrés sur le monde adulte, les enfants étant assez peu nombreux. En premier lieu, il y a l'enfant Driss, présent à travers les souvenirs d'enfance du narrateur, tant adolescent qu'adulte, aussi que l'apparition assez rare des autres frères, enfants eux aussi, dans ces souvenirs. *Le Passé simple* est le seul roman où apparaît un enfant dans la fratrie, dans le présent de l'histoire, le petit Hamid étant en quelque sorte le représentant de l'enfance maghrébine ; à travers lui, on a une mise en pratique de ce qu'Aïcha Belarbi nous présentait dans l'extrait cité, et notamment des parties sombres de ce type

²⁴¹ Aïcha Belarbi *Éducation et socialisation de l'enfant. D'abord intégrer l'individu dans la communauté*, pp. 225-226, in Camille et Yves Lacoste (dir.) *L'état du Maghreb* pp.225-227.

d'éducation. Nous avons déjà traité en grande partie la situation et le rôle de Hamid dans le récit dans la partie consacrée aux frères, nous ne nous attarderons donc pas beaucoup sur son personnage, pour ne pas risquer de répéter inutilement nos propos antérieurs. Les enfants de l'adulte Driss apparaissent de façon épisodique au début de *Succession ouverte*. Concernant *L'Inspecteur Ali*, les enfants de Brahim Orourke occupent une place assez importante dans le récit et on verra que leur comportement est en quelque sorte hybride, entre l'Occident où ils sont nés et l'Orient où ils vivent ensuite. A part ces enfants membres de la famille, il y a surtout dans *Le Passé simple* des personnages d'enfants qui apparaissent dans les anecdotes ou petites histoires introduites dans le texte et qui sont des pseudo-paraboles, dénuées de leur aspect symbolique, mais qui gardent leur côté exemplaire en ce qu'elles semblent rendre compte d'une réalité sociale largement étendue.

Dans *Le Passé simple*, les apparitions de l'enfant Driss sont toujours le prétexte pour dénoncer certaines réalités socioculturelles qui peuvent être extrapolées à tous les enfants maghrébins : l'école coranique, la circoncision, la domination absolue du père. L'école coranique est une obligation pour tous les enfants maghrébins de confession musulmane ; c'est l'endroit où ils apprennent sous la stricte surveillance d'un maître d'école les principes fondamentaux de l'Islam et les versets du Coran. Les souvenirs de Driss concernant cette période de son enfance ne sont pas les meilleurs : il dénonce à plusieurs reprises dans *Le Passé simple* les conditions dans lesquelles se déroulaient ces cours, il parle des mauvais traitements appliqués aux enfants allant jusqu'à des accusations plus ou moins voilées de pédérastie faites autant à l'encontre des maîtres qu'à l'encontre des élèves aînés. Cette représentation de l'école est à l'opposé de ce que l'institution scolaire peut avoir comme image dans l'imaginaire collectif occidental : un lieu d'éducation, destiné à créer les futurs citoyens et à forger des caractères, se voulant un gage d'égalité – et de laïcité dans le cas des écoles publiques – et un espace où l'enfant est protégé. Cette opposition n'est pas faite directement par le narrateur qui ne parle pas beaucoup de son expérience à l'école française, mais elle vient indubitablement et involontairement à l'esprit de tout lecteur occidental notamment, habitué à la représentation de l'école idéale que nous venons de donner. Premier lieu de socialisation pour l'enfant, premier contact avec la vie en dehors de la famille, l'école contribue à la perpétuation des coutumes et c'est justement certaines d'entre elles que Driss veut dénoncer : les enfants qui entrent en contact à un jeune âge avec ces pratiques violentes et plus que douteuses en souffrent mais auront tendance à reproduire les schémas de

violence subis. A la représentation de l'école comme lieu d'épanouissement intellectuel se substitue la vision d'un lieu de souffrance et de punitions. Cela s'inscrit dans la même démarche critique qui se trouve à la base de tout le roman et provoque l'indignation du lecteur occidental, mais aussi, peut-on supposer, de celui du lecteur maghrébin.

Autre événement important dans la vie d'un garçon maghrébin : la circoncision ; le rituel en soi-même revêt une signification profonde dans la croyance religieuse, représentant l'entrée de l'enfant dans la communauté des hommes. Jusqu'à la circoncision, le garçon reste à côté de sa mère, la suivant partout, faisant en quelque sorte partie de la communauté féminine, comme s'il était encore attaché à sa mère par un cordon ombilical invisible. La circoncision n'est pas un rituel qui puisse être retrouvé dans les recommandations du Coran, mais, malgré cela, elle est fortement ancrée dans la tradition religieuse à tel point que certains musulmans convertis plus tard choisissent de faire ce rituel même à l'âge adulte. C'est un rituel qui a un rôle d'identification à une communauté sociale, à savoir celle masculine et musulmane. « *L'hypervalorisation de la circoncision, véritable fête vécue comme la confirmation du père dans sa virilité et la fécondité triomphante de la 'mère d'un garçon', marque l'importance du sexe masculin de l'enfant et de la prépondérance de l'homme.* »²⁴² La circoncision est presque toujours une occasion de fête, organisée par le père pour célébrer l'entrée de son fils dans le monde des hommes et par conséquent renforcer son propre statut et celui de sa famille au sein de la communauté ; elle est donc un rite de passage et d'initiation, mais aussi de valorisation et de confirmation.

Dans *Le Passé simple*, Driss raconte sa propre expérience de la circoncision, qui est loin d'être aussi festive que ce que demanderait la tradition :

« *Un autre jour, un coiffeur à barbiche blanche m'a ligoté les bras derrière le dos, m'a assis sur le rebord d'une fenêtre, m'a écarté les jambes : circoncision.* »²⁴³

Cet épisode fait partie des souvenirs de Driss de la ville de Fès qu'il raconte à Si Kettani, le soir du dîner chez son oncle. La circoncision s'est donc passée pendant la première visite de Driss et de sa mère à Fès et est vue et décrite comme une expérience traumatisante pour l'enfant Driss.

²⁴² Mahfoud Boucebcî, *Aspects du développement psychologique de l'enfant au Maghreb*, p. 170, in *Santé mentale au Québec*, vol. 18, no. 1, 1993, pp. 163- 178 <http://id.erudit.org/iderudit/032253ar>(consulté le 1 novembre 2012)

²⁴³ P.S., p. 84.

Certainement, la circoncision est une expérience qui peut être traumatisante pour n'importe quel enfant, c'est pour cela que c'est important qu'elle fasse partie d'un rituel complexe et que les adultes expliquent au garçon la signification de cette étape de sa vie. La fête qui suit a aussi le rôle de montrer à l'enfant l'importance de ce qu'il vient de subir pour lui, pour sa famille et pour toute la communauté d'appartenance. Pour Driss, aucun de ces éléments ne semble avoir été respecté. Personne ne lui a expliqué la valeur du rituel, il l'a subi comme une torture qu'il ne comprenait pas. Aucune fête n'a été organisée en son honneur et, élément d'une importance capitale, tout s'est passé en l'absence du père. Nous avons déjà vu que le père joue un rôle primordial dans le rituel de la circoncision, autant par le fait que le rituel est vu aussi comme une valorisation de sa propre virilité, que par le fait que le garçon intègre après ce rituel le monde des hommes, dans lequel le père est la figure la plus forte et le modèle à suivre. L'absence du père pour la circoncision de Driss est presque incompréhensible dans la mesure où on sait qu'il était le fils préféré du Seigneur. Elle pourrait être expliquée par l'hypocrisie que le narrateur dénonce à travers le personnage du père, puisque ce dernier n'hésite pas à s'absenter d'un événement aussi important dans la vie de son fils et de surcroît il ne respecte pas une tradition étroitement liée à la religion qu'il se vante de pratiquer scrupuleusement, tout cela pour un soi-disant voyage à la Mecque. On saura plus tard que ce voyage n'était qu'un prétexte pour des activités peu pieuses à Damas et au Caire. Le rôle du père est repris par l'oncle maternel, homme tout aussi hypocrite que le Seigneur, bien qu'il semble tout aussi scrupuleux à respecter en apparence les règles religieuses. Cette substitution ne fait qu'augmenter la révolte de Driss qui doit vivre cette expérience entouré d'étrangers et accompagné par quelqu'un qu'il déteste. L'absence du père dans le rituel de la circoncision peut être vue comme une défaillance du modèle masculin traditionnel dans la vie de l'enfant, ce qui expliquerait – si on y ajoute l'éducation occidentale que Driss a reçue – son manque d'attachement à la culture traditionnelle et sa volonté d'en briser les normes. Les valeurs traditionnelles ne lui sont jamais expliquées, il les vit le plus souvent comme des contraintes ou punitions gratuites infligées par des adultes peu sincères.

A aucun moment dans *Le Passé simple* le narrateur ne parle de jeux d'enfance, d'activités spécifiquement enfantines. Comme nous l'avons déjà vu, la culture maghrébine encourage peut-être moins que la culture occidentale ce genre d'activités, mais cela relève en tout cas d'une volonté manifeste du narrateur d'assombrir l'évocation de l'éducation traditionnelle pour accentuer la critique directe qu'il fait de la société maghrébine en général.

Pendant son dialogue imaginaire avec la jeune fille dans l'église, Driss décrit son enfance sous ces termes :

« Les tendresses m'étaient refusées, les réconforts absents, les pleurs sanctionnés, les souffrances muettes décelées et condamnées, les élans brimés, les jeux interdits, les écartements vite émondés. Par le dogme, pour le dogme, dans le dogme. Je me tus, m'éteignis, suivis le Droit Chemin. Et je continuerais encore de le suivre sans une brusque incidence.

Un jour, un cartable fut substitué à ma planche d'études, un costume européen à ma djellaba. Ce jour-là renaquit mon moi. Pour un temps fort bref. »²⁴⁴

Ce passage résume en quelques lignes la façon dont Driss a vécu la période de l'enfance, mais ce qui est le plus important à nos yeux est le fait qu'il fait des deux parties de son enfance les termes d'une comparaison : son expérience serait restée tout à fait normale à ses yeux, il aurait continué la même tradition, s'il n'avait pas eu la possibilité d'avoir un autre point de vue, occidental, qui lui a été offert par l'entrée à l'école française. Tout cela illustre à notre avis le fait que ce n'est pas son enfance qu'il déplore, ce n'est pas sa famille qu'il accuse, mais le système social, la famille Ferdi étant utilisée comme exemple d'une pratique répandue et non pas comme un cas particulier. Tout se joue sur l'exemplarité et non pas sur l'exception.

La critique de la société est faite aussi à travers les anecdotes que Chraïbi introduit dans son *Passé simple*. Les autres enfants qui apparaissent dans le roman sont les personnages de deux histoires sans liaison avec le récit principal : la première est l'histoire du père Abou et la deuxième est un court fragment sur un événement vu par Driss alors qu'il déambulait dans les rues. Les deux histoires sont centrées sur des faits de pédérastie et d'abus physiques sur des garçons, un adolescent dans le premier cas et un petit enfant dans le second ; l'adolescent accepte facilement la situation et essaye même d'en tirer un profit en se faisant payer cher par ses deux « employeurs », ce qui peut être un signe du fait que la situation était devenue normale pour lui, qu'il en avait été perverti. Le petit enfant, lui, pleure et crie – ce sont d'ailleurs ses cris qui attirent l'attention de Driss – ce qui signifie qu'il vit le tout comme un supplice. Mais rien n'empêche le lecteur de penser qu'au fil du temps et des abus le petit pourrait ressembler au personnage précédent. Il s'agit encore une fois, on le comprend, de dénoncer une situation que personne n'était censé voir, mais qui existait cependant et dont tout le monde connaissait en fait

²⁴⁴ P.S., p. 198-199.

l'existence – à l'image de l'esquive du passant qui explique à Driss : « *C'est un homme qui est en train d'apprendre à un enfant à se servir des poids* »²⁴⁵. L'hypocrisie de la société consiste à ne pas appliquer les règles qu'elle se vante de défendre et à faire mine d'ignorer des faits qui sont souvent d'une évidence écrasante.

Dans *Succession ouverte*, les enfants n'ont pratiquement aucune place, les seuls qui apparaissent très brièvement étant les enfants de Driss à la fin du premier chapitre. On apprend ainsi qu'il a deux enfants, sans connaître leur nom ; leur père parle d'un « *croisement de races et d'angoisses* »²⁴⁶ pour les décrire : leur mère s'appelle Isabelle, donc il s'agit d'une Française ou au moins d'une Occidentale, ce qui explique les mots de Driss. La mort de son propre père lui donne la conscience d'avoir soi-même des descendants et le fait penser à l'héritage qu'il pourrait leur laisser. C'est dans ce contexte qu'on retrouve la seule allusion à des personnages d'enfants dans *Succession ouverte* ; ils restent de toute façon complètement anonymes, ils n'ont pas de nom, on ne connaît par leur sexe, ni leur âge, ils existent et sont définis par leur seullien familial avec le narrateur.

La première partie de *La Civilisation, ma mère !...* est l'occasion, comme nous l'avons vu dans la partie dédiée aux narrateurs, d'une remémoration des épisodes de l'enfance du premier narrateur. Comme la caractérisation du narrateur de cette première partie passait nécessairement par l'évocation de son enfance, nous n'allons pas reprendre ici les mêmes considérations. Nous nous contentons de dire que le monde de l'enfance est, dans ce roman, présenté avec beaucoup plus de tendresse, de nostalgie, d'amour, et ne ressemble en rien à l'enfance maltraitée et abusée du *Passé simple*, malgré la similitude entre certains éléments ou épisodes.

Le narrateur de *L'inspecteur Ali* a, lui aussi, deux enfants : Yassin, six ans et Tarik, quatre ans. Tout comme les enfants de Driss dans *Succession ouverte*, ils ont une mère européenne et un père marocain, mais ils vivent en revanche à El-Jadida et non pas en Europe. De tous les enfants qui apparaissent dans les romans que nous avons étudiés, ils semblent être les plus jeunes, même le petit Hamid était âgé de neuf ans dans *Le Passé Simple*. On verra dans ce qui suit que toute la

²⁴⁵ P.S., p. 219.

²⁴⁶ S.O., p. 24

situation de l'enfance est changée dans *L'Inspecteur Ali* si on compare ce texte avec les autres récits de notre corpus.

Yassin et Tarik sont présents à travers tout le roman, en ponctuant le récit de leur verve et leur joie de vivre ; c'est ce qui les différencie le plus de tous les autres enfants que l'on a pu voir jusqu'ici. Ils ont une vraie enfance (du point de vue occidental), faite de jeux et d'amour comme le prouvent plusieurs scènes du roman :

« Suivirent des cascades de rires et des cris d'animaux. La plus déchaînée de trois, c'était Saadiya. Hier, elle avait été un ours, menaçant, terrible, l'ours brun de l'Atlas qui défendait sa caverne (le placard) rempli de pots de miel contre le tigre (Yassin) et le loup (Tarik). »²⁴⁷

La présence de Saadiya dans le jeu des enfants, tout comme le fait de permettre le jeu dans la maison, sont deux « innovations » que Brahim a accordées à ses enfants. Il est d'ailleurs loin d'être le père sévère et grave qu'était le Seigneur, il n'hésite pas à se mêler aux jeux de ses enfants, à s'infantiliser soi-même :

« La plage était tout proche, cinquante mètres à peine. Nous y allâmes à croupetons, en faisant « Cot-Cot-Cot ! ». Des grains de blé parsemaient le trottoir et les poules adorent le blé. Parfois je poussais un « Oin ! » déchirant. J'étais censé être un canard qui avait la terreur de l'eau. Yassin s'évertuait à m'apprendre à nager. J'étais le petit à qui l'on donnait la main. Et lui, l'adulte de six ans, chargé de sagesse et d'expérience. Tarik était son ombre. »²⁴⁸

A travers le roman, nous n'avons pas de détails sur l'enfance de Brahim, mais on peut facilement supposer qu'il s'est agi d'une enfance traditionnelle marocaine, telle que nous l'avons vue dans les autres romans de Chraïbi. Jouer avec ses deux garçons, participer à leurs activités enfantines est peut-être une manière pour le narrateur de récupérer sa propre enfance, de se l'approprier et de la revivre d'une autre manière, plus joyeuse et plus insouciant. La relation avec ses enfants est très proche et cela se voit dans toutes les scènes où les enfants apparaissent, dans son comportement en ce qui les concerne et dans la description qu'il fait d'eux et de leurs activités.

²⁴⁷ I.A., p. 32.

²⁴⁸ I.A., p. 33.

L'école n'est pas très présente dans *L'Inspecteur Ali* ; bien qu'on sache que les deux fils du narrateur vont à l'école (nous l'apprenons au début du roman, quand ils sont amenés en taxi de l'école). On ne nous précise pas de quel type d'école il s'agit, mais le fait que la famille n'habite pas depuis très longtemps au Maroc, que leur mère soit une Ecossaise et que leur père semble très moderne rend l'hypothèse de l'école occidentale fort envisageable. Toute l'atmosphère du roman laisse cependant penser à une période de vacances.

Nés en Europe, les deux petits garçons n'ont pas eu des problèmes à s'habituer à la vie au Maroc ; ils parlent la langue, sous tous ses aspects, même le plus pittoresque. En ayant toujours en vue notre démarche comparative, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser au fait qu'un langage et un comportement tels que ceux de Tarik et Yassin ne seraient pas envisageables chez les enfants des autres romans ; même Driss du *Passé simple*, malgré toute sa révolte, ne se permet pas d'employer des gros mots devant le Seigneur. C'est un changement radical de mentalité et de comportement autant chez le père que chez les enfants. Ces derniers semblent beaucoup aimer la vie au Maroc, ils sont fiers d'être à moitié marocains, à tel point qu'ils se disent nés à El-Jadida :

« Et maintenant, en attendant le repas chaud, ils narraient la ville, leur ville, qu'ils n'avaient cessé de découvrir depuis qu'ils avaient quitté l'Europe.

- *Je suis né à El-Jadida, comme toi, hein papa ? me demande Yassin, natif de Glasgow.*
- *Bien sûr, fiston.*
- *Moi aussi, affirma Tarik le Vendéen.*
- *Toi aussi. Naturellement. »²⁴⁹*

Mais ce sentiment de fierté face à leur côté maghrébin vient certainement en grande partie de leur amour pour leur père, qu'ils semblent presque vénérer, leur respect pour son travail et pour son métier étant très grand. L'aîné inspecte chaque jour le bureau de son père, il est soucieux de ne pas le déranger pendant son travail et avec son frère cadet, ce sont les premiers qui écoutent les histoires de l'inspecteur Ali écrites par Brahim :

« Ils s'endormirent en quelques secondes, comme à l'accoutumée. C'était leur nature. Ils avaient une régularité d'horloge astronomique. Coucher : sept heures ; lever : sept heures. Hiver comme été. Exceptionnellement, je ne leur avais pas raconté d'histoire ce soir-là, l'une de ces inénarrables enquêtes

²⁴⁹ I.A., p. 198.

de l'inspecteur Ali que j'essayais d'abord sur eux, avant de les développer et de les dactylographier à bride abattue. »²⁵⁰

Nous pouvons voir dans ces lignes tout l'amour paternel que le narrateur voue à ses enfants, amour que l'on sent à travers tout le roman, au contraire de ce qu'on était habitué à voir dans les autres récits.

Mais ce que nous trouvons très important à dire sur les petits garçons de Brahim Orourke est le fait qu'ils restent quand même des enfants mi-européensmi-marocains. Nés en Europe et vivant au Maroc, ils sont Yassin-William et Tarik-Alisdair. Ce qui à une première lecture peut sembler une autre folie de la loufoque Susan, qui fait certainement sourire le lecteur, est en fait le constat d'une réalité finement suggérée par l'auteur à travers cette double dénomination : les enfants (tout comme leur père Brahim-Archibald) sont des êtres à mi-chemin entre deux civilisations. Si les garçons sont encore petits et ne se rendent pas forcément compte de cette situation, leur double appartenance culturelle n'est pas pour autant inexistante. Sujet qui traverse toutes les œuvres chraïbiennes de notre corpus, cette hybridité culturelle reste présente dans *L'Inspecteur Ali*, mais elle ne semble pas affecter autant les personnages de ce roman, elle est plutôt vue comme un facteur positif, un facteur d'enrichissement surtout pour les deux enfants. Dans la famille, les deux civilisations arrivent à communiquer à travers le couple Brahim-Fiona et à se compléter à travers les deux fils. Ce qui est à retenir est le fait que dans *L'Inspecteur Ali* on est loin de l'image de l'enfance misérable donnée notamment dans le *Passé simple* et on a affaire avec une représentation plus rassérénée de cet âge, qui peut être donc aussi heureux et paisible. Question d'évolution de génération, mais aussi de mixité culturelle.

Nous avons pu voir que, malgré leur présence assez limitée, les enfants sont une partie importante du monde diégétique que Chraïbi met en place dans ses romans. L'enfance maghrébine avec toutes ses souffrances et ses misères est utilisée pour dénoncer les tares de la société toute entière dans les romans des Ferdi. Si le lecteur occidental peut être choqué par cette représentation de l'enfance privée de jeux et d'insouciance, il ne doit pas oublier d'une part que la conception maghrébine de l'éducation des enfants, surtout à l'époque considérée, est culturellement différente de la sienne, d'autre part qu'il y a là une représentation romanesque qui

²⁵⁰ I.A., p. 40.

peut, à dessein, forcer le trait pour élaborer et soutenir son propos. A travers la voix de Driss, Chraïbi exacerbe ce côté obscur pour créer un effet de scission majeure entre les deux civilisations, choquer le lecteur occidental et sans doute aussi éveiller une volonté de réaction de la part d'un lecteur maghrébin. La vie des deux enfants présents dans le dernier roman étudié est visiblement autre que celle des enfants des premiers textes, plus proche de la conception européenne mais surtout, la double appartenance culturelle de ces enfants et la mixité de la famille sont montrées comme un facteur primordial – et tout à fait valorisé – de ce changement de conception. Comme pour tous les autres personnages, on peut conclure à une évolution de l'image de l'enfance à travers les différents romans de Driss Chraïbi, depuis celle qui était délibérément agressive dans *le Passé simple* à celle qu'on peut lire comme sereine et prometteuse dans *L'Inspecteur Ali*. Cette évolution suit la montée en âge et en expérience de narrateurs qui suivent de près le cours des événements biographiques de l'auteur lui-même ; elle montre aussi que l'œuvre romanesque infléchit progressivement aussi ses visées.

Pour ce qui est des deux œuvres à caractère autobiographique, Chraïbi parle très peu de ses propres enfants, il l'explique lui-même dans *Le Monde à côté* :

« *J'ai longtemps hésité avant de poursuivre ce récit. Dès le début, je me suis imposé un devoir de père : ne pas parler de mes enfants.* »²⁵¹

L'auteur a choisi de ne pas impliquer ses propres enfants dans un récit qui ne les concernait pas directement. Il a écrit ses mémoires non pas pour raconter sa vie tout simplement, mais pour expliquer certains aspects, notamment liés à ses œuvres de fiction. Il nous donne quand même quelques rares éléments sur ses enfants ; il raconte dans le deuxième volume de mémoires un épisode concernant sa fille Dominique, « *née de (s)on premier mariage* »²⁵². Raconter les problèmes de dépendance à la drogue de sa fille est un acte de sincérité qui l'aide à se présenter devant son public au-delà de son image d'écrivain.

A part cet épisode, Chraïbi fait référence à trois enfants de son mariage avec Sheena : Karen, Yassin et Tarik. On ne peut pas ne pas remarquer l'identité onomastique avec les deux personnages de *L'Inspecteur Ali*. Mais on ne peut pas faire une comparaison plus précise, parce

²⁵¹ M.C., p. 168.

²⁵² M.C., p. 168.

qu'à part ces prénoms, l'auteur ne nous donne pas d'autres informations sur ces garçons. On note quand même qu'il n'y a aucune fille parmi les personnages d'enfants que Chraïbi a créés dans ses romans.

Chraïbi a utilisé les personnages d'enfants qu'il a mis en scène dans ses œuvres romanesques comme instruments pour dénoncer une situation sociale, tel qu'il l'a fait avec les autres personnages aussi. Ces figures narratives ne sont pas très nombreuses, mais elles sont représentatives de ce que le roman en entier veut transmettre au lecteur. Leur apparition assez rare dans les romans fait écho à leur place dans la société maghrébine que nous avons déjà présentée précédemment. Dans *Le Passé simple*, l'auteur a mis en évidence plusieurs aspects de l'enfance maghrébine, presque tous étant des éléments négatifs et fortement opposés à la représentation occidentale de l'enfance. La révolte du narrateur imprègne ses souvenirs d'enfance et les quelques histoires racontées donnent des détails choquants et sordides. En revanche, le narrateur de *La Civilisation, ma mère !...* nous présente une vision beaucoup plus tranquille de l'enfance, même s'il ne cache pas certaines difficultés.

Pour rester dans les lignes de l'objectif de cette recherche, on ne peut pas établir une correspondance très claire entre les personnages créés par Chraïbi et ses propres enfants, parce qu'il ne parle volontairement que très peu de ces derniers dans ses mémoires ; la simple coïncidence onomastique ne nous semble pas suffisante pour étayer une analyse pertinente.

III. Les femmes et leur monde

III.1. Introduction

Les évolutions culturelles, sociétales, religieuses et civilisationnelles en Occident et Orient ont toujours divergé, parfois complètement à l'opposé l'une de l'autre ; elles ont suscité et suscitent encore de nos jours des discussions, des malentendus et des implications politico-sociales beaucoup plus importantes qu'on ne pourrait peut-être le penser au début. Depuis toujours, la place, le rôle et la situation de la femme dans la société arabo-musulmane a donné naissance en Occident à des débats et des indignations qui, précisons-le, ne sont pas moindres que celles de l'Orient face à la libération de la femme dans les pays occidentaux. En laissant de côté toutes les dérives possibles, qui peuvent apparaître en égale mesure dans les deux pôles, nous considérons que ces différences culturelles doivent être considérées et débattues sans perdre de vue les coutumes culturelles et sociales de la population dont on discute. C'est dire qu'il ne faut pas juger uniquement à la lumière de notre propre évolution socioculturelle.

Nous l'avons déjà vu lorsque nous avons parlé du statut de l'homme ou encore de la place de l'enfant, le code de la famille, avec ou sans les connotations juridiques de cette expression, présente des différences dans les pays arabo-musulmans par rapport à ce que l'Occidental (et on parle ici au sens large, sans se limiter à une frontière européenne) est habitué à vivre quotidiennement. Si on demande à n'importe quel Occidental de donner un seul mot qui évoquerait pour lui la femme musulmane, il y a une très forte probabilité d'avoir comme réponse « *voilée* », « *soumise* » ou encore « *prisonnière* ». C'est un stéréotype qui s'est fortement imprégné dans la pensée occidentale, ce qui fait que les gens ne se posent plus de questions sur le substrat culturel qui fonde ces différences et ne se mettent plus à la place de l'autre pour avoir un point de vue plus complet de la situation.

Il y a en effet beaucoup à dire sur ce qu'il en est de l'univers féminin dans la sphère de civilisation arabo-musulmane ; nous n'essayerons pas néanmoins ici de faire un compte-rendu complet sur ce point – nous ne sommes aucunement spécialiste en anthropologie culturelle ou en sociologie arabo-musulmane pour pouvoir tenter une telle démarche certes fortement intéressante – mais nous trouvons nécessaire de nous appuyer sur les études qui ont déjà été menées à ce sujet pour pouvoir sortir nous-mêmes du jeu des stéréotypes et des idées reçues et pouvoir rendre une analyse la plus complète possible de ce que Driss Chraïbi a utilisé dans ce livre à travers la mise en scène de ses personnages féminins.

Presque toutes les études que nous avons eu l'occasion de consulter mettent en évidence une caractéristique de l'univers féminin dans la civilisation musulmane, à savoir la dépendance quasi-totale

des femmes par rapport aux hommes de leur famille. Père, frère ou époux, en fonction de l'âge et des circonstances de la vie, il y a toujours un homme qui veille sur le respect des règles socioreligieuses et sous la tutelle duquel est placée la femme. C'est ainsi que nous la présente par exemple l'étude d'Ibrahima Sow :

« Les faits de pratique quotidienne concernant les relations hommes-femmes au Maghreb s'énumèrent en une liste quasi stéréotypée d'un pays à l'autre, car leur référence explicite est la charia (corpus traditionnel islamique). La structure familiale y est de type patriarcal strict et de filiation agnatique (les enfants appartiennent, en exclusivité, au père et à la lignée paternelle) ; les femmes étant sous tutelle masculine. »²⁵³

Cette dépendance quasi absolue de la femme par rapport à un homme de son entourage a des conséquences sur tous les aspects de la vie sociale, en créant un univers féminin clos, dans lequel l'étranger, l'autre ne peut pas entrer, c'est ce qui participe à la conception européenne de la « femme prisonnière » des milieux arabo-musulmans. Ce même principe a des répercussions sur la vie personnelle et familiale aussi, parce qu'il crée les prémisses d'une soi-disant supériorité de l'homme sur la femme et conduit à des dérives au niveau conjugal qui sont quand même à relativiser et à replacer dans le contexte d'origine avant d'en créer des généralités. Avec l'avènement ces dernières années des débats sur le port du voile, notamment en France, et à cause du contexte politico-social mondial, les thèmes de société concernant le monde arabe ont ressurgi dans les discussions : le monde occidental qui a vécu il y a des décennies déjà la révolution féministe ne peut (ou ne veut) plus s'imaginer un monde qui n'a pas suivi la même évolution et, dans ce contexte très complexe, le voile musulman est devenu un symbole de l'infériorisation de la femme.

Sans vouloir nous impliquer dans un débat qui ne concerne pas notre étude, l'important pour nous était de comprendre quel était le contexte général de la place de la femme dans la société que nous décrit Driss Chraïbi dans ses œuvres. C'est toujours le travail d'Ibrahima Sow qui nous a fourni des informations précieuses :

Le statut féminin qui découle de cette structure familiale est marqué par une infériorisation psychologique et morale doublée d'une surveillance constante et méfiante, coercitive (notamment affective et sexuelle). Le mariage est, fondamentalement une affaire d'arrangements entre familles et non entre individus. Les sorties hors du foyer ou de la famille sont déconseillées – voire proscrites – si elles ne sont pas accompagnées d'un homme de la famille. La répudiation est licite, de même que la polygamie. Toute

²⁵³ Ibrahima Sow, *Les Femmes sous tutelle masculine*, p. 220, in Camille et Yves Lacoste (dir.), *L'État du Maghreb*, éd. La Découverte, Paris, 1991, pp. 220-225.

activité mettant en contact la jeune fille ou la jeune femme avec les hommes n'appartenant pas à la famille est mal perçue, sinon suspecte.

De manière générale, la femme ne peut être crédible et détenir le pouvoir de la parole que lorsqu'elle est âgée et elle ne peut plus être un objet de désir sexuel pour les hommes. Enfin, de droit, l'héritage est favorable aux hommes. Néanmoins, il est reconnu à la femme un territoire d'autorité : sa maisonnée (bonne nourriture, bonne éducation des enfants, bons soins et bonne marche générale du foyer). Quant à la sexualité proprement-dite, à condition qu'elle soit conjugale, elle ne fait l'objet d'aucun interdit religieux : au contraire, la sensualité et la séduction sont exaltées, pratiquées et appréciées ; elles ne sont point chargées de culpabilité et la concupiscence conjugale ne constitue pas un péché. La virginité, enfin, garantit l'honneur de toute la famille dans le pacte matrimonial. »²⁵⁴

Nous avons trouvé dans cette étude des éléments qui nous ont aidée à mieux comprendre certains passages des romans chraïbiens concernant la femme en relation avec ces substrats culturels. Ce qu'il faut surtout retenir, c'est que la représentation par Driss Chraïbi du monde féminin et notamment les rapports à la mère, en particulier les relations fils-mère, doit être d'abord appréhendée par une remise en contexte. Il faut dans toute la mesure du possible essayer de ne pas analyser et commenter uniquement à la lumière de la mentalité et de la culture occidentales. Dans le cas contraire, ce serait certainement dénaturer les intentions de l'auteur, qui, comme nous l'avons déjà dit, n'a pas été un acculturé pur et simple et n'a pas renié sa culture d'origine.

III.2. Le Passé simple – la femme-esclave

Le premier roman de Driss Chraïbi est probablement celui qui, en apparence, correspond le mieux à la vision occidentale que nous venons de préciser et qui semble légitimer tous les préjugés sur la place de la femme dans la société maghrébine. Dans ce roman de la révolte personnelle, de la confrontation avec le père et le monde qu'il représente, la femme, et notamment la mère, est présente dans les moments-clés de la narration. Sa situation dans la

²⁵⁴ Ibrahima Sow, *Les femmes sous tutelle masculine* pp.220-222, in Camille et Yves Lacoste (dir.), *L'état du Maghreb*, éd. La Découverte, Paris, 1991, pp. 220-225.

famille Ferdi sert parfois de prétexte à la révolte de Driss. Nous avons déjà précisé que certains critiques ont pu voir dans ce roman une forme d'expression du complexe d'Œdipe et nous avons exprimé dès le début nos objections par rapport à cette hypothèse ; nous y reviendrons ici et nous allons essayer d'analyser les principaux fragments de texte dans lesquels apparaît la mère, pour mieux cerner le message que Chraïbi a voulu faire passer concernant les relations homme-femme et mère-fils.

Le monde féminin représenté dans *Le Passé simple* est assez limité en nombre de personnages. En premier, arrive évidemment la figure de la mère, suivie par celle de la tante de Driss et celle de Aïcha, la maîtresse adolescente du père. On observe dès le début l'absence presque totale de la femme occidentale, la seule représentante étant la fille rencontrée à l'église, sur laquelle on ne nous donne pas trop de détails, laissant encore planer le doute d'une hallucination. Une explication pour cette absence, la plus simple sans doute, serait peut-être le fait qu'à l'âge de son adolescence au Maroc, Driss Chraïbi n'avait pas eu l'occasion de rencontrer beaucoup de femmes occidentales, même si le fait de suivre une scolarité au lycée français lui avait permis d'avoir des condisciples issus de la société française de Casablanca. Mais l'explication qui, à notre avis, est la plus appropriée est que pour cet aspect, comme pour tous les autres, *Le Passé simple* ne cherche pas à être le roman de la comparaison Orient-Occident, en termes de Mal-Bien, mais le récit d'une société d'origine vue par les yeux d'un adolescent vivant dans cette société et ne connaissant l'Autre que de manière idéaliste et même irréaliste, à travers la littérature et les discours de la colonisation. Par ailleurs, pour ce qui est de l'époque concernée, la révolution féministe n'avait pas encore eu lieu, donc les différences en matière de libertés des femmes n'étaient peut-être pas aussi flagrantes que les voit celui qui lit le roman au XXI^e siècle.

La mère est donc la principale figure féminine du récit et cela s'inscrit dans une mentalité générale de la société maghrébine qui voit avant toute autre chose dans la femme une génitrice : tous les autres rôles, d'épouse, de fille, de sœur, sont inférieurs à celui de mère. La vie de la femme gravite autour de la maternité et de toutes les activités disons auxiliaires comme le ménage, la cuisine, le soin des enfants. On a l'impression que la femme et la vie conjugale sont subordonnées uniquement à cette vocation maternelle. Dans *Le Passé simple*, la mère de Driss incarne pleinement cette conception et en est en quelque sorte une figure exemplaire : de son mariage avec le Seigneur alors qu'elle était encore une adolescente, elle a eu sept enfants, à une

distance de deux ans l'un de l'autre, de sorte que toute sa vie de femme et toute sa jeunesse se trouvent réduites à des grossesses et des périodes d'allaitement.

La première image que Driss donne de sa mère dans *Le Passé simple* est très importante, bien qu'elle n'exprime pas encore cette valorisation de la maternité :

« (...) je vis ma mère dans sa cuisine, au milieu de ses tagines et de ses braseros en tôle. Elle soufflait sur la soupe parce qu'elle était trop chaude, la remettait sur le feu quand elle refroidissait, soufflait encore, réchauffait... Elle mordait un mouchoir en dentelle et sanglotait sans larmes, sans bruit, comme sanglotent les femmes qui durant quarante ans ont sangloté ; et par instants se prosternait, le front contre le carrelage blanc et noir : saints des Grecs et des Russes, j'ai invoqué nos saints, ils ne m'ont pas exaucée, ils sont dévoués à mon seigneur et maître... Saints des Grecs et des Russes, un petit accident, une chute dans l'escalier, un microbe inédit ou une bombe allemande, n'importe quoi, je veux mourir... Saints des Grecs et des Russes, le typhus de m'a pas tuée, la dysenterie ne m'a pas tuée, j'ai accouché de sept enfants et je suis encore debout... Saints des Grecs et des Russes... »²⁵⁵

Dans une première lecture, malgré la spécification du narrateur « *ma mère* », on a l'impression qu'on nous parle d'une domestique, ou pire encore d'une esclave, tant l'image est désolante. La manière de raconter ce moment fait que le lecteur peut s'imaginer très facilement ce tableau, comme s'il s'agissait d'une image cinématographique. Les gestes qu'on nous décrit sont visiblement répétitifs, ce qui est soutenu aussi par l'utilisation de l'imparfait dont l'aspect imperfectif permet aussi de se représenter l'action en cours. En premier lieu ressort le désespoir de cette femme qui voudrait à tout prix mourir. Le fait de réduire toute l'existence de la femme à un travail de ménagère qui a comme seul but de garder la soupe à la meilleure température pour son époux-maître apparaîtra aussi plus tard dans le roman, avec le cas de la tante Kenza.

Il faut préciser que la mère ne s'exprime que très rarement directement dans *Le Passé simple*, ses paroles, ses gestes sont presque toujours racontés par son fils Driss. Il arrive même qu'il imagine ce que sa mère aurait dit ou fait, il est donc légitime de dire que l'histoire de la femme est « contaminée » par la révolte de son fils et que le plus souvent le lecteur ne connaît pas vraiment la façon dont elle vit cette existence. La tentation du suicide est certainement un indice important de son mal de vivre, de son angoisse et de son désespoir, d'autant plus qu'il est interdit dans l'Islam. Pour la mère, la religion ne semble pas avoir une importance capitale,

²⁵⁵ P.S., pp. 26-27.

malgré le fait qu'elle soit issue d'une famille de marabouts. Le fait que la religion ne l'ait pas aidée à dépasser sa situation difficile l'a probablement éloignée de l'Islam. Pour elle, peu importe les saints auxquels elle adresse ses prières, tout ce qui compte est d'être écoutée. Ici encore, comme plusieurs fois à travers son roman, Chraïbi fait la différence entre institution de la religion et croyance : il dénonce les règles d'une religion imposées – et dévoyées – par les hommes, sans nier la croyance et son importance dans la vie d'une personne.

Cette image de la femme-esclave, entièrement soumise à la volonté de son mari, est présente à travers tout le roman, sauf à la fin, quand, nous le verrons plus tard, apparaît une autre vision de la féminité. L'image de l'homme-seigneur, qu'on parle de HajFatmiFerdî ou de l'oncle de Driss, n'est nulle part plus visible que dans les rapports avec l'épouse. Si les relations père-fils sont très tendues et que la simple appellation « Seigneur » laisse peu des doutes sur le comportement du père, on peut quand même apercevoir la possibilité de la désobéissance, de la part de Driss ou de Camel : ce n'est pas une relation strictement maître-esclave, comme si la masculinité de ses enfants était une sorte de limite à l'autorité du père. En revanche, les relations homme-femme ne laissent aucun choix à l'épouse, elle est entièrement à la disposition de son mari. Le comportement de la mère et celui de la tante Kenza sont plus qu'éloquents :

« - Femme !

Un claquement avait jailli de ses paumes. (...)

Ma mère fut présente comme si elle eût émergé d'une trappe, vêtements amples, tête des dimensions d'une main ouverte, chevelure coulant lourde sur ses hanches.

- Maître..., commença-t-elle.

Elle souscrivait à toutes les catastrophes éventuelles. Qu'était-elle, sinon une femme dont le Seigneur pouvait cadénasser les cuisses et sur laquelle il avait droit de vie et de mort ? Elle avait toujours habité des maisons à portes barricadées et fenêtres grillagées. Des terrasses, il n'y avait que le ciel à voir – et les minarets, symboles. Une parmi les créatures de Dieu que le Coran a parquées : « Baisez-les et les rebaisez ; par le vagin, c'est plus utile ; ensuite, ignorez-les jusqu'à la jouissance prochaine. » Oui, ma mère était ainsi, faible, soumise, passive. Elle avait enfanté sept fois, à intervalles réguliers, deux ans.»²⁵⁶

²⁵⁶ P.S., pp. 43-44.

On a vraiment l'impression d'assister à une scène entre un maître et son esclave ; la femme est silencieuse, elle avait certainement appris à ne pas faire du bruit pour ne pas déranger son Seigneur. La femme n'a pas de nom (elle n'en a d'ailleurs pas dans tout le roman, on connaît seulement son nom de jeune fille, Zwitten), comme si elle n'avait pas d'identité propre, parce qu'elle n'est pas vue comme un individu, l'appellatif « femme » étant un nom générique qui, dans ce contexte, acquiert des connotations négatives, faisant référence de nouveau aux esclaves. Comme dans le cas des enfants, on ne nous laisse pas voir directement des scènes de violence physique infligée à la mère par le Seigneur, son influence et son autorité semblent être plutôt de nature psychologique. Les *maisons à portes barricadées et fenêtres grillagées* sont de véritables prisons au sein même de la famille. Jusqu'au mariage, les jeunes filles n'ont pas le droit de sortir seules, elles doivent toujours être accompagnées par un homme de leur famille, pour ne pas avoir la possibilité de rencontrer d'autres hommes. Les mariages étant arrangés et la virginité étant une question d'honneur pour toute la famille, il faut évidemment veiller au respect de ces règles : la femme n'est pas digne de confiance, elle ne peut pas décider seule, l'amour matrimonial n'existe pratiquement pas, ou au moins, ce n'est aucunement une condition au mariage. La possibilité de l'infidélité féminine est pratiquement impensable, Driss y fait allusion en parlant de « *cadenasser les cuisses* ». De leurs maisons-prisons, les femmes ne voient que le ciel bleu et les minarets : l'ouverture vers le monde est extrêmement limitée, comme si rien n'existait en dehors des murs, rien pour les femmes, à part les règles religieuses, symbolisées par les minarets, les règles mêmes qui sont à la base de cette mentalité et de cette situation oppressantes à l'égard de la femme. Objet sexuel soumis à la bonne volonté de son époux, le seul statut qu'on lui accorde est la maternité, mais là encore, la femme n'a pas le choix : elle ne peut pas décider ni du moment de sa maternité, ni surtout se dérober à celle-ci. D'ailleurs, le fait de ne pas pouvoir avoir d'enfant est considéré comme une faute grave et peut conduire à la répudiation.

« La convergence statutaire des sexes ne s'observe nulle part aussi nettement que dans le mariage. (...) Le passé nous offre deux institutions dont l'association caractérisait le mariage arabo-musulman : la polygamie et la répudiation, c'est-à-dire le divorce à la seule prérogative de l'homme. C'étaient deux manières légales pour un homme d'épouser plusieurs femmes, soit parce qu'il concluait un mariage sans avoir dissout son (ses) mariage(s) antérieur(s), soit parce qu'il avait toutes les facilités de le

dissoudre pour en conclure un autre. L'une et l'autre présupposaient donc des femmes en excédent sur le marché matrimonial. »²⁵⁷

Comme nous l'explique Philippe Fargues, la répudiation et la polygamie sont devenues au fil du temps deux institutions dans la société arabo-musulmane, ancrées dans des traditions qui ont été perpétuées de génération en génération et qui n'ont pas permis une évolution sociétale à ce niveau. Tel que dans le cas de beaucoup d'autres coutumes qui font partie d'une mentalité collective quasi unanime, les traditions liées au mariage et à la vie de couple prennent leurs sources dans une ancestralité qui n'a souvent rien à voir avec la religion dans laquelle on cherche des explications et des fondements pour ce type de traditions.

La question de la répudiation est abordée par Chraïbi dans *Le Passé simple*, lors de la visite de Driss et de sa mère chez son oncle. Sa tante Kenza venait d'être répudiée à cause d'une soupe qui n'était pas à la bonne température. Le prétexte est évidemment dérisoire, Chraïbi voulant montrer avant tout la fragilité de la situation de la femme :

« Je posai des questions et, par regroupements, je sus que ma tante Kenza attendait dans la pièce voisine, pas encore dévoilée, les pieds sur ses ballots de frusques. Elle devait deviser avec ma mère, comme seules deux Marocaines, de surcroît parentes, savent deviser – vertigineusement. Annihilant la haute et intelligible voix de Si Kettani, je tendis l'oreille. Mais ne me parvint que le chuchotement métallique du jet d'eau. Sans doute, se contentaient-elles de gesticuler.

J'ai bien compris. La veille au soir, Kenza servait un bol de soupe. Cette soupe était froide. Mon oncle n'aime pas la soupe froide. Par conséquent, il a ramassé ses babouches et s'en est allé frapper à la porte de son voisin le notaire. Kenza était répudiée. Acte en bonne et due forme. (...)

Ce soir, Kenza était de nouveau l'épouse légitime de mon oncle « de par la vertu toute-puissante d'un nouvel acte, celui-là d'annulation du précédent et possibilité théologique, morale, sociale et humaine, accordée et bénie, de reprendre contact marital avec la nommée Kenza Zwitten, laquelle s'était égarée, comme il arrive si souvent dans ses devoirs sacrés ; laquelle, par contre, ayant tôt fait de regretter cette égarement, s'est engagée – le mari l'ayant certifié sous serment prêté, ablutions faites, sur le cuir pieux des soixante chapitres du saint Coran – à tenir jusqu'à la fin de ses jours, si Dieu le permet, la soupe

²⁵⁷ Philippe Fargues *La démographie de la famille au Maghreb : une clé pour comprendre la politique*, pp. 117-118, in Maria Angels Roque (dir.) *Les cultures du Maghreb*, pp. 111-121.

judicieusement chaude jusqu'à l'arrivée de son maître et seigneur, que Dieu veuille bien bénir d'avoir eu une telle facilité et une telle rapidité de pardon, amen ! »²⁵⁸

L'insistance sur la facilité avec laquelle deux actes officiels sont conclus stipulant, premièrement, le divorce, et après quelques heures seulement, l'annulation de la séparation, vise à choquer bien sûr, tout comme la raison de la répudiation. Le lecteur occidental en particulier, habitué à de longues procédures de divorce pendant lesquelles on essaie au préalable une réconciliation du couple, se retrouve face à une scène absurde et caricaturale, où l'institution fondamentale du mariage est devenue une affaire d'argent et de bonne volonté masculine. Dans la société marocaine, le mariage est dès le début une affaire d'argent, avec les mariages arrangés dont on a déjà parlé, une affaire d'argent et de procréation principalement. La décision prise autour d'un dîner copieux, avec un détachement absolu, à l'aide d'un notaire douteux, contraste fortement avec l'image de la femme enfermée dans la chambre à côté, seulement soutenue par sa sœur, attendant en silence qu'on décide de son sort. Hormis la raison plus que dérisoire qui se trouve à la base de toute cette situation, la narration vise à scandaliser par le soulignement de l'impossibilité de la femme de se défendre, de s'expliquer, de donner son opinion. On ne lui demande pas si elle veut ou non que le divorce soit prononcé ou annulé (même si, vu le contexte général, on peut facilement deviner qu'elle n'a pas trop de choix : il lui faut rester mariée). Le style de Chraïbi participe donc de ce sentiment de révolte que peut ressentir le lecteur, car l'ironie mordante se laisse percevoir dans le récit de cette histoire, en qui met l'accent sur l'absurdité de la situation, transformée pourtant en normalité, acceptée par l'institution officielle, se fondant solidement sur une « *possibilité théologique, morale, sociale et humaine* ». La religion, la morale, la société et l'humanité sont mises ici sur le même plan, comme s'il s'agissait de parfaits synonymes, dans une énumération qui imite le style officiel, juridique et administratif, pour le détourner sur la voie de la caricature : le sourire qui peut apparaître sur les lèvres du lecteur, ne peut être qu'amer et annihile toute tendance à l'imagerie exotique parfois en cours sur les sociétés orientales.

Pour ce qui est de la famille Ferdi, le père avoue à propos de la répudiation : « *Je n'y ai même pas pensé. Peut-être parce que lui donner suite, ou simplement y penser, eût équivalu à*

²⁵⁸ P.S., pp. 93-94.

accepter *l'idée d'une erreur, une erreur de base...(...)* »²⁵⁹. Même si le Seigneur donne, à la première vue, l'impression que pour lui la répudiation n'était pas une solution, son explication démontre bien qu'il avait agi ainsi non pas par amour pour son épouse, mais par orgueil, parce que la répudiation aurait signifié reconnaître qu'il s'était trompé dans le choix de sa femme, cette instabilité de sa famille étant vu comme un échec personnel et, par conséquent, comme une atteinte à sa masculinité. L'évolution de la famille, son développement, la réussite des enfants sont, nous l'avons déjà vu, des preuves de l'aptitude de l'homme à maîtriser l'aspect familial de sa vie, à imposer son autorité et à se faire obéir.

Quant à l'autre règle qui régit le mariage et la famille marocaine, à savoir la polygamie, elle n'est pas présente dans *Le Passé simple*, si ce n'est dans une remarque du père à la fin du roman, lors de l'explication qu'il a avec son fils Driss : « *Les quatre épouses traditionnelles ? j'aime la tranquillité. De plus, je suis capable d'une mesure, non de quatre.* »²⁶⁰ Ici encore, le Seigneur ne parle pas de l'amour pour sa femme comme cause de sa monogamie. Il n'avait pas pris plusieurs épouses pour ne pas avoir à faire face à des situations pénibles qui auraient peut-être ébranlé son autorité. Autrement dit, il s'était contenté d'une seule épouse pour pouvoir mieux la manipuler et la soumettre à sa volonté. Cela ne l'a cependant pas empêché d'avoir des relations extraconjugales, mais il considère que tant que sa famille légitime n'a pas eu à souffrir, il a accompli son devoir. À lire tous les passages où on parle de mariage, on peut facilement conclure qu'il s'agissait avant tout d'une question de devoir et d'honneur pour l'homme, de devoir et de soumission pour la femme.

Chraïbi laisse à la fin du roman la parole au père, qui parle de son épouse dans des termes plutôt positifs, dans lesquels on sent un brin de tendresse, sans pour autant pouvoir parler d'amour conjugal :

« *Telle qu'elle était, non pas mon idéal et foin de l'accoutumance ! mais telle qu'elle était ta mère était l'une de mes contingences terrestres. Elle préparait mes repas, bordait mon lit, entretenait propre mon linge, obéissante, soumise, honnête (la fidélité ne se considère même pas). Et les défauts donc ! parce que les défauts sont également à chérir, mon fils ; et qui épouse, si chose se peut, une créature de Dieu uniquement pourvue de qualités, ou encore uniquement pour les qualités, achète son propre portrait.*

²⁵⁹ P.S., p. 246

²⁶⁰ P.S., p. 247

Des défauts, ta mère en avait la dose normale, bavarde, pleurarde et la suite. Surtout, obéissante, soumise, honnête, eh ! oui. Là non plus la fidélité n'intervient pas. Ainsi donc l'une de mes contingences. Je te l'avoue, maintenant qu'elle est morte, elle me manque. Non pas pour l'entretien de ma maison, n'importe quelle roturière la remplacerait aisément... mais cette énergie brusquement devenue inutile, inemployée... (...) »²⁶¹

L'emploi du mot « contingences » est ambigu et mérite qu'on lui accorde un peu d'attention : utilisé au pluriel, dans le langage courant, ce terme signifie « *Événements imprévisibles tributaires de circonstances fortuites, faits d'importance mineure* »²⁶². La sincérité du père devient presque choquante, le fait de mettre son mariage sur le compte d'une circonstance due au hasard et de le considérer, tout comme sa femme comme étant un fait mineur dans sa vie, ne peut pas ne pas réveiller la sensibilité révoltée d'un lecteur occidental. Mais vu que dans la culture dont on parle le mariage n'est pas un acte de consensus amoureux, ni même de consentement réciproque, cette affirmation n'est pas aussi étonnante et ce passage suscite beaucoup moins d'ironie au narrateur. Le Seigneur décrit par la suite sa femme en des termes qui seraient plus appropriés à la description d'une servante qu'à celle d'une épouse, comme l'atteste aussi l'énumération des tâches ménagères dont la femme s'occupait à la maison. Si on prend en compte les défauts imputés à la mère (« *bavarde, pleurarde et la suite* »), on se retrouve face à un contraste évident avec le portrait que nous a fait d'elle le narrateur tout au long du roman : le silence avec lequel elle accomplissait ses devoirs, ses pleurs étouffés de peur d'être entendue, ne coïncident pas avec ces « défauts » que lui trouvait le père. Entre l'amour filial que lui vouait Driss et la quasi-indifférence de son mari, on se demande quel portrait est celui qu'on doit considérer comme véridique ; en fait les deux à la fois, si on tient compte des sentiments qui se trouvent à l'origine de chaque description. Les romans de Driss Chraïbi ne visent pas à délivrer une vision uniforme et objective ; la part assumée de la subjectivité ne doit pas être négligée dans l'analyse des éléments romanesques des œuvres chraïbiennes. Pour revenir aux *contingences*, le sens premier du terme trouve ses origines dans la philosophie et peut avoir comme synonyme les mots beaucoup plus courants *deliaison* ou bien *rapport*. Dans ce sens, les mots du père prennent une toute autre signification, car la femme est alors vue comme un lien entre l'homme et le monde terrestre, une sorte de centre de gravité qui le maintient ancré dans une réalité immédiate. Ici encore, les mots du père se prêtent à l'interprétation : voyait-il sa femme (et à travers elle, toute sa famille, puisque l'existence de ses enfants était strictement liée à ce mariage) comme un support, une sorte de balise qui lui évitait de s'égarer de son chemin dans la vie, ou bien comme un obstacle à son épanouissement personnel ? Mêlée à des considérations plutôt philosophiques, cette réflexion sur la

²⁶¹ P.S., pp. 245-246.

²⁶² <http://www.cnrtl.fr/definition/contingence>, consulté le 6 février 2013

femme nous montre le point de vue masculin, tout en restant évidemment à relativiser vu que, malgré son caractère de représentant par excellence de la société marocaine, le Seigneur s'avère à la fin être un personnage atypique. Les dernières phrases de notre citation sont même empreintes d'une tendresse nostalgique, qui nous donne à penser encore une fois qu'il n'y a pas qu'une seule interprétation à leur donner. Est-ce que cette « *énergie brusquement devenue inutile, inemployée...* » fait référence à une affection qui ne trouve plus son objet, causant de la peine à celui qui la ressent ou bien est la preuve d'un égoïsme masculin blessé ? Difficile de trancher, tant l'ambivalence du personnage paternel est forte dans cette fin du roman.

La question de la fidélité, pourtant généralement si intimement liée à celle du mariage, est aussi traitée dans ce discours du père. Le Seigneur utilise le mot deux fois dans ce court discours et dans les deux cas c'est pour insister sur le fait qu'elle « *ne se considère même pas* » ou « *n'intervient pas* ». En effet, l'infidélité de sa femme est impensable pour le Seigneur et on se demande si cette certitude lui vient d'une entière confiance qu'il avait en son épouse ou du fait qu'il sait qu'elle n'en pouvait pas avoir l'occasion dans les conditions quasi carcérales dans lesquelles elle vivait. Les deux à la fois peut-être, bien que la mentalité marocaine tende à considérer la femme comme un être faible qui ne peut pas faire face à des tentations et qui doit donc rester sous surveillance masculine.

A travers l'image que le narrateur nous donne de sa mère, il faut voir, par extension, une image de la situation de la femme en général. Cette généralisation est parfois explicite, comme dans la scène de la maison de son oncle à Fès :

« *Deux femmes en pleurs s'embrassaient. Kenza était de nouveau épouse.*

Ses ballots étaient là, trois. Je leur allongeai quelques coups de pied : frusques, casseroles, un matelas, un tabouret – les biens d'une femme. Le décor était : plafond bas, deux matelas, une natte, poussière, deux bougies, l'une sur un bol renversé, l'autre à même le sol (je me trompe, sur un papier journal, louable précaution), air chaud, vieux, plâtras au pied des murs – la chambre des femmes. »²⁶³

« *Un jour vous fûtes nubiles. Et depuis, vous n'avez cessé d'être mortes.* »²⁶⁴

Le décor pauvre, étouffant, oppressant, avec la lumière insuffisante des bougies, décrit comme « *la chambre des femmes* » ressemble fortement à une cellule de prison ou à une cave et

²⁶³ P.S., p. 96.

²⁶⁴ P.S., p. 99.

les biens dont dispose une femme comme la tante Kenza rentrent facilement dans les trois ballots ; les objets rappellent eux aussi la place de la femme dans la maison et le fait qu'elle doit être avant tout soumise. L'image des deux femmes qui s'embrassent est émouvante. La répudiation n'est pas quelque chose qu'une femme souhaite, même si elle pourrait être vue comme une possibilité de s'échapper, de s'évader. En fait, il ne peut pas s'agir d'une liberté dans le sens propre du terme, parce que la femme répudiée reviendrait sous la tutelle de sa famille et son statut dans la société ne serait pas le meilleur. Le narrateur qui observe cette scène conclura quelques pages plus loin que le mariage conduit à une mort, une mort psychologique et spirituelle avant tout, et une mort réelle aussi pour la mère qui finit par se suicider. Le lecteur qui est pour la première fois devant cette formule ne peut pas ne pas être interpellé, au moins d'un point de vue moral, même s'il ne connaît pas la suite de l'histoire.

Comme dans d'autres religions aussi, le suicide est interdit en Islam, ce qui fait que le geste de la mère est d'autant plus symbolique d'un immense désespoir. Le fait d'adresser des prières à des saints étrangers était déjà une grave transgression des règles. L'interprétation du geste de se suicider suscite encore des polémiques religieuses et philosophiques. Certains y voient un geste d'égoïsme ou de lâcheté à l'extrême, d'autres le symbole de la délivrance totale qui nécessite beaucoup de courage. Chraïbi ne donne pas beaucoup de détails et de motivations sur le suicide de son personnage qui survient après la mort de Hamid, ce qui pourrait expliquer la fragilité psychologique extrême à la base de ce geste. Mais on pourrait aussi l'interpréter comme le cri de révolte d'une femme qui n'a jamais eu le droit à la parole et qui choisit de se donner la mort pour pouvoir s'exprimer. C'est une explication idéaliste et un peu improbable dans le contexte donné ; la manière dont son corps est traité n'accrédite en tout cas aucunement le fait que ce cri de révolte – si révolte il y a eu – ait été entendu :

« Sur le seuil, le réglementaire alignement des chaussures. L'air est épais, hydraté. Sur le tapis, au centre de la salle, presque aux pieds du Seigneur, un objet emballé dans un drap. Enveloppé dans un tissu fin, deux nœuds croisés, voilà tout. Quelque chose qui a saigné, il y a dix ou douze heures, les taches sont sèches et les lumières les font ressortir d'un carmin presque intolérable à la vue. Un quartier de viande fort probablement, quelque cuissot – ou encore un chevreuil... »²⁶⁵

²⁶⁵ P.S., p. 226.

Le corps a été emballé comme un simple morceau de viande, on ne sait même pas qu'il s'agit d'un corps humain. Cette réduction du corps féminin à l'état animal ou encore pire à un simple état de matière organique est choquante : la femme qui déjà était vue comme inférieure, mais ayant quand même des rôles bien précis, est maintenant entièrement réduite à un état de pur objet auquel on ne doit accorder aucune considération. Cette situation peut n'être pas due uniquement au fait qu'il s'agissait d'une femme, mais aussi à l'inacceptation de son suicide. Strictement interdit en Islam, le suicide est un acte inacceptable quelles que soient les raisons pour lesquelles on recourt à ce geste extrême. On considère que le suicidé sera toujours puni par Allah. On comprend donc mieux l'attitude du Seigneur : par son geste, sa femme a en quelque sorte déshonoré sa famille, en jetant notamment le doute sur la capacité de l'homme à transmettre à sa famille, et en particulier à la femme qui était sous sa tutelle, les valeurs fondamentales de l'Islam.

Pour revenir à l'analyse du geste en soi, le suicide de la mère rend compte d'un profond désarroi face à une nouvelle situation : la mort de Hamid l'avait brusquement privée d'une part de sa fonction maternelle, Driss, son fils préféré, lui avait parlé dans des termes très durs, son rôle d'épouse ne la reconfortait aucunement, la mère ne voyait plus quelle était sa fonction, ni le sens de sa vie. La transgression des règles religieuses reste vraisemblable chez ce personnage on sait déjà qu'elle cherchait du réconfort dans toutes sortes de croyance au-delà de la religion musulmane. On peut même supposer qu'elle ait vu dans le suicide le moyen de devenir visible pour les autres, par le caractère inédit de son geste, et de montrer à son époux, par son absence même, que son existence n'était pas complètement inutile ou réductible à la fonction maternelle.

Nous avons vu jusqu'ici quelle est l'image de la femme notamment à travers ses rapports avec son époux. Mais comme nous avons déjà plusieurs fois dit, la maternité est vue comme la fonction primordiale de la femme ; de plus, *Le Passé simple* est raconté du seul point de vue du narrateur, qui est le fils. Il nous semble donc important de voir quelle image de la femme ressort des rapports mère-fils, d'autant que le récit est essentiellement fait dans le point de vue du fils-narrateur.

Au sein de sa famille, Driss Ferdi a une relation particulièrement privilégiée avec son petit frère Hamid, comme nous l'avons déjà vu, mais aussi d'une certaine façon, avec sa mère. Cela reste proche de ce qu'observent les sociologues du Maghreb.

« Au sein de ces nouvelles familles, la relation affectivement la plus forte n'est pas celle du couple, elle demeure encore celle qui unit la mère à son fils. »²⁶⁶

Driss ne fait pas vraiment partie de ces nouvelles familles, mais il est le seul à déplorer la situation de sa mère et le seul à essayer de l'améliorer ; il semble même vouloir attirer sa mère dans ses projets de révolte, comme il l'essaie avec ses frères aussi. Les scènes dans lesquelles mère et fils se retrouvent ensemble sont toutes empreintes de tendresse et on voit bien que l'amour que Driss voue à sa mère est très fort. Nous l'avons déjà remarqué dans la partie dédiée aux enfants : pendant la première période de leur vie, les enfants (garçons et filles confondus) passent presque tout leur temps dans l'univers féminin, en compagnie de leur mère notamment, comme s'il y avait un cordon ombilical invisible qui n'était pas encore coupé. Il est normal donc que la relation mère-enfant soit très forte. Après la circoncision, le garçon entre dans le monde des hommes et quitte donc cet univers maternel dans lequel il a passé ses premières années de vie. Pour la plupart des garçons, ce passage représente aussi une rupture et en grandissant dans une société fortement patriarcale, la situation de la femme leur semble tout à fait normale et ils continuent donc à propager la même mentalité. La situation de Driss est différente dans la mesure où, comme pour toutes les autres tares de la société marocaine qu'il dénonce, il a eu la possibilité de comparer deux mondes : l'Occident et l'Orient et ses lectures de la littérature française, en grande partie des classiques, lui ont donné une autre image de la femme. En la comparant avec celle de sa propre mère, le choc culturel est facile à imaginer :

« Ma mère cherchait ma main à tâtons. Je la lui abandonnai. Dans ses mains maigres elle la serra comme un petit oiseau, une présence, un soutien. Jeune fille, elle avait été cloîtrée. Epouse, le Seigneur l'avait enfermée à clef d'abord. Ensuite, l'avait engrossée, sept fois, coup sur coup. De sorte que, privée de bonne et allaitant – ou enceinte – la porte ouverte n'avait plus de sens pour elle. Son dernier voyage datait du jour de ses noces. »²⁶⁷

Le fils se rend compte de la situation de prisonnière que sa mère avait vécue toute sa vie. Une prison physique, morale, psychologique. La maternité devient une manière d'imposer à une femme de rester auprès de son mari, parce que les enfants sont la « propriété » du père dans la civilisation arabo-musulmane, donc une mère qui part perd définitivement ses enfants. On

²⁶⁶ Camille Lacoste-Dujardin, *De la grande famille aux nouvelles familles*, in Camille et Yves Lacoste (dir.) *Maghreb Peuples et civilisation*, éd. La Découverte, Paris, 1995.

²⁶⁷ P.S., p. 70.

imagine bien la difficulté d'une femme de quitter ses enfants, cela en dehors même du fait qu'elle deviendrait une paria dans la société. Driss représente un soutien pour sa mère, parce qu'elle se sent comprise, elle sait que son fils connaît et condamne la manière dont elle est traitée. Un voyage vers sa ville natale, bien qu'imposé, de nouveau par son époux, lui donne exceptionnellement la possibilité d'échapper à sa prison et d'être aux côtés de son fils préféré qui l'accompagne pour revoir sa sœur.

On remarque ici une incohérence narrative : le narrateur dit qu'il s'agissait du premier voyage de sa mère depuis son mariage, mais on saura plus tard qu'ils avaient déjà fait le même voyage plusieurs années auparavant, quand Driss était petit et le Seigneur était parti en pèlerinage à la Mecque. S'agit-il d'un simple manque d'attention de la part de l'auteur ou d'une exagération approximative et volontaire pour accentuer le drame de cette situation de femmes qui ne peuvent voyager que sur l'ordre de son mari ? Les deux explications sont envisageables, mais nous inclinons plutôt vers la seconde.

En plus de dépendre totalement de la volonté du Seigneur, ce voyage n'était pas une faveur accordée à la femme, loin de là, il avait un but précis :

« Sous son haïk blanc, elle était vêtue en apparat, kaftan rose thé, badia tissée en soie et argent, ceinture massive en or, babouches brodées de fils d'or et d'argent et chacun de ses poignets était encerclé d'une douzaine de bracelets : elle se rendait à Fès. Mais elle ne s'était pas parfumée : elle était l'épouse du Seigneur.

A Fès, elle heurterait son front sur la pierre tombale de feu son père le marabout. Le Seigneur en avait exprimé le désir. Quelques instants avant la prière de l'aube. »²⁶⁸

La mère a mission de prier pour que le Seigneur puisse sortir de la situation difficile dans laquelle il se trouve. Le premier voyage avait eu le même but. On remarque bien que les moindres gestes de son épouse semblent commandés par le Seigneur : elle ne devait pas juste prier, mais se heurter rituellement le front « sur la pierre tombale de feu son père le marabout ». La belle tenue de la mère contraste fortement avec sa situation réelle, mais conforte un préjugé répandu : les hommes considèrent que le fait d'avoir une maison, de belles tenues et des bijoux devrait suffire à la femme pour être heureuse. Par ailleurs, c'est encore une source d'égoïsme

²⁶⁸ P.S., p. 70.

masculin et de fierté sociale, parce qu'une femme bien habillée illustre aux yeux des autres le statut économique flatteur du mari. Elle affiche donc par sa tenue le statut social familial, mais n'a pas droit au parfum qui la consacrerait trop dans sa féminité : on ressent encore une fois dans ce fragment la fine ironie à laquelle Chraïbi nous a déjà habitués.

Nous avons plusieurs fois parlé jusqu'ici du fait qu'on a vu parfois dans *Le Passé simple* une expression du complexe d'Œdipe et nous avons exprimé notre désaccord par rapport à cette interprétation qui nous semble exagérée. Le complexe d'Œdipe est un concept né de la psychanalyse freudienne et qui se fonde sur le fait qu'il y a un désir inconscient du petit garçon de tuer son père par amour pour sa mère. Il faut dire que Freud parlait dans des termes métaphoriques, ce processus restant toujours au pur niveau symbolique, n'étant qu'une étape dans la construction de l'identité sexuelle de l'enfant. Dans sa variante féminine ce concept prend le nom du complexe d'Electre et dans les deux cas, le processus a lieu à un âge très jeune, 2 à 5 ans selon la théorie de Freud, ce qui renforce le niveau symbolique auquel se trouve cette hypothèse, qui a été et reste d'ailleurs encore très discutée dans la communauté scientifique des psychanalystes. Il ne s'agit certainement pas de l'évocation de la tentation d'un parricide réel. Nous avons déjà abordé les éléments qui concernent Driss dans la partie sur le narrateur ; nous allons nous pencher maintenant sur la place de la mère dans ce scénario hypothétique.

Il y a plusieurs scènes dans *Le Passé simple* qui ont pu conduire à une telle interprétation critique : la scène du couteau (vu très souvent comme un symbole phallique), la relation étroite de Driss avec sa mère et la préférence de celle-ci pour lui, exprimée à plusieurs reprises. Mais le fragment qui se prête le plus à cette vision est le suivant :

« Mère, il a raison, pas de saints, ils ne sont que cela, saints, mais des vivants, des hommes, un homme pour toi, un adultère... non ! ne dis pas : « O mon oreille, tu n'as rien entendu », tu as très bien entendu : un amant. Un amant qui te possède et qui te satisfasse ! Vois, j'ai découvert ton cher vieux secret, mais je ne puis te consoler, je ne suis que ton fils... non ! cette dernière phrase n'est pas ambiguë, très claire au contraire, n'aie pas peur, tu as parfaitement compris.

Ah oui ? Le reproche est dans tes yeux. Qui dit : « Driss mon fils, toi que j'aime... etc... etc... laisse, cède, plie encore une fois, tu voudrais me défendre, me brandir comme un drapeau, tu te trompes, je n'en vau pas la peine, vois, mes seins sont flasques et ma peau adipeuse, tu es absolu, trop absolu, la paume de mes mains s'est ratatinée comme une vieille figue et je ne sais plus sourire. Autrefois, peut-être... mais

maintenant ? je n'ai plus nulle envie, même pas d'un sursaut, en mon âme et conscience. Cède, Driss mon fils, cède encore une fois cette fois-ci sera la dernière – et je te bénirai... »²⁶⁹

A notre avis, le rôle de ce discours n'est autre que celui de faire naître chez la mère le sentiment de la révolte, de la sortir de sa résignation léthargique et la faire participer à la révolte de Driss contre l'autorité paternelle. Il met en avant la féminité et la sexualité de la mère parce que ce sont des sujets dont on ne parle jamais ouvertement dans une telle famille et surtout pas avec sa propre mère. L'infidélité de la femme surtout, nous l'avons vu précédemment, est non seulement strictement interdite, mais quasi impossible. Envisager une possible relation adultère d'une mère de famille, en l'occurrence sa propre mère, serait donc, dans la vision de Driss, le signe le plus fort de la libération de la femme, de sa capacité de prendre toute seule des décisions concernant sa propre vie. Il fait donc de la mère « *un drapeau* », un symbole. La réponse de sa mère, qui n'est pas exprimée directement (c'est seulement ce que Driss suppose qu'elle dirait), montre la résignation totale dont nous parlions. La manière dépréciative dont la femme voit son propre corps et ses désirs fait plutôt penser, tout comme plusieurs portraits faits dans le roman, à une femme très vieille à laquelle la vie n'a plus rien à offrir. Il faut se rappeler quand même qu'elle était adolescente lors de son mariage et que son premier fils ne doit pas avoir dans le récit plus d'une vingtaine d'années ; la mère aurait donc moins d'une quarantaine d'années. Ce vieillissement précoce est avant tout un vieillissement moral, psychologique, suite au traitement qu'elle a eu à subir toute sa vie.

Nous venons de dire que dans ce fragment, la mère ne prend pas réellement la parole : c'est le cas pour la plupart des scènes du roman, Driss étant celui qui se charge de reproduire les paroles de la mère, souvent en utilisant son imagination. La femme ne s'exprime que très rarement, toujours en compagnie de son fils :

« Je trouvai ma mère accroupie, soufflant sur le brasero.

J'allumai.

Elle se leva d'une pièce et vint se blottir contre ma poitrine.

-Driss mon fils, toi que j'aime entre tous mes fils, par ce ventre d'où tu es sorti, par les neuf mois durant lesquels ce ventre t'a porté, par ce sein qui t'a nourri, Driss mon fils, trouve-moi un moyen de mort rapide et sûr. Driss mon fils, il est entré comme une catastrophe, il a déambulé dans toutes les pièces, il a

²⁶⁹ P.S., pp. 57-58.

trouvé que le ménage n'était pas fait, de la poussière sous les lits, des punaises dans les matelas, les murs trop chauds, le carrelage trop froid, l'air impur, il a injurié mes ancêtres, il m'a injuriée et menacée de me répudier. »²⁷⁰

Comme ici, lorsqu'elle prend la parole, c'est pour exprimer son désarroi, son désespoir, pour se confesser à l'unique personne capable de la comprendre. Elle ose même lui demander de l'aider à se suicider parce qu'elle sait que l'ouverture d'esprit dont Driss fait preuve lui permet cette demande audacieuse. A moins que tout ceci n'émane justement de l'imaginaire même de celui-ci. Son discours semble une litanie, une prière qu'elle adresse cette fois à son fils et on peut aussi imaginer qu'elle chuchotait à l'oreille de Driss. Ce désir de mort apparaît comme la seule solution pour se libérer de sa prison, s'échapper de cette situation oppressante. Mais on observe en même temps une tentative de s'accommoder de cette vie et d'essayer de trouver un réconfort en se réfugiant dans ce que la tradition lui accorde, la maternité :

« Ce fut mon tout-petit, répéta-t-elle... maintenant je voudrais le remplacer. »²⁷¹

Le fait de se maquiller, de mettre ses plus beaux vêtements n'est pas une expression de sa féminité, comme ce serait normal ; elle ne veut pas attirer son mari pour satisfaire son propre désir sexuel, mais tout simplement pour avoir un autre enfant, entrer de nouveau dans le rôle imposé dans lequel elle se sent la plus valorisée. Il ne faut pas y voir cependant une banalisation de ce rôle par la femme, l'amour pour ses enfants est visible, notamment pour Driss, mais aussi pour le petit Hamid, dont la mort est une sorte de point décisif pour la mère.

« Derrière nous, la porte s'est lourdement rabattue ; sur laquelle frappent les poings et heurte le front de ma mère à laquelle la Loi interdit d'assister aux funérailles. Son hurlement est effroyable. »²⁷²

Sa maison-prison reste fermée pour elle, même lors de l'enterrement de son fils, comme si l'expression de sa douleur ne devait pas être publique, l'enfant ne lui appartenant pas. Encore une fois, la religion lui impose une place à laquelle elle ne peut déroger. En dehors de sa maison-prison, la femme doit se soumettre aussi à la Loi-prison.

L'image de la femme dans *Le Passé simple* est ainsi représentée notamment par la mère, sa situation oppressante étant mise en avant pour contribuer à l'image générale de la société telle

²⁷⁰ P.S., p. 32.

²⁷¹ P.S., p. 132.

²⁷² P.S., pp. 134-135.

qu'elle est dépeinte à travers le roman et pour expliquer les raisons concrètes de la révolte du narrateur. Mais vers la fin du roman, au même moment où on nous donne à voir la métamorphose du Seigneur, apparaît un autre personnage féminin, dont la description semble être à l'opposé de ce qu'on avait vu jusqu'ici avec la mère :

« Une adolescente, couleur de pain brûlé riait dans le soleil. Elle était assise sur ses talons, oscillant sur sa croupe, à un jet de salive du bungalow, et riait à toute galopade. Elle soulevait le blé à pleines mains, la balle retombait fine et drue sur ses cheveux. Les pneus de la Jeep crissèrent et le Seigneur l'appela : Aïcha ! »²⁷³

Tout d'abord, on remarque qu'elle a un nom, ce qui déjà aide à l'identifier en tant qu'individu, elle devient une personne et quitte le cadre des rôles qui étaient attribués indifféremment à toutes les femmes. Le choix du nom n'est sûrement pas aléatoire, puisque Aïcha signifie *vitalité* en arabe ; c'est le prénom porté par la troisième femme du prophète Mahomet, son épouse préférée. En effet, le portrait de cette jeune femme, amante du Seigneur, est sous le signe de la vitalité et de la liberté. Elle vit à la campagne, en plein air, loin de la prison d'une maison traditionnelle, elle n'est pas mariée, elle rit et profite du soleil. Elle ne semble pas souffrir de n'être pas mariée et ne se soucie pas de l'opinion de la société. Elle est donc avant tout une figure utopique : celle d'une femme libre, elle représente une sorte de retour à la nature, à la simplicité qui dépasse les valeurs construites et imposées par un ordre social. Quel écart par rapport à la situation inhumaine de la mère ! Le prénom choisi est peut-être une manière de faire savoir que les fondements de la croyance musulmane n'imposaient pas cette oppression à laquelle les femmes sont constamment soumises, mais que ce sont les règles des hommes (dans le sens purement masculin du terme) qui l'ont créée. Ce portrait final peut aussi symboliser l'espoir, le fait que la situation générale peut et doit changer, même pour les femmes.

²⁷³ P.S., p. 233.

III.3. *Succession ouverte* – la femme-mère

Les analyses que nous avons faites sur les personnages masculins, le narrateur et le père, nous ont déjà permis de déceler des différences notables entre *Le Passé simple* et *Succession ouverte*, éléments qui ne permettent pas de voir dans le second roman une véritable continuation du premier, tout comme c'est le cas par la suite avec *La Civilisation, ma Mère !...* .

Ces différences sont visibles aussi au niveau de l'image des personnages féminins et notamment celui de la mère, bien qu'on soit encore loin de la révolution qui se produira dans *La Civilisation, ma Mère !...* On se retrouve de nouveau au sein de la famille Ferdi et la première grande différence apparaît déjà : la mère ne s'est pas suicidée, elle vit encore dans la maison familiale avec ses fils qui y sont restés. Il devient encore plus évident alors que le suicide du *Passé simple* a été avant tout placé au niveau symbolique, devenant une manière de montrer la gravité de la situation de la femme et la nécessité d'un changement à un niveau qui dépasse largement le cadre de la famille Ferdi. Pour mieux dire, il s'agit encore une fois de faire de cette famille une structure à l'échelle réduite de la société en tant que macro-organisme : une société qui se trouve coincée en quelque sorte entre les coutumes traditionnelles qui semblent régir depuis toujours le fonctionnement de cette société et le besoin d'un renouveau pour pouvoir suivre l'évolution mondiale.

Dans *Succession ouverte*, roman du père par excellence, les figures féminines ne sont pas nombreuses, tout comme dans *Le Passé simple* d'ailleurs, mais elles sont importantes dans la mesure où elles font partie des moyens mis en œuvre par l'auteur pour rendre compte du fonctionnement de la famille. Sans le ton de la révolte qui animait le discours du premier roman, sans la volonté visible de mettre en évidence les tares socioculturelles, sans l'ironie mordante, les faits présentés dans *Succession ouverte* sont allégés de ce poids lourd de la dénonciation et sont saisis comme étant plus acceptables, plus normaux par le lecteur, même si certains aspects sont similaires à ceux qu'on a pu lire dans le premier roman.

La figure féminine centrale reste la mère du narrateur, l'épouse du Seigneur. Elle n'a toujours pas de prénom, et elle est encore plus présentée dans son rôle de mère, bien que la vision

dépréciative soit beaucoup moins mise en évidence. Ce n'est pas la seule différence entre les deux personnages maternels, comme nous allons le voir en ce qui suit, le comportement de la mère a aussi beaucoup changé, même si sa préférence pour Driss reste encore manifeste. On a de nouveau trois aspects sous lesquels est présentée la mère, d'abord par les yeux de son fils Driss, puis par la voix du Seigneur dans l'enregistrement de son testament, et pour finir par une caractérisation qui découle de son propre comportement et son propre discours.

La première fois que le narrateur parle de sa mère dans *Succession ouverte*²⁷⁴ est dans la scène de son arrivée à la maison, de retour après des années d'absence :

« Seule, une vieille femme cessa d'égrener son chapelet et leva la tête, une tête si minuscule qu'elle eût pu aisément tenir dans ma main. Elle nous regarda tour à tour, Nagib et moi, d'abord lentement, comme si elle avait tout son temps, comme si elle émergeait d'un très long rêve plein de brume et de brouillard. Puis ces yeux acquirent une sorte de mouvement saccadé, de plus en plus mobiles et affolés. Le chapelet glissa sur ses genoux sans qu'elle s'en aperçût. Et sans qu'elle en eût conscience, elle se leva et vint vers nous. Nous étions à environ un mètre l'un de l'autre, mon frère et moi, et elle venait vers nous en droite ligne, à tout petits pas hésitants de somnambule, avec ses yeux affolés dans leurs orbites profondes, petite, maigre et presque sans consistance, droit vers la valise qui nous séparait. Et, quand elle buta sur cette valise, elle s'arrêta, regardant Nagib et frissonnant, le regardant avec une intense angoisse »²⁷⁴

On remarque la même fragilité extrême du corps qu'on avait vu dans le premier roman, comme si la femme était presque une ombre. Sa réaction à la vue de son fils prodigue ressemble à celle d'un petit animal effaré, donnant l'impression qu'elle a peur que ce ne soit un rêve, comme elle en avait peut-être fait beaucoup depuis le départ de Driss. Les mouvements lents et hésitants de son corps contrastent avec les mouvements de ses yeux, montrant que derrière cette apparence fantomatique se cache encore une âme et un esprit qui pourraient être réveillés de leur léthargie. Vu son comportement ultérieur, qu'on aura l'occasion d'étudier un peu plus loin, on pourrait dire que cette attitude passive est une sorte de forme d'autodéfense, dans un souci de se protéger contre l'éventualité d'un simple rêve, et en même temps contre la réalité de sa propre vie.

Le portrait de la mère vu par son fils est émouvant, très plastique. Bien que les détails descriptifs soient succincts, ils sont très suggestifs et donnent l'impression d'avoir son portrait

²⁷⁴ S.O., p. 67.

sous les yeux. La description sert surtout à mettre en valeur l'émotion des retrouvailles, on ressent tout l'amour que mère et fils se vouaient l'un à l'autre :

« Il y eût un seul et même geste, un seul et même cri : Nagib hocha la tête et elle fut instantanément dans mes bras et j'entendis à la même fraction de seconde son sanglot et le rire homérique de mon frère. Je dus me baisser pour l'étreindre et ce fut un volatile de basse cour, fiévreux et secoué de soubresauts, que j'étreignis. Son visage n'avait pas une seule ride. Elle le levait vers moi et, s'il m'avait été donné de voir à cet instant-là une scène de torture, je l'eusse supportée sans faiblir, probablement. Toute chair en était absente, la peau avait rétréci et avait pris les dimensions et le moule des os, une peau crayeuse et desséchée – mais ce n'était pas cela qui me faisait mal et honte. C'étaient ses yeux : des yeux sans cils, aux paupières aussi minces qu'une feuille à cigarette, lointains et rêveurs. »²⁷⁵

Jusqu'ici le portrait physique peut laisser penser qu'il pourrait s'agir, avec quelques années de plus, de la même femme que celle du *Passé simple*, à supposer qu'on puisse déjà oublier son suicide. Une autre ressemblance se situe au niveau de la relation mère-fils qui semble être tout aussi proche que dans le premier roman de Chraïbi, la préférence de la mère pour son fils prodigue étant évidente dans plusieurs fragments, exprimant tout particulièrement la joie d'avoir pu revoir Driss :

« Et il y avait ma mère, devisant, toute à sa joie d'avoir son fils prodigue auprès d'elle, presque sur ses genoux, et trois à quatre douzaines de témoins à qui communiquer sa joie. S'il y avait un mort dans cette maison, il était mort depuis longtemps. »²⁷⁶

Si dans *Le Passé simple*, le narrateur ne nous donne pas trop de détails concernant la relation de la mère avec ses autres fils, à part le désespoir ressenti à la mort de Hamid, on a ici l'occasion de voir mieux son comportement envers les frères du narrateur. D'ailleurs, les situations dans lesquelles apparaît le personnage maternel sont plus diversifiées et dépassent parfois le cadre restreint de la famille, comme dans le fragment précédent ou bien dans la scène de l'audition du testament. On remarque une affection maternelle qui ne se limite pas au personnage-narrateur, les souvenirs de Driss ou l'inquiétude ouvertement déclarée pour Jaad étant des éléments très éloquents :

²⁷⁵ S.O., pp. 67-68.

²⁷⁶ S.O., pp. 73-74.

« Si elle dort, je suis sûr que non. Elle s'assoupit (mais elle l'est toute la journée), elle est sur le point de s'endormir quand le marteau de la porte résonne. C'est l'un de mes frères qui regagne enfin son lit. Une nuit, j'ai vu ma mère au moment où tombait le marteau. Je l'ai vue jaillir de sa chambre en disant : « Qu'est-ce qu'il y a ? » J'ai vu son visage verdir et un spasme contracter sa gorge. Je l'ai vue rendre avec des râles de chameau qu'on égorge. Je me suis précipité pour la secourir et elle m'a repoussé. Elle m'a repoussé de toutes ses forces et criant :

- Laisse-moi ! Ce ne sont pas tes enfants, ce sont les miens... les miens... »²⁷⁷

Pour aider ses enfants, elle est capable même d'enfreindre l'interdiction du Seigneur, en préparant en cachette des plats pour la famille de Jaad, comme elle le raconte à Driss. En dehors de cet amour maternel qui la pousse à être constamment inquiète pour ses enfants au point de guetter leur arrivée pour s'assurer qu'ils vont bien, on remarque ici son cri, sorte de déclaration de « propriété », ce besoin de s'assurer qu'ils revenaient bien à la maison (donc à ses côtés) témoignant du fait qu'elle a bien la conscience de leur éloignement progressif : ils lui échappent peu à peu. Cela signifie qu'elle perdait son rôle primordial, celui de mère.

Le comportement de la mère est parfois ambivalent, entre l'autorité et le respect qu'elle est capable d'imposer à ses fils et sa réaction à l'audition du testament :

« Elle marcha vers lui, petite, maigre, desséchée, il aurait pu la renverser d'un seul doigt, mais il recula jusqu'au mur. (...)

Elle le suivit des yeux jusqu'à ce qu'il eût quitté la salle. Et, même alors, elle sortit à son tour et je la vis qui gesticulait, comme si elle chassait une bande de vauriens à coups de balai. Quand elle se retourna et me pris par le bras, elle avait son air des grands jours que j'avais connu jadis, lors des réceptions et des fêtes religieuses. Mais, moi qui la retrouvais avec mes yeux de jadis, je savais que quelque chose était mort en elle. »²⁷⁸

« Tassée dans un coin, ma mère pleurait sans bruit et sans larmes, comme seules peuvent le faire des femmes qui ont pleuré toute leur vie, redevenue petite et infantile dès qu'avait retenti la voix du Seigneur. »²⁷⁹

On a beaucoup du mal à imaginer qu'il s'agisse de la même mère dans les deux fragments et encore plus, que ce soit la même que celle du *Passé simple*. Elle fait preuve ici d'une force de

²⁷⁷ S.O., p. 94.

²⁷⁸ S.O., pp. 71-72.

²⁷⁹ S.O., p. 125.

caractère qui est à l'opposé de la totale soumission qui caractérisait le premier personnage maternel. Elle veut faire semblant d'avoir gardé sa spontanéité et sa force de jadis, peut-être pour que son fils ne voie pas les transformations qu'elle a subies depuis son départ, ou peut-être pour qu'elle-même ait l'impression que le temps n'est pas passé : effacer en quelque sorte les années perdues et revenir en arrière comme si Driss n'avait jamais été absent. Cette absence a été si douloureuse qu'elle n'en veut plus reconnaître l'existence - encore un moyen de d'autoprotection ; elle veut en même temps protéger son fils, ne pas lui donner à voir les effets que son absence et le passage du temps ont pu avoir sur elle. On observe donc une différence notable par rapport au personnage du *Passé simple*. Mais cette fierté féminine, ce masque que la mère s'impose de porter pour un certain temps, n'est qu'une illusion et son fils s'en rend facilement compte. Cela deviendra clair lors de l'audition du testament quand la femme, surprise d'entendre de nouveau la voix du Seigneur, revient à son état de soumission et d'obéissance, infantilisée par son époux, même après la mort. De ce point de vue, on pourrait dire que son attitude de fierté et son caractère fort masque mal la fragilité de l'apparente liberté à peine acquise après la disparition de son époux ; une fois son époux mort et son fils préféré de retour à la maison, la femme donne l'impression de pouvoir enfin être libre, son âge lui apportant aussi une certaine autorité dans la famille. Ce n'est évidemment qu'une apparence, puisque la volonté du Seigneur continue à être la loi de la maison et la femme sera dorénavant sous la tutelle de son fils. La description de la mère lors de la scène du testament ressemble fortement à celle du *Passé simple*, Chraïbi utilisant la même expression : « *ma mère pleurait sans bruit et sans larmes, comme seules peuvent le faire des femmes qui ont pleuré toute leur vie* ». Nous retrouvons ici aussi la mère « *petite et infantile* » qui probablement fait référence à la fois à l'obéissance absolue de la femme face aux désirs de son mari, mais aussi à son statut qui, comme nous avons déjà pu le voir, est très proche de celui des enfants, ne lui accordant pas de droit à la parole et la plaçant toujours sous une tutelle masculine. Ce n'est pas la seule fois que le narrateur évoque la souffrance de sa mère. Ses souvenirs semblent aussi quelque peu incertains pour ce qui est de la situation de la femme dans sa famille ; il parle tantôt de la vivacité de sa mère, de son « *air de grands jours* » comme dans cet exemple :

« *J'ai connu cette femme-là, pendant des années espiègle et vive en dépit de n'importe quelle souffrance, et pendant des années, là-bas, franchi l'espace, ses yeux d'enfant m'ont suivi partout, jusque*

dans mes rêves. Et elle était là, franchis l'espace et le temps, pas plus haute qu'une chaise, et ses yeux étaient levés vers moi, comme anesthésiés. »²⁸⁰

mais il rappelle aussi en d'autres endroits sa souffrance et sa soumission. De toute façon, on n'est plus dans la dénonciation violente qu'on avait vue dans *Le Passé simple*, on a l'impression que ses souvenirs font partie d'une normalité qui donne naissance plus à une mélancolie empreinte d'un peu de regret qu'à la révolte et à l'agressivité qu'on avait pu reconnaître chez l'adolescent. Cette ambiguïté nous fait penser à l'opinion de Bernadette Dejean de la Bâtie qui, dans son ouvrage sur les romans policiers de Driss Chraïbi²⁸¹, observe elle aussi, quoique dans un corpus de textes différent du nôtre, qu'il y a une ambivalence dans la manière de l'auteur de traiter la situation de la femme dans la société marocaine. Selon elle, Chraïbi exprime sa révolte et son soutien à la cause de l'émancipation des femmes, tout en restant quand même à l'intérieur d'un cadre traditionnel et soucieux de ne pas trop dépasser les limites culturelles. A notre avis, cette hypothèse est en grande partie correcte, dans la mesure où nous avons pu nous même discerner une certaine réticence à aller jusqu'au bout de la révolte bien que dans tous ses romans l'amour pour les femmes, et notamment pour la mère soit indubitable. Dans *Le Passé simple*, Driss s'indigne de la situation de sa mère, mais cela s'inscrit dans son propre projet de « révolution » et il ne fait rien pour l'aider concrètement ; dans *Succession ouverte*, sa retenue est doublée par une maturité mélancolique ; quant à *La Civilisation, ma Mère !...*, malgré l'utopie de la seconde partie, le narrateur ne fait pas le geste le plus concret d'une émancipation aboutie : celui de donner la parole à la mère pour qu'elle puisse raconter sa propre histoire (nous allons en discuter plus en détail dans la partie suivante).

Malgré cette contradiction, Chraïbi reste l'un des écrivains maghrébins qui ont attaché le plus d'importance à la question de l'émancipation féminine et cela est visible à travers tous ses romans ; ses personnages sont très attachés notamment à leurs mères (et à leurs épouses, comme nous allons le voir dans les deux derniers livres de notre corpus).

L'amour filial est très présent dans *Succession ouverte* et son expression donne lieu à des fragments très émouvants et poétiques ; nous en avons eu un exemple dans la citation antérieure, où le narrateur parle des yeux de sa mère qu'il n'a jamais pu oublier, même quand il était loin. On

²⁸⁰ S.O., p. 68.

²⁸¹ Bernadette Dejean de la Bâtie, *Les romans policiers de Driss Chraïbi. Représentation du féminin et du masculin.*

pourrait faire plusieurs interprétations de cette évocation des yeux de la femme, notamment si on met l'accent sur la métaphore devenue déjà cliché des yeux « fenêtre de l'âme ». Mais au-delà de cette vision peut-être un peu trop occidentale, il ne faut pas oublier que dans la culture arabo-musulmane traditionnelle, les yeux sont souvent la seule partie du visage de la femme qui soit visible dans l'espace public. Le port du voile en dehors de la maison, cachant les cheveux, la bouche et les joues, a conduit à un jeu sur le maquillage des yeux (quelle femme, occidentale ou orientale, ne connaît pas le khôl ?) comme instrument de mise en valeur de la beauté de la femme et, par conséquent, son seul moyen de séduction. Dans *Le Passé simple*, Driss avait fait tout un discours au sujet des lèvres des femmes, en précisant bien qu'il s'agissait de lèvres des femmes occidentales, parce que celles des femmes maghrébines lui étaient interdites. Nous remarquons quand même dans cette évocation des yeux que le narrateur parle bien de « *ses yeux d'enfant* », ce qui nous fait penser à un déni de leur pouvoir de séduction, comme si le narrateur voulait dépouiller sa mère de sa féminité, la « déféminiser », la réduire à une vision purement maternelle et, même au-delà, l'infantiliser. Toute cette image nous rappelle le portrait d'un enfant, d'un petit enfant même, puisque la mère n'est « *pas plus haute qu'une chaise* » : il fait référence évidemment aussi à la petite stature de sa mère, qu'il avait déjà évoquée d'ailleurs, mais cette exagération ne peut pas être complètement innocente, bien qu'elle ne soit pas pour autant moins empreinte de tendresse.

Le portrait de la mère dans *Succession ouverte* est complété par l'image que nous donne d'elle son époux. Même s'il n'est pas physiquement présent dans le déroulement de l'action, nous avons bien vu qu'il reste cependant le personnage principal du roman et le membre le plus influent de la famille. Dans son testament, il n'oublie pas de mentionner sa femme, en laissant des dispositions spéciales à son fils Madini, son successeur nommé, en ce qui la concerne :

« *A ta mère, tu ne serviras pas de pension. Elle ne saurait qu'en faire. L'argent n'a jamais signifié l'émancipation. Tu feras comme si nous étions encore en vie. Pour elle tout au moins, nous voulons espérer que nous ne sommes pas encore mort. C'est-à-dire que tout ce dont elle aura besoin, tu le lui fourniras en notre nom. Elle n'a jamais su ce qu'était un combat quotidien pour ce qu'on appelle la vie, elle n'a jamais su ce que valait un billet de banque – et c'est tant mieux. Du moins, nous avons vécu en plein dans notre époque et nous l'avons préservée de quantité de problèmes qui aliéneraient un homme*

*normalement constitué ; de corps et d'esprit. A son âge, l'émancipation, le sentiment d'une liberté souveraine ne signifieraient rien pour elle, sinon un déséquilibre. »*²⁸²

A part Driss, à qui le père ne s'adresse pas directement tout en lui parlant indirectement, la mère est la seule à qui le Seigneur ne s'adresse pas de façon directe dans l'enregistrement de son testament. Il laisse donc ses dispositions la concernant à son fils Madini qui devient de ce fait le tuteur de sa mère ; la liberté ressentie par la mère et que nous avons évoquée auparavant, aura donc été de très courte durée, la tutelle masculine est réinstaurée. Conscient du fait que sa mort signifie la fin de son autorité pour ses fils, qui imposeront dorénavant leurs propres règles au sein de leurs familles, le Seigneur veut s'assurer qu'il ne sera pas oublié par sa femme. Bien que l'idée d'assurer une vie tranquille à son épouse soit tout à fait normale et louable, nous ne pouvons pas ne pas remarquer que la condition de la femme aux yeux du Seigneur n'a pas beaucoup changé par rapport au *Passé simple* ; au contraire, on pourrait dire que cette vision est encore pire : vue et traitée comme une esclave dans le premier roman au point d'être poussée au suicide, la femme devient ici une personne qui a besoin d'être préservée « *de quantité de problèmes qui aliéneraient un homme normalement constitué ; de corps et d'esprit.* ». Autrement dit, le simple fait d'être une femme est une forme de handicap physique et mental à la fois. Alors que nous avons bien vu que la mère n'avait pas de difficultés à s'imposer devant ses fils et, nous le verrons encore après, qu'elle avait un jugement tout à fait correct et cohérent, cette vision dépréciative témoigne d'une volonté du Seigneur de se conforter dans sa masculinité et de trouver une explication, fût-elle infondée, de son comportement tutélaire, qui est en réalité basé sur des traditions misogynes et aliénantes. La même idée ressort aussi du fait que la mère est soumise au même traitement que son fils Abdel Krim, dont le retard mental est attesté : ils sont tous les deux mis sous la tutelle de Madini qui a la charge de leur fournir les moyens de subsistance. Bien qu'il soit conscient de la nécessité de l'émancipation de la femme, le Seigneur la refuse à sa propre épouse, utilisant comme prétexte l'âge de celle-ci pour couvrir une mentalité traditionnelle qu'il ne peut pas se décider à abandonner.

Il exprime même clairement cette dernière idée :

²⁸² S.O., p. 132.

« *Et vis avec elle, à ses côtés, jusqu'à son dernier souffle ou jusqu'à ton dernier souffle, et ménage-là, sois doux et aimant envers elle, elle est plus que ta mère : elle est le dernier vestige d'une époque fruste, pure et crédule.* »²⁸³

Comme il l'a fait plusieurs fois dans son testament enregistré, le père met de nouveau en avant ici la rupture entre deux époques : celle des traditions qu'il estime « *fruste, pure et crédule* » et celle de la modernité. Ces considérations plutôt philosophiques nous donnent une idée de ce que le père pensait vraiment de son époque en général ; il considère que sa femme était à l'image de cette ancienne mentalité et qu'elle ne peut plus changer. C'est une sorte de déni de la capacité de la femme à évoluer. En même temps, on remarque la tendresse qui se dégage de ces recommandations du père qui veut que son épouse ait une fin de vie tranquille et qui donne des dispositions pour lui assurer cette commodité. Par extension, on peut comprendre que la fin de cette époque traditionnelle doit se faire dans la tranquillité et que les générations futures doivent en garder une image quelque peu idéalisée.

La dernière manière utilisée par Chraïbi pour peindre la mère est dans *Succession ouverte* relève du discours et du comportement de cette dernière. Si dans *Le Passé simple*, la femme ne prenait que très rarement la parole de façon directe, dans ce deuxième roman son discours est beaucoup plus complexe, ce qui nous permet d'avoir une meilleure image de ce qu'elle-même est censée penser, au-delà de ce que raconte son fils-narrateur. Son comportement et ses paroles nous laissent l'impression d'une femme qui se retrouve en quelque sorte dans une situation de confrontation de valeurs. D'un côté, elle fait preuve de courage, elle a un caractère vif et peut s'imposer aisément devant ses fils, tout en restant une mère qui aime ses enfants plus que tout et s'inquiète de leur sort. A un moment du récit elle dit :

« - *S'il y a le feu, dit ma mère, j'aime autant m'en aller. Je ne sais pas comment j'ai pu survivre à mon malheur et rester là, à la tête d'une famille de démons.* »²⁸⁴

Vu que la femme ne pourrait aucunement se trouver à la tête de la famille, devant toujours se soumettre à une autorité masculine, ces mots de la mère semblent un peu étranges. Pensons maintenant aux rôles fondamentaux de la femme, que même la tradition musulmane lui accorde, pas seulement celui de construire la famille du point de vue biologique, mais aussi celui de veiller

²⁸³ S.O., pp. 132-133.

²⁸⁴ S.O., p. 120.

à la bonne marche de la famille : nourriture, ménage, etc. : on se rend alors compte que la mère était en quelque sorte effectivement à la tête de la famille. Cette interprétation nous montre d'ailleurs la capacité de la mère à bien comprendre sa place et sa situation dans le cadre familial, tout en restant soumise à son époux et à une tradition qui la dit inférieure aux hommes.

D'un autre côté, le roman nous donne à voir une femme résignée face à sa situation, qui accepte les seuls rôles que lui accorde la tradition – tels que la maternité :

« Si je pouvais encore enfanter, ce serait la bénédiction du ciel. Parce que, toute ma vie, je n'ai fait que cela : enfanter et avoir autour de moi des enfants dans leurs langes. Un petit enfant, je le comprends et il me comprend. Mais une fois grand, il se détache de sa mère et c'est comme un homme que tu n'as jamais vu. »²⁸⁵

Elle a la nostalgie de cette période de sa vie, parce que la maternité était la seule occasion où elle se sentait valorisée. En quelque sorte cette attitude est une forme d'acceptation de l'infantilisation à laquelle elle est constamment soumise dans un monde éminemment patriarcal. Cette résignation est due en grande partie au constat amer du fait que rien ne change et que ses propres enfants, qui semblaient cependant la comprendre, deviennent des hommes qui continuent la même tradition avilissante pour les femmes. L'acceptation de son sort va plus loin jusqu'à ce qu'elle reconnaisse son impossibilité de vivre autrement :

« C'est ici, dans cette maison, que je suis le mieux. Dans cette maison qui, selon la coutume ancienne que la loi islamique réservait aux femmes, a été ma prison pendant trente ans. »²⁸⁶

La mère est consciente de son emprisonnement physique et symbolique, mais elle a aussi la lucidité de reconnaître sa dépendance quasi-totale par rapport à ce style de vie ; une dépendance qui ne tient pas à elle : même si elle voulait accéder à l'émancipation, comment pourrait-elle trouver une place dans une société qui la rejeterait indubitablement ?

Vers la fin du roman, le narrateur donne la parole à la mère, lui dédiant un chapitre en entier. C'est là qu'elle exprime ses propres pensées. On retrouve de nouveau son grand attachement à son fils Driss qu'elle prend comme confident parce qu'elle le croit capable de la comprendre. En même temps, elle lui parle comme à un petit enfant, comme si les années de son absence n'avaient jamais existé : elle veut nier le fait que Driss est maintenant un homme, un adulte, parce qu'elle a besoin de parler à quelqu'un et elle ne veut pas se retrouver devant un

²⁸⁵ S.O., p. 169.

²⁸⁶ S.O., p. 170.

homme qui ne pourrait plus la comprendre. C'est une occasion pour elle de s'exprimer et de faire connaître ses sentiments et la façon dont elle vit personnellement la situation. Consciente du fait que le monde évolue très vite et qu'elle ne pourrait jamais s'accommoder à cette nouvelle vision de la société, la mère fait preuve d'une lucidité qui ébranle fortement la manière dont elle était vue par son mari et ses enfants : loin d'être une enfant qui ne peut rien comprendre, elle a une intelligence que personne n'a pu ou n'a voulu voir. Loin d'avoir un esprit limité, elle comprend mieux que personne que sa situation ne peut pas changer, parce qu'elle-même ne pourrait plus faire face à ce changement.

Un autre personnage féminin apparaît dans *Succession ouverte* : celui de la femme de Jaad, Safia. Elle n'est pas vue comme une mère (même si elle a sept enfants), mais nous avons choisi de la présenter ici et non pas dans la partie dédiée aux épouses pour deux raisons : son rôle est très restreint, ne justifiant pas le fait de lui accorder un espace trop large. Elle est en quelque sorte en antithèse avec le personnage de la mère. Safia est l'ancienne domestique d'une famille française rentrée en France après l'indépendance du Maroc. C'est elle qui travaille pour gagner de l'argent et entretenir sa famille : travail dur dans des usines ou à faire le ménage, parce que Jaad, lui, ne trouve pas d'emploi. La femme est donc le soutien de toute la famille. Ce mariage n'a pas été conclu par les parents, Jaad et Safia ayant été les seuls à décider de leur couple. Elle n'est pas d'origine élevée, bien au contraire, et même si elle travaille, ils habitent ensemble dans un bidonville. Tout cela donne l'équivalent d'un renversement radical des valeurs traditionnelles si chères au Seigneur, ce qui explique le rejet que manifeste à leur égard la famille Ferdi. Malgré une certaine émancipation de la femme dans le cas de Safia, le narrateur ne nous présente pas sa situation comme étant meilleure, tout au contraire : elle semble avoir maintenant plus de responsabilités, puisqu'elle a gardé ses rôles traditionnels tout en commençant à travailler. On revient donc à l'ambiguïté dont on a parlé concernant la façon de présenter l'émancipation des femmes dans les romans de Chraïbi.

L'étude des deux personnages féminins et tout particulièrement de la mère nous a révélé certains éléments permettant de tirer plusieurs conclusions : tout comme pour les autres personnages analysés, le personnage maternel a connu une évolution par rapport au *Passé simple*, même si cette évolution est peut-être moins frappante que celle du père ou des frères. Son portrait est quelque peu ambigu, jouant entre une impression de liberté, certes limitée, et une acceptation résignée d'une situation qui lui est imposée. De là on arrive à notre deuxième conclusion : nous

avons pu montrer qu'il y a chez Chraïbi une prise de position pour le féminisme qui est parfois doublée d'une limitation de cette émancipation de la femme. Nous avons vu que Bernadette Dejean de la Bâtie considère cette attitude ambivalente découle d'une impossibilité du narrateur et de l'auteur de renoncer complètement à une tradition profondément ancrée même dans l'esprit de ceux qui la combattent. Une autre explication serait, à notre avis, le fait que Chraïbi a voulu justement démontrer à quel point la culture ancestrale guidait encore les gens, même les plus ouverts d'esprit, à l'image de son narrateur, qu'il convient de ne pas superposer purement et simplement à l'auteur qu'il est.

III.4. *La Civilisation, ma Mère !...* – la mère entre tradition et modernité

La Civilisation, ma Mère !..., nous l'avons dit plusieurs fois, est le roman par excellence de la femme. L'histoire très émouvante d'une mère en quête d'émancipation racontée avec beaucoup de tendresse par ses deux fils produit un roman qui joue entre le réalisme d'une situation censée avoir été vécue et l'utopie d'une situation rêvée. Il s'agit là d'une construction dialectique du roman que nous aurons l'occasion d'analyser dans le chapitre sur le style de Driss Chraïbi. Cette structure duale marque non seulement la forme du roman, mais aussi l'évolution du personnage, entre tradition et modernité, entre réalisme et utopie. En même temps, on se demande si on peut si clairement faire cette distinction entre réalité et utopie, parce que l'évolution de l'histoire et de son personnage est très naturelle, malgré certains éléments qui font penser à un récit fantaisiste.

Dans ce roman la femme occupe le devant de la scène, elle devient le personnage principal et il n'y pas d'événement présenté dans le récit qui ne soit lié d'une manière ou d'une autre à elle. Si on considère strictement ce cycle des Ferdi, on peut dire que cette mise en valeur de la femme à travers tout un roman est l'aboutissement d'une évolution commencée dès l'apparition de la femme-esclave du *Passé simple*. La mère de ce troisième roman parcourt à petits pas le chemin de l'émancipation féminine, qui culminera avec son départ pour la France. Cela dit, aucune

histoire n'est pour Chraïbi un simple récit personnel mettant en scène un individu dans sa singularité : la chemin parcouru par la femme est une sorte de chemin initiatique que la société toute entière (fût-elle orientale ou occidentale) a à parcourir pour dépasser des traditions, des mentalités anciennes et aller vers le futur. La femme devient donc dans ce roman un emblème, représentant toute une société, de toute une civilisation en voie de modernisation. Il faut ici noter que *La Civilisation, ma Mère !...* est paru en 1974, à une époque où les derniers échos du mouvement féministe occidental débuté après la Seconde Guerre mondiale se faisaient encore entendre. Ce mouvement n'avait pas encore vraiment atteint les pays arabes, d'où peut-être le désir de Chraïbi de faire œuvre de précurseur et de dédier un roman à la femme.

La première partie, intitulée *Être*, nous présente une mère de famille marocaine traditionnelle, vivant dans le Maroc des dernières années d'avant l'indépendance. C'est une femme qui ressemble beaucoup à la mère de *Succession ouverte*, bien que sa famille soit maintenant réduite de beaucoup. Le lecteur est directement plongé dans son univers, qui se confond d'ailleurs avec le monde diégétique, car il y a très peu de choses qui ne se rapportent pas à son existence dans le roman : c'est un roman qui fait presque la biographie de la mère, car on découvre au fur et à mesure sa vie passée, son présent, et on peut même s'imaginer son futur. Comme dans les deux autres romans, elle reste cependant anonyme, ce qui renforce l'impression d'avoir affaire à un symbole. Il y a aussi d'autres éléments qui rapprochent les personnages féminins de ces trois romans de notre corpus, mais certains détails ne nous permettent cependant pas de les confondre.

A commencer par son enfance et son adolescence d'avant le mariage. Les trois personnages maternels se sont mariés à un âge très jeune, au début de leur adolescence, et toujours avec des hommes beaucoup plus âgés, entrant ainsi dans des mariages arrangés :

« *Personne ne lui avait rien appris depuis qu'elle était venue au monde. Orpheline à six mois. Recueillie par des parents bourgeois à qui elle avait servi de bonne. A l'âge de treize ans, un autre bourgeois cousu d'or et de morale l'avait épousée sans l'avoir jamais vue. Qui pouvait avoir l'âge de son père. Qui était mon père.* »²⁸⁷

²⁸⁷ C.M.M., p. 19.

On se souvient bien que dans *Le Passé simple* et *Succession ouverte*, la mère était la descendante d'une importante famille maraboutique, un privilège dont le Seigneur se servait aisément dans le premier roman et dont la mère était très fière dans le second. Cette fois-ci, la mère est une orpheline et malgré le fait que les parents qui l'ont accueillie étaient des bourgeois, on ne sait pas s'il s'agissait d'une famille maraboutique. Son enfance a été certainement difficile, dans une famille d'adoption pour laquelle elle n'était qu'une servante. Elle n'avait donc aucun statut dans la société, avant son mariage, parce qu'elle n'était même pas « la fille de ». La remarque du narrateur sur le fait que « *personne ne lui avait rien appris* » a un double sens, car, au-delà du fait qu'elle était analphabète, comme la grande majorité des femmes marocaines à l'époque, elle n'avait pas reçu non plus une éducation de la vie. Elle avait donc toujours été une prisonnière, passant justement d'une prison à l'autre au moment de son mariage. Nous ne pouvons pas ne pas remarquer la nuance polémique qui ressort de ce paragraphe, bien qu'on soit loin de la dénonciation virulente du *Passé simple*. Cela signale que d'un texte à l'autre se réitère une condamnation, entre autres, de cette tradition des mariages arrangés pour des filles très jeunes, à peine sorties de l'adolescence, avec des hommes beaucoup plus âgés, éventuellement riches mais surtout gardiens de la morale traditionnelle.

Dans cette première partie, le narrateur nous montre la vie d'une mère de famille marocaine en utilisant beaucoup plus de détails qu'on avait l'habitude de trouver dans les deux autres romans. Nous sommes en quelque sorte amenés à pénétrer dans l'espace intime de la mère, pour la voir dans ses habitudes quotidiennes. On a donc accès à l'univers féminin, mais un accès limité quand même, puisque nous ne pouvons y entrer que par le regard du narrateur, ce qui fait que les appréciations sur les sentiments ou sur le vécu de la femme sont toujours faites d'un point de vue qui est extérieur et qui est, de plus, masculin. Nous ne pouvons pas nier l'attachement et la tendresse qui se dégagent de cette première partie, mais il faut garder à l'esprit qu'on n'a affaire ni à un jugement complètement objectif, ni à un regard purement intérieur (qui aurait supposé un récit de la vie de la femme fait par elle-même).

A la lecture générale de cette partie du roman, il y a déjà une conclusion qui se dégage assez facilement : la mère est vue et nous est encore présentée comme une enfant. Son comportement dans diverses situations, sa façon de parler, ses attitudes sont celles d'une petite fille, comme si elle vivait maintenant l'enfance qu'elle n'avait pas pu vivre :

« Pour filer, elle n'avait rien que ses mains – et ses orteils. Mais son agilité et sa patience étaient telles qu'on eût juré qu'elle avait cent doigts doués d'un mouvement de bielles. Les pelotes de laine s'enroulaient, grossissaient, croissaient en nombre autour d'elle. Et, ce faisant, elle soliloquait, fredonnait, riait comme une enfant heureuse qui n'était jamais sortie de l'adolescence fruste et pure et ne deviendrait jamais adulte, en dépit de n'importe quel événement – alors que, la porte franchie, l'Histoire des hommes et leurs civilisations muaient, faisaient craquer leurs carapaces, dans une jungle d'acier, de feu et de souffrances. Mais c'était le monde extérieur. Extérieur non à elle, à ce qu'elle était, mais à son rêve de pureté et de joie qu'elle poursuivait tenacement depuis l'enfance. C'est cela que j'ai puisé en elle, comme l'eau enchantée d'un puits très, très profond : l'absence totale d'angoisse, la valeur de la patience, l'amour de la vie chevillé dans l'âme. »²⁸⁸

Cet état d'enfance ne signifie pas qu'elle n'assume pas ces responsabilités de femme, et l'on peut même à nouveau risquer l'hypothèse qu'il offre une manière de se protéger contre la violence du monde extérieur : violence physique, guerrière, puisqu'on se rend compte que la « jungle d'acier, de feu et de souffrances » n'est autre chose que la réalité sanglante de la Seconde Guerre mondiale, mais aussi violence psychologique, car cette réalité dure se confronte à une vision idéaliste du monde, parce que la femme prisonnière de sa maison et de sa culture ne dispose d'aucun moyen pour se construire une perspective réaliste et personnelle sur ce que signifie l'extérieur.

Cette infantilisation de la femme est très présente dans cette première partie, que ce soit dans la scène du fer à repasser, de la nouvelle cuisinière ou de la radio. Nous avons parlé dans *Le Passé simple* de ce qui composait la fortune d'une femme et nous avons vu qu'il s'agissait de quelques objets sans valeur, ni importance. La mère de ce troisième roman a ses propres trésors :

« J'ai dit que cette cuisinière, elle l'alluma une seule fois. Mais elle ne l'abandonna pas à son sort. Non. Elle la gratta, la nettoya, la peignit en jaune citron avec des motifs rouge sang qui étaient des fleurs, des arabesques, des étoiles. Elle y rangea ce qu'elle appelait ses trésors : ses flacons de parfums, le bol qui contenait son rouge à lèvres, des coquillages que je lui rapportais de la plage, une poupée de chiffon, un miroir en acier poli, le fer à cheval qui pouvait conjurer le sort. »²⁸⁹

On a toujours l'impression qu'on nous brosse le portrait d'une petite fille qui cherche à cacher ses petites babioles afin de les protéger de l'extérieur et qui, comme tout enfant, veut

²⁸⁸ C.M.M., p. 18.

²⁸⁹ C.M.M., p. 43.

« personnaliser » le nouveau jouet qu'elle vient de recevoir, en l'occurrence une cuisinière. La poupée et les coquillages sont des objets éminemment enfantins, auxquels s'ajoutent quelques objets féminins (parfum, maquillage, miroir), mais qui, placés dans ce contexte, nous font plutôt penser à la coquetterie d'une petite fille qui tente d'imiter sa mère en matière de maquillage. Le fer à cheval n'est pas un objet d'enfant, mais c'est un symbole de superstitions qu'on assimile souvent à un manque d'éducation ou à une naïveté proche de celle enfantine. L'énumération de ces objets sans importance n'est pas innocente, parce qu'elle crée dans l'esprit du lecteur une émotion très proche de la pitié à l'égard de cette femme. En fait, si on y réfléchit, beaucoup de mères, occidentales tout aussi bien, gardent en guise de souvenirs les petits objets que leurs enfants leur offrent, comme une sorte de « trésor » et les superstitions ne sont pas toujours dépassées par l'éducation. L'histoire de la cuisinière (comme celle du fer à repasser et de la radio) peut être amusante, voire un peu choquante dans la mesure où elle semble témoigner d'une ignorance due en grande partie à une situation d'enfermement, mais cela si on a un regard strictement moderne et contemporain alors qu'il faut aussi essayer de quitter notre point de vue subjectif et nous replacer dans le contexte du livre, à savoir dans les années 40 au Maroc. Le pays en soi-même importe déjà peu ici, parce que nous avons quelques difficultés à nous imaginer que toutes les femmes qui vivaient en Europe à la même époque, dans les petites villes de province ou à la campagne, savaient déjà se servir de ces objets indispensables aujourd'hui dans notre quotidien.

Cela dit, nous ne pouvons pas nier non plus le fait qu'à l'image de la femme dans cette partie de *La Civilisation, ma Mère !...* se superpose sans cesse l'image d'une enfant. La notion de femme-enfant existe déjà dans les études de psychologie et de psychiatrie et fait référence à une femme qui « refuse », dans le sens d'une impossibilité psychologique, de devenir adulte, à cause notamment d'une enfance difficile, d'un événement traumatisant ou d'un mariage malheureux voire forcé, essayant de vivre ou de revivre une époque qui lui semble idéale. La mort de ses parents, l'enfance passée comme bonne, le mariage avec un homme plus âgé sont tous des éléments qui pourraient expliquer ce comportement d'un point de vue psychologique, au-delà du contexte sociologique.

De ce point de vue, on se rapproche beaucoup de ce que nous avons remarqué dans *Succession ouverte* où la femme était presque considérée comme souffrant d'un retard mental. C'est, malgré toute la tendresse et l'amour filial qui se dégage de cette présentation, une vision

dévalorisante de la femme, qui ne vient pas cette fois-ci de son époux, mais de son propre fils et que nous devons par conséquent essayer d'expliquer. A notre avis, cette infantilisation permanente de la femme relève d'un choix de l'auteur qui a voulu ainsi exprimer la manière dont on construisait généralement l'image rémanente de la femme. Il s'agit donc en quelque sorte d'un moyen de dénonciation, qui n'utilise plus la violence et le langage sulfureux du *Passé simple*, mais joue sur l'humour des situations qui aide à mettre en évidence l'injustice d'une réalité sociologique.

En dehors de cette idée de la femme-enfant, il y a une autre caractéristique qui se dégage de plusieurs situations de cette première partie et qui apparaît aussi comme une sorte de condition obligée : la solitude. Toujours enfermée dans sa maison, sans amis, l'univers de la femme semble très pauvrement peuplé, se réduisant, selon toute apparence, à son mari et ses deux enfants. Le lecteur peut vite s'imaginer que ces trois personnes étaient rarement disponibles, parce que les garçons allaient à l'école et que le père s'occupait de ses affaires ou était à sa ferme. La mère se retrouvait donc complètement seule à la maison, ce qui explique aussi son attachement à des animaux (l'agneau) ou à des personnes qui lui sont totalement inconnues, après l'installation du téléphone :

« Nagib et moi étions à l'école et elle n'avait personne à qui parler, à qui se confier, déverser le trop-plein de son cœur. Elle lui apportait de l'orge, des galettes de maïs, des bouquets de menthe, un seau de lait, une banane ou un oignon en guise de dessert. »²⁹⁰

« Chaque fois que je revenais du lycée, je la trouvais au salon, couverte de la voix multiforme de Monsieur Kteu comme par une marée montante, mais elle était calme et souriante, le regard vif, sirotant du thé à la menthe et dialoguant à toute vitesse et toute joie avec l'une de ses innombrables correspondantes. Des gens qu'elle n'avait jamais vus, à qui elle avait téléphoné n'importe où dans le pays, le plus naturellement du monde et qui étaient devenus ses amis. »²⁹¹

Même si ces situations peuvent être aussi liées à des comportements enfantins, elles témoignent d'une soif de relations interpersonnelles qui sont causées par une solitude chronique et un besoin intérieur de s'exprimer et de se sentir écoutée. Au téléphone, elle parlait très probablement uniquement à des femmes, d'autres mères de familles qui se trouvaient dans la même situation et avec qui elle avait tissé une relation à distance qui leur servait à toutes de refuge.

²⁹⁰ C.M.M., p. 17.

²⁹¹ C.M.M., p. 50.

En même temps, ces relations sont des véritables portes vers l'extérieur, qui donnent accès à un monde qui était presque complètement inconnu à la mère ; à travers le téléphone et la radio, le monde, la civilisation viennent à la rencontre de la femme, comme si elle n'avait plus besoin de sortir. Ce n'est pas une apologie de la technicité moderne, mais on reconnaît le rôle que ces nouvelles technologies peuvent avoir dans le changement d'une vision du monde.

Au début, la mère reste encore très ancrée dans sa vie traditionnelle, elle écoute avec la naïveté d'un enfant la radio et parle même avec ce « monsieur Kteu », elle parle au téléphone avec des inconnus comme s'ils étaient des amis proches. Dans l'une de ces conversations, elle parle des femmes occidentales :

« Ecoute, ma cousine ; il t'est arrivé d'apercevoir du haut de ta terrasse des femmes d'Occident avec une robe collée sur elles comme une peau artificielle et des chaussures à béquilles ? Ridicules, n'est-ce pas ?... Bien sûr que c'est joli, je ne dis pas le contraire : des fleurs qui marchent sur leurs tiges... Mais qu'est-ce qu'elles font donc toute la journée à aller d'un magasin à l'autre ?... N'ont-elles pas de maison à elles ? Elles sont perdues ou quoi ?... Oui, bien entendu, bien entendu... elles vont et viennent en toute liberté, il n'y a personne pour les surveiller... Mais il y a une chose que je ne comprends pas : si elles ont tant de liberté, pourquoi sont-elles si agitées ? pourquoi courent-elles dans tous les sens ?... Un être libre est un être immobile comme un arbre, ma foi oui... »²⁹²

Dès la première phrase, on remarque la frontière entre les deux civilisations : la femme maghrébine qui reste sur la terrasse de sa maison à regarder dans la rue des femmes occidentales se promenant librement. Mais ce qui est le plus intéressant ici, c'est la manière qu'a la mère de voir ces femmes. C'est elle qui commence à parler de ce sujet et on ressent facilement une sorte de mépris pour ces femmes « ridicules » qui semblent ne pas avoir une place à elles. En même temps, elle change assez vite d'avis quand celle avec qui elle parle lui dit un peu le contraire de ce qu'elle pense. Cet extrait de conversation nous donne un aperçu de la manière dont la mère pense sa propre situation : elle a une vision de la liberté assez particulière, parce que pour elle être libre signifie être immobile, avoir une maison pour ne pas être perdue et être tranquille. Sa situation n'est pas loin de cette description, on pourrait donc penser qu'elle se sentait libre et il ne faut pas s'en étonner, il faut garder à l'esprit le fait qu'elle n'avait jamais connu une autre situation et même si nous, lecteurs occidentaux du XXI^e siècle, trouvons cela anormal, c'était la

²⁹² C.M.M., p. 64.

normalité d'une femme de l'époque et de l'endroit dont on parle. Evidemment, comme toujours, il ne faut pas généraliser, puisque l'extrait même nous montre, à l'autre bout de la ligne téléphonique, une femme qui semble avoir une autre opinion. C'est un signe que la modernisation de la société était en train de commencer, que la façon de penser des femmes changeait. La mère reste pour l'instant entre ces deux mondes, n'ayant pas complètement franchi le seuil de la tradition mais commençant à voir l'existence d'une autre manière de penser. Elle montre le même attachement à la tradition au moment où ses deux fils décident de la faire sortir de la maison pour la première fois : la première chose à laquelle elle pense est ce que dira son époux ; il ne s'agit pas de sa propre volonté mais de respecter les règles imposées pour ne pas créer un « *drame* »²⁹³ comme elle le dit. Nous pouvons nous demander ce que peut recouvrir l'utilisation de ce mot, car on ne nous explique pas à quoi il fait référence : s'agit-il d'un drame familial, une dispute conjugale que la mère craint de provoquer par cette sortie, ou bien d'un drame plus global, issu du choc entre la tradition et le début d'émancipation de la femme qui serait causé par cette première sortie ? Nous inclinons plutôt vers cette deuxième explication. D'un côté, rien ne nous laisse penser à une violence verbale ou physique de la part du père et d'un autre côté, la mère est présentée plus comme une représentante des femmes maghrébines que comme personnalité individuelle, c'est pourquoi cette sortie est plus qu'une simple promenade, elle représente un premier pas vers le changement. Elle est fortement symbolique, parce qu'elle a lieu à l'initiative des deux fils – une manière de dire que ce sont les jeunes générations qui peuvent et doivent contribuer au renversement des mentalités vieilles – et à l'insu du père (il ne s'agit pas d'une rébellion à la façon du *Passé simple*, mais d'une sorte de brouillon de manifeste d'indépendance de la femme). Tout cela fait que cette sortie est perçue comme une étape cruciale dans l'émancipation de la mère, la porte de la maison étant en fait la porte d'une prison qui s'ouvre et, à la fois, de manière générale, une frontière entre deux mondes, une limite que la mère est sur le point de franchir. Rappelons encore le fait que l'histoire soit narrée par le fils et non pas par la mère elle-même, ce qui ne nous donne pas accès à sa propre version, à ses pensées ; le lecteur voit cette scène à travers les yeux du seul narrateur :

« *Pendue à notre bras, à la façon dont elle marche et qui se communique à nos corps, résonances, elle n'est plus qu'ouïe et vue qui la dépassent, sensibilité qui la soulève. Les couleurs sont trop vives pour*

²⁹³ C.M.M., p. 57.

elle et l'ont comme astigmatisée dès le coin de la rue, mais elle continue de marcher, mécanique et frémissante, tête haute et dos droit, posant un pied devant l'autre, l'un après l'autre, faisant face non à des humains et à leur ville tentaculaire, mais à une bande de lion surgis dans la réalité de son rêve. Et elle n'avait pas peur, allait au-delà de la bataille. Et les rumeurs du bazar craquent au-dessus de sa tête avec orage, les mouvements de foules pleuvent sur elle comme une cataracte. Elle ne dit rien, elle marche. L'air de la liberté, un rayon de soleil tintant sur un plateau de cuivre, ce qui jadis a été, a pu être son moi, sont choses à percevoir doucement, timidement, sans hâte ni intensité. »²⁹⁴

C'est le tout premier contact que la mère a avec le monde extérieur et ce passage peut lui aussi être lu de deux façons : on peut faire d'une part une lecture au premier degré, la réaction de la mère étant personnelle et vraiment liée à ce qu'elle voit ; d'autre part, on peut y voir, avec plus de raisons à notre avis, que cette lumière éblouissante serait la lumière de la liberté et de la connaissance vers lesquelles se dirige lentement la femme, comme un préambule à ce qu'elle va devenir dans la deuxième partie, car à partir de là, la mère deviendra progressivement de plus en plus ouverte à ce monde nouveau qui se déploie devant elle. Elle fait preuve d'une curiosité qui pourrait être caractérisée d'enfantine (« *L'Histoire était sa passion parce que, selon ma mère, "elle était pleine à craquer d'histoires" »*²⁹⁵), mais qui n'est en réalité qu'une manière de découvrir la nouvelle voie qu'empruntera sa vie dorénavant. Sous cette apparence enfantine se dessine une curiosité qui est synonyme de désir humain de connaissance, de normalité intellectuelle et d'éveil spirituel dont la femme avait été privée du fit de préjugés et de règles sociales iniques.

Dans la tradition arabo-musulmane, le corps féminin est un tabou dont on ne parle pas, et qui ne se dévoile qu'au mari. Lui seul a accès au corps de la femme qui doit rester caché aux regards indiscrets des autres ; il s'agit bien évidemment ici en premier lieu des regards masculins dont le pouvoir séducteur pourrait nuire à l'honneur et à la réputation de la femme. Le seul homme à voir le corps d'une femme doit donc être son époux. Il y a aussi d'autres endroits où la femme peut exposer son corps, comme par exemple le hammam, mais ils sont alors fréquentés exclusivement par des femmes, pour éviter tout contact homme-femme en dehors du mariage.

On a longtemps parlé du voile – et la polémique est loin d'être finie même de nos jours – comme étant une véritable prison vestimentaire, en plus de la maison-prison dans laquelle la femme est obligée de

²⁹⁴ C.M.M., pp. 58-59.

²⁹⁵ C.M.M., p. 75.

vivre. Chraïbi ne manque pas l'occasion de soumettre à ces lecteurs ce problème qui apparaissait à l'époque, et apparaît encore souvent dans le chemin de l'émancipation de la femme maghrébine. Il exprime ses critiques subtilement, à travers la scène de la robe occidentale :

« Grandie par les hauts talons, moulée dans cette robe longue à ramages, brusquement elle avait un corps de femme, brusquement nous découvrons qu'elle avait des jambes élancés, une taille fine, des hanches, une poitrine – toutes choses qui, dans ses robes ancestrales, et surtout dans celles de sa confection, avaient été jusqu'à présent couvertes d'ignorance et de silence. »²⁹⁶

Les deux adolescents avaient acheté à leur mère des vêtements et des chaussures occidentales ; ils découvrent maintenant leur mère sous une autre lumière. Au-delà de son rôle maternel que lui accorde la société et qu'elle avait toujours revêtu à leurs yeux, les deux frères découvrent la partie féminine de leur mère : la mère devient femme, son corps est mis en valeur par les nouveaux vêtements et se découvre dans ses atouts à la vue de ses enfants. Encore une fois, comme dans tout le roman d'ailleurs, le fait que ce soit les deux fils qui se trouvent à l'initiative de ce changement vestimentaire est fortement symbolique, les jeunes générations étant appelées à contribuer à l'évolution des mentalités concernant la femme. L'antagonisme qui existe entre les deux frères – l'un studieux et scolarisé dans les écoles occidentales qui trouvera finalement sa voie en France, l'autre ayant surtout fait son apprentissage à l'école de la rue – n'est pas, lui-non plus fortuit : l'évolution ne peut pas se faire uniquement à travers une élite intellectuelle ayant bénéficié d'une bonne éducation, mais elle a besoin de l'appui de toutes les classes sociales pour que le changement soit radical et de durée. Les deux frères avaient peut-être voulu au début offrir tout simplement à leur mère de beaux vêtements comme ceux qu'ils voyaient dans les rues portés par les Françaises, mais ce geste a, dans sa simplicité, une double valeur : il témoigne de l'amour filial et de l'attachement des fils à leur mère d'un côté et de l'autre, cela enclenche un premier pas dans l'émancipation future de la mère.

La manière dont la mère utilise ce cadeau est tout aussi significative : elle détourne ces vêtements, les modifie à sa guise, en enlevant les talons des chaussures par exemple, pour les adapter à sa propre personnalité. Elle ne les rejette pas complètement, mais essaie de trouver un compromis entre les deux versants culturels, exprimés ici à travers leurs codes vestimentaires respectifs. Ce sens de l'adaptation montre que la femme n'est pas complètement opposée à cette

²⁹⁶ C.M.M., p. 55.

évolution de son statut, mais qu'elle a l'intelligence d'éviter un passage trop brusque vers un nouveau comportement qui serait rejeté par les autres.

Dans la deuxième partie du roman, qui coïncide au changement apparent de narrateur, la femme se libère progressivement, mais de façon beaucoup plus rapide que ce qu'on avait vu jusqu'ici. La différence est beaucoup plus visible entre la femme naïve, enfantine et soumise, qui « (...) moulait le blé, la tamisait, fabriquait de la pâte, faisait du pain, le cuisait, lavait la maison à grande eau, cirait les chaussures, cuisinait, jouait du tambourin, dansait pieds nus, nous racontait des histoires pour nous égayer, chassait les mouches, faisait la lessive, le thé, des gâteaux, le pitre quand nous étions tristes, repassait le linge, brodait, sans se plaindre – sans se plaindre. »²⁹⁷, mais qui commençait déjà à découvrir, à sa manière, le monde auquel elle n'avait pas eu accès jusque là, et la femme qu'on nous donne à voir dans cette deuxième partie.

La mère dépasse le niveau de ses travaux domestique et devient de plus en plus libre. A lire le récit, on a l'impression que ce processus est très rapide, mais on se rend aussi compte qu'il suit quand même le cheminement des étapes principales de toute évolution humaine normale. La possibilité de connaître d'autres gens (on avait déjà vu ses longues conversations téléphoniques avec des gens complètement étrangers) est un facteur déterminant pour « briser sa carapace »²⁹⁸. L'ouverture au monde et aux autres est donc vue comme la meilleure manière d'entamer le processus d'émancipation féminine. Et Chraïbi ajoute ici, comme une précision nécessaire :

« Maman découvrait les autres. Ceux qui n'étaient ni de son enfance, ni du monde de mon père. Et cela était bon. Non qu'elle s'encanaillât – sa pureté pouvait lui faire traverser une guerre sans qu'elle entendît un seul coup de feu. »²⁹⁹

L'« emprisonnement » physique et moral des femmes, la rupture qui existait entre leur vie et le monde extérieur étaient souvent expliqués et légitimés par le danger que ces relations avec l'extérieur pouvaient représenter pour la moralité et l'honorabilité des femmes, à cause justement d'une prétendue faiblesse naturelle qui leur était imputée. Chraïbi veut donc changer cette opinion générale qui est fortement ancrée dans la mentalité collective, en mettant l'accent sur d'autres caractéristiques féminines –

²⁹⁷ C.M.M., pp. 71-72.

²⁹⁸ C.M.M., p. 81.

²⁹⁹ C.M.M., p. 81.

comme la pureté, synonyme ici d'un caractère inaltéré, plutôt que d'une insouciance naïve – pouvant leur permettre de se défendre contre les tentatives de les pervertir.

La mère commence à aller à l'école, une école spéciale de rattrapage, ce qui est déjà une grande avancée, puisque la scolarisation des filles et des femmes n'était pas une chose courante à l'époque. Sa soif de connaissance met en difficulté même ses professeurs, dont elle n'hésite pas à relever les contradictions, et est alimentée par ses nombreuses lectures. Tous ces éléments, qui peuvent sembler anodins à un lecteur contemporain, étaient impensables à l'époque, notamment venant d'une fille. Plus précisément, le fait d'aller à l'école, tout comme d'aller chercher des livres dans les librairies, supposait avant tout de sortir, de quitter sa maison de façon régulière, quotidienne même, pour entrer en contact direct avec l'extérieur et avec des personnes, y compris des hommes, ne faisant pas partie de sa famille proche. On peut ainsi déjà mieux discerner l'étendue de la « révolution » que cela pouvait représenter. D'un autre côté, ces absences régulières, le temps dédié à la lecture, étaient du point de vue purement traditionnel, des manquements à ses devoirs domestiques, du temps « perdu » et notamment une transgression des règles et coutumes ancestrales qui imposaient à la femme certains rôles et fonctions bien définis qu'elle devait accepter sans discussion.

Le narrateur ne nous explique pas si l'école que la mère suit était une école traditionnelle ou une école occidentale, mais la première variante nous semble, a priori, plus crédible. Même si on peut croire qu'il s'agissait de deux types de scolarisation différents, l'impact que l'éducation a sur la mère dans *La Civilisation, ma Mère !...* est en quelque sorte l'équivalent de celui que l'école occidentale a eu sur le devenir de Driss dans *Le Passé simple*, la violence de la révolte en moins. L'accès à la connaissance et à la diversité intellectuelle que propose l'école est un tremplin vers une compréhension lucide du monde et de la société qui conduit à son tour à une prise de conscience de l'environnement et à une libération progressive de la personnalité humaine.

En restant sur cette comparaison avec *Le Passé simple*, nous avons caractérisé ce premier roman de *Bildungsroman*. Ce terme s'applique notamment aux récits qui mettent en scène des personnages d'adolescents ou de jeunes en quête de leur identité personnelle et de construction de personnalité. Mais il nous semble complètement adéquat de l'utiliser pour parler de *La Civilisation, ma Mère !...* La femme qui en est la protagoniste parcourt un long chemin de développement identitaire qui aboutit à une certaine découverte de soi et à un changement de

vision qui, malgré quelques points encore un peu obscurs que nous allons discuter plus loin, montre une évolution personnelle et une émancipation qui peuvent aller au-delà de l'exemple personnel. C'est pour cette raison que le trajet romanesque de la femme dans ce roman chraïbien mérite, à notre avis, d'être vu comme un *Bildungsroman*.

Ce qui est aussi important à dire ici est le fait que le lecteur est le témoin d'un changement important qui s'opère au niveau des relations homme-femme. Nous avons déjà discuté la vision traditionnelle de ces rapports en analysant les autres romans de Chraïbi. Ici, les rapports masculin-féminin peuvent être vus de deux façons : mère-fils et homme-femme. Concernant la relation entre mère et enfants, elle est mise en valeur à travers tout le roman par l'appui presque inconditionnel que ces derniers accordent à leur mère dans son évolution vers une nouvelle vie. L'attachement filial était déjà très fort dans les deux premiers romans, mais n'allait cependant pas jusqu'au niveau qu'il atteint dans ce troisième.

La tendresse et la protection semblent être les mots qui définissent le mieux cette relation, même si cette protection paraît parfois se diriger vers une tutelle comme celle à laquelle la femme devait se soumettre dans la société traditionnelle. La mère ne sort jamais seule, ce qui est parfaitement compréhensible dans la première partie où elle commence à peine à faire ses premiers pas dans le monde extérieur. Mais cet accompagnement continue pendant toute la deuxième partie : Nagib la conduit à l'école et à la librairie, aux rendez-vous qu'elle a à travers le pays, il est à côté d'elle lors de l'arrivée du général de Gaulle. Ce comportement n'est plus aussi facilement explicable que dans la première partie. A la fin du roman, la mère décide d'aller en France voir son fils et même si au début elle devait s'y rendre toute seule, Nagib vient la rejoindre sur le bateau à la dernière minute. En dépassant la tendresse émouvante qui pourrait expliquer partiellement ce comportement (trop) protecteur, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir cette escorte permanente comme une limitation de la liberté de la femme, sur la voie de laquelle celle-ci avait été mise justement par ses fils. Malgré tous les efforts et le désir d'évolution socioculturelle qui ressortait aisément de tout le comportement des deux fils, la vision traditionnelle n'est pas complètement dépassée et ressurgit aux moments mêmes où on attend que la femme puisse voler de ses propres ailes.

On revient ici à l'ambiguïté que nous avons aussi relevée dans *Succession ouverte*, le récit évoluant entre un soutien déclaré à la cause des femmes et des éléments qui imposent des limites

à une véritable émancipation complètement aboutie. Un autre obstacle qu'on peut lire de manière sous-jacente est le fait que l'auteur n'a pas donné la parole plénière à la mère, il ne lui a pas donné une voix narratoriale. Même si elle prend la parole beaucoup plus souvent et plus librement, son discours nous est toujours rapporté par ses fils, les narrateurs. En lui refusant le récit de sa propre histoire, on lui refuse en quelque sorte le droit à la parole personnelle. Serait-ce une résurgence de la masculinité ancrée dans la tradition de l'auteur ou une façon subtile de dire aux lecteurs que, du point de vue socioculturel, la civilisation orientale n'est pas encore prête à faire face à une émancipation totale de la femme ? Difficile d'y répondre.

L'autre type de relations avec le monde masculin est représenté par les rapports mari-femme. Nous avons déjà vu que le père est presque complètement absent de ce roman. Il n'apparaît qu'à des rares occasions et il ne semble pas s'opposer à ce processus d'émancipation que parcourt sa femme. Le narrateur rapporte dans cette deuxième partie, une conversation – ou plutôt un monologue de la mère au cœur d'une conversation avec son époux – dans laquelle la femme exprime clairement et librement son point de vue, démontrant sa parfaite lucidité par rapport à sa situation et à son évolution. Elle va jusqu'à une forme de révolte verbale contre une situation qui considère que le bonheur de la femme se trouve simplement dans les questions matérielles :

« Elle [son âme] est à l'abri depuis toujours, alors qu'elle voudrait avoir froid, je le sais. Oui, froid. Et faim et soif et joie et misère et vie de tout ce qui existe au-delà de cette porte en chêne cloutée et qui n'existe pas pour moi, jamais, d'aucune façon, et dont je ne sais presque rien, hormis le ravitaillement dont tu me gaves, les ordres et les modes d'emploi que tu n'as cessé de me donner, la morale dont tu me graisse, les rênes dont tu me brides et les œillères dont tu m'aveugles. Cent fois oui, j'aurais préféré être un de ces va-nu-pieds que tu méprises. J'aurais au moins appris la rugosité de la terre. Savoir la valeur de ma subsistance que j'aurais arrachée au sol, ressentir la chaleur du soleil, les averses croulant sur ma tête nue. Tant de peuples relèvent la tête, acquièrent leur liberté, alors pourquoi pas moi ? et quelle différence y a-t-il entre mes propres enfants et moi ? Pourquoi ont-ils eu, eux, l'occasion de savoir d'où ils venaient, qui ils étaient et vers quoi ils se dirigent – et pourquoi pas moi ? parce que je suis une femme ? parce que je suis ton épouse ? A ce compte-là, il fallait de marier avec ton propre portrait. Oui, monsieur, oui. Me voici à l'âge de trente-sept ans – et je vais te dire : je ne sais rien. Rien du peuple parmi lequel je suis née, de la terre qui m'a nourrie, rien de ma propre culture, de mes propres origines, de ma propre langue, de

ma propre religion. Mais je mange. Oh, ça, oui, je mange, je broute, les greniers sont pleins, l'argent coule à flots, je n'ai pas à me faire le moindre souci. »³⁰⁰

Cette citation représente pour nous le point-clé, la quintessence de tout le récit et nous avons voulu la rendre en entier pour ne pas altérer le sens qui se dégage de sa totalité. Il s'agit d'une prise de conscience complètement lucide et en toute cohérence de la situation à laquelle est soumise la femme, à partir d'une inégalité flagrante entre les sexes – ses enfants ont eu le droit d'aller à l'école parce qu'ils étaient des garçons – allant jusqu'à la soumission totale par l'intermédiaire du mariage, du fait que les femmes sont délibérément maintenues dans l'ignorance et du fait de la conception d'un bonheur vu uniquement à travers l'assouvissement des besoins matériels. Ce passage nous montre une femme intelligente et capable de se rendre compte de son statut et des freins qui empêchent son développement, loin de l'image de la femme soumise des deux premiers romans ou de la femme-enfant de la première partie.

Dans la même conversation, la mère fait preuve d'une force de décision très étonnante pour une femme de sa condition. Elle va jusqu'à déclarer ouvertement à son mari : « *Je peux tout faire.* »³⁰¹. On n'a pas de détails sur la qualité des relations conjugales, mais nous avons déjà vu dans la première partie que la mère craignait l'avis du père (lors de sa première sortie en ville) ; la franchise et la spontanéité du discours féminin sont donc l'un des effets de son émancipation progressive.

Un autre geste fortement symbolique vient couronner ce parcours particulier :

« Ma mère a été reçue à tous ses examens – et même au permis de conduire. Elle s'est fait couper les cheveux et me les a offerts, un tas floconneux dans un cabas. »³⁰²

Au-delà de la réussite scolaire – chose rare pour une femme de son temps comme nous l'avons déjà précisé – et de l'obtention du permis de conduire – encore plus rare – le fait de se faire couper les cheveux a une importance qui dépasse la simple coquetterie féminine à laquelle on est tenté de penser au premier abord. Les cheveux sont très importants pour la femme maghrébine, étant l'un de ses attributs de beauté réservés à son mari, cachés des regards indiscrets par le voile, et l'une de ses armes de séduction. Se les faire couper indique une petite « révolution » dans la façon dont elle se perçoit elle-même, car elle se

³⁰⁰ C.M.M., pp. 113-114.

³⁰¹ C.M.M., p.112.

³⁰² C.M.M., p. 151.

libère de son statut d'épouse et a le courage de montrer cette libération par le geste tout aussi symbolique d'offrir ces cheveux à son fils, qui est à la fois un homme et l'un de ses tuteurs.

On pourrait se demander pourquoi elle ne les a pas offerts à son mari, ce qui signifierait le geste suprême de libération dans les rapports avec ce dernier. La réponse peut être double : d'une part parce que ce n'est pas tout à fait à l'institution du mariage en soi-même qu'elle reproche sa situation initiale, mais plutôt aux coutumes sociales qui en ont fait un moyen d'asservissement de la femme ; rien ne nous indique d'ailleurs que les relations conjugales étaient complètement dépourvues d'affection réciproque. D'autre part, le fils est celui qui a été à l'initiative et qui a accompagné tout ce processus d'émancipation, ce qui rend alors tout à fait motivé le geste de la mère.

Nous avons souvent parlé d'utopie en caractérisant cette deuxième partie de *La Civilisation, ma Mère !...* Nous allons expliquer ici le choix de ce mot. Tout le processus d'émancipation de la femme que Chraïbi nous donne à lire à travers ce roman reste quand même difficile à concevoir à l'époque et dans le pays où se déroule l'action du roman. La rapidité avec laquelle la mère arrive à se libérer est aussi un peu « suspecte » ; tout comme d'ailleurs le fait qu'on ne trouve pas les signes des changements sociaux majeurs qui pourraient expliquer l'avènement de cette émancipation ; il n'y a pas non plus de détails qui nous fassent penser à l'existence d'autres cas similaires. Tous ces éléments nous donnent l'impression d'être en plein rêve éveillé, comme si l'auteur avait voulu faire de son personnage principal un exemple, non pas d'une réalité concrète, mais d'une possibilité. Si les femmes marocaines avaient l'opportunité de faire toutes les choses que le personnage de Chraïbi a pu faire (aller à l'école, lire des livres, avoir accès à la technologie, etc.), elles pourraient emprunter le même chemin les menant vers l'émancipation. C'est ce qu'il faut retenir de notre phrase et de son caractère conditionnel, que nous pensons être en droit d'extrapoler à tout le roman que nous étudions ici. Cette impression d'utopie est renforcée aussi bien par le refus d'une libération totale dont nous avons parlé auparavant, mais aussi par le fait que certains événements de la deuxième partie ne sont pas vraisemblables. Prenons un exemple : si on accepte la possibilité pour une femme marocaine de l'époque d'aller à la rencontre du général de Gaulle, il reste quand même un élément que nous ne pouvons pas très bien expliquer : en lisant cette partie (et ce n'est pas le seul cas) il nous reste toujours l'impression d'assister à une « pièce de théâtre », c'est-à-dire à une fiction montée de toutes pièces par le fils-narrateur. Toute la deuxième partie a cette théâtralité qui l'oppose à la première partie, beaucoup plus

vraisemblable. Tous ces détails plus ou moins importants et visibles nous poussent à considérer que cette partie *Avoir de La Civilisation, ma Mère !...* relève de façon assumée d'une écriture utopique.

Pour finir, nous avons choisi un fragment qui nous semble représentatif pour l'ensemble du roman :

« - Je suis heureuse, si heureuse ! J'étais née dans une maison dont je ne me rappelle plus que les ténèbres, j'ai passé la moitié de ma vie dans une prison et je ne sais pas où je mourrai. Mais d'ici là, je serai allée d'un horizon à l'autre, j'aurai parcouru, connu, aimé, ce pays dans tous les sens – parce que... parce qu'il m'appartient... »³⁰³

C'est un résumé émouvant de la vie d'une femme qui découvre sa liberté et qui se propose d'utiliser cette liberté à connaître le monde. Si le roman chraïbien était une fable, ce fragment en serait la moralité.

III.5. *L'inspecteur Ali* – une vision plurielle de la femme

L'Inspecteur Ali est un roman qui se différencie des autres récits étudiés sous plusieurs aspects, comme nous l'avons vu, et notamment en ce qui concerne la manière de présenter les personnages. Chraïbi nous propose ici des personnages divers, Marocains ou Occidentaux, cultivés ou analphabètes, une panoplie intéressante de caractères et de comportements.

Jusqu'ici, les personnages féminins que nous avons étudiés n'étaient pas trop différents comme typologie : elles incarnaient toutes la femme marocaine, épouse et mère, faisant partie d'une famille traditionnelle ; mariée très tôt avec un homme beaucoup plus âgé, elle avait vécu depuis lors dans une maison-prison. Seul leur état d'esprit et leur évolution dans le roman les différenciaient : entre le désespoir suicide de la mère du *Passé simple* et l'utopique libération de celle de *La Civilisation, ma Mère !...*, la résignation silencieuse de la mère de *Succession ouverte* se trouvait au milieu. Notre analyse a montré aussi le fait que les personnages féminins étaient très peu nombreux, se limitant à une ou deux femmes.

³⁰³ C.M.M., pp. 137-138.

Les choses changent presque radicalement dans *L'Inspecteur Ali*, où nous remarquons très facilement une diversification des personnages de femmes, puisqu'on découvre trois figures féminines qui occupent la scène : Saadiya, Susan et Fiona, respectivement la bonne, la belle-mère et l'épouse du personnage-narrateur Brahim Orourke. De plus, ces personnages sont mis en avant au même titre que ceux masculins, ce qui crée un équilibre dans la distribution narrative. Leur rôle dans la narration reste cependant celui de figures représentatives, mais les stéréotypes ne sont plus aussi visibles. Elles incarnent la femme marocaine, la femme occidentale et la femme entre deux cultures, ayant chacune ses spécificités. Même si toutes les trois ont des enfants, on n'est plus dans la valorisation de la maternité au détriment de la féminité qu'on avait pu révéler dans les autres romans, elles sont des femmes, avant d'être des mères.

Cette diversification des typologies féminines s'inscrit dans la ligne suivie par le roman en entier, à savoir celui de montrer une rencontre possible entre les civilisations, entre l'Orient et l'Occident, par et pour le personnage-narrateur, qui est lui-même un homme entre deux cultures.

Nous allons commencer notre analyse par celle qui est la représentante de la culture d'origine, la Marocaine Saadiya. En arabe, ce prénom signifie « bienheureuse », ce qui est en concordance avec son tempérament jovial, mais peut sembler paradoxal par rapport à sa situation personnelle : à trente-cinq ans, Saadyia a six enfants et travaille comme bonne pour la famille Orourke, parce qu'elle avait été répudiée. Elle explique elle-même sa situation :

« Les hommes de chez nous qui ramènent au pays des épouses étrangères et naïves, eh bien ! ils ne sont pas contents tant qu'ils ne les ont pas transformées en domestiques de leurs mamans. Pareil pour nous autres, quoi ! Ah ! je suis bien contente d'avoir été répudiée avec mes six enfants ! »³⁰⁴

C'est la seule fois où le narrateur nous donne des détails sur la vie de Saadyia en dehors de ses attributions dans la maison. Mais ce fragment est représentatif pour un état de faits assez courant : les mariages entre des hommes de l'Orient et des femmes occidentales n'étaient pas toujours un exemple d'égalité entre les sexes ; la valorisation presque excessive de la maternité et de l'âge conduit à une inégalité entre les femmes et leurs belles-mères qui est créée et soutenue par l'époux lui-même. La mère aura toujours gain de cause devant la femme qui se doit d'obéir à son époux et donc à sa belle-mère. C'est une sorte d'hierarchie familiale, semblable à celle qui

³⁰⁴ I.A., p. 22.

existe entre le père et ses fils. Saadyia dénonce donc ici ouvertement cette pratique qui a comme résultat des conflits familiaux et la dégradation de la situation de la femme. Elle se déclare contente de sa répudiation, ce qui est, bien évidemment, étonnant : nous avons vu précédemment que la répudiation était synonyme de malédiction, car une femme répudiée était rejetée par la société. Pour Saadyia, il semble que cela ait été plutôt une libération ; le fait d'être obligée à travailler ne lui pose visiblement pas de problèmes.

Elle est contente de vivre dans cette nouvelle famille d'adoption, à laquelle elle voue de l'amour et du respect qui se traduisent dans une fidélité envers tous ses membres. On voit bien que son rôle dans la maison n'est pas celui d'une simple bonne, parce qu'elle a une relation privilégiée avec tous. Elle fait preuve d'une grande solidarité féminine avec Fiona, qu'elle soigne et protège ; elle se rend compte que la situation de la femme de Brahim n'est pas si simple, vivant entre deux cultures. Elle voue un respect profond à Brahim, mais cela ne l'empêche pas de lui attirer l'attention et de le gronder à certains moments. Elle joue volontiers avec les deux enfants de la famille, auxquels elle permet tout, et attend avec impatience le troisième. Saadyia est très bien intégrée dans la famille Orourke, le narrateur disant lui-même : « *Elle faisait partie de ma vraie famille : celle de l'esprit.* »³⁰⁵

Elle était restée une femme vive et joyeuse, gardant les traditions vestimentaires du pays :

« *Joyeuse soudain, légère et vive, elle entra dans la maison, engoncée dans son caftan, la djellaba par-dessus, un voile noir au niveau de ses yeux.* »³⁰⁶

Saadyia est la représentante de la femme marocaine, de la terre d'origine ; à notre avis, tout comme la mère de *La Civilisation, ma Mère !...* Saadyia est un personnage ambivalent. Elle est un exemple de libération de la femme, du fait que la répudiation ne signifie pas la fin de la vie ; elle a réussi à trouver un travail, elle est heureuse et elle a retrouvé une famille. En même temps, l'auteur nous la montre toujours dans ses occupations de bonne :

« *Quand elle ressortit, armée de deux seaux d'eau, d'un balai et d'un bidon de Javel, Saadiya ne portait plus qu'un chemisier et des culottes bouffantes. Pieds nus, elle lava le trottoir, frotta, « lavagea »* »³⁰⁷

³⁰⁵ I.A., p. 24.

³⁰⁶ I.A., p. 23.

Ce n'est qu'un premier exemple, qui est renforcé par d'autres à travers tout le roman. On observe donc la même ambiguïté dans les intentions de l'auteur que nous avons déjà pu révéler dans les autres romans. Saadyia reste une bonne, elle ne dépasse jamais ce statut ; même libérée de sous une tutelle oppressante, elle n'a jamais trouvé vraiment sa liberté. Du point de vue de la réalité, cette situation n'est pas étonnante : une femme répudiée qui avait vraisemblablement interrompu les relations avec sa famille ne pouvait devenir rien d'autre dans la société traditionnelle, sinon bonne chez une famille occidentale. Mais malgré le fait qu'elle déclare avoir des enfants, on ne la voit jamais à côté d'eux, ni dans ses occupations personnelles. Elle est réduite à son rôle de ménagère, s'occupant des enfants des autres et non pas des siens, obéissant aux ordres d'un homme et avoir une sympathie féminine pour les autres femmes. On se rend compte donc que sa situation en général n'est pas loin de celle des autres personnages féminins, mais que cette situation était au moins plus vivable. C'est la raison pour laquelle, elle ne se plaint pas, consciente du fait que sa vie est meilleure que celle des autres femmes de sa condition.

Elle a gagné la sympathie du narrateur, car elle représentait pour lui le monde d'origine, elle connaissait les traditions, mais était ouverte à des innovations. Ainsi, quand il lui a expliqué ce qu'elle devait faire en présence de Jock et de Susan, elle avait tout respecté, à la lettre :

« Hiératique, glissant sur la pointe des pieds, elle s'en vint de la cuisine et, sans un mot, elle déposa devant le protestant une bonne omelette. Battue et rebattue avec de la crème, cuite et recuite à souhait. De part et d'autre de l'assiette, elle plaça le couvert. Et, près du coude de Jock, une petite soucoupe : du pain brioché et une plaquette de beurre blanc. Oui, elle n'avait pas oublié aucune de mes recommandations. »³⁰⁸

Même si le fragment peut être lu comme un éloge aux capacités d'adaptation de Saadyia, nous ne pouvons pas nous empêcher de voir dans ce fragment un rapprochement avec les autres personnages féminins : une silhouette silencieuse qui peut même passer inaperçue, voulant contenter un homme de son entourage. Ici, l'autorité masculine est en quelque sorte double, car en essayant de satisfaire les caprices de Jock, elle respecte en réalité les « recommandations » de Brahim. La manière dont elle agit dans cette scène est très proche de celle de la mère de Driss dans *Le Passé simple* en servant le dîner au Seigneur. C'est le narrateur qui exerce maintenant

³⁰⁷ I.A., p. 24.

³⁰⁸ I.A., p. 146.

une tutelle sur Saadyia, une tutelle qui n'est pas aussi stricte que celle d'un époux par exemple, mais qui reste quand même dans le respect de la tradition. L'idée de libération de la femme reste encore une fois une illusion.

De tous ces points de vue, Saadyia ressemble aux personnages féminins que nous avons pu voir dans les autres romans chraïbiens. Le narrateur choisit au début du récit de lui faire un portrait physique :

« Sa voix avait le frémissement sourd d'un tambour des montagnes. Ses seins tanguaient, pleins, opulents. Dans les deux mètres, bien en chair, hanches en amphore, croupe rebondie et haute, dos cambré, ventre plat, cheveux de jais, yeux noisette, trente-cinq d'âge. Elle avait un charme fou, dont elle n'avait nulle connaissance. D'ordinaire, elle était couleur de cannelle. Mais, à cet instant-là, le sang de la colère lui donnait un teint aubergine. Sous les effluves du parfum d'aloès dont elle usait généreusement, elle fleurait bon la sueur animale de la rage. Une rage douloureuse, très ancienne. »³⁰⁹

C'est ici qu'on voit plus clairement qu'ailleurs la femme Saadyia, avec sa beauté naturelle, vue à travers les yeux d'un homme. Nous avons vu que le corps de la femme n'était pas souvent décrit dans les romans de Chraïbi. S'agissant presque toujours d'un personnage maternel, son corps restait tabou, inaccessible aux yeux d'un narrateur-fils. Les quelques allusions faites notamment dans *La Civilisation, ma Mère !...* étaient encore assez évasives et restaient sous le signe de la pudeur. Dans *L'Inspecteur Ali*, ce tabou n'a plus de raisons d'exister, puisque Saadyia n'est pas la mère du narrateur. Son corps peut donc être décrit, exposé, montré dans ses atouts féminins. L'image qui en résulte est sensuelle, montrant une femme désirable et charmante.

La rage dont parle l'auteur dépasse évidemment l'énervement momentané de Saadyia, s'inscrivant dans un sentiment d'impuissance face à une situation générale, qu'on peut supposer être celle de la femme/épouse au Maghreb, parce que la bonne venait de la mentionner. Son rôle dans le récit étant celui de figure emblématique de la femme orientale, on peut élargir ce sentiment d'impuissance : les femmes étaient conscientes de la difficulté de leur situation, mais elles n'avaient pas la possibilité de se révolter, de changer les choses.

³⁰⁹ I.A., pp. 22-23.

Saadyia occupe par conséquent un rôle bien défini dans le récit : elle incarne une typologie, la femme marocaine, avec ses spécificités : sa beauté pleine de simplicité, sa joie de vivre et sa volubilité, mais restant dans le cadre de la tradition, obéissante et soumise.

A l'opposé de Saadyia se situe Susan, la mère de Fiona et la belle-mère de Brahim. Ecossoise qui ne connaissait presque rien sur le Maroc, elle est venue rendre visite à sa fille, se retrouvant dépaycée dans un monde où tout lui semblait différent. Elle est la représentante de l'autre versant de l'hybridité culturelle de Brahim : la civilisation occidentale. Susan est une femme hautaine, sûre d'elle-même, amusante dans son attitude un peu défiante, mais qui n'hésite pas à essayer de connaître le nouveau monde de sa fille.

Le fait de « traduire » les prénoms de son gendre et de ses petits-enfants, en leur donnant des surnoms en anglais peut être interprété de deux façons différentes. Premièrement, comme un refus d'accepter la culture dont ils font toutes les trois partie, parce que le nom fait partie de l'identité personnelle de tout individu. Deuxièmement, cela pourrait montrer au contraire son désir de s'adapter, mais cette acceptation ne peut pas se faire brusquement, parce que les différences sont trop prégnantes. Elle utilise donc cette double identité pour les encadrer aussi dans son monde à elle avant de les voir dans leur monde à eux. A notre avis, cette deuxième hypothèse doit être privilégiée, si on prend en compte tout le comportement de Susan à travers le récit : elle montre à plusieurs moments un vrai désir de mieux connaître ce monde nouveau :

« Même Susan avait saisi le « truc » pour former des petites boulettes à la mesure de son petit estomac. Elle en était heureuse, riait, caquetait. Elle désirait s'instruire, comprendre. Qui étaient ces convives noirs groupés autour d'elle ? Quelle était la place de leur culture dans les traditions du pays ? Et est-ce que leur musique était en partitions sur des vieux grimoires ? Avaient-ils déjà enregistré des disques ou des cassettes ? »³¹⁰ (Susan)

Elle était venue au Maroc avec des idées toutes faites, des clichés culturels que toute personne issue de l'Occident peut avoir. Mais elle n'a pas été réfractaire, elle n'a pas refusé le fait d'apprendre. Sous son attitude et ses comportements qui font sourire le lecteur plus d'une fois, elle se montre une femme désireuse de connaissances, même avant de venir au Maroc : elle avait acheté un dictionnaire pour l'arabe classique, sans savoir qu'au pays on parle des dialectes. C'est

³¹⁰ I.A., p. 144.

un exemple de cliché qu'elle a apporté de l'Occident (les pays musulmans parle l'arabe, donc la langue classique forcément, parce que c'est la seule pour laquelle il existe des dictionnaires) et Susan est quelque peu déconcertée. La même chose transparait de son comportement face aux musiciens traditionnels invités par Saadyia : elle était intéressée par cette culture, mais ne pouvait pas se défaire de ses propres savoirs culturels. Elle reste en quelque sorte dans une vision touristique et exotique du Maroc, l'image que tout Occidental se fait sans avoir une connaissance directe de ce que cette civilisation peut réellement représenter.

A part cette représentation plutôt culturelle, le narrateur nous fait voir Susan du point de vue de la relation avec son mari aussi :

« Ne dites pas cela à moi, qui suis votre épouse depuis quarante ans. Je puis vous suivre dans vos illusions jusqu'à une certaine limite, mais ne me demandez pas de me noyer aveuglement dans vos troubles de mémoire. Car tout est là, dans mon sac : les billets de banque, la carte de crédit, les traveller's cheques, ainsi d'ailleurs que les tickets d'avion et nos passeports, le vôtre et le mien. »³¹¹

Au contraire de la femme maghrébine, soumise et totalement dépendante de son mari, Susan est celle qui a les responsabilités dans la famille. La relation homme/femme est renversée, la sénilité de Jock le mettant dans une position d'infériorité, voire d'incapacité à gérer des situations quotidiennes, ce qui fait que le rôle de la femme soit privilégié. Tout comme la femme maghrébine était mise sous la tutelle d'un homme, Jock doit être toujours surveillé par Susan, ce qui lui enlève l'autorité masculine à l'intérieur du couple. C'est la femme qui gère aussi les finances (donc le bien-être de la famille) et qui garde les documents importants, attributions masculines dans la famille maghrébine traditionnelle. Le couple Susan/Jock ne peut pas bien évidemment être vu comme étant représentatif du couple occidental, mais à travers eux, Chraïbi a trouvé la manière de montrer les différences culturelles en matière de vie conjugale et, en même temps, de présenter la femme dans une autre lumière : elle peut être tout aussi responsable qu'un homme, elle peut prendre en charge les mêmes obligations. De plus, elle admet suivre son époux dans certaines de ses illusions, faisant preuve d'amour conjugal, même après quarante ans de mariage, et d'une capacité à se rendre compte que le monde que Jock a créé est une sorte de refuge face à l'agressivité de l'extérieur ; elle le suit parfois dans ce monde pour le protéger.

³¹¹ I.A., p. 119.

La figure féminine que nous allons analyser en dernier est celle de Fiona. Nous avons choisi de la traiter en dernier parce qu'elle a des caractéristiques spéciales, qui se rapprochent tantôt de la femme maghrébine, tantôt de celle occidentale. Elle est l'épouse de Brahim Orourke, une femme d'origine écossaise qui a suivi son mari dans son retour au pays natal. La source d'inspiration de ce personnage semble être Sheena, la femme de Driss Chraïbi, elle aussi écossaise d'origine, dont nous allons parler plus tard.

Fiona est d'un certain point de vue le double féminin de Brahim : si le narrateur est un Marocain qui a fait la connaissance de la culture européenne, elle est une femme occidentale qui doit s'adapter à une culture qui lui est étrangère, la culture marocaine. A la différence de sa mère, elle n'a pas (ou plus) des idées préconçues, elle s'est déjà intégrée à la nouvelle société qu'elle découvre. On peut imaginer que sa situation n'est pas plus facile que celle que nous avons vue pour les autres personnages en proie à un déchirement culturel, même si on ne nous donne pas des signes de son malaise. Au contraire, elle semble s'y être déjà adaptée:

« Fiona présidait en caftan et babouches brodées d'or. Un lourd collier d'ambre ceignait son cou. Joignant le bout de ses doigts, elle récita la formule coranique, avec son accent chantant :

-Bismillahirrahmanirahim ! Au nom de Dieu Matrice et Matriciel ! »³¹²

Elle porte des vêtements traditionnels, elle a déjà commencé à apprendre l'arabe et les versets du Coran, seul son accent la trahit encore. Mais cet accent est justement le signe de son hybridité, un des détails dont le changement ne dépend pas d'elle, parce qu'il est inconscient. Ce personnage est plus complexe que les deux autres que nous venons d'analyser, justement parce qu'elle est à la fois Occidentale et Marocaine, épouse et mère, sans oublier d'être avant tout femme.

A travers elle, on revient à une valorisation de la maternité, mais cette fois-ci ce n'est plus de manière exclusive. Fiona a déjà deux enfants et elle est enceinte pendant toute l'action du roman. La maternité est donc présentée sous ses deux aspects : la mère qui donne la vie et la mère qui soigne ses enfants. Fiona est une sorte de modèle, de femme idéale, qui peut accomplir le rôle de mère, tout en assumant ses responsabilités de femme :

³¹² I.A., p. 141.

« Elle me coupa la parole, ce qui lui arrivait très rarement. Quand elle agissait de la sorte, ce n'était pas par énervement ou incompréhension, non. Elle révisait. Elle aimait l'ouvrage bien faite, elle conduisait sa vie de main de maître. La mienne aussi. »³¹³

Elle est celle qui dirige la maison, tout comme c'est elle qui « préside » le dîner. Nous avons vu dans les autres romans que traditionnellement c'était le père qui avait cette prérogative, les femmes ne participaient même pas au dîner avec les hommes. Mais Fiona agit en femme indépendante et sûre d'elle, capable de bien conduire sa maison et de s'organiser pour que tout soit bien fait. Ce personnage est conçu pour nous montrer que les devoirs traditionnels de la femme ne sont pas incompatibles avec l'idée de femme moderne : elle pouvait très bien être une bonne mère et une bonne épouse tout en sachant organiser sa vie et celle de son époux, sans que cela nuise à l'autorité masculine. Subtilement, l'auteur nous fait comprendre, à travers l'attitude de Brahim face au comportement de son épouse, que l'acceptation de l'émancipation de la femme ne signifie pas une infériorisation de l'homme, mais au contraire, il fait preuve d'une plus grande responsabilité et d'une ouverture vers l'évolution qui lui donnent encore plus d'autorité et de respect de la part des autres.

Les personnages féminins de *L'inspecteur Ali* nous donnent à voir des typologies différentes de femmes, mais qui sont toutes assez différentes de celles que nous avons pu voir dans les autres romans. Elles font partie d'univers différents, elles sont d'âges différents, leur situation familiale est différente, mais elles sont toutes des personnages représentatifs pour l'idée que veut exprimer l'auteur : la femme n'est pas inférieure à l'homme, elle peut assumer des responsabilités et accomplir ses devoirs tout en ayant une liberté de mouvement et de pensée.

L'image de la mère reste prépondérante, mais elle n'est plus exclusive. L'identité féminine sort des stéréotypes culturels et se montre avec un réalisme qui lui donne de l'authenticité, en dévoilant plusieurs aspects de la vie d'une femme. Si on pouvait faire un mélange des trois personnages féminins de ce roman chraïbien, on pourrait avoir une image de la femme universellement acceptable (mais pas toujours acceptée) : la femme-mère, la femme-épouse, la femme-amie.

³¹³ I.A., p. 29.

III.6. Vu, lu, entendu – la mère de Chraïbi

La première œuvre de mémoires de Chraïbi nous introduit dans la période de l'enfance et de l'adolescence de l'auteur, ce qui nous permet de connaître sa famille marocaine. Nous avons pu étudier jusqu'ici la manière dont il met en récit son père et ses frères, ainsi que sa propre personnalité. On va s'attacher maintenant à analyser l'apparition de sa mère (car c'est le personnage féminin qui domine dans ce livre), parce que nous avons vu l'importance qu'accordait Chraïbi à la situation féminine dans ses romans et nous voulons voir quelle a été la part de réalité dans la construction de ses personnages maternels et si la source d'inspiration en a été, ou pas, sa propre mère.

Les personnages de mères construits par Chraïbi dans ses œuvres romanesques avaient certaines caractéristiques stéréotypées pour servir le but principal de la narration, à savoir la mise en évidence d'une situation générale répandue au niveau de la société. Dans le premier volume de ses mémoires, il nous présente sa propre mère, au milieu de sa famille, et on se rend compte qu'elle a des traits communs avec les personnages romanesques, notamment, comme nous le verrons par la suite, avec la mère de *La Civilisation, ma mère !...*

Le nom de la mère est peut-être l'élément par lequel il faudrait commencer. Son prénom est Habiba et son nom de jeune fille est Zwitten. Si son prénom n'est utilisé que dans *La Civilisation, ma mère !...*, son nom de jeune fille est repris à l'identique dans les romans chraïbiens, ce qui représente un des éléments qui nous conduisent vers la piste de la pseudo-autobiographie. En revanche, on n'a pas beaucoup de détails sur sa famille, l'auteur précisant seulement qu'elle était la descendante « d'une illustre famille désargentée de Fès »³¹⁴. Cette précision nous rappelle que la mère du *Passé simple* était aussi originaire de Fès, d'une famille maraboutique du nom de Zwitten. Un autre élément de similitude entre la réalité et les romans est l'âge de la femme lors de son mariage (14-15 ans) et le fait que la différence d'âge entre elle et son époux était assez importante, chose qui ne dépassait pas la normalité de l'époque en question.

³¹⁴ V.L.E., p. 24.

L'auteur-narrateur nous fait voir sa mère dans ses activités quotidiennes et dans ses rapports avec ses enfants, notamment avec lui. Ce qui est différent par rapport aux œuvres de fiction - et il est important de le remarquer -, est le fait que la caractérisation de la mère ne passe plus par les rapports avec son mari, les relations homme/femme dans le couple parental ne sont presque pas du tout évoquées dans ce volume de mémoires. Comme si Chraïbi avait voulu garder une certaine distance et ne pas dévoiler des détails de la vie de ses propres parents.

La mère est présentée comme une femme marocaine traditionnelle, toujours à l'intérieur de sa maison, s'occupant des tâches ménagères et de ses enfants. Son univers est très restreint, tout comme l'était celui des femmes dans les romans, mais ici Chraïbi ne montre pas la même indignation face à la réclusion de la femme. Il avoue que sa mère n'avait même pas besoin de sortir :

« Des denrées étaient régulièrement livrées à domicile : jarres d'huile et de miel, sacs de farine et de semoule, paniers de fruits secs et régimes de dattes, pains de sucre, bouquets de menthe, de coriandre et de persil, gros sel, viandes et poissons au gré des ventes à la criée au marché du port. Ma mère n'avait par conséquent nul besoin de sortir, je trouvais cela tout naturel. Et il y avait un gamin âgé d'une dizaine d'années qui était assis devant notre porte et qui se chargeait d'apporter au four public les pains ronds qu'elle confectionnait à l'aube, fleurant bon le levain. Elle lui donnait un sou en cuivre, percé d'un trou. »³¹⁵

C'est la même situation que l'auteur nous avait décrite dans les trois premiers romans : le mari se doit d'assurer le confort matériel de la famille en fournissant les aliments, la femme ne devant pas se déplacer pour les courses. Chraïbi reconnaît que cette situation lui semblait totalement normale, parce que c'était la seule qu'il connaissait : la normalité est donc une question relative ; ce n'est qu'en découvrant une autre possibilité de structure familiale, avec la femme libre de la civilisation occidentale, qu'il a commencé à se poser le problème de la situation de la femme maghrébine et l'a traité dans ses romans. En revanche, même si l'utilisation de l'imparfait « *je trouvais cela tout naturel* » fait penser qu'il a changé d'avis par la suite, cette description recèle une certaine note nostalgique et un lyrisme qui montre un grand attachement à sa culture d'origine. C'est une nostalgie qui est souvent visible dans les récits autobiographiques quand il s'agit de raconter la période de l'enfance.

³¹⁵ V.L.E., p. 25

L'énumération des aliments livrés à la maison donne une idée de la puissance financière de la famille, donc du père. Cela dit, la mère se contentait d'utiliser ce qu'on lui offrait, elle n'avait pas de pouvoir de décision. La situation décrite dans cette œuvre est similaire à celle que nous avons pu commenter dans les trois romans familiaux, mais remarquons une fois de plus combien le ton du récit a changé. Il veut par là montrer que c'était une coutume très répandue, cette fois sans remise en question parce que le propos n'est plus de faire une œuvre critique cherchant à faire évoluer la société traditionnelle. Nous rappelons aussi que, dans *Succession ouverte*, le père imposait à son fils héritier de continuer cette tradition et de fournir à sa mère tout ce dont elle avait besoin et que dans cette occurrence la coutume n'était pas présentée de façon négative.

De manière générale, on observe que l'image de la mère représentée dans *Vu, lu, entendu*, dégage une nostalgie qu'on ne pouvait pas, ou très peu, trouver dans les romans. La situation de la femme ne suscite donc plus les mêmes réactions que dans les premières œuvres chez le narrateur et, en même temps, ne semble pas être ressentie comme oppressante par la mère. A travers le livre, on la voit le plus souvent heureuse et souriante, s'attachant à accomplir ses tâches ménagères et à soigner ses enfants :

« La farine, ma mère la tamisait à l'aide d'un chinois, récoltait le son qu'elle allait vendre au volailler : autant d'argent de poche au gré de son humeur et de nos résultats scolaires. Ces jours-là, ces cheveux étaient tout blancs, ses cils aussi. Et elle toussait en riant, va savoir pourquoi. »³¹⁶

« Ma mère prend possession de sa nouvelle demeure, organise, agence avec des éclats de rire et de voix, monte et descend à la découverte, suivie par mes trois frères nés en mon absence. Parfois, elle fait une halte dans l'escalier, s'assoit sur une marche pour allaiter le puîné, sans cesser de parler et de chanter. »³¹⁷

L'image est très différente de celle qu'on avait pu remarquer dans *Le Passé simple*, où la femme était plutôt une ombre, silencieuse et soumise, attentive à ne pas déranger son époux et ses enfants. Malgré le fait d'avoir une plus grande autonomie et autorité, la mère de *Succession ouverte* ne donnait pas, elle non plus, l'impression d'être heureuse dans sa vie d'épouse ; même dans *La Civilisation, ma mère !...*, la fiction de cette révolution féministe démontrait un mal-être de la femme qui était désireuse de se libérer par tous les moyens. Il semble donc établi que

³¹⁶ V.L.E., p. 42.

³¹⁷ V.L.E., p. 45.

Chraïbi n'a pas utilisé la vie de sa mère comme source d'inspiration. Par contre, les deux extraits cités nous font plutôt penser à Saadyia de *L'Inspecteur Ali*, qui affichait la même volubilité et joie, mais dont la situation familiale était différente, comme nous avons pu le noter précédemment.

La mère a même un peu d'argent à elle, gagné en vendant le son au volailler. Elle le partage entre ses enfants, n'ayant pas besoin de l'utiliser pour la maison et ne pensant probablement pas à l'utiliser pour elle. La somme ne pouvait pas être significative, certainement, mais il s'agit cependant d'un changement par rapport aux personnages romanesques qui dépendaient complètement de l'argent de leurs maris. Nous nous rappelons ici le moment où la mère et Driss Ferdi devaient partir pour Fès : le père ne leur avait pas donné d'argent, mais on peut imaginer que s'il l'avait fait, c'est à Driss qu'il l'aurait confié. Dans le même sens, le Seigneur de *Succession ouverte* considérait que sa veuve n'aurait pas besoin d'argent personnel.

Le rôle maternel est davantage mis en valeur dans ces mémoires, peut-être parce que le récit est raconté du point de vue du fils et, de plus, dans une vision rétrospective. La mère a une relation privilégiée avec son fils Driss, mais le narrateur ne nous donne pas beaucoup de détails sur les rapports avec les autres membres de la fratrie. Nous avons d'ailleurs remarqué dans la partie sur les frères qu'ils n'étaient pas très présents dans la narration.

Cette relation privilégiée est visible notamment dans l'épisode où le narrateur raconte les moments d'après son baccalauréat. Sa mère est venue dans sa chambre le soir pour lui parler ; elle exprime tout son amour et toute sa fierté pour la réussite de son fils, mais n'hésite pas à lui parler de la jeune fille des voisins avec laquelle elle voulait le marier. Elle reste ancrée dans son monde traditionnel où le mariage est l'étape fondamentale de toute une vie et où les mariages arrangés par les parents étaient monnaie courante. Elle ne se pose même pas la question de ce que son fils veut, et ce n'est pas par insouciance ou volonté d'imposer son opinion, mais parce qu'elle n'avait pas d'autres repères, elle ne pouvait pas concevoir la vie autrement. Cela prouve qu'elle n'était pas forcément malheureuse dans la vie qu'on lui avait imposée, elle la trouvait simplement tout à fait normale.

Cette scène n'est pas sans rappeler celle similaire de *Succession ouverte*, bien que les sujets de discussion soient autres, tout comme l'âge des protagonistes. A notre avis, il faut voir dans ces rapprochements assez fréquents entre des situations romanesques et les souvenirs de Chraïbi le

fait qu'il y a certainement des éléments autobiographiques que l'auteur a utilisés comme source d'inspiration, sans pour autant les reproduire en totalité. L'hypothèse de la pseudo-autobiographie est bien confortée à travers ces reprises.

Les personnages-narrateurs que Chraïbi a mis en avant dans ses trois romans de famille ont tous voué une affection particulière à leur mère, un amour filial qu'ils ne cachaient pas, qu'il s'agisse de l'adolescent rebelle ou de l'adulte de retour à la maison ; ceci les rapproche de l'expérience personnelle de l'auteur qui n'hésite pas, lui non plus, à exprimer l'amour qu'il portait à « la créatrice de [ses] jours », comme il l'appelle plusieurs fois dans le livre :

« Ma mère se mit à me prêter de plus en plus d'attention, à m'entourer de soins comme si j'étais encore un petit gamin. Elle glissait un coussin brodé derrière mon dos, me coiffait à l'aide de son peigne en corne, me bordait au lit. Ce faisant, elle n'arrêtait pas de parler, de tout et de rien, simplement pour le plaisir des mots. Souvent, elle partait d'un éclat de rire, frais et cristallin comme une source de montagne. Je m'associais à son rire, sans comprendre ce qui avait provoqué son hilarité subite – et la mienne par voie de conséquence. D'elle, je pouvais tout accepter, je ne demandais qu'à accepter. Elle était elle, sans fioritures, ni salamalecs. »³¹⁸

C'est un passage nostalgique et émouvant, qui nous donne une idée de la relation spéciale qui unissait la mère et le fils. A l'approche du départ pour la France, la mère essaie de profiter de ces moments en compagnie de son enfant, parce qu'elle est consciente que ce départ signifiera une rupture et un éloignement qu'elle ne pourra pas empêcher de se produire. Et son fils accepte ces petites attentions, même si elles ne sont plus de son âge, parce que le simple fait de passer du temps avec sa mère, parler avec elle ou tout simplement l'écouter, lui fait du bien. La simplicité du caractère de la mère, la façon dont elle trouvait des raisons pour rire et bavarder est vue comme une sorte de refuge pour le fils qui commence déjà à connaître les difficultés d'une réalité extérieure à la maison.

Chraïbi lui-même parle du fait que sa mère a eu une vie longue et heureuse :

« La créatrice de mes jours vient de mourir. Un beau jour elle a fait sa sieste quotidienne et ne s'est pas réveillée. Elle était analphabète, en arabe et en français. Elle a eu une vie heureuse (quatre-vingt cinq ans), en ce sens qu'il n'est venu à l'idée d'aucun de ses descendants de la placer dans un foyer pour

³¹⁸ V.L.E., pp. 103-104.

personnes âgées, cette espèce de mouvoir. Chez nous, la tradition demeure : ceux qui ont donné la vie doivent être pris en charge jusqu'à la fin de leur existence par leurs enfants et leurs petits-enfants. Elle avait beaucoup voyagé de par le monde. Elle a été enterrée dans notre ancienne ferme d'AïnKaddid, au bord de l'Océan Atlantique, comme elle l'avait souhaité. »³¹⁹

Le bonheur de la femme était donc conditionné seulement par le fait de rester au milieu de sa famille, dans sa maison. Chraïbi n'hésite pas à critiquer subtilement les habitudes des sociétés occidentales qui construisent des maisons de retraite pour placer les personnes âgées. Dans ce domaine, la tradition dans son pays natal lui semble ici bien supérieure aux usages modernes occidentaux. Cet éloge de la prise en charge des parents par les descendants correspond à ce que nous avons pu lire dans *Succession ouverte*, où le fils héritier devait s'occuper de sa mère jusqu'à la mort.

Chraïbi ne nous parle pas beaucoup des voyages que sa mère a pu faire pendant sa vie, mais cette idée est quelque peu en contradiction avec ce qu'il raconte plus loin dans le roman (ce passage est placé vers le début du volume), où il affirme que les sorties de sa mère étaient limitées. On peut supposer que ces voyages ont été faits plus tard, à une époque où Driss Chraïbi n'habitait plus au Maroc, mais on n'a pas de détails là-dessus, même pas dans le deuxième volume de mémoires, *Le Monde à côté*.

Ce qu'il faut aussi remarquer est le désir de la mère d'être enterrée dans la ferme familiale, au bord de l'océan. Dans tous les trois romans où apparaissent des éléments relatifs à cette ferme, elle nous est présentée comme la propriété du père, son refuge, par conséquent un lieu éminemment masculin, d'où la femme peut être chassée à tout moment (cas d'Aïcha), ou n'a même pas de place (le père y allait seul dans *Succession ouverte* et *La Civilisation, ma mère !...*). Ce désir de la mère d'y être enterrée donne une image plus familiale à cette ferme, la femme n'en est plus exclue, elle peut y retrouver elle-même une sorte de refuge éternel.

De ce même passage on apprend que la mère de Chraïbi était analphabète, ce qui n'est pas étonnant pour l'époque et correspond à l'image qu'on avait eue dans les romans aussi. Mais en dépit de l'existence de nombreux points communs entre l'expérience réelle de la mère de Chraïbi et celle racontée dans *La Civilisation, ma mère !...*, en réalité, la mère n'a jamais fait une

³¹⁹ V.L.E., p. 20

« révolution », elle n'est jamais allée à l'école et, probablement, n'a jamais obtenu le permis de conduire. Les ressemblances s'arrêtent apparemment à la première partie du roman, comme nous allons le constater un peu plus loin.

Cet analphabétisme dont nous parle Chraïbi ne signifie pas que sa mère était complètement ignorante : elle s'intéressait aux études de son fils, elle prenait du plaisir à écouter les discussions avec les camarades de classe du lycée et à mémoriser, même de manière incorrecte (*Tchichopour* Cicéron), certaines informations qui lui semblaient intéressantes. Cela montre une ouverture d'esprit et une capacité d'apprentissage qui infirment la supposée infériorité intellectuelle féminine et qui montre encore une fois que la situation de la femme est due plutôt à une tradition qui ne lui accordait pas une chance à l'éducation. Mais ce désir d'apprendre n'est pas allé très loin et la mère n'a pas suivi le chemin du personnage qu'elle a inspiré.

En revanche, les scènes de rencontre entre la mère de Chraïbi et les instruments de la civilisation moderne se retrouvent presque à l'identique dans les deux œuvres chraïbiennes :

« Presque en même temps que mes copains, entrèrent dans la maison les représentants emblématiques de la civilisation occidentale. Ce fut d'abord une cuisinière à bois. Ma mère ne lui adressa pas la parole. Elle la recouvrit pudiquement d'une nappe brodée. Le four, elle y rangea ses bagues et ses bracelets qui traînaient un peu partout, sa ceinture tissée de fils d'or, son peigne en corne et ses ciseaux japonais avec lesquels elle prétendait me couper un bout de langue quand je disais de gros mots. [...] Et elle retourna à son brasero familial. »³²⁰

« Elle accueillit avec faste et honneur le poste de T.S.F., un mastodonte Blaupunkt couleur de teck qu'elle appela familièrement Monsieur Kteu. Elle l'installa dans la chambre des parents, nous interdit d'y toucher. C'était son ami, avec ses trois boutons : l'un pour le volume du son, l'autre pour la recherche des stations, le troisième pour les ondes. C'étaient surtout les ondes courtes qui l'intéressaient. Londres, Berlin, Hilversum, Le Caire... »³²¹

L'histoire de la cuisinière transformée en meuble de rangement pour ces précieux objets féminins est identique à celle décrite dans *La Civilisation, ma mère !...*, tout comme la façon dont elle s'empare de la nouvelle radio, pour ne pas parler du surnom qu'elle lui donna. Cet attachement à la radio est encore une preuve de l'intérêt qu'elle portait à l'actualité, à son

³²⁰ V.L.E., p. 52.

³²¹ V.L.E., p. 54.

instruction personnelle minimale. Mais l'intérêt pour les stations étrangères, dont elle ne connaissait certainement pas la langue, peut être aussi le signe d'une curiosité pour quelque chose de nouveau, presque une fascination pour la voix qui sortait de l'appareil, semblable à celle du personnage qui parlait à ce fameux M. Kteu comme s'il s'agissait d'une personne réelle. Dans le même sens, l'arrivée du téléphone dans la résidence de la famille Chraïbi a donné lieu à la même réaction que celle de *La Civilisation, ma mère !...* :

« Ma mère avait les jambes vives et une langue très communicative. Elle se mit donc à téléphoner du matin au soir, surtout à Fès pour s'enquérir des nouvelles de ses cousines à n'importe quel degré. Elle appelait la demoiselle de l'inter par son prénom (Moi, c'est Habiba), lui posait quelques questions en attendant la communication. »³²²

La facilité à établir des relations avec des inconnues et la volonté de rester en contact avec sa famille montre une femme ouverte et communicative, tout comme le personnage romanesque qu'elle a inspiré. Cet intérêt va dans le même sens que sa fascination pour la radio, en nous laissant voir une femme qui veut savoir ce qui se passe dans le monde, autour de soi, même si cela ne concerne pas directement sa famille.

Elle s'intéresse aussi au déroulement de l'Histoire, voulant être au courant de ce qui se passe dans son pays au niveau sociopolitique :

« Ma mère refusait obstinément de se joindre à la liesse populaire. Elle avait bien essayé de téléphoner pour avoir des nouvelles de première main (l'une de ses amies habitait dans le quartier du port), mais la ligne était coupée. Chaque fois que je lui adressais la parole, elle agitait la main pour m'imposer silence : elle était rivée au poste de T.S.F., l'oreille collée au diaphragme d'où ne sortaient que des crachotements et une espèce de miaulement de moulinette. Pourtant, elle tournait tous les boutons de l'appareil, enfonçait les touches, vérifiait que la prise de terre et celle de l'antenne se trouvaient là où il fallait. »³²³

Elle voulait avoir des informations réelles et pertinentes, ne se laissait pas influencer par les rumeurs et les ouï-dire, et le téléphone et la radio étaient pour elle des sources dignes de confiance. En même temps elle reste une femme naïve qui cherche à rétablir la communication

³²² V.L.E., p. 53.

³²³ V.L.E., p. 120.

comme un enfant, changeant les prises ou tournant les boutons. Tous ces éléments rappellent le personnage maternel de *La Civilisation, ma mère !...*

Les rapprochements entre vie et fiction sont, de ce point de vue, indubitables. Chraïbi a utilisé ses propres expériences et celles de sa mère pour construire le personnage féminin de son troisième roman de famille.

Malgré son manque d'éducation formelle, scolaire, la mère arrive à compenser ces lacunes par des qualités personnelles qui sont mises en valeur par Chraïbi. La générosité, la joie de vivre proche d'un optimisme débordant, l'ouverture d'esprit et sa facilité à établir des relations sont celles dont l'auteur parle le plus souvent. Au début du roman, il évoque aussi la façon dont la mère se souvenait de sa naissance :

« Considérons la version de ma mère (elle est morte, la chère âme, mais sa parole demeure) : la pâte à pain venait de lever quand elle avait ressenti les premières douleurs, il était donc entre huit heures et dix heures du matin ; le citronnier du patio était en fleur, c'était indiscutablement le printemps, mars, avril ou mai ; sa cousine était en pèlerinage à Moulay Yacoub, elle s'en souvenait avec sa mémoire émotive et associative. »³²⁴

Elle n'avait donc pas besoin d'un calendrier, elle se souvenait avec facilité des petits détails de la journée, même si elle ne pouvait pas dire la date exacte. Il s'agit d'une autre mesure du temps. C'est une caractéristique des gens venus des cultures traditionnelles, parfois paysannes, qui n'ont pas besoin d'un ordonnancement chronologique de la temporalité, mais qui organisent leurs vies en fonction plutôt d'une relation de causalité et de rapprochements personnels. Il faut quand même observer que l'estimation de la mère est plus précise en termes de détails que celle du père, qui était évidemment un homme plus instruit, mais dont l'implication personnelle dans l'événement était moindre. Le père utilise le même système, mais s'appuie davantage sur les travaux agricoles (moisson), parce que ses activités personnelles étaient concentrées sur cet aspect.

A part le personnage de la mère, vers la fin du volume, les figures féminines se multiplient, une fois le narrateur arrivé en France. Il s'agit des femmes occidentales, qu'il identifie par leur prénom : Geneviève, Paulette, Marie-Lou et ses huit pensionnaires, Gaby, Christine, Christiane,

³²⁴ V.L.E., pp. 13-14.

Lucie, Mireille, Francette, Françoise et Annie. Il accorde à chacune la place qu'elle a occupée dans sa vie, racontant avec subjectivité ce que chacune a représenté dans sa vie. Mais aucune d'entre elles ne prend beaucoup d'importance dans le récit, comme c'était le cas pour la mère. Même si ici il ne s'agit plus d'une construction romanesque on retrouve presque la même structure que dans les romans, où il y avait toujours un autre personnage féminin qui venait en quelque sorte illustrer une autre vision de la femme. Cette multitude de personnalités féminines qui apparaissent vers la fin de *Vu, lu, entendu* a pour rôle de présenter l'existence des diverses typologies féminines, toutes très différentes de la figure maternelle, et leurs apparition et disparition assez rapides font écho à une nouvelle façon de vivre que le narrateur découvre en venant en France. Ces relations, souvent de courte durée, montrent un autre rapport à la féminité et à la façon d'envisager les relations humaines. Elles sont très importantes dans la vie du narrateur, et c'est probablement pour cela qu'il a choisi de les présenter, parce qu'elles ont constitué des étapes dans la construction identitaire de Chraïbi. Le fait de mentionner leur prénom sert à les identifier en tant que personnes distinctes et en même temps renforce l'impression du lecteur de lire la relation de faits réellement vécus.

Vu, lu, entendu est un livre où la personnalité de la mère est très présente, elle est la figure féminine centrale du récit. La relation mère-fils occupe le premier plan dans la caractérisation de la femme, qui est vue toujours par les yeux de son fils. Contrairement aux romans que nous avons pu analyser, elle n'est plus présentée du point de vue de la relation conjugale, ni par ses rapports aux autres membres de la famille. Cette vision unique, sans la construction complexe qui serait l'apanage d'un personnage, est caractéristique des récits à portée autobiographique, parce que l'auteur ne peut restituer que les éléments qu'il a vécus lui-même.

Dans l'optique qui caractérise notre étude, nous avons observé qu'effectivement les différents personnages féminins des romans chraïbiens empruntaient différents traits, plus ou moins nombreux, à la mère de l'auteur. Ces ressemblances vont jusqu'à l'utilisation de certaines scènes en entier. Mais il y a toujours beaucoup d'éléments qui les différencient aussi, de sorte qu'on ne pourrait pas nier la part de la fiction dans la construction des personnages romanesques. En même temps, nous avons pu observer que la mère du *Passé simple* est celle qui ressemble le moins à la mère de Chraïbi, tandis que le personnage de la première partie de *La Civilisation, ma mère !...* est celui qui présente le plus de similitudes avec la personne réelle. Tout comme pour le père, Chraïbi nous présente sa mère avec beaucoup de nostalgie et de tendresse, sans insister

désormais sur la situation de la femme maghrébine, comme il l'avait fait dans ses romans : peut-être par une sorte de retenue et de respect pour la mémoire de sa mère (et de son père) ou parce qu'elle-même n'avait pas vécu son existence sous le signe de cette oppression imposée à de nombreuses femmes de sa génération qu'il a essayé de dénoncer à travers ses œuvres.

III.7. *Le Monde à côté* – les épouses de Chraïbi

Le premier volume de mémoires de Driss Chraïbi nous proposait, comme nous l'avons pu constater, de connaître sa mère, figure féminine la plus forte du récit. A partir du moment où le récit nous montre son arrivée en Europe, il nous présente aussi les femmes occidentales qu'il a connues, ce qu'il fait d'ailleurs aussi à travers *Le Monde à côté*. Dès la première lecture, on observe qu'il n'y a plus une seule figure féminine qu'on pourrait considérer comme centrale pour tout le récit, mais plusieurs femmes qui ont eu une certaine importance dans la vie de l'auteur. Il y a des figures féminines différentes, centrales pour une partie ou une autre de l'histoire et qui sont décrites à travers une vision très subjective, du point de vue de l'attachement affectif de l'auteur.

Parmi ces figures, au moins deux se détachent de par la place qui leur est accordée dans le récit et donc, de par leur importance dans la vie de Chraïbi. Il s'agit des deux épouses de l'écrivain, Catherine et Sheena.

La première à apparaître dans la vie de Chraïbi et par conséquent dans le récit est Catherine, la première femme de l'écrivain, qu'il a connue à Paris :

« Elle avait vingt et un ans, une licence ès lettres qu'elle avait obtenue à l'Université de Strasbourg, sa ville natale. Elle venait de passer l'été aux Etats Unis afin de perfectionner son anglais. Les Américains avaient une prononciation nasillante. Elle préférait de beaucoup l'accent BBC. Elle me fit quelques démonstrations en pouffant. Je m'associai à son hilarité : je n'entendais goutte de la langue de Shakespeare. Elle prit un thermos dans son sac de voyage et me fit boire du thé sans sucre, noir comme de l'encre. Elle se destinait au théâtre. Sa mère n'était pas de son avis. Son père l'aurait encouragée s'il

*était encore de ce monde. Elle avait huit ans lorsqu'elle l'avait perdu, mort au début de la Résistance. Il était physicien. »*³²⁵

Dans un seul paragraphe, Chraïbi nous raconte toute la vie de Catherine, mélangeant avec verve des gestes et attitudes à des expériences personnelles passées. Le passage est écrit à partir des souvenirs de l'auteur, et il faut remarquer qu'il nous raconte la scène avec des détails subjectifs. On n'a pas de description physique, Chraïbi nous donne à voir Catherine plutôt à travers ses intérêts et ses études, sa situation familiale aussi. Ce passage semble retracer une conversation entre eux deux où la spontanéité et la franchise de Catherine révèlent une jeune femme éduquée et ouverte qui parle avec plaisir, mais aussi attentive et discrète.

Même si la comparaison peut sembler forcée, et n'était probablement pas dans l'intention de Chraïbi, notre première idée en lisant ce passage a été de mesurer la différence entre cette description et les quelques détails donnés sur la jeune fille des voisins avec laquelle la mère pensait marier Driss dans *Vu, lu, entendu*. L'une est européenne, libre et éduquée, elle a voyagé aux Etats-Unis et a des projets de carrière, et elle n'hésite pas à proposer un voyage surprise à l'homme qu'elle aime. L'autre est une jeune fille marocaine, probablement analphabète et quasi-prisonnière de sa propre maison, qui à une quinzaine d'années attendait déjà un mariage arrangé avec un garçon qu'elle ne connaissait même pas. Le choc culturel est évident.

Catherine est probablement celle qui a inspiré le personnage épisodique d'Isabelle dans *Succession ouverte*, bien que les détails de l'histoire ne soient pas tout à fait les mêmes. On se rappelle qu'Isabelle était celle qui avait annoncé à Driss Ferdi la mort de son père au début du roman. Dans la réalité aussi, c'est Catherine qui a dû transmettre à Chraïbi la triste nouvelle du décès de son père. Mais les autres éléments ne concordent pas : Chraïbi était à la maison et non chez le docteur, donc son épouse lui a parlé directement. Et si dans le roman, le narrateur avait deux enfants au début de l'action, dans la vie réelle, le premier enfant de l'auteur était âgé d'à peine plus d'un mois. Comme toujours, l'écrivain mélange ici aussi, l'expérience personnelle et la fiction, afin de créer un récit sémantiquement complexe et élaboré.

Chraïbi raconte sa relation avec Catherine avec tendresse et nostalgie, notamment le début de leur amour :

³²⁵ M.C., p. 36.

« Catherine changeait l'eau de la bouillote qu'elle plaçait sous ses pieds durant la nuit, remplissait la théière, faisait griller des tranches de pain sur la plaque, les tartinait de beurre et de miel, apportait le plateau du petit déjeuner dans le salon, éclatait de rire à tout propos, me racontait son rêve nocturne et ses rêves éveillés, me disait des mots doux. [...] J'étais bouleversé par ces attentions de femme. Le thé, nous le sirotions dans le même verre, une gorgée chacun. Elle allumait ensuite une cigarette pour nous deux. Oui, j'étais bouleversé à l'état pur. »³²⁶

Ce qui ressort le plus dans cette scène c'est le partage, l'harmonie qui s'était établie dans leur couple, la manière dont ils communiquaient. Ce passage manifeste le romantisme de Chraïbi, refoulé dans les romans mais avoué avec franchise ici. C'est une vision du couple idéal (ou idéalisé ?), dans lequel chacun connaît les petits plaisirs de l'autre. C'est une conception du mariage qui n'était pas présente dans les romans chraïbiens mettant en scène la famille marocaine. Même longtemps après, Chraïbi se remémore avec attendrissement ces petits gestes quotidiens qui se trouvaient à la base de la relation conjugale avec Catherine. Ces « *attentions de femme* » n'étaient pas imposées, ce n'étaient pas des contraintes, comme les devoirs de la femme marocaine, mais des gestes volontaires qui prenaient source dans une vraie affection ; le bouleversement dont nous fait part l'auteur devait être à la fois sentimental – l'intensité de l'amour est visible même dans un texte écrit des décennies après – mais peut-être aussi culturel, parce que la femme qu'il nous décrit reste une bonne épouse tout en gardant sa liberté et sa spontanéité.

Petit à petit, cette relation paradisiaque se dégrade, la routine s'installe entre les deux époux, et le couple commence à ne plus communiquer. La vie professionnelle de Chraïbi, notamment après qu'il a été embauché à la radio, lui prend de plus en plus de temps et Catherine reste seule, se refermant sur elle-même :

« Ses yeux étaient absents, comme tournés vers l'intérieur dans la contemplation d'un jardin secret. Quand elle répondait c'était hors de propos, en souriant, un flot de paroles bénignes et familières, passant d'un sujet à l'autre sans transition aucune, les enfants et leur scolarité, la femme de ménage, l'argent du ménage, les commerçants du quartier, son rendez-vous chez le coiffeur... »³²⁷

³²⁶ M.C., p. 71.

³²⁷ M.C., p. 105

Les sujets de discussion qui auparavant portaient autour des « *rêves éveillés* » tournaient désormais autour des questions quotidiennes, sans importance. Il apparaît que Catherine faisait des efforts pour garder une apparence qui cependant ne trompait personne. En toute sincérité, Chraïbi n'hésite pas à assumer sa responsabilité dans la rupture de son couple et il ne cache pas à son lecteur les problèmes qui y ont conduit, d'autant plus que ces problèmes sont fréquents dans la vie de nombreux couples. C'est l'un des éléments qui attestent du caractère autobiographique de ce volume, l'auteur n'essayant pas de cacher cet aspect important et peu valorisant de sa vie personnelle. Même si dans sa culture d'origine cette attitude n'était pas une chose courante, comme nous l'avons pu remarquer en étudiant les romans, Chraïbi avoue aussi s'être remis en question pour essayer de sauver son mariage ou plutôt, cette crise matrimoniale est aussi une occasion de s'interroger sur les traces rémanentes de sa culture d'origine :

« Je m'interrogeais profondément. Depuis notre rencontre un soir proche et lointain à la fois dans un hôtel du boulevard Saint-Marcel, elle n'avait cessé d'être ma raison première d'exister et d'aimer la vie, mon centre d'intérêt avant toute chose. Mais l'était-elle encore, en vérité ? J'étais si passionné par mon travail qui m'ouvrait aux autres. Plus loin dans l'espace et le temps, n'avais-je pas reproduit sans en avoir conscience l'héritaire schéma arabe du couple ? L'homme libre dehors avec le privilège du pouvoir économique et du pater familias, la femme à la maison, épouse, mère de famille et ménagère accomplie. Mon père n'avait-il agi ainsi en toute sérénité ? »³²⁸

La franchise dont il fait preuve en écrivant ces lignes nous montre son ouverture d'esprit et ses limites. En même temps, cela nous fait penser aux ambiguïtés qu'on avait déjà remarquées en étudiant son attitude envers la situation des femmes. Nous trouvons ici une confirmation faite par l'auteur lui-même : il reconnaît avoir inconsciemment agi, même dans sa vie personnelle, selon un modèle du couple traditionnel, dans lequel la femme se retrouve dans un cadre domestique strict qui régit ses rôles et ses devoirs. Alors, il est fort possible que la réticence à une libération totale des femmes marocaines que nous avons plusieurs fois mise en discussion soit toujours le résultat de cet « *héritaire schéma* ». Il reconnaît aussi avoir perdu de l'intérêt qu'il portait à Catherine au début de leur relation, trop occupé par sa nouvelle carrière. Comparant son propre comportement à celui de son père, Chraïbi ne semble plus le lui reprocher, parce qu'il comprend mieux maintenant que la situation était beaucoup plus complexe et ne tenait pas uniquement à la

³²⁸ M.C., pp. 106-107.

volonté de l'homme. Contrairement à son père qui ne s'est jamais remis en question, l'auteur essaie bien sûr de sauver son couple, mais la rupture était déjà inévitable et le couple se sépare, sans rompre jamais complètement le contact. C'est là une attitude qui montre que Chraïbi a réussi à se remettre en question et à agir en empruntant à sa nouvelle culture, puisque sa culture d'origine n'acceptait pas une séparation à l'amiable.

La deuxième femme importante qui apparaît dans les mémoires de Driss Chraïbi est Sheena, son épouse d'origine écossaise. Nous avons déjà parlé du fait que c'est probablement elle qui était à la base du personnage romanesque de Fiona dans *L'Inspecteur Ali*, les ressemblances entre la personne et le personnage étant nombreuses.

Après le mariage échoué avec Catherine et une relation au Canada avec Marie, Chraïbi fait la connaissance de la jeune Sheena, une jeune Écossaise qui enseignait l'anglais en France. Chraïbi ne cache pas qu'il y avait une différence d'âge assez importante entre eux :

« Elle avait vingt-deux ans. Moi quarante-cinq. La distance dans le temps était une frontière sûre entre le rêve et la réalité. »³²⁹

Encore une fois, l'expérience de la vie contredit les idéaux qu'il avait défendus à travers ses romans, où il avait toujours subtilement ou ouvertement critiqué la coutume arabe qui consistait à marier des jeunes filles à des hommes beaucoup plus âgés. Bien évidemment, il reste cependant une différence par rapport à ces situations marocaines : son mariage avec Sheena n'a pas été un arrangement. Les sentiments qui les unissaient étaient très intenses, Chraïbi en parle avec la même tendresse qu'il avait mis dans ses propos sur Catherine.

Ils étaient tous les deux étrangers en France, c'est peut-être l'une des raisons qui les avaient réunis, et cette compréhension réciproque se voit dans la manière dont ils se racontent l'un à l'autre leurs pays d'origine. Sheena raconte ainsi à Chraïbi son Écosse natale « *les yeux brillants, le feu aux joues* »³³⁰. Leur rapprochement a été progressif, au fur et à mesure de leurs rencontres de plus en plus fréquentes.

³²⁹ M.C., p. 137.

³³⁰ M.C., p. 137.

La Civilisation, ma mère !... est dédié «à ma sœur Sheena», ce qui montre l'affection profonde que Chraïbi lui portait, dépassant la pure attraction amoureuse. L'écrivain avait déjà dédié *Succession ouverte* à ses enfants et à «leur mère, Catherine», ce qui témoigne en quelque sorte d'une distance affective qui n'existe pas dans la dédicace à Sheena. En effet, l'auteur parle dans ses mémoires de la raison pour laquelle il a écrit ce livre :

« J'avais faim de Sheena, soif d'elle. Les feuillets croissaient et multipliaient et je lui en donnais lecture dès que je la retrouvais. Le livre fut écrit pour elle, à chaud. C'était ma façon à moi de lui raconter le Maroc, à travers la personnalité fruste et pure d'une mamma de chez nous. Je trouvai le titre alors que le manuscrit touchait à sa fin : La Civilisation, ma mère !... »³³¹

C'est donc d'abord pour elle qu'il avait trouvé la manière de raconter son pays natal et de lui faire comprendre son ressenti. Sheena a été le témoin de la création de ce roman et la première auditrice. Le style particulier de cette œuvre, mêlant nostalgie et humour, est dû à la fois à l'amour pour la mère et le pays, mais peut-être aussi au fait que Sheena devait en être la destinataire première.

Chraïbi nous parle encore une fois sans fards de son couple et de sa relation avec Sheena, comme dans le passage qui raconte la cérémonie de leur mariage et leur voyage de noces : une cérémonie civile, mais vécue avec intensité :

« Sheena faisait parfois tourner son alliance autour de son annulaire, l'embrassait. Nous étions possédés l'un par l'autre. Ce sont des choses qu'il ne faut pas dire. Je les écris en toutes lettres. C'était hier. Et c'est encore aujourd'hui, en dépit des vicissitudes de l'existence. »³³²

L'écriture de mémoires l'aide à dépasser sa pudeur, réticence à parler de certains détails de la vie de couple qu'on avait pu remarquer ailleurs. La sincérité, la volonté même de se dévoiler et l'émotion traversent ces quelques passages sur son couple. Toutes les relations amoureuses de Chraïbi sont mises en récit avec beaucoup de tendresse et de nostalgie. En dehors des mariages avec Catherine et Sheena, la relation avec Marie au Canada occupe aussi une partie du récit. On retrouve le même style sincère et retenu à la fois, l'auteur se remémorant toujours avec plaisir les femmes qui ont fait partie de sa vie, pour plus ou moins longtemps. Il parle d'elles avec affection, essayant de mettre en évidence leur rôle dans sa propre vie, comme des étapes qui l'ont aidé à

³³¹ M.C., p. 138.

³³² M.C., p. 161.

évoluer personnellement. Chacune d'elles est décrite dans ce qui l'a rendue spéciale aux yeux de Chraïbi : la description physique est assez sommaire, parce que l'écrivain a choisi de transmettre à son lecteur plutôt ses sentiments personnels pour individualiser chaque femme par la spécificité de leur relation. Ce qui ressort toujours de ses propos est un grand respect pour ces femmes qu'il a pu rencontrer dans sa vie ; même si les relations n'ont pas duré, il leur est reconnaissant pour ce qu'elles lui ont apporté en termes de maturité et d'expérience de vie. Pour mettre encore plus en évidence l'importance de ces femmes dans sa vie, il fait référence aussi aux autres femmes avec qui il avait eu des relations passagères, les montrant parfois dans leur frivolité ou naïveté, expliquant en quelques mots et avec ironie les raisons de leur incompatibilité.

A part ces femmes avec lesquelles Chraïbi a eu des relations amoureuses, il faut remarquer la présence dans le récit de ses mémoires de deux autres femmes : sa mère et Mme Birkel, la mère de Catherine. Même si elles sont évoquées brièvement et de façon épisodique, leur importance réside, tout comme pour les épouses, dans l'importance qu'elles ont eue dans l'évolution personnelle de l'auteur, mais aussi dans l'influence qu'elles ont pu avoir sur la conception de certains personnages féminins romanesques, ce qui en constitue l'intérêt principal pour nous dans ce travail de recherche.

Sa mère est évoquée une seule fois, *Le Monde à côté* étant un livre centré sur la vie occidentale de Chraïbi et, dans une mesure plus importante, sur le côté professionnel de son existence. C'est en partant de ce point de vue professionnel qu'il parle de sa mère, dans un passage sur la réception qu'on a faite au roman *La Civilisation, ma mère !...* :

« La créatrice de mes jours eût été ravie de ceindre son front de ces lauriers qu'on lui tressait : une femme arabe qui allait au-devant de la civilisation et qui s'intégrait pleinement dans la société occidentale ! L'auteur (moi) avait de qui tenir. Le hic c'est que ma mère ne savait ni lire ni écrire, ni en arabe ni en français ; et les objets emblématiques de la civilisation, elle les désénergait, les adaptait à sa nature. La fiction romanesque aurait-elle dépassé la réalité par hasard ? »³³³

Par rapport à ce qu'on avait pu lire dans *Vu, lu, entendu*, Chraïbi ne nous donne pas d'autres détails sur sa mère, mais il veut mettre les choses au clair concernant la part de la réalité dans ce livre qu'on a voulu lire dans une optique autobiographique. La biographie féminine qu'il

³³³ M.C., p. 142.

a construite dans son roman ne se fondait pas sur une réalité vécue : c'était bel et bien une fiction romanesque. Une fiction et une utopie même : le ton que l'écrivain utilise pour résumer son œuvre : « *une femme arabe qui allait au-devant de la civilisation et qui s'intégrait pleinement dans la société occidentale !* » a une teinte d'amusement et d'incrédulité qui va dans le sens d'un idéal difficile à atteindre.

L'autre femme qui fait son apparition dans le récit du *Monde à côté*, cette fois-ci dans une séquence plus longue, mais qui reste quand même un personnage secondaire, est Mme Birkel, mère de Catherine et belle-mère de Chraïbi. C'était une Alsacienne que l'auteur nous présente comme une personne qui imposait le respect, avec une autorité qu'elle avait gagnée au fil du temps, avec un caractère fort et une ouverture d'esprit rare pour les femmes de son âge. Avec son expérience de vie intéressante et chargée, elle laisse à Chraïbi une forte impression :

« *Tout adolescente, on l'avait expédiée à Paris. Elle avait fait ses études au couvent des Oiseaux. Elle avait été l'une des premières bachelières de France. Elle avait milité parmi les suffragettes de la Belle Epoque, s'était débarrassée très tôt du corsage qui lui comprimait la poitrine et l'enserrait telle une momie, avait jeté son chapeau à voilette pour sortir dans la rue « en cheveux » ; elle dévorait les aventures d'Arsène Lupin et les billets d'Alphonse Allais, lisait et relisait les poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, admirait Zola et son manifeste J'accuse, était dreyfusarde, fréquentait théâtres et bals de débutants.[...] Si son pas n'était pas élastique, sa vivacité d'esprit s'était aiguisée au fil des années, sa soif d'apprendre, de se renouveler. Je pensais à ma double culture ; je pensais à sa terre alsacienne, à ma terre marocaine. »³³⁴*

Ayant vécu sa jeunesse à une époque où l'émancipation de la femme commençait à se faire ressentir en Europe, elle avait traversé des époques troubles du point de vue historique et social, mais n'avait jamais renoncé à ces opinions, n'hésitant pas à militer pour les valeurs dans lesquelles elle croyait. Elle avait une bonne éducation scolaire, mais aussi une expérience de vie riche qui avait façonné son esprit au fur et à mesure. Toute la caractérisation que Chraïbi fait de Mme Birkel nous fait penser au devenir de la femme dans la deuxième partie de *La Civilisation, ma mère !*.... Bien que l'auteur ne fasse pas allusion à une certaine influence de la personnalité de sa belle-mère sur son personnage romanesque, à notre avis, le lien n'est pas tout à fait erroné. L'existence de Mme Birkel est similaire, malgré une différence d'époque et de pays, à celle de la

³³⁴ M.C., pp. 49-50.

mère qui part à la conquête de son indépendance et comprend scolarisation, amour de la littérature, engagement politique et social. Ce sont des éléments que Chraïbi a transposés, selon nous, dans sa vision de la libération de la femme maghrébine, comme un exemple à suivre dans un éventuel procès d'émancipation.

A la différence de ses romans et de son premier volume de mémoires, l'écrivain utilise dans ce deuxième volume une image plurielle de la femme, se concentrant exclusivement sur la femme occidentale. Mariages, relations passagères, rencontres de divers types, toutes les femmes qui nous sont présentées ont eu une influence sur la vision et, pour certaines d'entre elles, sur l'œuvre de Chraïbi. On remarque avant tout le respect qu'il leur accorde et la sincérité avec laquelle il relate ces épisodes de sa vie personnelle dans une œuvre destinée cette fois à donner un aperçu sur l'homme qu'il était et se cachait derrière l'écrivain. Sans dépasser les limites d'une certaine retenue, Chraïbi n'hésite pas à montrer ainsi les moments difficiles de la vie de couple, à reconnaître ses fautes personnelles et à se remettre en question.

En lisant ses deux volumes de mémoires on peut se rendre facilement compte que ces femmes, mère, épouses, simples connaissances, ont influencé, parfois de manière décisive, la construction des personnages féminins dans ses œuvres romanesques. Cependant, aucun de ces personnages ne peut être considéré comme la copie exacte d'une personne réelle, puisque le plus souvent leurs caractéristiques sont des mélanges des traits qu'on peut retrouver chez plusieurs personnes réelles, comme c'est le cas de la mère dans le troisième roman de notre corpus ; et il ne faut pas oublier non plus la part non négligeable de la pure fiction.

III.8. Bilan sur les personnages féminins

L'analyse des six œuvres de Driss Chraïbi qui forment notre corpus nous a donné l'occasion de rendre compte de quelques éléments importants dans la construction et la présentation de ses personnages féminins. Cela nous a permis de formuler quelques conclusions par rapport à ce sujet.

Les trois premiers romans mettent en scène la femme maghrébine en essayant de présenter sa situation et son rôle au sein de la famille. On observe, comme nous l'avons vu pour d'autres

catégories de personnages aussi, qu'il y a des différences dans la manière dont Chraïbi nous fait voir la femme maghrébine. Ainsi, on pourrait dire que, même si la situation de la femme est quasiment la même dans *Le Passé simple*, *Succession ouverte* et dans la première partie de *La Civilisation, ma mère !...*, on a une atténuation progressive dans la façon de la présenter, qui part de la révolte violente du *Passé simple* pour aboutir à la tendresse nostalgique de *La Civilisation, ma mère !...*, en passant par le réalisme lucide de *Succession ouverte*.

Chraïbi ne cache pas la difficulté de la situation de la femme au Maroc, notamment dans la famille traditionnelle. L'hyper-valorisation de la fonction maternelle est fortement réductrice, ne permettant pas à la femme de sortir de ce rôle imposé, constituant l'élément fondateur de l'idée répandue d'une infériorité naturelle de la femme. Cette vision est présente dans les trois romans chraïbiens en question, poussée presque à l'extrême dans *Le Passé simple*. Nous avons pu remarquer que les personnages féminins les plus présents sont des mères, avec une prépondérance de la mère du narrateur, ce qui permet de montrer certains aspects liés à l'organisation familiale qui ne seraient pas visibles d'un point de vue extérieur. Ainsi, grâce à l'impression autobiographique que proposent ces ouvrages, le lecteur se retrouve plongé dans l'univers de la famille traditionnelle marocaine en lui donnant un supposé point de vue de l'intérieur, ce qui accroît l'impression d'authenticité et de vérité du récit. Cela peut s'ajouter à certains clichés occidentaux, ce qui donne lieu à un renforcement de l'idée d'opposition fondamentale entre les civilisations, entre l'Orient et l'Occident.

La femme-mère est présentée à travers la relation avec son mari, avec ses fils et à travers certains attitudes et comportements personnels, mais en restant toujours envisagée par une vision fortement subjective parce que c'est la seule voix du narrateur qui nous raconte les événements. Par conséquent, cette vision est très influencée par le point de vue narratorial et par la visée que celui-ci impose à son récit. C'est pourquoi la dénonciation qui caractérise *Le Passé simple* se traduit dans une accentuation des difficultés connues par les femmes, acculées quelquefois à une fin tragique, pour mettre en évidence la gravité de la situation aux yeux du narrateur.

Nous avons pu relever aussi le fait que Chraïbi fait preuve d'une certaine ambiguïté dans sa manière de présenter et de dénoncer la situation des femmes au Maroc. A travers les voix narratives de ses romans, il veut présenter un état des faits inquiétant, notamment du point de vue d'une personne qui peut faire une comparaison avec une autre culture, celle occidentale. Le

narrateur, et à travers sa voix l'auteur lui-même, exprime son opinion en faveur d'une libération de la femme arabe, d'un changement au niveau de la société qui implique avant tout une évolution des mentalités et des comportements. En même temps, les personnages féminins chraïbiens n'arrivent jamais à être totalement libres. En effet, nous avons vu que même la mère de *La Civilisation, ma mère !...* ne dépasse pas certaines limites, comme si l'auteur gardait lui-même certaines réserves dues à une pensée qui reste encore ancrée dans la tradition. La femme n'échappe pas à une tutelle masculine, même après la supposée révolution de *La Civilisation, ma mère !...*, et comme on ne lui cède pas la parole, elle n'a jamais la possibilité de raconter sa propre histoire.

Les trois romans de la famille se caractérisent aussi par l'existence d'une dichotomie dans la situation des femmes, parce qu'il y a dans les trois œuvres d'autres personnages qui sont comme des alternatives à celui de la mère traditionnelle. Aïcha dans *Le Passé simple*, Safia dans *Succession ouverte* et la mère moderne de la deuxième partie de *La Civilisation, ma mère !...* peuvent être de cette manière vues comme des propositions pour dépasser cette vision traditionaliste. Le mot qui semble caractériser ces trois personnages est « indépendance », en opposition à la totale dépendance de la mère. Mais la précarité de leur situation – Aïcha est une concubine, Safia travaille dur pour sa famille, la mère de *La Civilisation, ma mère !...* reste une exception, une curiosité, par rapport aux autres femmes qui ne suivent pas son exemple – relativise cette libération et la rendent illusoire. C'est comme si, inconsciemment, l'auteur remettait en question les valeurs pour lesquelles il dit lutter.

Ces trois romans présentent donc de fortes similitudes dans la manière de présenter les personnages féminins : il s'agit toujours de femmes marocaines, mariées et mères de garçons, souvent beaucoup plus jeunes que leurs époux, se trouvant depuis leur adolescence enfermées dans des mariages dépourvus d'amour conjugal. Elles vivent dans une situation d'emprisonnement physique et moral, qui est plus ou moins stricte, en fonction du roman qu'on étudie. La femme occidentale est absente de ces trois récits (à part une courte référence à la femme de Driss dans *Succession ouverte*), l'antithèse et la dénonciation se construisent notamment sur l'opposition de l'image féminine présentée dans les romans à une image déjà existante dans l'esprit du lecteur, celle de la femme occidentale façonnée par les courants féministes et plus largement par la vision humaniste. On oppose donc une supposée réalité à une image idéale, ce qui augmente l'impression d'oppression de la femme maghrébine. Une

opposition entre un personnage féminin maghrébin et un autre occidental n'aurait pas eu, à notre avis, le même effet sur le lecteur.

En ce qui concerne la dernière œuvre romanesque de notre corpus, nous avons remarqué une multiplication à la fois des personnages et des visions sur la femme. A travers les trois personnages, Saadyia, Susan et Fiona, ce sont trois situations possibles qui nous sont présentées : la femme marocaine, la femme occidentale et la femme occidentale vivant en milieu marocain. Cette évolution vers une représentation plurielle de la femme dans ce dernier récit étudié est importante dans la mesure où elle montre à travers une comparaison claire entre les personnages, le désir de l'auteur de présenter les différences culturelles et l'existence d'une possibilité de réconciliation et d'évolution. L'image de la maternité reste dominante, les trois femmes étant toutes des mères, mais elle n'est plus exclusive : Fiona est présentée aussi en tant que femme et épouse, Saadyia est la femme partiellement indépendante, alors que Susan a dû prendre le contrôle de sa famille face à la sénilité de son mari. C'est une vision élargie de la femme, beaucoup moins réductrice, qui montre qu'une plus grande liberté pourrait ne pas signifier l'abandon complet des rôles traditionnellement accordés aux femmes, dans le mariage et la maternité. L'émancipation féminine pourrait au contraire contribuer à un renforcement des liens familiaux et, par extension, à une société plus saine et ouverte.

Nous avons essayé d'étudier ensuite les personnalités féminines qui apparaissent dans les deux volumes de mémoireschraïbiens. S'agissant des personnes réelles qui ont fait partie de la vie de l'auteur, nous avons essayé de nous limiter aux éléments que le narrateur nous avait donnés et de voir avant tout si elles ont influencé, et en quelle mesure, les personnages romanesques.

Dans *Vu, lu, entendu*, la mère est très présente dans le récit, ce qui nous a permis de relever les similitudes et les différences avec les personnages des mères des trois premiers romans étudiés. Concernant *Le Passé simple*, c'est le roman où la fiction occupe presque entièrement la narration et une très large partie de la construction du personnage féminin. A part l'utilisation dans le récit du nom de jeune fille de sa mère, nous n'avons pas pu relever d'autres similitudes entre la vie réelle et le roman. Les détails biographiques, tel que l'âge de la mère lors du mariage, ne peuvent pas être considérés comme étant sûrement inspirés par la vie de HabibaZwitten, puisqu'il s'agit d'une pratique très largement répandue à l'époque.

Pour ce qui est de *Succession ouverte*, les parallèles réalité/fiction n'y sont pas nombreux non plus, mais on peut souligner les traits communs entre le personnage d'Isabelle et la personne de Catherine, tout comme certains traits de caractère et attitudes de la mère. A notre avis, la fiction reste, ici encore, largement dominante.

La Civilisation, ma mère !... est le roman où il y a une similarité très visible entre le personnage de la mère dans la première partie et la mère de Chraïbi, à commencer par certains gestes, comportements ou mots, jusqu'à des scènes entières, comme celles des appareils ménagers. Pour ce qui est du personnage de la deuxième partie, il s'agit d'une fiction, comme le dit Chraïbi lui-même, mais nous avons pu noter des éléments qui nous permettent de voir une certaine liaison avec l'expérience de vie de Mme Birkel, la belle-mère de Chraïbi, que l'auteur a transposé en quelque sorte dans la femme maghrébine.

Sheena, l'épouse de l'écrivain, a été la première destinataire de *La Civilisation, ma mère !...*, mais très probablement aussi la source d'inspiration pour le personnage de Fiona dans *L'Inspecteur Ali*. Les éléments qui les rapprochent sont nombreux, mais le personnage reste une construction narrative dont le rôle est avant tout de soutenir l'idée essentielle du récit, à savoir la possibilité d'une évolution sociétale pour la situation de la femme dans la culture orientale et d'une coexistence paisible des deux cultures.

Chraïbi n'a jamais nié son intérêt pour l'amélioration de la situation de la femme au Maghreb et il a essayé à travers ses romans de montrer les erreurs et les clichés qui ont conduit à une infériorisation de la femme et à une réduction de ses rôles qui se concentrent autour de deux pôles : la maternité et la maison. Le poids de la tradition qui a engendré cette dévalorisation de la féminité est difficile à faire disparaître au niveau de la société ; Chraïbi lui-même fait preuve, involontairement, de quelques réticences et n'arrive pas à se libérer complètement de cette mentalité dans laquelle il a été éduqué.

Tout comme pour les autres personnages, il faut admettre l'existence d'une inspiration autobiographique – plus ou moins évidente selon l'œuvre dont on parle – dans la construction des personnages féminins des romans chraïbiens. Mais il faut ne pas perdre de vue l'importance des éléments fictionnels qui entrent dans ces constructions narratives et qui nous confirment la piste de la pseudo-autobiographie.

IV. Quatrième partie :

L'écriture chraïbienne

IV.1. Introduction

L'analyse des principaux personnages qui apparaissent dans les œuvres chraïbiennes nous a permis de remarquer des évolutions dans la manière qu'a l'auteur de les construire, de les présenter, de leur donner la parole et d'organiser le récit autour d'eux. Les six écrits qui forment notre corpus ont été conçus à plusieurs années distance, leur publication allant de 1954 à 2001, traversant pratiquement toute la vie de l'auteur et, ce qui est le plus important, toute sa carrière littéraire.

Cette évolution ne se manifeste pas uniquement à travers les figures narratives, elle est visible aussi dans l'écriture de Driss Chraïbi et dans sa manière d'aborder certains aspects sociaux, culturels ou religieux. Nous avons mentionné dans l'étude des narrateurs de *Vu, lu, entendu* et *Le Monde à côté* la relation particulière que Chraïbi entretient avec son pays et sa culture d'origine, le Maroc devenant presque un personnage dans ses livres. Mais cette grande affection pour sa terre natale n'est pas présente uniquement dans ces deux volumes de mémoires, elle surgit d'entre les lignes de tous ses récits, romanesques ou autobiographiques. C'est pourquoi nous considérons nécessaire de présenter aussi cet aspect dans notre étude, parce que c'est un élément qui fait partie de la personnalité de l'auteur et influe sur son écriture. C'est à notre avis un point qui est important dans l'étude de la dimension pseudo-autobiographique.

De même on observe une évolution dans la façon de traiter certains sujets, comme la religion. Lors de la parution du *Passé simple*, Chraïbi a été considéré comme iconoclaste et son œuvre comme blasphématoire. Ce rapport à la religion est donc définitoire et déterminant. Nous avons déjà brièvement parlé de cette dimension dans la partie sur les narrateurs, mais nous allons y revenir maintenant un peu plus largement pour voir quelle a été la progression de ce sujet à travers les différentes œuvres de Chraïbi.

Le style que Chraïbi utilise dans ses œuvres a lui aussi évolué, depuis la révolte du *Passé simple* jusqu'à la sérénité nostalgique de ses mémoires. L'expérience acquise dans l'écriture, le changement des centres d'intérêt ou et de leur perception, sont certainement dus à des facteurs complexes, mais ce qui nous intéresse le plus est de voir comment cette maturation littéraire et existentielle a été transposée dans la façon d'écrire de notre auteur.

Nous allons donc d'abord nous intéresser à la représentation de l'atmosphère et aux descriptions liées au Maroc et, dans les mémoires, à la France, pour nous focaliser sur le thème de la religion ; alors, nous pourrons faire le point sur les marques stylistiques propres à l'écriture chraïbienne.

IV.2. Le Maroc comme paysage intérieur

Driss Chraïbi a placé l'action de tous les romans qui font partie de notre corpus au Maroc et la plupart des descriptions des lieux et de l'atmosphère sont par conséquent liées à son pays d'origine. Tous ces paysages, ces sensations, l'attitude des gens, leurs habitudes et leurs coutumes, Chraïbi les présente au lecteur à travers la subjectivité de ses narrateurs, ce qui, au bout du compte, laisse transparaître ses propres sentiments pour la terre natale.

On observe à travers les œuvres de fiction de Driss Chraïbi une évolution dans la manière de faire la présentation des endroits du Maroc, en particulier de sa ville natale, El-Jadida, ou de Casablanca. Notre analyse ne sera plus partagée en parties suivant l'ordre d'apparition des romans étudiés ; nous avons choisi pour cette partie de travailler en parallèle sur toutes les œuvres de notre corpus pour pouvoir faire une analyse comparative plus pertinente. Cela nous permettra de dégager une vision globale qui essaiera de rendre compte de l'évolution du rapport aux lieux dans les différents écrits chraïbiens.

Dès le début, nous pouvons dire que, de ce point de vue, les œuvres chraïbiennes peuvent être classées en deux catégories : celles qui racontent des événements présents ou proches du temps de la narration, vécus ici et maintenant par le narrateur – c'est le cas du *Passé simple*, *Succession ouverte*, *L'inspecteur Ali* – et celles qui racontent des événements passés, parfois éloignés dans le passé, remémorés par le narrateur – *Vu, lu, entendu* et *Le Monde à côté*. Nous avons laissé en dernier *La Civilisation, ma mère !...*, parce que ce roman peut être inclus dans les deux catégories : la première partie raconte des événements remémorés par le narrateur anonyme et la deuxième partie raconte des faits que Nagib vit à côté de sa mère. Cette distinction nous

semble importante dans la mesure où on peut observer une différence entre ces différentes œuvres en ce qui concerne la manière de dire les lieux et les sensations liés à ceux-ci.

Le Passé simple est le roman qui donne lieu au plus grand nombre de fragments de description de paysage, plus particulièrement urbain et exclusivement marocain. Le plus souvent ces passages descriptifs font écho à l'état d'âme du narrateur et servent à donner des éléments qui peuvent légitimer d'une certaine façon la révolte contre la mentalité et la société maghrébines qui y résident. Par conséquent, la ville maghrébine donne lieu à des images caractérisées par la misère, la souffrance, la pauvreté et la désolation. Le paysage est souvent nocturne, ce qui renforce l'impression de dysphorie, voire de sordide :

« Par delà les hurlements du mendiant, dehors, montait la vie nocturne. J'imaginai les marchés, les *dellals*, le cercle des conteurs publics, les jeux de loto sur un trottoir, les accouplements furtifs dans une cohue, les ventes au marché noir, les vols à la tire, les guitaristes en bande, les tribunes *istiqlalistes*, tout un monde d'orgie et de violence. »³³⁵

Cette image s'oppose fortement à la représentation exotique que le lecteur occidental pourrait avoir sur le Maroc ou sur le Maghreb en général. Nous avons vu que la construction des personnages se fondait déjà sur une comparaison implicite entre, d'une part, ce que l'Occidental pouvait avoir comme représentation de la civilisation marocaine et ses propres repères culturels et, d'autre part, ce que Chraïbi lui donnait à lire, et donc à se représenter imaginativement, sur la culture orientale. La même comparaison fonctionne très bien aussi dans le cas des paysages décrits, puisqu'ils sont en antithèse avec tout l'imaginaire construit autour du Maroc des vacanciers, exotique et ensoleillé. Le vacarme de la rue, avec les litanies des mendiants présents partout et les cris des *dellals* dans les marchés, assure le fond sonore d'un tableau formé d'éléments disparates : les rencontres amoureuses clandestines, les vols, mêlées aux réunions de discussions politiques des indépendantistes, tout cela contribue à une impression de désordre et d'insécurité, déjà sourdement présente à cause de la vision nocturne. Comme le passage ne fait aucune référence à l'existence d'une source de lumière, toute cette image est placée dans l'imagination du lecteur sous le règne de l'obscurité physique et symbolique. Les mots choisis par le narrateur pour clôturer ce tableau sont « *orgie* » et « *violence* », qui mettent l'accent sur la gravité de la situation, une gravité qui s'accroît si on garde à l'esprit une comparaison avec les

³³⁵ P.S., p. 49.

normes morales de la société, très conservatrices et restrictives. Les éléments présentés ne sont pas choquants en eux-mêmes, ils peuvent exister à tout moment et à tout endroit du monde, mais leur coexistence dans un même lieu (ce que laisse penser leur énumération dans une même phrase) sert à donner l'impression d'une concentration de germes de violence. En même temps, le manque de localisation spatiale précise renforce l'idée d'une situation généralisée et, par conséquent, globalement dangereuse.

Certaines descriptions sont liées à des événements religieux ; les déambulations de Driss dans les rues de Fès sont par exemple l'occasion pour l'auteur de nous présenter une image de la ville à un moment important de célébration religieuse, la Nuit du Pouvoir :

« C'était la Nuit du Pouvoir. Un uléma des Karawiyine avait allumé un cierge en cire vierge, entre chien et loup. Et quarante minarets s'étaient allumés, ruisselants d'ampoules bleues, jaunes, rouges, vertes, quarante gosiers avaient vagi l'appel à la foi, contenu des boutiques vidé précipitamment dans la rue, marchés et hardes parfumés de santal et d'encens [...] »³³⁶

La description faite par Chraïbi est beaucoup plus longue, nous n'avons retenu en citation que le début du paragraphe. Il s'agit toujours d'un tableau urbain nocturne, mais on peut observer que l'obscurité a été remplacée par les lumières multicolores des minarets ; les ténèbres n'ont pas eu le temps de s'installer, puisque les lumières ont été allumées à la tombée du jour et devaient rendre visibles les mosquées vers lesquelles se dirigeaient les croyants. Mais on retrouve ici le même vacarme - cris appelant à la prière, bruit de la foule dans les rues - accompagné par une sensation d'encombrement : la foule qui se trouve partout, les clients des magasins déversés dans la rue, les lumières vives et multicolores. Le narrateur veut exprimer par cette description sa propre sensation de suffocation, qu'il essaye de transmettre au lecteur. Mais c'est plutôt l'expression d'une suffocation existentielle, sous le poids des règles et des normes sociales hypocrites qui lui sont imposées. Même s'il s'agit d'un moment censé être de joie, de célébration, le narrateur ne le ressent pas comme tel ; il observe attentivement les attitudes des gens, leurs gestes, leurs mouvements, et cette agglomération de détails fait que l'ensemble du tableau donne au lecteur une impression de manque d'air qui est, de plus, augmentée par l'envahissement d'odeurs d'encens et de santal.

³³⁶ P.S., p. 99.

On observe que ces images présentes dans *Le Passé Passé simple* sont des images en mouvement, qui combinent des éléments sensoriels différents : images visuelles, bruits, sons, voix et odeurs. Ce sont des descriptions sensorielles qui ont un rôle double dans le récit : donner au lecteur la possibilité de se faire une représentation globale de la scène décrite et renforcer l'impression d'authenticité, car ces détails sensoriels ne pouvaient être connus que par quelqu'un qui a réellement vécu une certaine situation. En même temps, cette agglomération de détails donne de la plasticité et de la complexité à l'image, l'inscrivant dans une dimension littéraire.

L'image du mendiant est très fréquemment évoquée dans *Le Passé simple*. L'apparition du mendiant a même un rôle bien défini dans le récit, notamment lors de la scène du dîner en famille, quand sa voix sert à ponctuer ce récit, en interrompant la scène pour créer une attente chez le lecteur et augmenter la tension narrative. Cette figure a aussi un autre rôle tant elle semble être omniprésente : elle finit par être représentative de la ville marocaine :

« Les muezzins se sont tus. Le vingt-quatrième soir de Ramadan m'engloutit. Je suis une file de charrettes qui traînent des vieillards aux pieds nus. A chaque porte, il y a un mendiant. Il cogne comme une fatalité et réclame, exige un bout de pain, un morceau de sucre ou du papier à cigarettes. Je sais cette mélopée, si consciencieusement feinte qu'elle est devenue réelle, et où, depuis saint Abd El Kader jusqu'au saint Lyautey, dernier en date, tous les saints du Maghreb sont hurlés. Les mendiants sont aussi devant les boutiques, les cafés maures, Huns et sangsues, couverts de plaies, verbe diarrhéique, loques multicolores, yeux chassieux que picorent des mouches, les mêmes mouches qui éventent les denrées exposées à tout vent et que chasse vainement un plumeau en doums. »³³⁷

Le mendiant est le symbole par excellence de la misère et de la pauvreté, mais ici il acquiert une nouvelle importance : ses lamentations sont feintes, donc hypocrites, mais d'une hypocrisie qui est devenue un mode de vie en soi. L'invocation des saints n'a rien de religieux, puisqu'elle a été adaptée à la nouvelle situation politique du protectorat, en incluant « *saint Lyautey* ». Le mendiant est bien le représentant de toute la société, qui, à son image, vit dans la même situation d'hypocrisie, car l'existence de ces nombreux mendiants dans les rues des villes marocaines est une conséquence de la piété feinte des autres habitants, notamment des gens riches : ceux-ci font l'aumône parce qu'ils veulent ostensiblement montrer qu'ils respectent les règles de la religion, notamment celle qui prône la générosité et l'entraide. Le fait que le même mendiant venait

³³⁷ P.S., p. 14.

chaque soir devant la maison du Seigneur et qu'on préparait à l'avance la nourriture qui lui était destinée est une preuve de cette comédie réglée. Les rues envahies par les mendiants font partie du tableau général de la ville marocaine, ce qui donne à celle-ci toute entière une caractérisation de pauvreté et de misère.

Les mouches présentes partout, même sur les aliments exposés en plein air, donnent, du point de vue du lecteur occidental, une forte impression d'insalubrité et de danger. Chraïbi mise ici, encore une fois, sur les comparaisons mentales que le lecteur occidental ne peut manquer de faire à partir de ses propres repères culturels.

La ville de Fès est peut-être mieux décrite dans le récit, même si le narrateur n'y est que de passage. Cela peut s'expliquer à la fois par le fait que les événements qui se passent à Casablanca sont plutôt placés dans un décor intérieur, domestique (celui de la maison du Seigneur), mais aussi par le fait que le retour à Fès éveille chez Driss des souvenirs de son enfance, ce qui explique que les images de cette ville soient plus précises : le narrateur donne en effet l'impression de très bien connaître les endroits qu'ils décrit :

« Une maison, n'importe quelle boutique, un coin de ruelle est un rejet brutal vers la matière. Ce n'est pas parce que Fès est vétuste ou que les éléments du siècle mécanique y sont à peine perceptibles ; mais parce que cette ville dégage, si je puis dire, une odeur de sainteté qui imprègne les bâtiments, la mentalité des gens et l'atmosphère – une sainteté qui n'a pas de parenté avec celle des monastères ou des lieux de pèlerinage, mais faite de respect, de passivité que l'on pourrait avoir pour un ermite de quelque mille ans. Je sais comme elle s'éveille, comme elle coule sa journée, comme elle s'endort. Elle a une odeur, une couleur, un ton propres. »³³⁸

Ce tableau est beaucoup plus statique que ce que nous avons pu voir auparavant, parce que l'intention du narrateur n'est pas la même que dans les autres images. L'immobilité de Fès, son caractère vétuste et passif sont des signes d'un très fort lien à la tradition. L'utilisation du mot « sainteté » pour décrire l'atmosphère de la ville n'a rien de religieux, ainsi que le précise le narrateur lui-même. Il exprime plutôt une réticence au progrès et une résistance à la modernisation de la ville, sous tous ses aspects. La mentalité des gens est vétuste à l'image des bâtiments et la vie urbaine, perçue comme monotone et immuable. Le narrateur la connaît depuis son enfance et il a l'impression que rien n'a changé depuis cette période assez lointaine. Cette

³³⁸ P.S., pp. 74-75.

représentation de la ville est donc en fait une image qui peut être extrapolée dans l'esprit du lecteur à toute la mentalité de la société : une mentalité traditionnaliste qui reste ancrée dans une vision conservatrice et réfractaire au renouveau.

La ville et ses paysages extérieurs ne sont pas les seuls à être décrits par Chraïbi, qui nous donne aussi un aperçu des différents aspects de la société, ce qui offre une image plus complète de l'atmosphère générale dans la société marocaine de l'époque. Nous avons déjà parlé de la vie familiale et de l'atmosphère domestique à travers l'étude des relations entre les personnages, nous n'y reviendrons plus. Un autre aspect social qui apparaît est celui lié à l'éducation coranique. L'agressivité subie et la souffrance des enfants caractérisent ce type d'enseignement, nous l'avons montré dans la partie consacrée aux enfants. Chraïbi nous donne aussi une description de l'intérieur d'une telle école :

« L'école en question est tout simplement une boutique en général sombre, à sol de terre battue et recouvert de nattes. Des enfants de quatre à douze ans, parfois même des adolescents, sont assis là en tailleur, toute la journée, avec leur planche sur les genoux, nasillant, ânonnant, serrant le poing à chaque défaut de mémoire. Ce brouhaha se teinte parfois de souffrance, de faim, de larmes silencieuses et de résignations.

La terre est humide et ces enfants ont froid au derrière. Il faut pourtant ne rien dire, apprendre. Les punitions guettent. A travers les nattes pourries s'infiltrent cafards, punaises, pucerons... Suspendues à un fil, des araignées parties du plafond presque invisible dans la pénombre font des descentes en piqué et viennent chatouiller les cranes ras et teigneux. »³³⁹

Le local insalubre et impropre à toute activité, notamment éducative, est représentatif du statut de l'enfant que nous avons vu auparavant. Tout ce qui comptait dans ces écoles était l'appropriation à tout prix des versets du Coran, au détriment de tout confort ou sécurité des enfants. L'atmosphère triste et désolante dans laquelle ces enfants sont obligés d'apprendre par cœur et pour cela, sont soumis à des punitions corporelle, est rendue par un décor sombre et misérable, avec des insectes se faufilant partout et des infiltrations d'humidité. La peur et le froid, la répétition incessante des versets coraniques, la semi-obscurité dans laquelle est plongée la pièce, tout rend l'endroit oppressant et semblable à une cellule de prison.

Dans *Le Passé simple*, les descriptions des lieux ont le rôle de soutenir la révolte du narrateur et de la légitimer en quelque sorte. Les paysages urbains expriment tous la pauvreté et

³³⁹ P.S., p. 39.

la désolation, les intérieurs sont, quant à eux, oppressants et sordides. Ce n'est que vers la fin du roman que cette représentation change un peu, avec l'image de la ferme du Seigneur. Le paysage rural est en antithèse avec ce qu'on avait vu jusque là, parce que l'espace ouvert et ensoleillé, coloré par les plants de tomates, donne une sensation de liberté, de bonheur et de tranquillité. Comme pour le Seigneur, la campagne et la nature représentent un refuge quasiment mythique face à l'agressivité du monde urbain, une échappatoire où l'humain peut se retrouver et se ressourcer.

Succession ouverte est beaucoup moins riche en images du Maroc, le récit se concentrant sur le personnage du père et sur son héritage. Mais les quelques détails qui font référence à une atmosphère générale ne sont pas très loin de ce que nous avons pu remarquer dans *Le Passé simple*. L'image du quartier où habitent Jaad et Safia est la plus représentative et ressemble beaucoup aux paysages urbains du premier roman. Il s'agit d'un quartier pauvre de travailleurs, un bidonville où les enfants nus et affamés courent parmi les baraques qui servaient d'habitations, en fouillant les poubelles pour y chercher un peu de nourriture. C'est l'occasion pour Chraïbi de condamner les doctrines politiques qui prônent de belles idées, en oubliant complètement les réalités sociales. Dans ces bidonvilles habitaient des ouvriers qui ne pouvaient pas se nourrir d'idées, et qui, pourtant, continuaient à croire dans la vérité de ces idées de propagande.

Cette fois-ci, même l'image de la ferme du Seigneur semble moins sereine, car elle a été contaminée par l'intrusion des instruments de travail mécanique. Les bruits des outils et le fourmillement des ouvriers ont pris la place des sons de la nature qui donnaient une sensation de liberté à cet endroit semi-sauvage. Il faut alors aller vers la mer pour retrouver un paysage paisible :

« Là-bas, très loin, comme une naissance ou comme une mort, le soleil brasillant au couchant. Un criquet et son cri perçant. Une buse planant puis tombant sur la mer comme un aérolithe, rougie par les flammes de l'horizon. Et la paix, une ombre de paix descendant sur la terre, avec la brise du crépuscule, fraîche et lénifiante comme elle. »³⁴⁰

³⁴⁰ S.O., p. 173.

Nous avons observé plusieurs fois que, chez Chraïbi, la mer et l'océan, comme la nature en général, faisaient partie des images renvoyant à la liberté et à la tranquillité, procurant la paix intérieure et l'ouverture vers le monde, étant précisément opposés au vacarme de la vie urbaine.

L'atmosphère de la ville semble être plus calme dans *Succession ouverte*, mais reprend en fait les mêmes éléments que nous avons déjà vus dans *Le Passé simple*. Les commerçants sont toujours présents :

« A l'origine ç'avaient été des caisses d'oranges. Le Berbère avait vendu les agrumes et les caisses vides étaient devenues un comptoir. Entre ses mains, rien ne se perdait, tout se transformait et il n'avait jamais eu besoin de suivre des cours de formation professionnelle. L'utilisation, voilà pourquoi il vivait. On est responsable de sa vie et, lui, il l'était de tout ce qui pouvait se vendre ou servir, à défaut de se vendre. Immémoriale, venue des chromosomes et d'une longue hérédité d'affamés, l'utilisation des déchets était dans son sang. C'était sa religion. Pour lui, la religion de l'utilisation était toujours allée dans le sens de la poussée vitale. »³⁴¹

La boutique tenue par le Berbère est l'un des commerces orientaux où on trouve tout ce qu'on peut chercher, comme nous l'explique le narrateur. Mais ce qui l'intéresse ici est d'expliquer à son lecteur la façon de fonctionner de ces magasins. Les commerçants n'avaient pas de formation professionnelle, mais une sorte d'intuition économique native qui les aidait à trouver une utilisation à tout ce que d'habitude on pourrait considérer comme des déchets. Cette activité était au départ motivée par la pauvreté, mais demeure même au-delà ; le ton de l'auteur n'est plus ici aussi dur que dans le premier roman, ses propos sont plus nuancés bien qu'ils servent encore à la représentation d'un univers négatif. Il ne loue pas du tout les préoccupations du commerçant, mais il montre un certain respect pour la manière dont celui-ci continue à assurer son existence. On peut là encore facilement s'imaginer que ce Berbère était un exemple du fonctionnement d'une économie traditionnelle dans les villes marocaines.

Etant donné qu'il n'y a pas beaucoup de scènes qui se passent à l'extérieur, la foule n'est pas très présente dans ce roman. Cela fait que l'impression oppressante de manque d'espace est moins ressentie par le lecteur ; les bruits de la rue et les lamentations des mendiants ne sont plus aussi fréquents. Mais l'atmosphère générale reste quand même dans un registre négatif, donnant une sensation de tristesse et de captivité. Certains personnages y contribuent aussi, par leurs

³⁴¹ S.O., pp. 97-98.

situation et attitudes : la pauvreté de Jaad contraste avec l'hypocrisie de l'arriviste Camel, par exemple.

La Civilisation, ma mère !... nous laisse voir une autre facette de la ville et du paysage marocain. Dans les deux parties du roman, les descriptions de l'extérieur montrent un espace urbain plus dynamique, plus ouvert et, si on peut dire ainsi, accueillant. L'existence des magasins occidentaux où les deux frères vont chercher des vêtements pour leur mère et la référence fugace aux Occidentaux dans les rues de la ville (les femmes que la mère admire depuis sa terrasse) sont des éléments nouveaux, qu'on n'a pas eu l'occasion de voir dans les deux autres romans où, même si on pouvait deviner leur présence, ils ne faisaient pas partie du décor de la ville marocaine. Ce sont des détails qui changent la perception du lecteur, indiquant une certaine évolution par rapport aux autres œuvres. C'est une vraie évolution dans l'écriture du pays natal, parce que le moment de l'action devrait être à peu près le même que celui du *Passé simple* ; cette évolution est bien d'ordre poétique car une évolution réelle de la situation référentielle est bien peu probable. Ayant des visées différentes et écrits à plusieurs années de distance, ces deux livres montrent clairement l'évolution de la vision de l'auteur sur son pays natal.

La scène du cinéma est, de ce point de vue, très éloquente :

« Un de ces « Colisée » des quartiers populaires et d'avant guerre où le spectacle était permanent de midi à minuit et se déroulait simultanément sur deux plans, double décor et double action : à l'écran et dans la salle. Surtout dans la salle. Les jeunes gens y venaient en bandes, avec des guitares (pour mixer les séquences romantiques), des pétards et des lance-pierre (pour les scènes de cow-boy et de bagarres), des cornets de cacahuètes, des claquettes, des sifflets – et une immense envie de s'amuser. Tout le monde fumait : du kif, du tabac, la pipe, le cigare et des herbes que je n'ai jamais pu définir. »³⁴²

Le vacarme de la salle est presque le même que ce que nous avons pu voir dans les rues évoquées dans *Le Passé simple*, bruits des voix et musiques, public exclusivement masculin et activités qui faisaient de la salle un spectacle en soi. Si on juge objectivement, l'atmosphère n'est pas très différente de celle du premier roman : l'obscurité de la salle, la fumée du tabac et des plantes hallucinogènes, la promiscuité et la violence gratuite sont similaires. Mais on observe que le ton de la description n'est plus le même : loin de la révolte qu'exprimaient les images du *Passé*

³⁴² C.M.M., p. 66.

simple, ce tableau est mis plutôt sous le signe de l’amusement face au détournement de l’usage normal du cinéma ; les Marocains s’étaient appropriés le spectacle cinématographique et l’avaient adapté à leur mentalité et à leur façon de vivre. Le cinéma était devenu un nouvel espace de rencontres et de discussions. En lisant ces lignes, on peut même discerner une fierté qui se dégage, un amour patriotique pour ces gens qui ne rejetaient pas le progrès technologique, mais l’utilisaient à leur façon. La scène est aussi imprégnée de nostalgie, des sentiments de l’auteur qui transparaissent à travers son écriture et qui sont explicables par le fait que les événements sont plus éloignés dans le passé et racontés par un narrateur qui se remémore son enfance.

Les tableaux de nature sont encore une fois représentés par des images de la mer :

« Trois ou quatre cèdres débout sur la falaise, mi-chauves, tout gris, nous regardent en soupirant dans la brise du soir. Une mouette tournoie au-dessus de ma tête, me surveille comme si j’étais un congre – puis va rejoindre le soleil à l’horizon. En ricanant avec une voix de tôle, Blanco, le cheval du petit loustic, se secoue sur la plage. Un long tressaillement fibre par fibre, ondes successives de la croupe aux naseaux. Comme il a les pieds dans l’écume, son frisson se communique aux vagues de la marée montante. »³⁴³

La nature et les animaux sont utilisés pour créer une vision de liberté et d’insouciance : l’espace est ouvert et les bruits des oiseaux, de la mer et du cheval libéré propices à l’exaltation. La voix du narrateur, Nagib semble s’intégrer parfaitement dans cette atmosphère harmonieuse. La lumière diffuse du soleil couchant participe à l’impression de paix ; le tableau dégage aussi une nuance de solitude, mais cette fois, dans le sens d’une possibilité de se retrouver dans la relation avec la nature.

La même idée est véhiculée dans le passage du voyage de la mère à travers le pays :

« [...] et ma mère lancée à la découverte du monde avec un enthousiasme ininterrompu, champs arides parsemés d’alfa, sillons rouges piqués de vergers du vert même de la vie, vallées couvertes de fleurs qui s’envolaient à notre approche en d’immenses essaims de papillons, cataractes constellées

³⁴³ C.M.M., p. 120.

d'arcs-en-ciel, rus que les pneus éparpillaient en jets de lumière, chevaux galopant fous sur l'horizon – et ce ciel, mon Dieu ! s'écriait ma mère, ce ciel sans frontières de race ou de religion [...] »³⁴⁴

La description de la beauté naturelle des paysages marocains se transforme dans un tableau paradisiaque où les couleurs, les odeurs, les mouvements des papillons et des chevaux semblent faire partie de la description d'une sorte d'Eden. Cette image pourrait être expliquée à la fois par le caractère utopique de la partie à laquelle elle est intégrée, et par le fait que le regard à travers lequel le lecteur a accès à cette image est celui d'un jeune homme qui n'était pas beaucoup sorti de sa ville natale. Il découvre donc, à côté de sa mère, des paysages nouveaux et leur première impression ne peut être que d'émerveillement. Mais il ne faut pas oublier ici que la conception même de *La Civilisation, ma mère !...* a eu dès le début une destination précise : le roman était premièrement destiné à Sheena ; c'est à travers l'écriture que Chraïbi a voulu lui décrire sa terre natale et la lui faire aimer. De ce point de vue, il faut lire entre les lignes de ce passage, et de tous les passages qui décrivent des endroits du Maroc ou l'atmosphère du pays, cette intention première ; ce sont par conséquent bien plus les sentiments de l'auteur que ceux de ses personnages fictifs, qui sont exprimés à l'aide de ces descriptions très plastiques et très poétiques.

Dans ces trois romans de la famille , on observe une évolution progressive de la manière de présenter l'atmosphère du Maroc. La révolte et la description crue de la ville dans *Le Passé simple* cèdent la place à des images plus retenues dans *Succession ouverte*, pour aller vers la peinture d'un paysage idéalisé dans *La Civilisation, ma mère !...* Cette progression montre indubitablement une évolution de la personnalité de Driss Chraïbi et de ce fait, du regard qu'il porte sur son pays natal.

Le dernier roman de notre corpus, *L'Inspecteur Ali*, nous fait voir encore un autre visage du Maroc et nous introduit dans une autre atmosphère. Le point de vue du narrateur est déjà changé, puisqu'il s'agit de voir le pays à travers les yeux d'un homme qui y est revenu s'installer avec sa famille, à la différence de Driss dans *Succession ouverte* qui ne rentre au pays que pour une période de temps limitée.

La ville que Brahim nous donne à voir a déjà connu le progrès technique et culturel, la présence de l'aéroport étant l'un des symboles de la modernisation qui n'avait pas été mise en

³⁴⁴ C.M.M., p. 139.

avant par une description dans *Succession ouverte*, même si le détail du lieu y était mentionné. Le paysage urbain d'El-Jadida présenté par Brahim est ambivalent, mêlant un sentiment de fierté patriotique à une critique sur la façon dont se mettent en place les changements :

« La ville était en ébullition, toute la population dans la rue. Au son des flûtes et des tambours, on dressait à la hâte des arcs de triomphe en contreplaqué et branches de palmier, des oriflammes, des guirlandes aux ampoules multicolores. Orchestres à tous les carrefours, débauche de gâteaux, voix fortes mêlées les unes aux autres, rires et danses. A l'arrière-plan sonore, l'Océan toussait tel un vieillard. Camions-bennes, bitume bouillant déversé dans les nids-de-poules de la chaussée, trottoirs lavés à grande eau. Agiles et véloces, des milliers des mains plantaient des fleurs et des arbustes dans le terre-plein des avenues. »³⁴⁵

Cette description est une combinaison d'éléments visuels, olfactifs et sonores, présentant une ville prise dans le tumulte d'une fête ; la ville donne une impression de vacarme et d'agglomération dans ce tableau coloré et bruyant qui semble exprimer une joie de vivre et une facilité dans le travail qui n'ont rien à voir avec les images sombres des premiers romans. L'élément sonore est ici privilégié, le vacarme des voix se combinant à toutes sortes de musiques ; l'océan reste présent, même si c'est « à l'arrière plan », tel un témoin de tous ces changements. Mais au-delà de cette image qui semble proposer un regard positif sur le progrès de la ville, le narrateur nous présente aussi les mendiants qui avaient déjà pris leur places stratégiques et nous explique que tous ces préparatifs étaient destinés à la supposée visite du roi à El-Jadida. Il ne s'agit donc pas d'une réelle évolution de la situation, mais d'un progrès factice, destiné à doré l'image de la ville aux yeux du roi. En l'absence de cette visite officielle, toute cette ébullition n'aurait pas existé.

A travers tout le roman, Chraïbi met ainsi en relief cette idée d'une société qui cache ses défauts au lieu de les résoudre. A commencer par les autorités, qui s'occupent plutôt de leurs image et bien-être que de la modernisation socioculturelle :

« Une villa de milliardaire, cinq salons d'apparat, quatre-vingts convives tirés à quatre épingles, des serviteurs noirs en gants blancs, du whisky dans des tasses à thé en raison de la religion et du qu'en-dira-t-on, mais le scotch présente la même couleur que le thé, ce qui sauvait les apparences. »³⁴⁶

³⁴⁵ I.A., p. 104.

³⁴⁶ I.A., p. 112.

Il s'agit ici de la description d'une réception à laquelle Brahim avait participé. L'opulence de la villa, les vêtements des invités, la présence des serviteurs contrastent fortement avec les réalités du pays, les problèmes de la société. Avec son ironie caractéristique, Chraïbi nous donne à voir de nouveau l'hypocrisie des gens qui faisaient semblant sous les yeux de tout le monde de respecter rigoureusement les règles religieuses, tout en les transgressant hors de ce regard. Ce qui compte le plus, c'est de faire semblant, de garder les apparences, même si tout le monde sait que ce n'est qu'un mensonge. Boire du scotch dans des tasses à thé est ainsi donné pour une pratique courante, qu'évidemment tout le monde connaissait ; puisque la couleur des deux boissons était la même, cela suffisait pour sembler respecter l'interdiction de l'alcool. Même si le langage employé est plus subtil et le ton moins révolté, les réalités mises en évidence ici sont les mêmes que celles qu'avait critiquées le narrateur dans *Le Passé simple*.

Chraïbi n'hésite pas à montrer le clivage qui existe au niveau de la société, entre les apparences de luxe et de modernité qu'on essayait de montrer aux visiteurs, notamment aux Occidentaux, et les réalités dures d'un pays qui n'a pas encore fait suffisamment de progrès :

« Il m'avait été donné de parcourir le Maroc de long en large, de Tanger à Agadir, en passant par le Moyen Atlas. Luxe, calme et immobilisme. Modernisme du XXI^e siècle. A aucun moment, jamais, je n'avais aperçu le moindre village, pas même un fellah ou un âne. A croire qu'ils avaient tous sombrés dans la modernité triomphante. Et les gens qui m'avaient fêté étaient habillés avec recherche, parlaient un langage fleuri, voire littéraire. Ils avaient lu Sartre, George Friedman, Julia Kristeva. »³⁴⁷

Le narrateur raconte ici un voyage qui lui avait été proposé par son banquier après l'ouverture de son compte. On avait soigneusement évité les régions rurales et les périphéries des villes, ainsi que les rencontres avec des gens du peuple. On avait voulu lui montrer le Maroc qui avait avancé, s'était modernisé et était devenu la copie conforme des pays occidentaux. C'était le Maroc d'une élite intellectuelle ayant une éducation européenne et qui n'était pas représentative de la population marocaine, ni de ses conditions de vie.

Le narrateur ne se montre pas impressionné par ces fausses preuves de modernité, parce qu'il aime son pays dans sa simplicité propre, avec ses gens ordinaires, simples et sincères :

³⁴⁷ I.A., p. 155.

« *El-Jadida. C'est à l'heure du laitier que j'aime ma ville. Peuplée uniquement de besogneux lève-tôt par nécessité. Balayeurs, éboueurs, chiffonniers, récupérateurs de ferraille ou de bouteilles vides dans les poubelles. Ils me souhaitaient une « journée de lumière » sonore tandis que je déambule le long de l'avenue. Tout proche, l'Océan tousse comme un asthmatique. »*³⁴⁸

Même s'il est attribué à la voix du narrateur, ce passage semble plutôt exprimer les pensées de l'auteur, ses propres sentiments. L'image de la ville qui commence à peine à se réveiller, mais qui déjà est en mouvement est empreinte d'une certaine nostalgie et d'un amour qui manquaient dans les descriptions précédentes. Il ne s'agit plus de dénoncer l'hypocrisie des riches, et leur opulence affichée, mais d'avouer une affection intime pour une ville des travailleurs de nuit, une ville des pauvres qui récupèrent des déchets dans les poubelles, mais qui n'ont pas honte de se montrer tels qu'ils sont, ni de saluer un inconnu dans la rue par simple politesse et non pas par intérêt.

L'atmosphère du Maroc de *L'Inspecteur Ali* est construite par l'auteur pour montrer, à travers les contrastes entre les classes sociales, les réalités d'un clivage qui apparaît au niveau socioculturel, alimenté par l'hypocrisie et la corruption dont certains personnages (comme le banquier) représentant l'autorité font preuve. Chraïbi n'a pas renoncé à la critique à l'encontre des institutions marocaines incapables de mener de vrais changements, mais il l'exprime de manière plus subtile, avec plus d'ironie, et surtout ne se cantonne plus à cette intention critique puisqu'il n'hésite plus à exprimer toute une gamme de réactions sensibles qui reflètent ses propres sentiments.

Les deux volumes de mémoires de Chraïbi nous permettent de voir, sans aucun intermédiaire ou personnages de projection, sa propre image du Maroc, en dehors de toute autre visée que ses romans pouvaient avoir. *Vu, lu, entendu* est, de ce point de vue, l'œuvre qui nous intéresse le plus, parce qu'elle raconte l'enfance et l'adolescence de Chraïbi, périodes qu'il a vécues exclusivement au Maroc. Il essaie de présenter à son lecteur une image du pays tel qu'il le voyait. Les descriptions et le discours peuvent être vus comme étant plus authentiques en raison du caractère clairement autobiographique de l'œuvre. Il ne faut cependant pas oublier l'écart de temps qu'il y a entre la période racontée et celle de la conception de l'œuvre. L'une des

³⁴⁸ I.A., p. 175.

caractéristiques de l'écriture autobiographique est justement cette différence de perception qui conduit à une vision plus nostalgique des événements éloignés dans le temps.

Une grande partie de la période racontés dans *Vu, lu, entendu* couvre la période la Seconde Guerre mondiale, ce qui fait que les images et l'atmosphère qui y sont décrites sont en liaison avec cette période historique du Maroc. Cela fait que le livre de Chraïbi a aussi un aspect de document historique qui augmente encore plus sa valeur autobiographique. Les réalités de la Guerre sont vues par les yeux de l'adolescent qui traversait la ville pour aller à l'école : les zones interdites d'accès, les interventions du père pour obtenir un permis de passage, mais aussi des réalités plus concrètes, comme le rationnement des aliments :

« On a institué les cartes de rationnement. A l'usage des européens. Les indigènes n'y avaient pas droit, au motif qu'ils n'étaient pas inscrits à l'état civil des services municipaux, à de rares exceptions près. On découvrait fort à propos qu'ils avaient une juridiction à eux, coutumière : les caïds, les pachas, les vices-pachas et autres chefs de clan ou de quartier. Avec ses contrôleurs civils et ses commandants de cercle, l'administration du Protectorat se révélait une simple teinture, facile à délayer à la moindre occasion – le rationnement par exemple. »³⁴⁹

Chraïbi dénonce ici l'hypocrisie de l'administration française qui appliquait les règles du partage des aliments uniquement aux Européens, sous prétexte que les Marocains n'avaient pas de papiers d'identité. Cependant la population locale avait ses propres lois et règles, sa propre façon de gérer les situations d'après des coutumes établies depuis longtemps qui n'avaient pas besoin de papiers officiels. Ils réussissaient à contourner les restrictions imposées par le Protectorat. D'ailleurs, les produits qui ont été rationnés ne faisaient pas partie des aliments que les Marocains utilisaient habituellement, il s'agissait surtout de produits européens qui ne pouvaient plus être importés à cause de la guerre :

« Si l'on rationna les pommes de terre, les pâtes, le riz, le chocolat et les saucissons, ce fut un coup d'épée dans l'eau : ces articles n'entraient pas dans la ligne de références des Arabes. Ils ne connaissaient pas. Les épiciers de chez nous proposèrent à leurs clients français des produits du terroir, cent pour cent marocains : pois chiches, fèves, figues de Barbarie bien garnies de leurs piquants, tête de mouton à l'état brut, fenugrec, beurre rance du bled, kif pour remplacer le tabac, piments, graines de sésame. Ils ne connaissaient pas. Nous étions donc à égalité. Pas tout à fait cependant... »³⁵⁰

³⁴⁹ V.L.E., p. 75.

³⁵⁰ V.L.E., p. 76.

Les différences culturelles étaient très visibles dans les habitudes alimentaires des deux populations. On ressent dans cette énumération des produits marocains la fierté et la nostalgie de l'expatrié qui a dû renoncer à certains d'eux. Si l'alimentation n'était pas un problème pour les Marocains qui n'avaient pas de carte de rationnement, les soucis apparaissaient au niveau des textiles et des chaussures, parce que ces produits étaient essentiellement importés de France et que leur approvisionnement n'était plus possible à cause de la guerre. C'est à ce niveau qu'apparaissent les inégalités et les intentions des autorités françaises qui n'étaient pas de « protéger » le Maroc et son peuple.

Probablement, l'adolescent Chraïbi ne se rendait pas forcément compte de l'impact que le rationnement des produits avait sur les Européens et sur les Marocains. Son père avait suffisamment de ressources pour que sa famille ne ressente pas ces inconvénients. Ces considérations sont plutôt faites par l'adulte qui raconte cette période de sa vie.

La même critique subtile et humoristique envers le Protectorat français est visible à plusieurs endroits dans le roman et c'est notamment dans les descriptions de la ville et de son atmosphère :

« Sur les quais du port s'élèvent des montagnes de céréales et d'agrumes, en vrac. Nu-pieds, vêtus de sarraus, les dockers les enfournent à fond de cales. Sirène hurlante, un cargo demande l'entrée au port, un autre s'apprête à partir, un autre encore... Je n'en ai jamais vu autant. Je rêve d'horizons lointains, de sternes et de rieuses qui accompagnent les poèmes. Le drapeau tricolore flotte au vent avec l'allégresse d'un Te Deum. »³⁵¹

Les bateaux qui prennent la route de la France sont chargés avec des produits marocains, des céréales et des agrumes qui alimentaient les marchés français. Les ouvriers marocains travaillent dans les ports maintenant sans horizons. Le changement du paysage local, même s'il peut apparaître comme un signe de la modernisation, ne fait pas rêver Chraïbi, parce qu'il n'allait pas plus loin, en direction d'une évolution plus profonde, concernant les mentalités et les visions socioculturelles. Nous avons remarqué déjà l'importance de l'océan dans les descriptions de Chraïbi, qui symbolise pour lui l'ouverture et la sérénité. La limitation de l'horizon et de la vue sur l'océan à cause des cargos n'est pas une remarque innocente : à travers cette image, Chraïbi exprime habilement sa tristesse face à l'effet que la colonisation a eue sur le Maroc. Loin d'être

³⁵¹ V.L.E., p. 75.

une occasion de modernisation du pays, de son ouverture vers le monde et d'une évolution sociétale, le Protectorat a limité encore plus les possibilités, en introduisant des lois et des normes qui servaient en premier aux intérêts français.

La situation de la Guerre a fait que sur le territoire marocain se trouvaient pour cette période particulière trois communautés différentes : les autochtones, les Français et les soldats américains des bases militaires. Chraïbi montre avec humour les changements que cela a apportés :

« Chaque fois que j'en avais le loisir, je me promenais de par la ville, l'oreille dressée, le regard acéré. Les devantures changeaient d'enseigne, surtout dans la ville européenne. Tel coiffeur devenait Hair Dresser ou Barber du jour au lendemain, le magasin d'antiquités du quartier Bourgogne avait une nouvelle appellation, Tourist Farces & Attraps (sic), les pharmacies étaient à présent des officines tenues par des Chemists et des Apothekes, certaine librairie que je connaissais bien répondait au nom de Books Shop. »³⁵²

C'est là une occasion amusante de mettre en valeur la capacité d'adaptation des Marocains et leur façon de détourner et de s'appropriier les choses, d'utiliser à leur façon les situations les plus diverses. La traduction approximative en anglais de certaines phrases n'est pas uniquement due à l'ignorance de la langue en question, mais plutôt à un humour caractéristique des Marocains. Entre les lignes, on peut lire aussi un certain regret de l'auteur que le contact avec les Occidentaux n'ait apporté que des changements superficiels, tels que les noms des magasins, qui ne touchaient pas aux problèmes profonds de la société marocaine. De nouveau, on remarque le fait que ces considérations appartiennent plutôt à l'adulte qui écrit ses mémoires qu'à l'adolescent qui déambulait dans les rues.

L'image de l'Occident hostile et intolérant qui ne veut pas s'adapter aux conditions sociales qu'il avait lui-même créées était déjà présente, et plus clairement exprimée, dans *Succession ouverte* :

« Voici : j'ai trouvé des gens, hommes et femmes, qui acceptaient le Nègre à la rigueur, le Chinois à la rigueur, mais pas l'Arabe. Ils en voyaient des échantillons défiler à la lisière de leurs villes et de leur société, en butte aux services policiers, au sous-emploi, à la faim du corps et de l'âme. Estropiés du corps et de l'âme depuis des siècles et des générations, de père en fils, avec une loi d'hérédité parfaite et

³⁵² V.L.E., p. 127.

immuable. Un pauvre, cela fait toujours peur. Mais il ne leur venait pas à l'idée que ce pauvre, une fois vêtu et nourri, et traité d'égal à égal, pourrait leur ressembler comme un frère. Ils mâchaient leur dignité comme on mâcherait une botte de paille. »³⁵³

Le passage se poursuit sur le même registre et Chraïbi y présente tous les défauts de la civilisation occidentale, vus par les yeux de Driss Ferdi. Après avoir quitté son pays natal pour retrouver cette civilisation tant rêvée, il y avait trouvé une intolérance qu'il n'avait pas prévue. La critique de ce comportement des Français est dure et atteint presque la violence du *Passé simple*. On ressent la même révolte, cette fois-ci dirigée de l'autre côté ; l'indifférence des Occidentaux a été d'autant plus choquante pour Driss qu'il a toujours cru dans les valeurs promues par les Français. Les inégalités dues aux conditions sociales et l'inacceptation des Maghrébins du seul fait de leur origine sont des éléments qui montrent une atmosphère tendue et difficile à vivre pour lui. C'est une attitude hypocrite qui n'a rien de l'humanisme idéaliste prôné dans les livres scolaires.

Contrairement aux autres œuvres, *Le Monde à côté* est plus pauvre en descriptions de lieux et de paysages, parce qu'il se concentre plutôt sur la carrière de Chraïbi et sur les personnes qu'il a rencontrées. Le Maroc n'est que très peu présent dans cette œuvre de mémoires, parce que les événements évoqués se passent en grande partie en France ou au Canada. Le pays natal est raconté surtout sous l'angle du retour tardif et de l'accueil qui lui avait alors été réservé par les officiels et par les étudiants. C'est la dimension humaine qui y est prédominante, avec une grande importance accordée aux relations personnelles. Il n'y a plus de descriptions générales, de tableaux de foule comme nous avons vu précédemment, l'auteur se contente de nous présenter sa vie personnelle et professionnelle, sans généraliser sur la situation d'un pays où il n'a pas vécu depuis de nombreuses années.

S'il décrit parfois les lieux où il a habité ou les endroits qu'il a visités, c'est désormais toujours avec une vision assumée comme très personnelle, comme dans la description de la vie sur l'Ile d'Yeu :

« Murs chaulés et volets bleus, des maisons basses, aussi trapues que leurs habitants. Des cheminées montait en zigzag une fumée blanche qui sentait bon le feu de bois. Tout était lent : le temps retrouvé, les gestes des marins vêtus de sarraus, l'économie de leurs paroles, l'horizon sans limite.

³⁵³ S.O., p. 38.

Comme suspendues au ciel, les mouettes semblaient avoir l'éternité pour elles. Omniprésent, l'océan toussait tel un vieillard face à l'immensité de la vie. »³⁵⁴

On y voit un tableau semblable et en même temps à l'opposé de celui qu'il nous faisait voir dans *Vu, lu, entendu* : le port, les marins en sarraus, l'océan. Mais ce n'est pas le même bruit des cargos qui arrivent dans le port, ni le fourmillement des travailleurs ; la lenteur et le silence de ce coin de l'Occident, sa rusticité qui semble avoir aboli le temps et contrastent fortement avec l'image habituelle de la civilisation occidentale et même avec le vacarme caractéristique du Maroc. L'image de l'océan ouvert vers l'horizon lointain reprend les mêmes aspirations personnelles symboliques à la liberté et à la sérénité dont nous avons parlé auparavant.

Chraïbi utilise les descriptions des lieux dans ses œuvres pour exprimer des idées et pour construire une atmosphère générale qui va dans le même sens que le but poursuivi par l'œuvre dans sa totalité. Même si dans les romans ces images sont attribuées aux narrateurs respectifs, elles sont plutôt représentatives du point de vue de l'auteur. Le fait de retrouver des similitudes dans les tableaux descriptifs des différentes œuvres chraïbiennes fonctionne comme un révélateur qui sert à identifier les intrusions de l'auteur au sein même du récit fictionnel. Ce constat est renforcé par les ressemblances parfois très claires entre les paysages et l'atmosphère décrits dans les romans et ceux que Chraïbi introduit dans ses mémoires.

Ces images, notamment celles qui évoquent le Maroc, fonctionnent comme indices de la présence de l'auteur – et de sa vision de la réalité vécue par lui – dans les œuvres de fiction. Ces éléments font par conséquent partie de ces caractéristiques de la pseudo-autobiographie que nous avons essayé de mettre en évidence à travers cette recherche.

³⁵⁴ M.C., p. 37.

IV.3. Le sentiment religieux

La vision très critique de l'organisation et du fonctionnement de la société marocaine que Driss Chraïbi a toujours élaborée dans ses œuvres a donné naissance à des polémiques qui dépassaient très souvent le cadre strictement littéraire. La parution du *Passé simple* en 1954 a suscité un énorme scandale au Maroc en raison de sa dénonciation acide et violente de réalités sociales et de pratiques traditionnelles qui constituaient les fondements de la culture marocaine. Faire la critique de cette structure socioculturelle qui prend ses sources dans les préceptes de la religion musulmane a été automatiquement vu comme une critique à l'adresse de l'Islam. L'œuvre a été considérée comme blasphématoire et son auteur comme un iconoclaste, alors qu'il n'était qu'un contestataire romantique. En fait la littérature chraïbienne ne fait pas la critique de l'Islam, mais de la façon dont la religion a été détournée et utilisée pour servir aux intérêts des représentants religieux et pour renforcer une autorité qui n'était pas toujours légitime. Une différence entre religion, croyance et dogme nous semble, en ce sens, importante à mentionner pour faire une interprétation correcte des œuvres chraïbiennes.

Ce qui nous intéresse ici est le fait de voir quelle est la place de la religion dans les diverses œuvres qui composent notre corpus et de rendre compte de la manière dont l'auteur traite les éléments religieux pour les utiliser dans la critique sociale. *Le Passé simple* est l'œuvre qui nous intéressera plus précisément dans cette analyse, puisque ce roman est le plus riche en références à la religion, aux dogmes et aux représentants religieux. On observera par la suite que les autres écrits chraïbiens ne présentent pas de la même façon ce fait culturel.

La scolarité occidentale que le narrateur Driss Ferdi a eu l'occasion de suivre a ouvert son horizon intellectuel et a contribué à la formation d'un esprit critique qui lui a servi à se rendre compte des problèmes qui minaient la société orientale de son époque. L'influence et le pouvoir des représentants religieux étaient l'un des aspects qui se trouvaient à l'origine de la résistance au changement et de l'ancrage très soutenu dans les traditions. Driss Ferdi attaque justement cette autorité comme étant illégitime et malhonnête dans les diverses interprétations données aux préceptes religieux musulmans pour détourner leur vraie signification au profit de ces représentants.

Le premier contact de Driss, et de tout autre enfant musulman, avec l’Islam se fait dans les écoles coraniques. Nous avons déjà parlé de ce type d’éducation dans la partie dédiée aux enfants, mais il nous semble important d’y revenir pour traiter le sujet de la religion au-delà des questions éducatives que nous avons traitées auparavant. Driss résume en quelques mots ses quatre années de scolarité coranique :

*« C’est ainsi qu’a commencé ma scolarité. Elle a duré quatre ans. Tout ce que j’ai appris en cet intervalle de temps tiendrait à peine sur un timbre-poste français ».*³⁵⁵

Ce n’est pas parce qu’il méprise les enseignements de l’Islam qu’il exprime si ouvertement son opinion sur l’éducation traditionnelle. Il s’agit plutôt d’une critique à l’égard des méthodes employées, qui, comme nous l’avons vu, ne dépassaient pas l’apprentissage par cœur des versets du Coran. En termes d’apport intellectuel au développement de la personnalité de l’enfant, cette scolarité était presque complètement inutile, parce qu’elle ne fournissait pas d’explications ni d’interprétations correctes des textes saints, se fondant notamment sur la peur et les punitions physiques. La violence et l’immoralité des enseignants et des élèves plus âgés créent au demeurant un climat peu propice à l’apprentissage ; d’autant plus que ces actes inadmissibles de violence corporelle et psychique étaient couverts par les parents des élèves, à l’instar du Seigneur, qui dit au maître d’école :

*« Qu’ils apprennent la sainte religion ! Sinon, tues-les et fais-moi un signe : je viendrai les enterrer »*³⁵⁶

L’importance de l’apprentissage religieux apparaît bien fondamentale, puisque celui-ci est mis au-dessus de l’intégrité physique et morale des enfants.

Cet univers corrompu et violent, l’espace humide, sombre et désolant de l’école, la peur et mortification sont les éléments qui ont marqué l’évolution de Driss ; ses premiers pas dans la connaissance de la religion musulmane n’ont pas été favorables à une réelle découverte de l’Islam, puisque ces éléments négatifs seront toujours mis en relation avec les dogmes coraniques. Cette association est évidemment fondée sur l’expérience traumatisante de l’enfant, mais elle doit être aussi relativisée, dans la mesure où elle est également tributaire de la comparaison que Driss

³⁵⁵ P.S., p. 37.

³⁵⁶ P.S., p. 37.

a pu faire avec l'éducation occidentale de l'école française. En l'absence de cette possibilité, cette situation, tout comme beaucoup d'autres aspects « scandaleux » aux yeux des Occidentaux, aurait pu être perçue comme faisant partie de la normalité et donc susceptible de devoir être reproduite par les enfants devenus adultes.

A cause de cette éducation déficitaire qui n'essaie pas d'expliquer la richesse du patrimoine culturel arabo-musulman, les dérives sont nombreuses et diverses. Le premier représentant religieux avec lequel prend contact le futur musulman est le maître d'école, le *m'sid*. Driss Ferdi s'attaque à ce type d'enseignants qui n'ont aucune formation pédagogique et même pas religieuse, puisqu'ils sont généralement des *fqih*, « *c'est-à-dire un individu qui a appris le Coran par cœur – ou peu s'en faut –, a loué une boutique* »³⁵⁷. Cette démarche très simple et qui n'a rien à voir avec des aptitudes pédagogiques ou avec certaines qualités morales lui assurent un statut confortable dans la société et une existence sereine :

*« Le professeur déroule son matelas, dîne, fait sa prière du soir, fume son kif et souffle sa bougie.
Une vie tranquille et bien remplie. »*³⁵⁸

L'ironie de cette description exprime la critique du narrateur dirigée contre un style de vie qui n'était pas soutenu par des qualités ou des connaissances, mais sur une autorité autoproclamée.

Selon l'opinion de Driss, le statut de « Saint homme » n'est pas difficile à acquérir :

*« Celui qui croit en Dieu, jeûne pendant le Ramadan, ignore le vin et le porc, fait ses cinq prières par jours et tire le diable par la queue, est presque automatiquement étiqueté de Saint, pourvu qu'il soit d'un certain âge, qu'il porte au cou un chapelet assez lourd et que sa barbe soit fournie. »*³⁵⁹

Le portrait est sans doute très subjectif, voire exagéré, mais le narrateur veut transmettre à travers cette dérision son sentiment sur l'hypocrisie de ces représentants religieux qui forment une caste très respectée et qui imposent leur autorité sans en avoir la légitimité. On observe que les qualités morales n'ont aucun rôle dans cette « sainteté ». Sous l'appellatif virulent de « *sainteté poussiéreuse* »³⁶⁰, le narrateur désigne cet acharnement à respecter des règles vieilles

³⁵⁷ P.S., p. 40.

³⁵⁸ P.S., p. 41.

³⁵⁹ P.S., p. 209.

³⁶⁰ P.S., p. 168.

qui fondent cet univers socioculturel et qui empêchent un développement normal de la société. Elles sont trop facilement détournées et interprétées pour répondre aux besoins d'influence de certains hommes hypocrites et sans scrupules qui ont cependant bien compris que la religion peut être un excellent moyen de manipulation du peuple. Alors que ces règles devraient au contraire s'adapter et soutenir l'évolution sociétale.

Celui qui subit l'attaque la plus directe de la part de Driss est le *fqih* Si Kettani, un homme très désagréable dont le narrateur dresse un portrait caricatural, dans lequel il est présenté comme une personne méprisante, obscène, vile et humainement détestable. Ses gestes et son discours ne font que provoquer la révolte de Driss. Son comportement et son hypocrisie servent de prétextes à un transfert de la révolte contre l'autorité paternelle sur la personne du *fqih*, dans lequel le narrateur voit les traits de caractère de son père, autre représentant de l'autorité.

L'influence que ces hommes ont sur le peuple n'a aucun fondement légitime et leur soi-disant probité morale ne peut pas être vérifiée :

« Comment vous êtes devenu imam des collèges chérifiens ? Mais tout le monde le sait. Un matin vous vous êtes togé dans un drap presque blanc et vous êtes allé de porte en porte, de carrefour en carrefour, de mosquée en mosquée, hurlant que vous aviez vu en songe le Prophète discuter de la situation mondiale avec Franklin Delano Roosevelt. On vous a donné une zaouïa où vous vous êtes retiré précipitamment et une pension substantielle que vous avez acceptée avec le dédain des vanités de ce monde. »³⁶¹

L'autorité et la fortune de ce représentant religieux, et plus généralement de tous ces hommes qui étaient vus comme des exemples dans la société, dont tout le monde écoutait la parole et respectait les ordres, se fondent donc sur un mensonge. Invoquer le nom du Prophète suffisait pour se créer une réputation, sans que personne ne se pose de questions sur la véracité de ce supposé rêve. Le respect que l'oncle de Driss lui montrait, implorant son neveu de cesser les attaques, montre quel pouvoir de manipulation ce type de personnes pouvait avoir sur les autres.

Driss Ferdi considère que l'éducation peut être une alternative viable à cette forme d'obéissance aveugle, née en grande partie de l'ignorance totale dans laquelle se trouvaient le plus grand nombre de gens :

³⁶¹ P.S.,p. 87.

« - Disons qu'un bachelier, expliquai-je, aura le même pouvoir et la même considération qu'un fqih [...] –Et, ajoutai-je, l'élite de demain ne se composera que des bacheliers. »³⁶²

Il parle en toute connaissance de cause, parce qu'après avoir suivi le même chemin de l'école coranique que la plupart des petits musulmans, il a eu la possibilité d'une éducation occidentale. L'esprit critique et le raisonnement logique, l'humanisme et l'égalité qu'on lui avait présentés au lycée lui semblent la meilleure façon de dépasser ce stade d'obéissance absolue à des autorités illégitimes.

Comme pour toute religion du monde, la prière et la dévotion sont des éléments essentiels. Pour la religion musulmane, la prière est fondamentale et obéit à un rituel bien précis que tout bon croyant doit essayer de respecter. Elle est accomplie trois à cinq fois par jour (en fonction des règles qu'on prend en compte : la Sunna ou le Coran), à des heures précises, annoncés par les muezzins des mosquées, et après avoir fait les ablutions qui certifient la pureté du croyant.

Driss Ferdi nous fait voir ce rituel dans la maison du Seigneur :

« Nous nous plaçâmes en triangle isocèle et la prière commença. Le canard de tête était naturellement le Seigneur. Nous nous agenouillions, prosternions, lui sur son tapis de prière, nous sur la mosaïque froide. Il déclamait un verset, puis un autre, choisissant les plus longs, les plus rythmés, les plus monotones. Nous psalmodions « Dieu est grand » à chaque agenouillement et « Gloire au Très-Haut » à chaque prosternation »³⁶³

Le narrateur dénonce l'hypocrisie de cet acte, parce que le plus souvent, pendant la prière, l'esprit des croyants est ailleurs, oubliant toute spiritualité et piété demandées par ce moment qui devrait être un instant de communication avec Dieu. A force d'être répétée si régulièrement et d'après des règles si strictes, la prière est devenue une habitude à laquelle on ne fait même plus attention, une sorte de geste reflexe loin de la signification profonde qu'elle devrait avoir.

C'est une dévalorisation du rituel qui est remarquée aussi concernant un autre élément fondamental de la religion musulmane, à savoir le pèlerinage à la Mecque. Ce pèlerinage est l'occasion pour le croyant de se recueillir sur les lieux saints, mais a aussi une valeur de voyage initiatique, qui vise à analyser ses sentiments religieux et sa relation avec la divinité. Mais cette signification profonde est peu à peu tombée en désuétude, et le pèlerinage est plutôt vu comme

³⁶² P.S., p. 82.

³⁶³ P.S., p. 44.

moyen très sûr d'accroître son autorité. Le pèlerin ayant effectué ce voyage se voit attribuer automatiquement le titre de « *Haj* », marque de son grand attachement à l'Islam, qui lui vaut le respect de la communauté.

Le Seigneur était « quatre fois Haj » tel que le proclamait le mendiant dans ses litanies ; il avait donc entrepris ce pèlerinage à quatre reprises. Pourtant, Driss décrit cela dans des termes peu élogieux :

*« Donc, j'étais ici. Le Seigneur à La Mecque. Soi-disant à La Mecque. Parce qu'à son retour – en plus d'un bon kilogramme de dattes de Médine, soi-disant de Médine, et d'un titre honorifique, soi-disant honorifique : haj, il nous gratifiait d'une bonne nouvelle : la presque totalité de sa fortune avait fondu à Damas. »*³⁶⁴.

*« Par la suite, il devait nous apprendre que sa fortune avait fondu dans les tripots de Damas et du Caire. »*³⁶⁵

La critique de Driss s'adresse à la fois aux faux pèlerins qui utilisaient ce voyage plein de significations religieuses comme prétexte pour jouer et dépenser leur fortune dans les tripots en cours de périple, mais aussi aux gens trop crédules qui montrent un respect voisin de la vénération à ces pèlerins auto-proclamés. La dévalorisation du titre et du rituel en soi-même est exhibée par le narrateur qui les montre volontairement de manière caricaturale pour attirer l'attention sur la mascarade hypocrite qui dégrade la religion musulmane.

Une grande partie du récit est placé pendant la période du Ramadan, le mois de jeûne de la religion musulmane. Là encore, le narrateur ne cesse de dénoncer l'hypocrisie, parce que la plupart des gens attendent la nuit pour manger, fumer et jouer à des jeux de hasard. L'alcool est strictement interdit, mais cela n'empêche pas les gens, dont le Seigneur, d'en boire. A travers le roman, aucun personnage ne montre un respect réel de la religion, un recueillement sincère ou une piété non-feinte.

Un autre aspect qui fait l'objet des critiques de Driss est l'antisémitisme et l'intolérance fondés sur des préjugés et des clichés concernant les autres religions et les autres peuples. Les chrétiens et les juifs sont les plus souvent associés à des ennemis, la simple association avec l'un

³⁶⁴ P.S., p. 83.

³⁶⁵ P.S., p. 211.

des deux mots, étant vue comme une injure impardonnable. C'est notamment le Seigneur qui fait ces associations, montrant que cette mentalité est représentative de toute la société, en raison du respect et de l'obéissance que les gens du peuple accordent aux opinions des *Haj*. C'est à cause de ces idées préconçues que l'Islam est vu comme une religion intolérante et Driss Chraïbi, à travers la voix de son narrateur, condamne ces comportements.

Même si *Le Passé simple* a été vu comme un livre qui s'attaque à la religion musulmane dans son ensemble, cette lecture est très réductrice et ne tient pas compte en totalité de ce que Driss Chraïbi a voulu exprimer. Ce n'est pas la religion en soi-même qu'il dénonce ; son livre fait plutôt la critique virulente de la manière dont la religion est utilisée pour servir des intérêts personnels, pour obtenir des biens matériels ou un plus d'autorité dans la communauté. Il attaque les institutions religieuses et les interprétations erronées du texte sacré faites par ceux qui profitent de l'ignorance du plus grand nombre pour les manipuler. L'hypocrisie et le détournement volontaire du sentiment religieux sont les cibles de l'ironie chraïbienne ; sa formation humaniste lui a donné la capacité de regarder à froid toutes les dimensions de la société marocaine, pour laquelle la religion est fondamentale. Il s'indigne tout simplement contre tout ce qui aliène, abîme, humilie et détruit l'Homme.

L'image de l'Islam qui ressort du *Passé simple* correspond en grande mesure aux clichés occidentaux sur la religion musulmane, mais cela ne doit pas être vu comme un reniement par l'auteur de sa culture d'origine, mais plutôt comme un moyen d'éveiller la sensibilité des Marocains et de les faire réagir à cette aliénation de la société fondée sur la manipulation religieuse.

Tout au long de son roman Chraïbi n'hésite pas à détourner lui-même certains versets du Coran. Ce fait a été vu parfois comme une mauvaise connaissance ou comme une désacralisation iconoclaste du Coran. A notre avis, il s'agit plutôt d'une manière de montrer avec quelle facilité on peut s'éloigner de la signification première du Livre et se perdre dans des interprétations. Il emploie souvent un langage cru et violent dans ces occurrences pour attirer l'attention et montrer qu'il s'agit d'un détournement. Il ne s'agit pas d'une méconnaissance du Coran, les œuvres postérieures l'ont bien montré d'ailleurs.

En étudiant l'usage des versets coraniques dans quelques œuvres de Driss Chraïbi, Lahcen Benchama constate que dans *Le Passé simple*, il y a dix citations de versets coraniques, tandis que dans *Succession ouverte*, il y en a sept. L'auteur remarque des citations plus fréquentes

encore dans *La Mère du printemps* et *Naissance à l'aube*, et dans des proportions très faibles dans *L'Âneet De tous les horizons*³⁶⁶. Mais la violence de la dénonciation n'a jamais été aussi forte que dans le premier roman. Ce constat s'inscrit dans l'évolution de l'écriture chraïbienne dont nous nous efforçons de rendre compte à travers cette recherche. Il faut remarquer aussi que les sujets abordés ne sont pas les mêmes dans ces divers romans.

Ainsi *Succession ouverte* nous donne à voir une autre manière de traiter de l'Islam, un ton beaucoup plus calme et réservé ; le narrateur, plus âgé et plus expérimenté que l'adolescent révolté du *Passé simple*, n'utilise plus les traductions personnelles et les détournements volontaires du texte du Coran pour exprimer sa révolte. La déception face à l'intolérance à laquelle il s'est heurté en Occident également l'a rendu plus pondéré et relativiste, même en ce qui concerne les questions religieuses. Il raconte comment il a dû faire face aux stéréotypes occidentaux concernant les musulmans :

« Oui, j'étais de ces gens qui font comme ça, qui lèvent les bras au ciel et se prosternent en direction de La Mecque. »³⁶⁷

On ne doit pas seulement lire dans ces lignes une reconnaissance explicite de sa pratique du rituel musulman. A notre avis, il faut y voir plus largement une reconnaissance assumée de sa culture d'origine ; il ne veut pas avoir honte de son appartenance culturelle, malgré (ou précisément à cause de) ces clichés qui circulent en Occident. En même temps, il y a ici une critique subtile faite aux Occidentaux qui ne connaissent pas réellement le Maghreb, mais qui se permettent de le juger à travers des images réductrices et construites sur des éléments sortis de leur contexte. L'importance de la dimension religieuse dans la culture maghrébine a conduit à la formation dans l'imaginaire collectif occidental d'images fondées essentiellement sur les rituels religieux, car les différences de pratiques sont les plus visibles. C'est bien à ces représentations stéréotypées que Driss Chraïbi semble s'en prendre.

La critique des institutions religieuses est beaucoup plus subtile dans *Succession ouverte* et ne concerne plus uniquement l'Islam :

³⁶⁶ Lahcen Benchama, *L'œuvre de Driss Chraïbi. Réception critique des littératures maghrébines au Maroc*, p. 222.

³⁶⁷ S.O., p. 34.

« Voici : je suis entré dans les cathédrales architecturales et j'ai entendu, j'ai vu, j'ai vibré. Rien ne m'autorisait à communier, mais j'ai communié. Tu ne tueras point ! Et, de l'autre côté de la mer, le Coran affirmait en toutes lettres, en langue arabe claire et intelligible : Tuer un seul être humain, c'est tuer tout le genre humain. Alors, que signifient ces religions des lendemains qui chantent ? Le Christ, on le recrucifie tous les jours. Quant à l'Islam, a-t-il jamais existé ? »³⁶⁸

Il y a deux éléments importants à noter dans ce passage. D'abord, il faut remarquer l'ouverture d'esprit du narrateur – très proche de l'auteur, comme nous allons le voir plus tard – qui n'hésite pas à entrer dans les cathédrales françaises, à sentir l'atmosphère et à vibrer à la présence du sacré. A ce geste symbolique s'ajoute la communion, rituel chrétien qui est normalement interdit aux personnes d'autres confessions. Le narrateur transgresse cette règle, mais cela ne doit pas être considéré comme un blasphème ou un affront à l'adresse de la religion chrétienne ; tout au contraire, c'est un geste de réconciliation et de reconnaissance du caractère universel de la divinité, qui dépasse le cadre de la pratique d'un rituel. En même temps, il fait une observation lucide concernant les deux religions : la différence entre les significations profondes et les messages des Livres Saints et le comportement réel des croyants. Les fondements des deux religions, l'Islam et le christianisme sont les mêmes et s'appuient sur des lois qui prônent la paix et la non-violence. Les interprétations et les pratiques établies par les hommes, autant pour l'Islam que pour le christianisme, se sont éloignées de ces significations premières. Le narrateur pose donc, quoique avec moins de violence, le même problème que dans *Le Passé simple* : celle de l'hypocrisie des croyants qui disent respecter la religion et ne le font pas vraiment. Les transgressions des commandements pour les Chrétiens représentent une recrucifixion permanente de Jésus, alors que les comportements des musulmans le font douter de l'existence même de l'Islam.

Les « *cathédrales architecturales* » est une formule qui exprime de façon subtile l'idée que les édifices imposants des cathédrales françaises ne sont que des manifestations extérieures qui tiennent plutôt de la vanité que du sentiment religieux, tout comme c'était le cas pour le respect feint des préceptes coraniques qui avait comme objectif d'acquérir de l'autorité au sein de la communauté.

³⁶⁸ S.O., p. 40.

Driss Ferdi n'est pas un athée, malgré son apparente réticence à la religion. En apprenant la mort de son père dans le cabinet du médecin, il se remémore spontanément un verset du Coran qu'il associe aux paroles du Seigneur. Le verset n'est plus détourné, ni interprété cette fois, ce qui prouve la connaissance exacte du texte. La philosophie qui s'en dégage est profonde et sert de base à la description de la philosophie de vie du Seigneur qui constituera à son tour le message profond du roman.

La Civilisation, ma mère !... et *L'Inspecteur Ali*, malgré un fort ancrage dans la société marocaine, ne font plus dans la même mesure référence ni aux fondements de la religion, ni aux pratiques. Les rares moments où on en parle, il s'agit de quelques allusions subtiles, qui n'ont plus le même effet de dénonciation ni de critique.

A notre avis, cette évolution dans la manière de traiter un sujet aussi sensible que la religion n'est pas dû à un changement survenu dans la conception religieuse de Chraïbi, ni à un « assagissement » suite à la réception de sa première œuvre. Nous y voyons plutôt un mûrissement de la pensée chraïbienne qui s'est traduit dans une écriture plus subtile et moins révoltée. Traiter de la situation de la femme marocaine dans *La Civilisation, ma mère !...* par exemple aurait pu être un bon prétexte pour revenir sur les dénonciations des pratiques religieuses, puisque l'infériorisation de la femme au Maroc est souvent légitimée par diverses interprétations des sourates religieuses. Chraïbi a choisi une écriture qui mêle émotion, nostalgie et humour, et la révolte des textes précédents ne pouvait pas y trouver une place. A notre avis, le fait d'avoir un destinataire premier dans la personne de Sheena et un objectif en grande mesure personnel, bien précis – celui de lui raconter le Maroc tel qu'il le connaissait et l'aimait – ont conduit Chraïbi à ne plus insister sur les questions religieuses, ni sur les stéréotypes et idées préconçues des Européens.

Les deux volumes de mémoires ne donnent pas non plus des informations sur les idées religieuses de l'auteur, faisant preuve d'une retenue qui peut sembler étonnante. En effet, après la contestation du *Passé simple* et les interprétations qu'on a données aux idées religieuses exprimées dans le récit, les mémoires aurait pu constituer l'occasion pour Chraïbi de s'expliquer sur cet aspect de son œuvre. Mais on peut aussi considérer que cette discrétion parle de soi quand il s'agit de la conception religieuse de l'écrivain. Il a toujours dénoncé l'hypocrisie et le fait que la religion était devenue un instrument de manipulation et une expression extérieure proche du

spectacle, alors qu'elle devait être personnelle et concerner une relation intérieure et spirituelle entre le croyant et la divinité. Le fait de parler de sa croyance dans ses mémoires aurait contredit cette même idée d'intimité, parce qu'il aurait signifié une exposition trop grande de cette part intime de la personnalité de l'auteur.

Dans ce même sens, *Le Monde à côté* nous donne quelques éléments qui démontrent l'ouverture d'esprit de Chraïbi concernant la question religieuse. Deux des rares références à la religion qu'on peut retrouver dans *Le Monde à côté* sont liées à la célébration des deux mariages de Chraïbi. Le mariage avec Catherine a été célébré « *au temple Saint-Nicolas* »³⁶⁹ selon le rituel protestant, une preuve du fait qu'il n'avait pas des préjugés religieux. Malgré une multitude des rites, la croyance reste universelle, parce que la profondeur de la relation avec la divinité doit avant tout se trouver dans l'existence du sentiment religieux et non pas dans la manière de le pratiquer. Cela se rapproche en quelque sorte de l'idée exprimée dans *Succession ouverte* par le narrateur qui n'hésitait à entrer dans les églises françaises.

En revanche, le mariage avec Sheena a été célébré à Edimbourg et s'est limité à une « *cérémonie très simple, sobre à souhait* »³⁷⁰ devant l'officier de l'État civil. Malgré le caractère plutôt laïc de la cérémonie, Chraïbi avoue avoir instantanément commencé à réciter mentalement une sourate du Coran. C'est sans doute l'importance sentimentale et l'engagement personnel du moment du mariage qui ont suscité cette réaction spontanée, irréfléchie, qui prouve la relation spéciale que Chraïbi continue à entretenir avec la religion de son milieu culturel originel.

Dans un entretien réalisé par Abdeslam Kadiri, Driss Chraïbi disait d'ailleurs :

« *Il faut savoir dire non. Je refuse l'histoire, la domination. Je n'aime pas la mort, la destruction, le nihilisme. [...] le Coran c'est quelque chose d'incommensurable. C'est d'abord le style qui m'éblouit. Pour pouvoir le lire et écouter le texte, il faut être dans une solitude totale, et concentré. A ce moment, on est vraiment en prise avec les éléments. C'est extrêmement apaisant et rajeunissant. Et puis il y a la profondeur et la musicalité du texte.[...] Là-dessus, je n'ai jamais été adepte des préceptes coraniques... Je ne vais jamais à La Mecque, je n'ai jamais fait le ramadan. Seule la base importe pour moi. J'ai cet attachement au Livre [...] »³⁷¹*

³⁶⁹ M.C., p. 61

³⁷⁰ M.C., p. 140.

³⁷¹ *Une vie sans concessions*, p. 51.

Il exprime ici sa vision personnelle de la religion musulmane et son propre attachement aux valeurs, ce qu'il appelle « *la base* », du Coran. On ressent à travers ses mots l'importance de la religion dans sa vie, mais au niveau d'une foi intime et personnelle qui dépasse largement les dogmes et les interprétations données par les hommes. Il avoue sans hésitations ne pas respecter au moins deux des piliers de la religion musulmane, le pèlerinage et le Ramadan, parce que ces dogmes font partie des préceptes qui ont été institués par les hommes, de manifestations extérieures et superficielles de la croyance, et n'ont pas la profondeur de la vraie religion. Le besoin de solitude et de concentration que supposent une lecture ou une audition du texte coranique va dans la direction de la discrétion et de l'intimité qui doivent caractériser le sentiment religieux. Il en parle aussi en poète sensible à la langue du texte. Autant d'éclairages qui expliquent le silence des mémoires sur ce point.

Cette courte analyse de l'apparition des éléments religieux dans les œuvres chraïbiennes faisant partie de notre corpus nous a donné la possibilité de remarquer une évolution dans la manière dont Driss Chraïbi aborde ce sujet. Cette évolution s'inscrit dans la même ligne que celle que nous avons mise en évidence pour les autres éléments de la narration : *Le Passé simple* a été un point de départ en force, une critique violente et acerbe des institutions religieuses qui s'est beaucoup atténuée par la suite. La relation très étroite entre le développement de la société marocaine et la religion, due à un ancrage traditionnel dans les préceptes coraniques, justifie la façon dont la religion est présentée dans *Le Passé simple*. Faire la critique de la société marocaine et de ses tares ne pouvait pas omettre ce rapport. Le sujet des autres œuvres, qui n'était plus centré uniquement sur cette critique sociale, mais s'orientait aussi vers d'autres aspects (comme les relations Occident-Orient dans *L'Inspecteur Ali*, par exemple) n'a logiquement plus mis l'accent sur la critique religieuse.

Ce qu'il est important de noter est le fait que ce n'est pas la croyance ni les fondements de la religion qui sont mis en cause par Chraïbi, mais les débordements produits par des interprétations trop éloignées de l'essence des textes religieux, déviations qui ont des répercussions sur la façon dont évolue toute la société. Chraïbi critique les représentants religieux qui profitent de ces déviations interprétatives pour augmenter leur influence et leur autorité, profitant de la confiance dont jouit la religion parmi les gens du peuple. Il dénonce l'hypocrisie

de ces croyants pour lesquels ce qui compte le plus est l'apparence, sans se soucier de respecter l'essence de la religion. Si l'Islam est le plus souvent évoqué, Chraïbi ne s'adresse pas aux seuls musulmans, car cette tendance vers la dépréciation du sentiment religieux peut être observée aussi chez les chrétiens.

Chraïbi a été accusé d'être un écrivain iconoclaste et de ne pas connaître ni respecter les valeurs fondamentales de l'Islam. Rien de moins vrai : Chraïbi était un très bon connaisseur du Coran et c'est justement à cause de cela qu'il a toujours parlé dans ses livres du vrai message que la religion transmet ; il l'a fait parfois avec violence, en dénonçant les erreurs, parfois avec résignation ou avec retenue, mais il a toujours attaqué le dogmatisme ou l'application étroite de préceptes et non pas la croyance en une religion dont il semble lui-même se revendiquer à sa façon, toute personnelle.

IV.4. L'évolution d'un style

IV.4.1. Temps de l'écriture, temps de la vie

Dans notre première partie, dédiée aux caractéristiques théoriques de l'écriture autobiographique, nous avons mis en évidence l'importance des indices textuels qui peuvent aider à l'interprétation d'un récit et donner aux lecteurs des informations sur le caractère personnel d'une œuvre. Les temps verbaux utilisés étaient l'un de ces indices textuels qui peuvent diriger la lecture d'un texte.

L'autobiographie est un récit de souvenirs, et les temps qui le caractérisent sont par conséquent ceux du passé, avec ses différentes variantes, du passé simple au plus-que-parfait, en fonction de la situation décrite et du rapport que cette situation entretient avec le présent de la narration. Le passé simple est le temps du récit par excellence, bien que son emploi commence à se faire de plus en plus rare, sous l'influence notamment de la langue parlée et des styles de narration modernes qui tendent à s'en rapprocher et utilisent alors le passé composé, dit temps du discours.

L'écriture de Chraïbi est, de plusieurs points de vue, assez classique, se rapprochant de celle des grands classiques français. Cela n'est pas dû au hasard, l'école française dont Chraïbi a suivi les cours au Maroc ayant sans doute influencé le style de l'auteur. C'est pourquoi, il utilise beaucoup le passé simple, notamment dans les deux premiers romans qui composent notre corpus, aussi que dans *L'Inspecteur Ali*. L'emploi de ce temps sert à marquer une rupture avec le présent, une action ou un événement dissociés du moment de l'écriture. C'est pour cela que l'autobiographie qui vise à une forme de distanciation peut utiliser ce temps verbal plus que les autres. Le fait d'avoir utilisé le passé simple dans ces deux premiers romans peut être vu de deux manières différentes : soit comme une utilisation littéraire générale, comme temps du récit et non pas de l'autobiographie en particulier, soit comme une technique de la pseudo-autobiographie à travers laquelle Chraïbi a de nouveau fait ressortir sa volonté de brouiller les pistes. Les deux analyses sont possibles et ne s'excluent pas, pouvant être vues même comme modalités narratives complémentaires. Pour ce qui est de *L'Inspecteur Ali*, on peut appliquer facilement le même raisonnement, parce que nous avons vu que ce roman contient probablement le plus grand nombre des similitudes entre vie réelle et fiction, même si la non-concordance onomastique a empêché dans une certaine mesure une lecture autobiographique. Les autres temps verbaux présents dans ces trois romans sont l'imparfait et le passé composé, avec des apparitions plus rares du présent. Ce constat inscrit parfaitement les récits en question dans les normes théoriques de l'autobiographie. Mais il ne faut pas oublier que les récits de fiction utilisent les mêmes temps verbaux, lorsqu'il s'agit d'action présentée est située dans le passé.

La Civilisation, ma mère !... marque un changement de modalité narrative, puisque c'est le passé composé qui y est dominant. Du point de vue grammatical, le passé composé exprime une action accomplie située dans le passé, mais qui a encore des conséquences au moment de l'énonciation. Cette utilisation ne nous semble pas correspondre au contexte général d'écriture et d'interprétation du roman de Chraïbi. Dans le registre de la langue parlée, le passé composé peut en revanche avoir les mêmes fonctions que le passé simple ; et, comme nous l'avons dit, on observe que les récits littéraires modernes (depuis la parution de *L'Étranger* d'Albert Camus) se sont alignés sur cette tendance. Concernant l'œuvre chraïbienne, il nous semble que cette deuxième utilisation du passé composé répond mieux à la conjoncture générale dont relève *La Civilisation, ma mère !...* Il nous semble que cette évolution dans le style de Chraïbi peut avoir deux causes. D'une part, il s'agit d'une progression qui s'inscrit dans l'évolution de l'utilisation

personnelle de la langue française ; après des années passées en France, il est normal que la langue parlée, utilisée dans la vie courante, prenne le devant par rapport à la langue littéraire, apprise à l'école et que l'écriture se fasse moins académique. Le fait de passer progressivement à une utilisation des caractéristiques du registre linguistique courant nous semble donc très plausible dans une appropriation plus sûre de la langue. Évidemment, Chraïbi avait les capacités langagières pour faire la différence et ne pas mélanger les registres. Ici intervient à notre avis la deuxième cause de ce phénomène dans *La Civilisation, ma mère !...* : le roman était écrit pour servir de témoignage sur le Maroc à Sheena, destiné à l'épouse de Chraïbi. Le fait d'utiliser un langage plus léger, plus proche de celui qu'ils utilisaient dans leurs conversations quotidiennes, a eu peut-être une influence, même involontaire, sur ce changement de modalité narrative et de temps verbaux.

En ce qui concerne *Vu, lu, entendu* et *Le Monde à côté*, ces deux œuvres utilisent les trois temps verbaux importants pour le récit : le passé simple, le passé composé et l'imparfait. Nous n'avons pas pour objectif de faire une étude quantitative sur ce sujet. Disons qu'à la simple lecture du texte, il ne nous semble pas que l'un ou l'autre temps soit privilégié. Ce qui nous intéresse ici est le fait de remarquer que, au-delà de la simple évolution des habitudes langagières dont nous venons de parler, cette utilisation des différents temps verbaux introduit la notion de subjectivité. En fonction de l'importance sentimentale de l'événement raconté, du rapprochement psychologique que l'auteur-narrateur opère entre le moment passé et le présent de l'écriture, de la volonté de le mettre ou non en valeur, les techniques discursives changent, les temps verbaux employés aussi. De ce point de vue, l'utilisation alternative des deux types de système énonciatif nous semble s'inscrire dans la ligne de référence de l'autobiographie. En effet, en fonction de l'implication personnelle de Chraïbi dans les événements racontés dans ses mémoires, il construit ou au contraire réduit une certaine distanciation émotionnelle par rapport à ces événements et cela est visible au niveau du texte à travers les temps des verbes.

On peut donc conclure sur le fait que les temps verbaux peuvent à la fois être des marques de la (pseudo)autobiographie, en apportant des indices sur l'implication psychologique à l'œuvre entre les faits racontés et le temps de la narration, mais peuvent aussi rendre compte d'une évolution, plus ou moins volontaire, du style de Chraïbi, au fur et à mesure du dépassement du stade du français comme langue étrangère et de son appropriation en tant que langue devenue vraiment personnelle.

IV.4.2. La structure du récit

La structure formelle des six récits qui composent notre corpus a attiré notre attention tant en raison des similitudes qu'on peut observer au niveau de leur organisation que par leurs différences qui marquent, même dans cette dimension purement structurelle, une évolution et une distinction entre les différents textes.

Le Passé simple est composé de cinq chapitres, portant chacun un titre suggestif, dont le choix n'est pas sans rappeler la formation d'ingénieur chimiste du narrateur. Le premier chapitre porte le titre « Éléments de base » et raconte seulement « *le vingt-quatrième soir du Ramadan* »³⁷², le soir de l'absence de Camel. C'est là qu'on trouve tous les éléments sur lesquels repose la révolte de Driss Ferdi. Le deuxième chapitre du *Passé simple* s'appelle « Période de transition ». L'action de cette partie du roman se passe à Fès et constitue un intermezzo dans le récit, dans la mesure où le Seigneur n'est plus physiquement présent. Mais cette délocalisation de l'action ne fait que montrer au lecteur l'ampleur de la situation et la communication de la révolte contre l'autorité paternelle est un prétexte pour dénoncer des problèmes sociétaux très graves. « Le réactif » est le nom du troisième chapitre du *Passé simple*. En chimie, on désigne comme « réactif » « une substance qui peut réagir avec une ou plusieurs espèces chimiques » et qui « permet de classer les réactions dans lesquelles il intervient et de caractériser une espèce chimique particulière »³⁷³. Dans ce cas, on peut considérer que le réactif est la mort du petit Hamid, qui déclenche la révolte longuement refoulée du personnage principal. En réaction avec « les éléments de base », cette mort du frère préféré libère la haine de Driss et provoque la discussion avec le père, à la suite de laquelle Driss quitte la maison paternelle. Le quatrième chapitre s'appelle « Le catalyseur », faisant référence aux expériences de Driss après qu'il a quitté la maison du Seigneur ; cela provoque un changement dans l'attitude du narrateur Driss Ferdi, parce qu'il se rend compte de l'imperfection du système occidental. Le cinquième et dernier chapitre du roman de Chaïbi s'intitule « Éléments de synthèse ». C'est le résultat de tout le processus qui est dévoilé à présent. Sa discussion avec le Seigneur semble sincère et sans équivoques parce que tous deux ont fait quelques concessions. La synthèse de ces compromis et

³⁷²P.S., p. 14.

³⁷³« Le Petit Larousse grand format », 2004, p. 859.

de cette apparente réconciliation est le fait que le Seigneur permet à son fils de partir vers la France pour continuer ses études.

Le Passé simple présente, à travers ses cinq chapitres, l'histoire d'une réaction de révolte, étudiée dans toutes les phases de son évolution qui représentent symboliquement les étapes de la formation d'une personnalité. L'organisation du récit est l'un des éléments qui portent la trace de l'auteur ; ici, cette trace est peut-être la plus visible à travers les termes appartenant en propre au vocabulaire de la chimie utilisés par Chraïbi.

Succession ouverte est divisé en deux parties, comprenant à leur tour plusieurs chapitres : quatre pour la première, sept pour la seconde. La première partie présente les événements déroulés entre le moment où Driss apprend la mort de son père et la fin de l'enterrement du Seigneur. La deuxième partie se concentre sur l'audition du testament et sur les discussions qui ont lieu après ce moment. Les chapitres de la première partie ne portent pas de titre, leur division suivant le déroulement de l'action. En revanche, six des sept chapitres de la deuxième partie ont comme titre « Ma mère » ou l'un des noms des cinq frères de Driss. Le choix de ces intertitres n'est pas aléatoire, chaque chapitre mettant en valeur le personnage éponyme et la relation qu'il entretient avec le narrateur. Nous y voyons aussi une reprise du style spécifique de l'écriture officielle des testaments (et l'organisation que le père a donnée à son enregistrement) qui consiste exactement à nommer chaque héritier au début et à lui transmettre le legs dans le corps de l'écrit. Cette structure est donc liée au sujet du texte, comme pour *Le Passé simple*, mais n'est plus tout aussi transparente au niveau des traces de l'auteur, puisque rien ne nous fait penser spécifiquement à Chraïbi et à sa vie en dehors du récit. Le seul chapitre sans titre de cette deuxième partie est plus court que les autres et comprend le moment où Driss se rend compte que son père s'était suicidé. L'absence de cet intertitre symbolise l'absence du père.

La Civilisation, ma mère !... présente une structure similaire à celle du roman précédent, à savoir une organisation bipartite qui se subdivise en plusieurs chapitres : dix composent la première partie et sept concernent la deuxième. Cette fois-ci, ce sont les parties qui portent des titres, « Être » et « Avoir », tandis que pour les chapitres l'auteur s'est contenté de les numéroter. Alors que dans *Succession ouverte* la numérotation était continue entre les deux parties, dans ce troisième roman, elle reprend à partir de 1 dans la deuxième partie. A notre avis ce n'est pas innocent, car cette interruption dans la numérotation signifie une rupture au niveau du récit qui

marque la limite entre la réalité – dans le sens du possible dans les conditions posées par le récit – et l’utopie que nous avons déjà observé en étudiant l’évolution des personnages dans les deux parties. Les intertitres laissent la même impression : une différence entre « être » en réalité et « avoir » la possibilité d’évoluer.

L’Inspecteur Ali est organisé en trois parties, divisées en chapitres, mais de longueur différente. Les titres des deux premières parties sont une sorte de résumé des événements qui seront présentés : « Ils sont attendus » et « Ils sont arrivés ». A la lumière de la lecture du roman, ces titres semblent faire référence à la visite de Susan et Jock ; mais si on va plus loin dans l’interprétation, on pourrait lire ces titres dans l’optique d’une réconciliation entre les deux civilisations, les parents de Fiona étant les représentants de l’Occident qui vient rendre visite à l’Orient. La troisième partie, beaucoup plus courte que les précédentes, porte comme titre « L’Auteur », ce qui donne lieu à une ambiguïté : de quel auteur s’agit-il ? Brahim ? Chraïbi ? Nous osons dire qu’il s’agit des deux à la fois, car le chapitre nous raconte, à travers le récit du voyage de Jock et Susan avec les enfants dans la ville, le milieu d’origine vu par les yeux des Occidentaux. La ville natale d’El-Jadida est l’un des éléments qui réunissent l’auteur et le narrateur. La fin du roman est dédiée à quelques détails sur l’activité littéraire du narrateur et, là aussi, les similitudes avec l’expérience de Chraïbi ne peuvent pas être ignorées. Cette répartition tripartite et le choix des intertitres restent, comme pour les autres romans, liés au sujet du roman et aux événements qui composent chaque partie.

Les mémoires chraïbiens, *Vu, lu, entendu et Le Monde à côté*, présentent la même structure formelle : le récit de la vie de l’auteur est découpé à chaque fois en douze chapitres, sans titres. Chaque chapitre reprend une étape de la vie de l’auteur, suivant un ordre chronologique, montrant par cela une évolution de la personnalité, des attitudes et de la pensée du narrateur qui est caractéristique de l’écriture autobiographique. Bien évidemment, les événements racontés ont fait l’objet d’un choix opéré par l’auteur au moment de la décision d’écrire ses mémoires, comme le montre l’explication concernant l’absence quasi-totale des enfants de Chraïbi dans ces récits de vie. L’inexistence des titres nous semble aussi une marque de l’autobiographie, puisque cet élément de paratexte est, en général, une spécificité des écrits fictionnels ; il est difficile pour une personne de mettre des étiquettes sur des étapes de sa vie ou d’en faire le résumé en quelques mots.

La structure formelle des récits de Driss Chraïbi laisse voir une similitude entre les romans et les mémoires, qui consiste dans une organisation en grande partie chronologique du récit (il y a quelquefois des ruptures dans la chronologie dont nous allons parler plus tard) et une répartition de ces événements dans un enchaînement de chapitres qui retracent une évolution, plus ou moins longue, du narrateur, de l'action ou d'un personnage. Pour ce qui est de l'œuvre romanesque, les titres choisis pour les chapitres ou les parties du récit sont toujours représentatives, à un niveau plus ou moins symbolique, de ce qu'on pourra lire dans le chapitre ou la partie en question. En ce qui concerne les mémoires, leur division montre avant tout les phases d'une évolution personnelle, reprenant des étapes de la vie de l'auteur, des événements qui ont marqué son existence. La subjectivité transparaît à travers le choix des moments qui sont relatés, mais aussi à travers le choix de leur répartition en chapitres.

IV.4.3. Langue d'origine, langue d'accueil

La littérature maghrébine de langue française, de par la double culture qu'elle implique, a toujours suscité l'intérêt des chercheurs sur la question de la langue. Les écrivains maghrébins placent le plus souvent les histoires de leurs récits dans le monde arabo-musulman, tout en utilisant le français comme langue d'écriture. Cette situation est due en partie au fait que les auteurs avaient dès le début la conscience du fait que leurs livres seraient publiés en France et non pas au Maghreb. Mais cela n'est pas suffisant pour expliquer le choix de la langue française, à cause de la complexité de la question langagière : il y a des composantes psychologiques ou sociologiques qui très souvent doivent être prises en considération.

Les dialectes de la langue arabe, ceux qui sont parlés et connus par tout le monde et donc au Maghreb, sont essentiellement des langues orales, leur littérature s'inscrivant dans la littérature populaire qui se transmet de génération en génération. L'arabe classique, celui qui possède un système d'écriture et une littérature écrite, n'est pas à la portée de tout le monde, surtout à l'époque des premiers romans maghrébins. De plus, cette langue véhicule nombre de tabous et d'interdictions qui sont liés à son utilisation dans les écrits religieux. Nous avons déjà parlé dans la partie sur la théorie de l'autobiographie d'une quasi-inexistence de la première personne du singulier dans le récit traditionnel en arabe. L'individualité ne peut pas se mettre en

avant dans une société arabo-musulmane avant tout construite sur la prévalence de la communauté.

La langue française a été par conséquent le choix le plus judicieux pour les écrivains, qui comme Chraïbi, quoique parfaitement bilingues, montraient une volonté d'écrire sur l'individu et de dénoncer les failles de la société maghrébine, choses difficiles à faire dans leur langue d'origine :

« *La langue de l'autre, malgré ce qu'elle comportait de risques de dépersonnalisation, pouvait par un effet de boomerang, balayer des difficultés d'être profondément enfouies ; elle autorisait un discours sacrilège dénonçant les faiblesses de sa société d'origine et elle était une soupape pour que se libèrent la colère rentrée et la violence jugulée par un pesant conformisme social.* »³⁷⁴

Il s'agirait donc d'une fonction cathartique de la langue française qui permet aux auteurs d'exprimer leurs sentiments et leurs opinions personnelles. Emprunter les instruments langagiers de la culture de l'autre, vu comme le colonisateur par la plupart des gens au Maghreb, était paradoxalement une façon de se libérer des interdits arabes et en même temps de montrer aux Occidentaux la capacité des anciens colonisés à s'approprier et à adapter ce qui était considéré comme le symbole d'un pays et d'un peuple : la langue. L'utilisation de la langue française n'est pas une question d'acculturation, mais bien d'adaptation : les œuvres de Chraïbi en sont l'exemple parfait.

L'art de Driss Chraïbi consiste justement dans le fait d'avoir trouvé le juste milieu entre les deux cultures. Il a essayé de concilier les langues arabe et française, ce qui donne à son œuvre un ton spécial. La littérature maghrébine de langue française porte la marque de la tension interculturelle, issue de la douleur de la colonisation, ce qui a donné naissance à une écriture forte, riche, dans laquelle la beauté et la musicalité de la langue française est complétée par l'imaginaire de la culture maghrébine

Dans *Le Passé simple*, l'influence étrangère subie par Driss Chraïbi est plus manifeste que dans tout autre roman de l'écrivain. Le langage est très élaboré, surtout celui de Driss Ferdi et de son père le Seigneur. Pourtant, le récit porte aussi l'empreinte de la langue arabe, car il y a des mots spécifiques pour ce monde, des termes qui ne pouvaient pas être traduits en français. L'arabe est la seule langue capable de raconter certains traits de son enfance, la seule capable de

³⁷⁴ Jacques Madelin, *L'Errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, p.44.

rendre compte des réalités spécifiquement musulmanes, notamment en ce qui concerne le domaine de la religion.

Driss Chraïbi a appris le français dans le contexte de la colonisation. Faisant partie d'une famille bourgeoise, il a été encouragé par son père à étudier à l'école française, probablement pour pouvoir défendre les intérêts commerciaux de la famille, dans une société où la France occupait une place importante dans les affaires intérieures du Maroc. A partir de ce moment-là, l'auteur a porté la marque de sa formation scolaire française ; cette marque est bien visible dans les citations d'écrivains français qui enrichissent son roman, ainsi que dans la structure interne du livre, divisé en parties équilibrées, ce qui rappelle fortement le modèle de la dissertation française.

La langue française a servi de catalyseur à sa révolte et lui a permis d'éviter les interdits propres à la langue arabe. Chraïbi lui-même dit : « *Aurais-je pu écrire, si je n'avais pas eu cette distanciation par rapport à mon monde d'origine ?* »³⁷⁵ Mais pourtant, sa langue d'origine, l'arabe, a aussi son importance. L'arabe est la langue de son père et de sa mère, la langue de ses origines, porteuse de toute une civilisation. L'arabe est avant tout la langue du Coran, c'est pourquoi tout écrit qui critique la religion peut être jugé comme blasphématoire. De ce point de vue, le choix du français était obligé. Mais la langue arabe n'a pas été complètement évincée des récits chraïbiens ; c'est aux domaines du quotidien marocain que Chraïbi emprunte le plus souvent des mots arabes difficiles ou impossibles à traduire en français à cause de leur ancrage culturel : les vêtements, la nourriture, l'espace de la ville et de la maison, la religion. Les mots arabes ne sont pas signalés dans les textes, ni par une typologie particulière, ni par une quelconque explication. Leur sens est parfois déductible du contexte, d'autre fois le lecteur non-familiarisé doit faire de petites recherches lexicologiques. Cette intégration totale des éléments de la langue arabe dans des textes en français nous semble être une preuve de la façon dont Chraïbi lui-même a réussi à réconcilier sa double culture et à ériger sa personnalité sur cet aspect qui pouvait être fortement déstabilisant.

Les mots arabes sont présents dans tous les œuvres chraïbiennes dont les événements sont en grande partie placés au Maroc, y compris le premier volume de mémoires, *Vu, lu, entendu*. Quant au *Monde à côté*, le sujet qui touche à la vie de l'écrivain en Occident fait que les

³⁷⁵Interview "Magazine littéraire", juillet 1985.

occurrences des mots et expressions arabes soient plus limitées. En même temps, bien que ce soit de façon indirecte, la langue arabe est présente dans les textes de Chraïbi à travers les citations coraniques, les proverbes et dictons que l'écrivain insère dans son récit en faisant appel à des calques ou traductions.

Toutes ces insertions de la culture et de la langue d'origine participent certainement au réalisme du récit romanesque et à la véridicité du récit autobiographique, leur offrant un ancrage socioculturel qui aide le lecteur à mieux situer les événements dans une spatialité et une temporalité nécessaires à la compréhension du message. Elles évoquent aussi la situation de l'auteur, étant des marques de sa personnalité dans le texte, montrant son attachement à la culture natale :

« Mais en parlant des autres, Driss Chraïbi, à travers l'emploi des certains mots et expressions de la langue maternelle – notamment les mots de civilisations opposées aux emprunts, les citations coraniques et les mythes païens – rend manifestes les conflits que tout intellectuel maghrébin traverse. Ce dernier est tiraillé par deux courants dichotomiques, à savoir le modernisme incarné par la culture occidentale et la tradition liée à la culture arabo-berbère-musulmane que le romancier tente de réhabiliter. »³⁷⁶

En ce qui concerne la langue française, elle est beaucoup plus qu'un instrument utilisé pour se libérer des interdits de la culture maghrébine. La maîtrise parfaite du français, la capacité de s'exprimer avec aisance et dans un style presque classique et soutenu (comme nous allons le voir plus loin) montre un désir de mettre en avant le fait que les écrivains marocains ne sont pas des auteurs mineurs, et que la littérature maghrébine n'est pas inférieure à la littérature française. Les seules traces de l'origine de l'auteur sont celles qu'il a voulu lui-même laisser, à savoir les mots et les expressions arabes, ainsi qu'une spécificité du style provenant d'un mélange de la musicalité de la langue française et de ses capacités infinies d'expression et de la rupture sonore des mots arabes, mélange mis en valeur par l'humour – et l'ironie – que Chraïbi utilise beaucoup dans ses récits.

³⁷⁶LahcenBenchama, *L'œuvre de Driss Chraïbi. Réception critique des littératures maghrébines au Maroc.*, p. 238.

IV.4.4. Style et écriture

Tous les éléments que nous avons étudiés jusqu'ici, la manière de présenter les personnages, les lieux et l'atmosphère, les références religieuses, l'utilisation d'une certaine organisation narrative et les insertions de mots arabes dans un récit écrit en français, tout cela contribue à l'unicité du style chraïbien. Nous allons essayer dans ce qui suit d'étudier brièvement les caractéristiques stylistiques visibles dans l'écriture de l'écrivain marocain et l'évolution que ces spécificités ont pu connaître d'une publication à l'autre à travers le temps.

En parlant de la langue française, nous avons observé que, de ce point de vue, Chraïbi adopte plutôt un style classique, un français littéraire, avec l'utilisation des temps verbaux et de certaines structures grammaticales qui sont la marque de la littérarité. Cela est sans doute une conséquence de l'éducation à l'école française et de l'apprentissage du français comme langue étrangère. L'étude des œuvres classiques de la littérature française lui a donné une finesse de l'écriture et une prédilection pour un langage plutôt soutenu, notamment dans les premières œuvres.

Le Passé simple se caractérise par une écriture dense, lourde parfois, avec des phrases longues et complexes, des énumérations, des descriptions dans lesquelles le lecteur se perd facilement. Les monologues de Driss ou les descriptions de certains endroits utilisent un style qui prend de la corporalité, comme si le langage lui-même devenait matériel, dur et lourd, capable d'exprimer la révolte violente ressentie par le narrateur. Pour donner un seul exemple, la description des événements de la ville de Fès pendant la Nuit du Pouvoir³⁷⁷ est éloquente : il s'agit d'une phrase qui occupe un peu plus d'une page, passant avec facilité d'une description de l'atmosphère à celle des personnes qui y participent, avec les gestes, les attitudes, des détails surprenants, réels ou imaginés par la subjectivité du narrateur. Le lecteur a l'impression de suivre une séquence animée, des mots qui appellent des images dans un défilement de plus en plus alerte. Il y a quelques petites pauses, marquées par des points-virgules ou deux points, comme si le narrateur – et le lecteur – avait besoin de reprendre souffle avant de continuer dans une énumération envoutante dont la fin ne rappelle que très peu le début de la phrase. On a une forte sensation de vertige : le lecteur se sent perdu dans le tumulte de la ville maghrébine. Les mots semblent avoir du poids et, séparés par des virgules, donnent du rythme à l'énoncé. Mais ce

³⁷⁷ P.S., pp. 99-100.

rythme n'est pas nécessairement calqué sur celui du réel, cet enchaînement d'événements étant rendu au travers de la subjectivité de celui qui en est le témoin. Il y a plusieurs moments du récit qui sont construits de la même manière. L'apparition de ces passages n'est pas aléatoire, mais traduit un état d'âme du narrateur, le plus souvent la révolte, ou du moins la nervosité.

La répétition est une figure de style qui apparaît très souvent dans l'écriture chraïbienne. Anne-Marie Gans-Guinoune³⁷⁸ l'a déjà remarqué ; chez Chraïbi la répétition peut être observée à plusieurs niveaux, allant du niveau des mots, avec des répétitions des sons qui créent un certain rythme sonore, jusqu'à une dimension intertextuelle, visant la répétition des noms des personnages à travers des romans différents. La critique a très bien mis en évidence les différentes formes que peut prendre la répétition et ses rôles dans les récits. C'est l'une des caractéristiques textuelles qui restent constantes dans toutes les œuvres que nous avons étudiées, même si sa fréquence semble se réduire dans les deux volumes de mémoires. Cette évolution nous semble normale, dans la mesure où pour les écrits autobiographiques le caractère littéraire se trouve déplacé dans un plan second, parce que le style élaboré du récit romanesque cède dans les mémoires la prééminence à la nécessité de rester ancré dans la réalité. Les figures de style se font donc plus rares dans les mémoires, sans que cela restreigne l'appartenance de ces écrits à la littérature savante.

Le langage utilisé par Chraïbi connaît à son tour une évolution, suivant la chronologie des romans qui forment notre corpus. *Le Passé simple* se caractérise par un langage violent, cru, obscène parfois, dont le but est d'exprimer le mieux possible la révolte qui se trouve à la base du comportement du personnage de Driss. Comme le récit est porté par la voix de ce même personnage, l'utilisation d'un tel langage est tout à fait normale, pour construire l'authenticité du discours et de la voix. On ne pourrait pas imaginer un Driss Ferdi racontant avec calme et avec des mots choisis sa confrontation avec son père ou avec Si Kettani. Bien évidemment, du point de vue de l'auteur, l'intention première a été celle de choquer le lecteur (sans doute d'abord le lecteur occidental). Les différences culturelles font que certains gestes ou mots ne soient pas considérés comme inadéquats au Maghréb, mais qu'ils soient honteux pour les Occidentaux. Chraïbi connaissait très bien les mœurs et le goût de l'Occident, et l'utilisation des mots (et de

³⁷⁸ Anne-Marie Gans-Guinoune, *Driss Chraïbi, de l'impuissance de l'enfance à la revanche par l'écriture*.

références) comme « roter » ou « péter » ne peut pas être mise sur le compte d'une méconnaissance des manières françaises ; l'intention assumée est celle de choquer, pour mieux mettre en évidence les différences qui séparent les deux cultures.

On retrouve le même vocabulaire coloré, quoique avec une fréquence moindre, dans *L'Inspecteur Ali* et même dans la façon de parler des deux enfants de Brahim. Cette fois-ci, l'intention n'est pas la même : le contexte du roman laisse implicitement comprendre qu'il s'agit de s'amuser à caricaturer affectueusement les spécificités culturelles du Maroc, ce qui fait que le lecteur lit amusé les passages en question. A moins qu'on ne soit un puriste convaincu, on n'est pas particulièrement choqué par ce langage. Ce qui veut dire que c'est le contexte général du récit, les événements qu'il présente tout au long de la narration, le ton employé par l'auteur qui contribuent à la perception globale d'un langage comme étant choquant ou juste amusant.

Succession ouverte se caractérise par un style globalement proche de celui du roman de début de Chraïbi. La sérénité ayant pris la place de la révolte, la maturité ayant remplacé l'adolescence, le ton change, devient plus posé, plus calme. La partie du récit qui couvre l'audition du testament du Seigneur est empreinte de solennité, mêlant l'autorité de la parole du père à l'élévation de la philosophie qu'il voulait transmettre.

La Civilisation, ma mère !... marque un changement plus visible dans style de l'écriture chraïbienne, influencé par l'humour qui accompagne le texte du début à la fin et par un amour pour la mère qui se dégage à chaque phrase. Le style est plus léger, plus musical et plus fluide, le roman se donne à lire beaucoup plus facilement que les deux premiers. Même si la première partie traite de sujets encore sensibles, et déjà abordés dans *Le Passé simple* et *Succession ouverte*, le ton du récit ne traduit plus la même gravité. L'intention de l'auteur n'était plus la dénonciation, le roman se devant d'être un hymne à la mère et à la femme en général et non pas un cri de révolte.

Le dernier roman étudié, *L'Inspecteur Ali* est mis sous le signe de l'humour, de l'ironie subtile et de la dérision ; on peut remarquer aussi que le style n'est plus aussi lourd, les phrases sont plus courtes, plus fluides. Le langage et la syntaxe utilisés sont plus proches de la langue parlée, se distançant un peu d'un style académique, mais restant quand même dans un registre classique. Ce sont sans doute les longues années vécues en France qui ont causé ce changement, car le contact direct avec la langue parlée quotidiennement a mis une distance temporelle et

émotionnelle entre le jeune écrivain éduqué dans l'esprit des lettres classiques et ayant appris le français comme langue étrangère et l'écrivain mature qui s'est installé en France depuis longtemps déjà.

Les deux volumes de mémoires présentent un style similaire, leur rapprochement temporel et l'intention explicitement autobiographique qui les soutient expliquant d'ailleurs cette ressemblance. Nous pouvons remarquer cependant que le ton utilisé dans le premier volume est plus nostalgique, un peu rêveur parfois, alors que dans le deuxième volume, l'auteur semble être davantage ancré dans les événements racontés, gardant un peu plus de cérébralité. Le fait de raconter son enfance et sa jeunesse suppose toujours plus d'émotion que le fait de rendre compte d'événements plus proches du moment de la narration ; c'est une caractéristique que l'on peut retrouver dans la plupart des récits autobiographiques et de ce point de vue, Chraïbi ne fait pas figure d'exception.

Malgré ces différences stylistiques concernant en particulier le langage et le ton utilisés par l'auteur dans ses différentes œuvres, il faut remarquer qu'il y a une caractéristique qui reste inchangée : le lyrisme et la plasticité des certaines images. En effet, en lisant les œuvres de Chraïbi on est souvent étonné par la musicalité qui s'en dégage, même quand il s'agit de la violence du *Passé simple*. Les tableaux sont très plastiques, et des descriptions de la nature émane une sensibilité artistique qui singularise le style chraïbien.

Toujours du point de vue de l'écriture, on remarque encore une caractéristique qu'on peut rencontrer dans tous les récits étudiés : même si le plus souvent la chronologie du déroulement des actions est respectée et reproduite dans la narration, il y a des ruptures dans l'organisation du texte qui peuvent prendre la forme d'une digression sur une petite histoire, comme dans *Le Passé simple*, d'une intervention soudaine du loufoque inspecteur Ali dans le roman qui porte son nom ou des insertions d'éléments du futur dans les récits des mémoires. Ces interludes ont pour rôle de rythmer le récit, de lui donner une structure apparemment désinvolte, de créer une attente ou, au contraire, de laisser au lecteur un moment de réflexion avant de continuer. Dans les mémoires, ce sont des interventions de l'auteur de l'« ici et maintenant » dans ce qui se passait « alors ailleurs ». Le plus souvent, ces petites interventions gardent un rapport causal ou sentimental avec ce que l'auteur était en train de raconter.

L'humour et l'ironie sont deux éléments stylistiques qu'aucun chercheur qui s'est penché sur l'œuvre de Driss Chraïbi n'a hésité de mettre en évidence. Ce qu'il faut effectivement obligatoirement remarquer est le fait que Chraïbi est un spécialiste de l'écriture oblique, l'utilisant sous toutes ses formes : l'ironie et le sarcasme dans *Le Passé simple* et *Succession ouverte*, l'humour ému et émouvant dans *La Civilisation, ma mère !...*, une certaine dose de bouffonnerie dans *L'Inspecteur Ali* (qui sera longuement utilisée dans les romans reprenant ce personnage loufoque), allant jusqu'à un humour fin et détendu dans les récits de sa vie. De nouveau, cette évolution emprunte les lignes directrices qui guident chaque récit, parce que la caricature et l'ironie mettent en évidence la critique de la société marocaine, alors que l'émotion de l'évocation de la figure maternelle explique la tendresse de l'humour dans *La Civilisation, ma mère !...*

Le style et l'écriture de Driss Chraïbi ont évolué au fur et à mesure, se transformant suivant l'expérience acquise, les sujets abordés, l'intention première du récit. Nous avons pu remarquer cependant que certains éléments perdurent à travers le temps et les genres, donnant une spécificité reconnaissable à l'œuvre de notre auteur.

IV.5. Conclusion

L'analyse des différents personnages qui apparaissent dans l'œuvre de Driss Chraïbi nous avait permis de repérer déjà une évolution dans la manière de les construire et de les mettre en scène, ce qui influençait le style et l'écriture des différentes œuvres. C'est pourquoi nous avons voulu tourner notre regard sur d'autres aspects qui contribuent à la création d'un style propre à Chraïbi et à son évolution au fil du temps.

La relation très spéciale que l'auteur avait avec sa terre d'origine a attiré premièrement notre attention, parce qu'elle constituait un aspect important de la caractérisation des personnages-narrateurs dans les romans et ressortait très fréquemment d'entre les lignes des mémoires. L'étude de l'atmosphère et des descriptions des lieux a révélé un intérêt constant de Chraïbi pour les paysages urbains qui sont souvent mis en antithèse avec des paysages naturels ou ruraux. La vie tumultueuse de la rue maghrébine est évoquée le plus fréquemment, sous ses aspects sociaux et humains en particulier, mais donnant aussi des éléments architecturaux ou d'organisation de l'espace. Si l'image de la ville marocaine était très négative dans *Le Passé*

simple, empreinte de la révolte contre le traditionalisme de la société, les romans suivants connaissent une atténuation progressive qui conduit vers une vision plus nostalgique qui, tout en restant réaliste sur les défauts, ou se concentrant sur les spécificités culturelles. Dans ses mémoires, Chraïbi nous laisse voir la ville marocaine pendant la guerre, avec toute l'atmosphère qui s'en dégage. Un autre point important sur lequel s'appuient en général les tableaux urbains de Chraïbi est la comparaison implicite ou explicite avec la civilisation occidentale. La présence constante, que ce soit dans les œuvres romanesques ou dans les mémoires, de l'Océan ou de la Mer, tout comme celle de la ferme familiale à allure paradisiaque, vient équilibrer le poids de la ville, en nous faisant voir de très beaux paysages naturels qui sont souvent le symbole de la liberté et de l'équilibre opposés à l'oppression et au vacarme de la ville.

La religion occupe une large place dans la critique sociale faite dans *Le Passé simple* et c'est un élément important dans le développement personnel des narrateurs, mais aussi de l'auteur. Dès la parution du *Passé simple*, on a considéré que Chraïbi avait durement attaqué l'Islam et le Coran, d'où le scandale suscité par cette œuvre. Loin de s'en prendre à l'essence de la religion musulmane, nous considérons que l'écrivain a fait la critique des institutions religieuses, créations purement humaines, et des interprétations des textes religieux qui faussent le message profond afin de pouvoir manipuler le peuple et d'augmenter certains autorité et pouvoir au sein de la communauté sociale. L'hypocrisie des « hommes saints » est celle qui est le plus souvent montrée du doigt par Chraïbi, parce qu'il y voit la source des toutes les déviations comportementales et éthiques. L'écrivain ne nie pas être un croyant, bien au contraire, il a avoué et a maintes fois démontré une très bonne connaissance du Coran et du message essentiel transmis par la religion musulmane. Le fait d'avoir lui-même interprété, faussé et détourné certains versets du Coran fait partie de techniques narratives propres à ses œuvres: il a voulu mettre en évidence la facilité avec laquelle on peut mal interpréter les textes coraniques et les déformations parfois aberrantes auxquelles on peut arriver.

Nous avons observé au fil de nos lectures que le style de Chraïbi évolue lui aussi. Une courte étude sur des éléments purement textuels de l'écriture chraïbienne nous a permis de voir comment l'utilisation des temps verbaux, des figures de style, le jeu constant entre la langue française et les mots arabes se modifient au fur et à mesure, se pliant aux sujets des romans et suivant la maturation littéraire de leur auteur.

Ce qui était important pour nous ici, c'était le fait de suivre l'évolution stylistique de l'écriture chraïbienne entre les œuvres romanesques et les mémoires qui forment notre corpus. Nous avons observé sur ce point qu'il y a des éléments qui changent, comme c'est notamment le cas du ton employé dans les différents récits, mais il y a des aspects qui ne se modifient pas d'une œuvre à l'autre, qu'elle soit romanesque ou autobiographique : la prédilection de Chraïbi pour les répétitions, la présence constante de l'humour, la musicalité des phrases et le goût des images. Ce sont tous ces éléments, qui relèvent parfois de détails qu'on n'observe pas à la première lecture, qui contribuent à la création d'un style propre à l'œuvre chraïbienne et qui donnent à l'ensemble de cette production un caractère spécifique et remarquable.

Conclusion générale

Notre étude a eu comme point de départ une hypothèse construite autour de l'existence d'un système pseudo-autobiographique mis en évidence dans les romans de notre corpus. A partir de cette idée nous avons essayé de rendre compte de la façon dont Chraïbi a utilisé des éléments de sa propre vie en les intégrant dans la construction narrative de ses récits de fiction et les mécanismes employés pour créer une forte impression d'authenticité pour le lecteur. Pour ce faire, nous avons analysé les textes de quatre romans et les deux volumes de mémoires.

Nous avons choisi de commencer par une incursion dans la théorie de l'autobiographie pour créer un terrain méthodologique solide qui a servi de point d'ancrage à notre recherche. Nous avons considéré comme nécessaire de dédier la première partie de notre travail à ce bilan méthodologique pour mettre au clair les éléments dont nous nous sommes servie tout au long de notre étude.

L'étude des personnages des romans chraïbiens a constitué la partie fondamentale de notre travail, parce que ce sont les éléments qui mettent le plus en évidence la part de fiction dont ils ont été construits par l'auteur et d'autre part leur degré de ressemblance avec des personnes réelles mentionnées dans les mémoires de l'écrivain. C'est à partir de ces traits plus ou moins communs que nous avons pu vérifier la pertinence de l'hypothèse de la pseudo-autobiographie sur laquelle se fonde notre recherche.

Nous avons constaté avant tout que les principaux personnages chraïbiens font toujours partie d'une structure familiale. Celle-ci peut être plus ou moins grande, selon le roman, mais elle existe toujours. Les personnages importants qui ne sont pas de la famille sont peu nombreux et présentent toujours un autre lien symbolique avec le personnage-narrateur : Si Kettani dans *Le Passé simple* est une sorte d'*alter ego* du père aux yeux de Driss, alors que Saadyia dans *L'Inspecteur Ali*, fait partie de la famille spirituelle de Brahim, ainsi qu'il l'affirme lui-même.

La façon de présenter les rapports familiaux change elle aussi à travers les romans. Comme l'explique Philippe Fargues :

« La famille au Maghreb, et avec elle la société entière, vivent un moment unique de double révolution. Révolution des rapports horizontaux, au sein de la génération des jeunes adultes d'abord : l'érosion du pouvoir de l'homme sur la triple base que lui offraient la supériorité de l'âge, l'avantage de l'instruction et le monopole de la profession remet en question son rapport avec la femme ; une nouvelle

compétition l'oppose à ses frères. Révolution des rapports verticaux ensuite : la hiérarchie du pouvoir demeurée inchangée, vient entrer en désaccord aigu avec celle du pouvoir, c'est-à-dire à l'une des sources de l'autorité : le père possède le premier et le fils le second.

*L'homme ne domine plus la femme – sauf dans le droit – et le père ne domine plus le fils : les fondements patriarcaux de la famille sont ébranlés. »*³⁷⁹

Ces observations sont faites par rapport à des progrès de la société maghrébine enregistrés notamment dans les années '90, mais on observe une grande similarité avec les faits racontés dans les romans chraïbiens, bien qu'ils soient écrits quelques décennies à l'avance. Les changements relationnels entre les générations sont très bien présentés dans *Le Passé simple* et, un peu moins, dans *Succession ouverte*, alors que les bouleversements dans les relations homme/femme font l'objet de *La Civilisation, ma Mère !...* Chraïbi a traité ces sujets pour montrer que la société traditionnelle ne pouvait pas rester immuable, qu'elle devait progresser, même dans les relations intrafamiliales. Les changements au niveau d'une structure sociale complexe doivent toujours commencer par des évolutions à des niveaux inférieurs et la famille est la première à subir des transformations.

Nous avons choisi de structurer l'ensemble des personnages romanesques – et nous avons maintenu cette structure pour les volumes de mémoires dans un souci de clarté de l'analyse – en deux catégories : les hommes (y compris les enfants) et les femmes. Cette structure bipartite nous a semblé la plus adéquate pour une caractérisation des personnages en raison de sa pertinence en ce qui concerne les rapports de force instaurés au sein de la famille maghrébine. Les romans de Chraïbi sont d'ailleurs conçus selon le même schéma, les personnages masculins étant les plus présents, notamment à cause de la figure du narrateur qui est toujours un homme.

Le narrateur est la figure narrative qui nous a intéressée le plus, car l'étude de la pseudo-autobiographie doit se fonder avant tout sur des similitudes observées entre le personnage-narrateur dans les romans et l'auteur-narrateur dans les écrits à caractère autobiographique. Nous avons pu remarquer en ce sens qu'il y a des ressemblances entre les romans et les mémoires, mais il n'y a jamais une identité parfaite. Les narrateurs des romans restent toujours des constructions littéraires, qui empruntent des éléments plus ou moins évident à leur créateur, mais qui se

³⁷⁹ Philippe Fargues, « La Démographie de la famille au Maghreb : une clé pour comprendre la politique », pp. 120-121, in Maria Angels Roque (dir.) *Les cultures du Maghreb*, pp. 111-121.

substituent jamais complètement à lui. La semi-identité onomastique est l'un des indices qui ont conduit à considérer les écrits de Chraïbi comme étant autobiographiques. On a souvent oublié que la semi-identité ne signifie aucunement l'identité parfaite. Comme nous l'avons vu dans notre introduction théorique sur l'autobiographie le nom du narrateur n'est pas une garantie de la visée autobiographique de l'œuvre, comme en témoigne les écrits personnels utilisant des noms inventés mais racontant la vie de l'auteur. Tout comme une autofiction n'est pas une autobiographie, malgré l'identité des noms. Chraïbi se situe entre ces deux pôles, parce que cette semi-identité est un élément qui nous a conduit à l'idée de la pseudo-autobiographie. Nous avons pu voir au cours de notre analyse qu'il y a d'autres dimensions de la vie réelle de Driss Chraïbi qui ont été utilisées pour la création de ses personnages. Les trois premiers romans étudiés sont moins riches en ce qui concerne ce type d'éléments qui apparaissent beaucoup plus dans *L'Inspecteur Ali*, dans lequel le narrateur porte pourtant un tout autre prénom.

Les deux *Driss*, le narrateur anonyme et Brahim ont tous des caractéristiques qui ressemblent plus ou moins visiblement à leur auteur, mais aucune de ces figures n'est construite uniquement sur l'expérience vécue de Driss Chraïbi. Les parties de fiction dans leur caractérisation ne sont pas négligeables, parce que malgré une complexité qui leur donne de l'authenticité, ils sont réductibles à une caractéristique majeure, comme nous l'avons montré à travers nos sous-titres. Cela est dû au fait que l'auteur a toujours poursuivi un but à travers ses écrits de fiction : montrer la société marocaine et dénoncer les problèmes majeurs qui y existaient. Ces narrateurs, tout comme ses autres personnages d'ailleurs, sont représentatifs d'une certaine classe sociale, d'une certaine mentalité générale, ce qui fait que leur évolution narrative soit influencée par cette orientation.

Les personnages des pères sont la deuxième catégorie de personnages masculins que nous avons abordée, en raison de leur importance dans le récit. En effet, deux des quatre romans de notre corpus sont dominés par la figure paternelle : *Le Passé simple* et *Succession ouverte*. Sa présence dans ces récits est fondamentale, car il est vu comme le représentant par excellence de la vision traditionaliste de la société. Il représente l'autorité au sein de la famille, mais aussi dans la société, parce qu'il est un membre respecté dans la communauté. Si la représentation du père est très négative dans le premier roman, sa personnalité forte et autoritaire est décrite avec fierté dans le deuxième roman. C'est pourquoi nous considérons qu'il ne s'agit pas du même personnage. En ce qui concerne les éléments qui le relie au père de Chraïbi, nous avons remarqué

des différences entre les romans : dans *Le Passé simple*, le personnage emprunte à la personne réelle le prénom et quelques détails d'identification : le métier, la fortune et l'existence de la ferme-refuge. Mais au niveau de la personnalité et du comportement, le personnage est presque entièrement fictif. Dans *Succession ouverte*, les choses changent un peu : le livre étant un hommage au père, le personnage du Seigneur est plus proche de la personne de Fatmi Chraïbi, parce qu'ils ont en commun une sagesse et une philosophie de vie que l'auteur n'hésite pas de présenter. Mais la fiction est encore présente, bien que le personnage de ce deuxième livre ne ressemble pas forcément à celui du *Passé simple*. Tout comme pour le narrateur, on observe des changements au niveau de la construction des figures narratives paternelles qui ne peuvent pas être considérés comme une évolution normale dans le temps. Il faut donc reconnaître qu'il s'agit de deux personnages bien distincts. Quant au père de *La Civilisation, ma Mère !...* il est presque absent du récit, les quelques occasions où il apparaît laissant voir un homme traditionnel, mais ouvert en même temps, qui ne s'oppose pas à une émancipation de sa femme.

L'Inspecteur Ali met en scène pour la première fois un personnage paternel occidental, situé en antithèse avec l'image du père maghrébin avec laquelle on s'était habitué. Jock est un personnage atypique, qui semble atteint de sénilité, mais qui en réalité se cache derrière cette apparence pour se protéger d'un monde extérieur très agressif. Il est réticent au début à la nouvelle culture dans laquelle il se retrouve plongé, mais essaie de s'adapter au fur et à mesure. En même temps, il n'hésite pas à laisser sa femme s'occuper des problèmes de la famille, ce qui dans la tradition orientale était un devoir masculin par excellence.

Les frères ont été les personnages masculins que nous avons traités en dernier, en raison de leur implication plus faible dans le récit. La première remarque qu'on peut faire en comparant les trois récits de fictions où apparaît une fratrie est le fait que le nombre de ses membres n'est pas identique. A part ce constat numérique, même si certains prénoms restent inchangés ou présentent des variations insignifiantes, les caractères des personnages et leur évolution personnelle changent d'un roman à l'autre, ce qui nous permet de considérer qu'il ne s'agit pas des mêmes personnages. Les deux volumes de mémoires ne donnent pas beaucoup de détails sur les frères réels de Chraïbi, notre analyse comparative est restée très restreinte de ce point de vue. Ce que nous pouvons dire est le fait que les frères sont eux aussi des figures représentatives pour certaines typologies comportementales qui mettent en relief des problèmes généraux, dépassant le cadre de la famille Ferdi.

Les enfants qui apparaissent dans les romans chraïbiens sont peu nombreux. Dans *Le Passé simple* leur rôle est de mettre en évidence des problèmes graves comme la pédophilie ou la violence. Dans ce premier roman la représentation de l'enfance est choquante, montrant toutes les différences entre la vision occidentale et celle orientale sur l'enfant. Par la suite, dans *La Civilisation, ma Mère !...*, cette vision est beaucoup plus apaisée, l'enfance du narrateur de la première partie s'inscrivant dans une normalité plus proche de la vision du lecteur occidental.

Les deux garçons de Brahim Orourke dans *L'Inspecteur Ali* sont des personnages plus développés que les autres personnages d'enfants. Ils sont des êtres ayant une double culture, mais à la différence de la situation de Driss dans *Le Passé simple*, ils ne semblent pas en souffrir. La famille leur offre un cadre de développement moral qui leur est propice et une liberté qui n'existait pas dans la vision traditionnelle de l'enfance. Comme les prénoms utilisés sont identiques à ceux de deux des enfants de Chraïbi, il est possible que les personnages soient inspirés de la réalité. Mais le silence que Chraïbi s'est imposé en ce qui concerne ses enfants ne nous permet pas d'aller plus loin, nous nous arrêtons donc à établir cette identité nominale.

L'étude des personnages féminins a montré avant tout le nombre beaucoup plus réduit de femmes qui apparaissent dans les romans par rapport aux figures masculines. La mère domine les trois premiers romans, avec une forte présence dans *La Civilisation, ma Mère !...* Cela est dû à la valorisation presque exclusive de la maternité qui caractérise la société maghrébine. Chraïbi a voulu donner à travers ses romans un aperçu de la situation de la femme au Maroc, mais on observe une atténuation de la révolte avec laquelle il présente cette réalité, allant de la situation désespérée de la mère du *Passé simple* et jusqu'à l'utopie féministe de la seconde partie de *La Civilisation, ma Mère !...* Nous avons pu remarquer en même temps qu'il y a toujours une autre figure féminine qui vient s'opposer à cette vision traditionaliste et montrer qu'une femme peut aussi vivre libre. Les réticences que Chraïbi montre en ce qui concerne une émancipation totale de la femme maghrébine s'expliquent par un attachement inconscient à la culture traditionnelle d'origine, comme l'auteur l'avoue lui-même dans *Le Monde à côté*. Les personnages maternels ont été plus ou moins inspirés par l'expérience vécue par la mère de Chraïbi, à laquelle certains d'entre eux empruntent même le nom. Ces éléments réels sont complétés par une construction fictionnelle qui sert à montrer le plus clairement possible le mode de vie de la femme au Maroc. Le personnage qui a le plus grand nombre de traits communs avec Habiba Chraïbi est la mère de la première partie de *La Civilisation, ma Mère !...*

Le dernier roman de notre corpus, *L'inspecteur Ali*, se distingue par la multiplication des personnages féminins et par l'image que ces femmes nous renvoient. Même si on reste toujours sur une image de la mère, on peut observer aussi une valorisation du rôle de la femme dans le couple, tout comme une vision plus moderne de la femme maghrébine. Le personnage de Fiona a beaucoup de choses en commun avec l'épouse Chraïbi, Sheena ; elle est aussi un personnage plus complexe, parce qu'elle représente symboliquement dans le roman la possibilité de réconciliation entre les cultures occidentale et orientale. Le tableau est complété par Susan – la femme occidentale par excellence, capable de s'occuper de tous les problèmes de la famille – et Saadyia – la femme maghrébine qui a pris sa vie en main.

Les deux œuvres à caractère autobiographique de Chraïbi ont attiré notre attention dans la mesure où les personnes qui y apparaissent ont pu avoir une influence quelconque sur la création des personnages romanesques. Nous avons pu remarquer des ressemblances au niveau de tous les personnages étudiés, une influence plus ou moins grande, selon l'œuvre à analyser. Il faut remarquer la prédominance de la famille dans tous les six œuvres qui forment notre corpus. Même si *Le Monde à côté* est orienté davantage vers l'activité littéraire de Chraïbi, les relations avec ses épouses sont aussi assez développées. Cela est dû au fait que dans la culture marocaine, la famille est une carte de visite pour tout individu :

« A ce propos, il faut remarquer que dans la société marocaine, comme dans tout le monde musulman, l'individu est considéré tout autant pour ses origines et ses attaches que pour son seul mérite personnel. On n'est un vrai citoyen de la ville – ou membre de la tribu – que si l'on peut dire d'où l'on vient, de qui on est le fils, qui on a épousé. »³⁸⁰

Les personnages de Chraïbi sont tous construits sur une double base : des éléments de la réalité vécue par Chraïbi ou ses proches et des éléments fictionnels qui viennent compléter les personnages et servir ainsi au but que Chraïbi a donné à ses écrits : montrer la société marocaine sous les aspects les plus importants à travers des figures représentatives de l'univers familial. La pseudo-autobiographie est un tissu complexe, dans lequel vie et fiction s'entremêlent. Ce que Chraïbi a de particulier est le fait d'avoir trouvé le bon dosage entre réalité et récit fictionnel, de telle manière que ses romans présentent l'authenticité qu'on pourrait attendre d'une

³⁸⁰ Louis Brunot, *Au seuil de la vie marocaine. Les coutumes et les relations sociales chez les Marocains*, éd. Librairie Fata Morgana, Casablanca, 1950, p. 31.

autobiographie tout en conservant des éléments visibles d'une construction narrative spécifique d'un roman occidental. Ses narrateurs se détachent de la tradition littéraire orientale en nous proposant toujours un récit à la première personne et en nous présentant des aspects de la vie quotidienne considérés comme tabous dans une optique traditionaliste. Ses mémoires nous donnent la possibilité de mieux connaître l'homme Driss Chraïbi, avec les limites qu'il a imposées, mais aussi et surtout, d'avoir des éléments sur l'écriture de son œuvre, nous permettant d'en faire une lecture plus approfondie et plus pertinente.

La dernière partie de notre recherche s'est concentrée sur une étude des éléments stylistiques caractéristiques de l'œuvre chraïbienne : les lieux décrits et l'atmosphère dégagée, la religion et les spécificités textuelles de l'écriture de Chraïbi. Nous avons pu montrer que, ici aussi, une évolution est facilement observable entre les différentes œuvres de notre corpus. Ces changements concernent les sujets abordés, la façon d'en parler, le langage et le ton utilisés et peuvent avoir une cause double : d'une part, ils sont dus à l'évolution personnelle et de la carrière littéraire de l'auteur, d'autre part, ils sont explicables aussi par la complexité même de l'écriture chraïbienne, la profondeur de sa pensée et les intentions qu'il a données à chacune de ses publications.

Tout au long de cette recherche nous nous sommes efforcée de rendre compte de la manière dont Chraïbi a utilisé des éléments de sa vie personnelle, des événements, des personnes, des lieux, des noms pour construire ses récits romanesques. A notre avis, tous ces éléments forment un système pseudo-autobiographique dans lequel sont inclus les quatre romans de notre corpus. Les différences remarquées à l'intérieur même du cycle des Ferdi et entre les romans et les mémoires de l'auteur nous ont conduite à faire une meilleure distinction entre vie et fiction. La comparaison romans-mémoires a été la solution la plus adaptée à notre démarche car elle nous a donné la possibilité de faire des liaisons, de trouver des similitudes et des différences là où on ne s'y attendait pas, d'explorer l'univers chraïbien sous son aspect (pseudo-) autobiographique. Elle reste encore probablement incomplète, car le choix fait par l'auteur concernant ce qu'il a inclus ou pas dans ses mémoires tout comme notre propre choix concernant les fragments étudiés font que notre recherche n'échappe pas à une certaine dose de subjectivité.

L'œuvre de Driss Chraïbi présente une unité qui n'est pas toujours visible à une première vue. Sa complexité se dévoile au lecteur petit à petit, son univers se laisse connaître un peu plus à chaque livre et

entre sa révolte violente et son humour déjanté, on ne sait jamais ce qui nous réserve la prochaine phrase dans ses récits. Mais à notre avis, une chose est évidente : il a mis un peu de lui dans toute son œuvre, avec un dosage plus généreux pour les récits que nous avons étudiés. Malgré cela, sa littérature cache encore des voies inexplorées qui éveilleront la curiosité des chercheurs.

Bibliographie

Corpus

CHRAÏBI, D. (1954 (2010)). *Le Passé simple*. Paris: Ed. Denoël.

CHRAÏBI, D. (1962 (2007)). *Succession ouverte*. Paris: Ed. Denoël.

CHRAÏBI, D. (1971 (2009)). *La Civilisation, ma mère!...* Paris: Ed. Gallimard.

CHRAÏBI, D. (1991 (2009)). *L'Inspecteur Ali*. Paris: Ed. Denoël.

CHRAÏBI, D. (1998 (2001)). *Vu, lu, entendu*. Paris: Ed. Denoël.

CHRAÏBI, D. (2001 (2009)). *Le Monde à côté*. Paris: Ed. Denoël.

Théorie de l'autobiographie

3, J.-M. (1991). « Types d'écrits, types de textes ». Dans A. BENTOLILA, B. CHEVALIER, & D. FALCOZ-VIGNE, *La lecture. Apprentissage, évaluation, perfectionnement* (pp. 229-230). Paris: Ed. Nathan.

BAUDE, M. (1987). « Le moi au futur: l'image de l'avenir dans l'autobiographie ». *Romantisme* (56), 29-36.

BAUELLE, Y. (2003). « Du roman autobiographique: problèmes de la transposition fictionnelle ». *Protée*, 31 (1), 7-26.

BECKER, H. S. (1986). « Biographie et mosaïque scientifique ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, 105-110.

BENTOLILA, A., CHEVALIER, B., & FALCOZ-VIGNE, D. (1991). *La lecture. Apprentissage, Evaluation, Perfectionnement*. Paris: Ed. Nathan.

BORDAS, E., & alii. (2002 (2005)). *L'analyse littéraire*. Paris: Ed. Armand Colin.

- BRAULT, M. (2009). « Le rôle de l'imaginaire dans l'expérience esthétique de la lecture littéraire au collégial ». Dans M. ROY, M. BRAULT, & S. BREHM, *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire* (pp. 67-80). Montréal: UQAM.
- COLONNA, V. (1989). *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*. Thèse de doctorat, E.H.E.S.S.
- CORDOVA, S. (1989). « La Goutte d'or: autobiographie en littérature ». *Paroles gelées* (7 (1)), 31-40.
- DELCROIX, M., & HALLYN, F. (1987 (1990)). *Introduction aux études littéraires*. Paris - Louvain-la-Neuve: Ed. Duculot.
- DIDIER, B. (1986). « Les blancs de l'autobiographie ». Dans J.-C. MATHIEU, *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard* (pp. 137-156). Paris: Ed. Seuil.
- DUFAYS, J.-L., GEMENNE, L., & LEDUR, D. (1996). *Pour une lecture littéraire* (Vol. 1). Bruxelles: Ed. De Boeck Duculot.
- EL HASSAN, Y. (2008). « L'écriture de soi comme modèle de contestation et d'affirmation de l'individu dans la société marocaine ». *Chimères* (66-67), 315-347.
- FINKIELKRAUT, A. (1972). « L'autobiographie et ses jeux ». *Communications* (19), 155-169.
- GANS-GUINOUNE, A.-M. (2009). « Autobiographie et francophonie: cache-cache entre "je" et "nous" ». *Relief* (3 (1)), 61-76.
- HUBIER, S. (2003). *Littératures intimes. Les expressions du moi de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Ed. Armand Colin.
- JACCOMARD, H. (1993). *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. Paris: Librairie Droz.
- JAUSS, H. R. (1978 (1990)). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Ed. Gallimard.
- JEANNELLE, J.-L. (2008). *Ecrire ses mémoires au XXe siècle. Déclin et renouveau*. Paris: Ed. Gallimard.
- JEANNELLE, J.-L., & Viollet, C. (2007). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Ed. Bruylant-Academia.
- JOUVE, V. (1993). *La lecture*. Paris: Ed. Hachette.

- LANGLADE, B. (2009). « Activité fictionnalisante du lecteur et dispositif de l'imaginaire ». Dans M. ROY, M. BRAULT, & S. BREHM, *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire* (pp. 45-65). Montréal: UQAM.
- LECARME, J. (1998). *La question de la distinction des genres : roman, autobiographie, autofiction*. Conférence inédite prononcée le 28 avril 1998 à l'Université de Lille 3, Lille.
- LEJEUNE, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Ed. Seuil.
- MAILLARD, M. (2001). *L'autobiographie et la biographie*. Paris: Ed. Nathan.
- MIRAUX, J.-P. (2005). *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*. Paris: Ed. Armand Colin.
- MOREAU, P.-F. (1996). « Une théorie de l'autobiographie: Georg Misch ». *Revue de synthèse* (3-4), 377-389.
- OTTEN, M. (1987 (1990)). « Sémiologie de la lecture ». Dans M. DELCROIX, & F. HALLYN, *Introduction aux études littéraires* (pp. 340-350). Paris - Louvain-la-Neuve: Ed. Duculot.
- PENNETIER, C., & PUDAL, B. (1996). « Ecrire son autobiographie (les autobiographies communistes d'institution, 1931-1939) ». *Genèses* (23), 53-75.
- PLASSE-BOUTEYRE, C. (2007). « Discours autobiographiques et enjeux symboliques ». *Texte: Revue de critique et théorie littéraire - L'autobiographique* 2 (41-42), 7-28.
- ROUSSET, J. (1986). *Le lecteur intime, de Balzac au journal*. Paris: Ed. José Corti.
- ROY, M. (2009). « Culture littéraire et fictionnaire des lecteurs ». Dans M. ROY, M. BRAULT, & S. BREHM, *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire* (pp. 17-30). Montréal: UQAM.
- ROY, M., BRAULT, M., & BREHM, S. (2009). *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*. Montreal: UQAM.
- SCHUEREWEGEN, F. (1987 (1990)). « Théories de la réception ». Dans M. DELCROIX, & F. HALLYN, *Introduction aux études littéraires* (pp. 323-339). Paris - Louvain-la-Neuve: Ed. Duculot.
- STAROBINSKI, J. (1970). « Le style de l'autobiographie ». *Poétique* (3), 257-265.
- VARGA, R. (2007). *En(je)(u)x. Effets de métissage et voies de déconstruction dans l'autobiographie maghrébine d'expression française*. Thèse de doctorat, Université Marc Bloch Strasbourg 2, Strasbourg.

WEINRICH, H. (1973). *Le temps: le récit et le commentaire*. Paris: Ed. du Seuil.

Littérature et civilisation maghrébines

ARKOUN, M. (1995 (2004)). « Aux origines des cultures maghrébines ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *Maghreb, peuples et civilisations* (pp. 85-91). Paris: Ed. La Découverte.

ARKOUN, M. (1996). « Langues, société et religion dans le Maghreb indépendant ». Dans M.-A. ROQUE, *Les Cultures du Maghreb* (pp. 83-109). Paris: Ed. L'Harmattan.

BELARBI, A. (1991). « Education et socialisation de l'enfant. D'abord intégrer l'individu dans la communauté ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *L'état du Maghreb* (pp. 225-227). Paris: Ed. La Découverte.

BEN JELLOUN, T. (1996). « L'imaginaire dans les sociétés maghrébines ». Dans M.-A. ROQUE, *Les cultures du Maghreb* (pp. 133-145). Paris: Ed. L'Harmattan.

BEN JELLOUN, T. (1995 (2004)). « Défendre la diversité culturelle du Maghreb ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *Maghreb, peuples et civilisations* (pp. 96-98). Paris: Ed. La Découverte.

BLACHERE, R. (1996). *Le Coran* (éd. Que sais-je?). Paris: Ed. PUF.

BONN, C. (1995 (2004)). « La littérature maghrébine de langue française ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *Maghreb, peuples et civilisations* (pp. 177-182). Paris: Ed. La Découverte.

BOUCEBCI, M. (1993). « Aspects du développement psychologique de l'enfant au Maghreb ». *Santé mentale au Québec*, 18 (1), 163-178.

BOUNFOUR, A. (1995). « Forme littéraire et représentation de soi : l'autobiographie francophone du Maghreb et l'autobiographie arabe du début du siècle ». Dans C. BONN, & A. ROTHE, *Littérature maghrébine et littérature mondiale Actes du colloque de Heidelberg, octobre 1993*. Würzburg: Ed. Königshausen und Neumann.

BOURGET, C. (2002). *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*. Paris: Ed. Karthala.

BRUNOT, L. (1950). *Au seuil de la vie marocaine. Les coutumes et les relations sociales chez les Marocains*. Casablanca: Ed. Librairie Farairre.

CHEBEL, M. (1991). « Les codes de l'amour et de la séduction ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *L'état du Maghreb* (pp. 231-232). Paris: Ed. La Découverte.

CHELBI, M. (1989). *Culture et mémoire collective au Maghreb*. Paris: Ed. Académie Européenne du Livre.

COLONNA, F., & COLONNA, U. (1995 (2004)). « Lignages religieux et confréries ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *Maghreb, peuples et civilisations* (pp. 145-148). Paris: Ed. La Découverte.

DEVERGNAS-DIEUMEGARD, A. (s.d.). *L'incroyable fortune d'un genre sans racines : esquisse d'une problématique de l'autobiographie de langue française au Maroc*. Consulté le 02 09 2011, sur Mots pluriels: <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303add.html#bev>

ELBAZ, R., & MATHIEU-JOB, M. (2001). *Mouloud Feraoun ou l'émergence d'une littérature*. Paris: Ed. Karthala.

FARGUES, P. (1996). « La démographie de la famille au Maghreb: une clé pour comprendre la politique ». Dans M.-A. ROQUE, *Les cultures du Maghreb* (pp. 111-121). Paris: Ed. L'Harmattan.

GONTARD, M. (1981). *Violence du texte. La littérature maghrébine de langue française*. Paris: Ed. L'Harmattan.

IDOUSS, K. (2002). *Le rêve dans le roman marocain de langue française. Les labyrinthes de la vie intérieure*. Paris: L'Harmattan.

JOUBERT, J.-L. (1994). *Littératures francophones du monde arabe. Anthologie*. Paris: Ed. Nathan/Al-Madariss.

LACOSTE, C., & LACOSTE, Y. (1995 (2004)). *Maghreb, peuples et civilisation*. Paris: Ed. La Découverte.

LACOSTE, C., & LACOSTE, Y. (1991). *L'état du Maghreb*. Paris: Ed. La Découverte.

LACOSTE-DUJARDIN, C. (1991). « La virginité errigée en modèle des vertus féminines ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *L'état du Maghreb* (pp. 234-235). Paris: Ed. La Découverte.

LACOSTE-DUJARDIN, C. (1995 (2004)). « Les codes de statut personnel ou l'influence de la "charia" dans le droit familial ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *Maghreb, peuples et civilisations* (pp. 126-130). Paris: Ed. La Découverte.

MADELAIN, J. (1983). *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*. Paris: Ed. Sindbad.

MATHIEU, M. (1996). *Littératures autobiographiques de la francophonie. Actes du Colloque de Bordeaux. 21, 22 et 23 mai 1994*. Paris: Ed. C.E.L.F.A./L'Harmattan.

MATHIEU-JOB, M. (2007). *Le fils du pauvre de Mouloud Feraoun ou la fabrique d'un classique*. Paris: L'Harmattan.

MIMOUNI, R. (1995 (2004)). « A la mêlée des eaux ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *Maghreb, peuples et civilisations* (pp. 92-95). Paris: La Découverte.

NACIRI, M. (1995 (2004)). « La ville musulmane: des espaces hiérarchisés ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *Maghreb, peuples et civilisations* (pp. 75-82). Paris: Ed. La Découverte.

ROQUE, M.-A. (1996). *Les cultures du Maghreb*. Paris: Ed. L'Harmattan.

ROQUE, M.-A. (1996). « Les cultures, éléments vitaux des civilisations ». Dans M.-A. ROQUE, *Les cultures du Maghreb* (pp. 11-33). Paris: Ed. L'Harmattan.

SOW, I. (1991). « Les femmes sous tutelle masculine ». Dans C. LACOSTE, & Y. LACOSTE, *L'état du Maghreb* (pp. 220-225). Paris: Ed. La Découverte.

Vermeren, P. (2010). *Le Maghreb*. Paris: Ed. Le Cavalier Bleu.

Ouvrages sur Driss Chraïbi

BASFAO, K. (1981). *Trajets: lecture/écriture et structures du texte et du récit dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*. Thèse de troisième cycle, Aix-Marseille 1.

BENCHAMA, L. (1999). *L'oeuvre de Driss Chraïbi*. Paris: Ed. L'Harmattan.

CHRAÏBI, D. (2009). *Une vie sans concessions*. Léchelle: Ed. Zellige.

DEJEAN DE LA BATIE, B. (2002). *Les romans policiers de Driss Chraïbi. Représentations du féminin et du masculin*. Paris: Ed. L'Harmattan.

DELAYRE, S. (2006). *Driss Chraïbi, une écriture de traverse*. Pessac: Ed. Presses universitaires de Bordeaux.

DEMULDER, T. (2002). *Révolte et quête des racines culturelles dans l'oeuvre de Driss Chraïbi et dans la peinture d'Ahmed Cherkaoui*. Mémoire de maîtrise, Université Grenoble 3.

Driss et nous. (1967). *Souffles* .

FOUET, J. (1999). *Driss Chraïbi en marges*. Paris: Ed. L'Harmattan.

GANS-GUINOUNE, A.-M. (2003). *De l'impuissance de l'enfance à la revanche par l'écriture: le parcours de Driss Chraïbi et sa représentation du couple*. Thèse de doctorat, Rijkuniversiteit Groeningen.

HADJADJI KADRA, H. (1986). *Contestation et révolte dans l'oeuvre de Driss Chraïbi*. Paris: Ed. Publisud.

HAOUACH, A. (1994). *Essai d'analyse du personnage dans Le Passé simple, Les Boucs et Succession ouverte de Driss Chraïbi*. Thèse de doctorat Nouveau Régime, Université Paris XIII.

Index

- Abd El Krim, 230, 231, 232, 236, 238, 244, 246, 253
- autobiographie, 3, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 80, 100, 108, 113, 115, 120, 123, 141, 156, 157, 158, 159, 212, 213, 227, 228, 256, 329, 333, 353, 375, 388, 389, 390, 394, 395, 406, 408, 412
- Basfao, 142, 146, 147
- Boucs*, 10, 69, 147, 154, 155
- Brahim Orourke, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 145, 158, 204, 251, 258, 265, 320, 327, 410
- Camel, 80, 162, 164, 165, 183, 230, 231, 237, 241, 246, 247, 248, 250, 254, 275, 364, 391
- Catherine, 145, 146, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 352, 386
- colonisation, 64, 65, 69, 92, 132, 173, 181, 273, 372, 395, 396
- De tous les horizons*, 10, 382
- Driss Ferdi, 76, 77, 78, 82, 84, 85, 88, 103, 109, 110, 126, 127, 130, 132, 133, 139, 151, 158, 170, 173, 212, 218, 254, 284, 332, 341, 373, 376, 377, 379, 384, 391, 396, 400
- enfant, 27, 32, 80, 88, 101, 102, 104, 105, 110, 116, 127, 128, 164, 165, 172, 199, 210, 213, 221, 224, 230, 240, 242, 243, 245, 247, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 270, 277, 285, 287, 289, 296, 297, 300, 301, 305, 306, 307, 308, 309, 317, 334, 337, 341, 361, 376, 377, 410
- Fiona, 109, 117, 145, 204, 266, 320, 322, 325, 327, 328, 344, 351, 353, 393, 411
- frères, 4, 75, 81, 84, 88, 107, 132, 144, 164, 165, 175, 183, 214, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 284, 294, 302, 312, 329, 331, 332, 364, 392, 407, 410
- Hamid, 84, 87, 89, 164, 165, 167, 171, 172, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 251, 258, 263, 283, 284, 289, 294, 391
- Isabelle, 95, 145, 262, 341, 352
- Jaad, 230, 231, 238, 242, 243, 244, 294, 301, 362, 364
- Jacomard, 27, 28, 32, 33, 46
- Jock, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 323, 326, 393, 409
- L'Ane*, 10, 382
- L'Homme qui venait du passé*, 11
- L'inspecteur Ali*, 4, 11, 12, 108, 204, 211, 229, 263, 320, 328, 356, 411
- L'inspecteur Ali à Trinity College*, 11

La Civilisation, ma Mère !..., 4, 7, 11, 99, 104, 106,
107, 109, 111, 113, 117, 124, 187, 188, 190, 219,
224, 225, 252, 291, 297, 303, 307, 314, 315, 318,
324, 356, 364, 366, 385, 389, 392, 400, 402, 407,
409, 410, 411

La Foule, 10

Lejeune, 14, 15, 16, 17, 22, 26, 33, 39, 51, 53, 54, 56,
58, 123

littérature maghrébine, 3, 7, 8, 9, 59, 60, 64, 66, 67,
68, 73, 76, 149, 394, 395, 398

Madini, 186, 230, 231, 238, 248, 249, 298

Maghreb, 61, 71, 77, 80, 93, 97, 112, 148, 191, 257,
259, 271, 272, 277, 284, 324, 353, 357, 359, 383,
394, 395, 407

Maroc, 7, 10, 11, 12, 60, 65, 90, 92, 108, 109, 110,
112, 119, 122, 123, 125, 126, 132, 134, 144, 148,
152, 155, 156, 166, 204, 207, 210, 215, 222, 264,
265, 273, 302, 304, 307, 325, 335, 345, 349, 350,
355, 356, 357, 362, 366, 367, 368, 369, 370, 371,
372, 373, 374, 382, 385, 389, 390, 396, 397, 400,
411

mémoires, 7, 8, 9, 15, 16, 18, 20, 23, 28, 34, 42, 61,
72, 120, 121, 126, 128, 129, 134, 136, 140, 145,
147, 150, 156, 158, 211, 212, 213, 216, 219, 222,
224, 226, 227, 228, 252, 253, 255, 256, 267, 268,
329, 330, 332, 335, 340, 344, 345, 346, 348, 352,
355, 356, 369, 372, 373, 374, 385, 387, 390, 393,
394, 397, 399, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408,
410, 412, 413

mère, 2, 4, 11, 12, 69, 79, 81, 84, 85, 88, 89, 92, 95,
99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 109, 124, 126,

133, 137, 145, 154, 164, 167, 179, 184, 186, 188,
189, 192, 193, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203,
209, 213, 222, 226, 229, 230, 231, 233, 234, 238,
243, 244, 247, 248, 250, 251, 259, 260, 262, 263,
264, 267, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280,
282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291,
292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301,
302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 311, 312, 313,
314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 323, 324,
325, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335,
336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346,
347, 348, 349, 350, 352, 353, 357, 364, 366, 392,
396, 400, 411

Monde à côté, 3, 4, 7, 140, 141, 146, 150, 154, 156,
158, 211, 212, 224, 225, 252, 254, 266, 335, 340,
346, 347, 355, 356, 373, 385, 390, 393, 397, 411,
412

Nagib, 84, 85, 88, 99, 100, 106, 107, 158, 175, 183,
184, 190, 196, 197, 200, 201, 230, 231, 235, 236,
237, 238, 240, 241, 242, 244, 245, 251, 253, 292,
293, 308, 315, 357, 365

narrateur, 3, 16, 17, 18, 25, 26, 27, 29, 31, 32, 38, 43,
46, 47, 48, 51, 56, 75, 76, 77, 78, 81, 85, 86, 87, 88,
89, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 120,
121, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 138,
139, 140, 141, 143, 145, 147, 148, 150, 156, 158,
159, 172, 174, 188, 197, 204, 205, 212, 215, 216,
217, 221, 226, 229, 230, 234, 235, 240, 245, 246,
250, 251, 252, 254, 257, 258, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 267, 274, 280, 282, 284, 286, 287, 290,
291, 292, 294, 296, 297, 300, 301, 302, 305, 310,
313, 314, 316, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326,
327, 330, 331, 332, 333, 338, 341, 349, 350, 352,

356, 357, 358, 360, 362, 363, 365, 367, 368, 369,
374, 376, 377, 378, 380, 381, 383, 386, 390, 391,
392, 393, 394, 398, 406, 407, 408, 409, 410

Passé simple, 3, 4, 7, 10, 11, 68, 69, 76, 78, 79, 87, 88,
89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103,
108, 110, 111, 116, 121, 122, 124, 126, 127, 129,
130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 147, 148,
149, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 160, 162, 171,
173, 174, 175, 176, 178, 179, 182, 184, 185, 187,
189, 190, 193, 194, 196, 207, 212, 213, 214, 215,
216, 217, 219, 220, 221, 222, 224, 227, 229, 230,
231, 239, 240, 242, 244, 246, 249, 250, 252, 253,
254, 258, 259, 261, 263, 264, 266, 267, 273, 274,
275, 277, 279, 284, 287, 290, 291, 293, 294, 295,
296, 297, 298, 300, 302, 303, 304, 306, 308, 310,
314, 320, 323, 330, 332, 339, 349, 350, 352, 355,
356, 357, 359, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 373,
375, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 391, 392, 396,
398, 399, 401, 402, 403, 406, 407, 409, 410, 411

père, 3, 4, 10, 11, 27, 75, 77, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 88,
90, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 108,
109, 126, 129, 131, 138, 139, 144, 145, 151, 154,
160, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193,
194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203,
204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213,
214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223,
224, 225, 226, 227, 229, 230, 233, 234, 235, 236,
238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247,
248, 249, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 262, 263,
264, 265, 267, 271, 273, 275, 279, 280, 281, 285,
286, 287, 291, 298, 299, 302, 304, 308, 310, 313,
316, 318, 321, 328, 329, 331, 332, 335, 338, 339,
340, 341, 343, 362, 370, 371, 373, 378, 384, 391,
392, 396, 400, 406, 407, 409

pseudo-autobiographie, 9, 228, 389, 408

religion, 5, 9, 62, 64, 71, 79, 83, 86, 87, 88, 91, 97,
128, 149, 151, 165, 169, 171, 179, 194, 198, 260,
275, 277, 279, 284, 289, 317, 355, 359, 363, 366,
368, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 384,
385, 386, 387, 388, 396, 403, 413

Saadyia, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 332, 351, 406,
411

Seigneur, 10, 76, 79, 80, 81, 85, 86, 89, 90, 93, 95, 97,
103, 144, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
188, 189, 193, 194, 196, 204, 212, 213, 214, 215,
216, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 227, 230, 235,
236, 237, 238, 241, 242, 243, 247, 248, 249, 260,
263, 264, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 283, 285,
286, 290, 292, 294, 295, 298, 302, 304, 323, 332,
360, 362, 376, 379, 380, 381, 384, 391, 392, 396,
400, 409

Sheena, 145, 154, 267, 327, 340, 344, 345, 353, 366,
385, 386, 390, 411

Starobinski, 17, 18, 29, 33, 34, 35

Style, 4, 5, 354, 398

Succession ouverte, 3, 4, 7, 11, 12, 89, 90, 95, 98, 102,
105, 109, 110, 124, 134, 135, 139, 144, 145, 154,
158, 168, 173, 176, 177, 178, 179, 186, 187, 190,
193, 195, 197, 209, 212, 213, 214, 215, 218, 219,
221, 222, 224, 225, 227, 229, 239, 242, 246, 250,
251, 252, 253, 254, 258, 262, 263, 291, 292, 297,

298, 299, 301, 304, 307, 316, 320, 331, 332, 333,
334, 335, 341, 345, 349, 350, 351, 352, 356, 362,
363, 366, 367, 373, 382, 383, 386, 392, 393, 400,
401, 402, 407, 409

Susan, 109, 205, 207, 208, 209, 265, 320, 323, 325,
326, 351, 393, 411

Une enquête au pays, 11, 108

Vu, lu, entendu, 3, 4, 7, 12, 121, 122, 123, 124, 127,
128, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 147, 150,
152, 156, 158, 211, 215, 222, 224, 225, 252, 253,
254, 329, 331, 338, 339, 341, 347, 352, 355, 356,
369, 370, 374, 390, 393, 397

