

Polymorphisme et dissimulation du narratif dans *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi

Polymorphism and dissimulation of the narrative in Abdelkébir Khatibi's *La mémoire tatouée*

Olga Hél-Bongo

Volume 43, numéro 1, hiver 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1014058ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1014058ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hél-Bongo, O. (2012). Polymorphisme et dissimulation du narratif dans *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi. *Études littéraires*, 43(1), 45–61.
<https://doi.org/10.7202/1014058ar>

Résumé de l'article

Dans *La mémoire tatouée*, Abdelkébir Khatibi subvertit le réel en le tressant au rêve, au fantasme et au drame, d'où l'enchâssement de plusieurs genres dans le roman (essai, poésie, théâtre). Essai et roman mettent en scène l'aliénation du colonisé et d'une génération entière, déracinée, et donc rivée à un double langage. La tentative du *je* consiste à représenter l'intellectuel colonisé pour s'insurger contre sa propre aliénation. L'autobiographie se dit par éclatement et par cris. Son analyse nécessite une bonne connaissance de la trajectoire de l'auteur afin de situer la prise de parole de l'écrivain dans le cadre de sa *deixis* sociale. Le présent article examine donc le parcours intellectuel de Khatibi en matière de dispositions, de positions et de prises de positions en vue de saisir le portrait autobiographique tel que transfiguré par l'auteur et par la tricherie de l'écriture.



Polymorphisme et dissimulation du narratif dans *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi¹

OLGA HÉL-BONGO

L'œuvre d'Abdelkébir Khatibi est plurielle et multiple. Composée d'essais, de romans, de poèmes, d'ouvrages philosophiques, sociologiques et artistiques, elle se laisse traverser par un même questionnement amorcé dans *La mémoire tatouée*² : le schisme entre l'Occident et l'Orient, la problématique du nom et de l'individu colonisé aux prises avec la société et l'histoire. Paru en 1971, *La mémoire tatouée* pose la question de l'être à travers le destin d'une double origine. Le roman problématise, dans le surgissement éclaté des signes, la dialectique du même et de l'autre. L'auteur plaide pour le dépassement des antagonismes culturels dans un esprit critique vis-à-vis de sa double culture (arabe et française). C'est cet esprit critique qu'il s'agira d'interroger à travers le plurilinguisme du roman, et plus précisément, à travers le polymorphisme de la narration qui transparait dans un jeu de la dissimulation et dans un commerce entre les genres et les formes.

La modernité de *La mémoire tatouée* réside dans l'articulation des idées et des formes, dans la tresse sémantique d'éléments biographiques entremêlés à une narration romanesque entrecoupée de méditations et d'essais, de rêveries, de poèmes en prose, le tout s'achevant sur une mise en scène théâtrale et dialoguée. Si l'hybridité générique caractérise l'ensemble des œuvres de Khatibi, *La mémoire tatouée* se distingue des œuvres ultérieures par sa logique narrative double. L'apparence d'éclatement, de bricolage littéraire, recèle une secrète cohérence. Le texte démontre ce qu'il fait, sans le dire. Et quand il se dédit, ou semble se contredire, la contradiction en est pour le moins apparente au point qu'elle en révèle implicitement le jeu romanesque. Dans la relation qui unit le texte à son commentaire, le récit fait lentement surgir deux strates significantes : la première, romanesque, se veut chaotique, sous les airs d'un récit chronologique. La seconde, métatextuelle, est structurée et pensée. Façon pour l'auteur de nous communiquer sa

1 Je remercie le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada (CRSH) qui m'a donné les moyens nécessaires pour réaliser cette recherche.

2 Abdelkébir Khatibi, *La mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*, dans *Œuvres de Abdelkébir Khatibi. I, Romans et récits*, 2008 [1971]. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées entre parenthèses dans le corps du texte sous le sigle *MT* suivi du numéro de page.

vision du monde, où le même ne va pas sans l'autre, le singulier sans l'universel et la transcendance. La structure du roman consiste à dire, par la pluralité des formes, ce que l'énoncé romanesque à lui seul ne saurait dire, tant il semble, de prime abord, dénué d'intrigue, n'étant que fantasme, mythologie personnelle ou fuite de soi. Le dédoublement des strates narratives rend le texte hermétique, revêché à la lecture de plaisir³. Pourtant, cette lecture le devient, dès l'instant où le désordre du romanesque trouve son ordre dans la pensée du métatexte. Khatibi, en littéraire, rêve sa vie jusqu'aux confins de la folie, mais se fait ramener à la raison par son double, le Khatibi sociologue, qui ne perd à aucun moment le fil de son récit qu'il commente, condense, interprète à partir de ses données biographiques.

La prise de parole d'Abdelkébir Khatibi dans le cadre de sa *deixis* sociale suppose que l'on tienne compte de ses dispositions, soit de « l'ensemble des propriétés incorporées⁴ » par l'auteur à partir de sa vie. Le capital économique, culturel et social qui en découle constitue autant de forces et de faiblesses dans les placements et déplacements de l'auteur à l'intérieur du champ littéraire. Pour comprendre le portrait sociologique que l'auteur nous livre dans *La mémoire tatouée*, portrait transfiguré par la médiation de l'écriture, il conviendrait de revenir sur les principales données de sa trajectoire en termes de dispositions, de positions et de prises de position⁵ en vue d'analyser l'émergence et la configuration du discours romanesque de *La mémoire tatouée*.

Trajectoire de l'écrivain

La trajectoire d'un écrivain, appréhendée selon des critères sociologiques, se déroule dans un espace social que Pierre Bourdieu nomme « le champ littéraire⁶ » et Jacques Dubois, « l'institution littéraire⁷ ». Bourdieu vise à mettre au jour le statut de l'écrivain selon ce que Rémy Ponton a appelé une « biographie construite⁸ », qui s'établit à partir de caractéristiques sociales comme les origines familiales, l'appartenance de classe, les études inachevées ou accomplies, le métier non littéraire et/ou littéraire, les adhésions idéologiques, politiques ou artistiques. Jacques Dubois, dans *L'institution de la littérature*⁹, met en corrélation l'héritage socio-culturel de l'écrivain, le choix du roman comme genre et l'époque dans laquelle l'écrivain s'inscrit, à partir desquels il peut dégager les raisons objectives qui ont motivé un changement d'orientation générique ou esthétique : « Si un agent doté d'un faible capital socioculturel choisit de pratiquer le roman, c'est, par exemple, qu'à son époque, le genre romanesque ne bénéficie pas d'un crédit important et que d'autres conditions existent dans la carrière romanesque lui laissant espérer une réussite

3 « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de lecture » (Roland Barthes souligne, dans *Le plaisir du texte*, 1973, p. 22-23).

4 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992, p. 31.

5 *Ibid.*, p. 378-384.

6 *Id.*

7 Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : essai*, 2005.

8 Rémy Ponton, cité par Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : essai, op. cit.*, p. 110.

9 *Id.*

rapide¹⁰. » Nous voudrions montrer que Khatibi revendique une position d'écrivain à même le romanesque. Comme le signale, par ailleurs, Pierre Bourdieu,

il faut se demander non point comment tel écrivain est venu à être ce qu'il a été — au risque de tomber dans l'illusion rétrospective d'une cohérence reconstruite —, mais comment, étant donné son origine sociale et les propriétés socialement constituées qu'il lui devait, il a pu occuper ou, en certains cas, produire les positions déjà faites ou à faire qu'offrait un état déterminé du champ littéraire (etc.) et donner ainsi une expression plus ou moins complète et cohérente des prises de position qui étaient inscrites à l'état potentiel dans ces positions (par exemple, dans le cas de Flaubert, les contradictions inhérentes à l'art pour l'art et, plus généralement, à la condition d'artiste¹¹).

Dispositions

Abdelkébir Khatibi naît à El Jadida (une ville côtière au bord de l'Océan, au Maroc) le 11 février 1938, dans le contexte émergent de la Seconde Guerre mondiale. Sa naissance coïncide avec le jour sacré de l'Aïd el Kébir (la fête du sacrifice d'Abraham), duquel il tire son prénom, Abdelkébir (désignant les quarante-vingt-dix-neuf attributs d'Allah dans le Coran).

Né le jour de l'Aïd el kébir, mon nom suggère un rite millénaire et il m'arrive, à l'occasion, d'imaginer Abraham égorgeant son fils. Rien à faire, même si ne m'obsède pas le chant de l'égorgement, il y a là, à la racine, la déchirure nominale. (*MT*, p. 13)

Je naquis avec la deuxième guerre, je grandis aussi dans son ombre et peu de souvenirs me reviennent de cette époque. (*MT*, p. 15)

En 1945, son père l'envoie à l'école primaire franco-marocaine. Khatibi y reçoit un enseignement laïc. Il lit le français, se débrouille en arabe classique et parle l'arabe dialectal. La maîtrise inégale des langues légitime un intérêt pour la transcription, voire le télescopage des langues dans ses œuvres. À l'école, il apprend des sourates par cœur, comme il s'initie à la calligraphie. L'expérience calligraphique est son premier contact avec la langue docte (l'arabe classique), qu'il ne conservera pas comme langue d'écriture. La calligraphie et l'arabe classique présentent pour lui les mêmes difficultés : « La petite planche sur laquelle devait se développer mon savoir resta longtemps blanche ; je ne savais ni écrire, ni aiguiser la plume de bois ; je posais la planche sur mes genoux, comme un symbole inutile » (*MT*, p. 25).

Khatibi souffre de la mort précoce de son père et de son frère :

À sept ans, la mort entra dans ma vie avec une telle fureur que je dispose encore des hurlements qui me secouèrent, crispation de l'homme jeté pieds et mains liés, dans la folle identité. Je porte en moi le cri grinçant de trois frères livrés à leur commune dérision. Sept ans, l'âge réaliste ! (*MT*, p. 19).

10 Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : essai, op. cit.*, p. 110.

11 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, op. cit.*, p. 299.

Sa mère se remarie quatre mois plus tard. Khatibi part vivre à Essaouira chez sa tante, dont il se sent plus proche. Il commente son enfance en se disant « orphelin d'un père disparu et de deux mères » (*MT*, p. 18).

En 1950, il est interne dans un collège de Marrakech. La discipline requise suscite en lui l'amour du silence, de la solitude et de la méditation, comme il le confie dans ses essais¹². Les années de collège sont une période de grande émulation intellectuelle pour Khatibi, qui se met à écrire des poèmes sans oser les signer. « Baudelaire, mon premier maître en mélancolie déliée, m'a mis sur le chemin de la poésie. J'écrivis donc mes premiers poèmes lorsque j'étais interne dans un collège de Marrakech. Durant sept années¹³ ». Son frère aîné l'initie au roman arabe moderne, et Khatibi devient écrivain public à l'âge de douze ans. Il écrit des lettres d'amour pour ses condisciples de lycées et entretient une correspondance amoureuse pendant deux ans avec une jeune fille du jeudi littéraire *Maroc Presse*.

Après l'obtention de son baccalauréat, en 1958, il se rend à Paris et étudie la sociologie à la Sorbonne. Ce moment coïncide avec la guerre d'Algérie (de 1954 à 1962). À la Maison du Maroc (la cité universitaire), il côtoie des étudiants algériens qui militent pour l'indépendance. Un jour, alors qu'il n'a pas ses papiers, il se fait arrêter avec cinq Algériens qu'il ne connaît pas et passe la nuit au commissariat. L'incident, relaté dans *La mémoire tatouée*, l'éveille au choc des cultures, à la différence et au nationalisme. Khatibi s'immisce dans les débats de son époque sur la guerre d'Algérie : « Écrivain sans dossier, je discutais avec passion culture nationale, identité ou pas, révolution et islam, et comme chaque groupe français avait son Arabe de service, on écoutait d'interminables confessions¹⁴ ». Cet état d'esprit marque ses premiers écrits engagés dans la revue *Souffles*, dirigée par Abdellatif Laâbi. Khatibi s'inscrit dans la vague d'écrivains émergents et critiques de son époque, soucieux de modifier valeurs et normes qui définissent la production littéraire du début des années cinquante¹⁵.

Dans le cadre de ses études, Khatibi s'ouvre à une pluralité de savoirs : l'ethnologie, la psychologie sociale, l'économie politique, la linguistique. En 1965, il est le premier étudiant à soutenir une thèse de doctorat sur « Le roman maghrébin d'expression arabe et française depuis 1945 ». Sa thèse, dirigée par Jacques Berque (spécialiste du monde arabe) avec, comme membres du jury, Roland Barthes et René Étiemble, sera publiée en 1968 chez François Maspero sous le titre *Le roman maghrébin*. Après ses études, il mène une activité intense de chercheur, d'écrivain, d'enseignant, d'intellectuel engagé en sociologie, en politique et en

12 Abdelkébir Khatibi, « La langue de l'autre », *Œuvres de Abdelkébir Khatibi. III Essais*, 2008, p. 119.

13 *Id.*

14 Abdelkébir Khatibi, *Le scribe et son ombre*, 2008, p. 19.

15 La production littéraire des années cinquante est assimilée au « roman ethnographique » avec des ouvrages comme *La boîte à merveilles* d'Ahmed Séfrioui (1950), *Le fils du pauvre* de Mouloud Feraoun (1950), *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri (1952), et les premiers romans de Mohammed Dib. Une rupture s'installe de par le renouveau de l'écriture et la teneur critique des romans *La statue de sel* d'Albert Memmi (1954) et *Le passé simple* de Driss Chraïbi (1954). Voir Jean Déjeux, *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993 ; Jacques Noiray, *Littératures francophones. I Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.

littérature. Il dirige l'Institut de sociologie de Rabat, forme de jeunes chercheurs en sociologie, enseigne la littérature à l'Université Mohammed V et coordonne la rédaction de la revue *Bulletin économique et social du Maroc* (BESM) avec une équipe interdisciplinaire. En 1967, il publie son premier livre à Rabat, *Bilan de la sociologie au Maroc*¹⁶. Il enquête sur la jeunesse rurale, les élites, le système de hiérarchie et de classes sociales, le sous-développement, les changements sociaux, la corruption dans l'administration et la société civile. Lorsqu'il réclame une réforme du code pénal et du statut de la femme pour retarder l'âge du mariage et réviser le système de la répudiation, on l'accuse de diriger de mauvais esprits. Impuissant en face de l'ordre du pouvoir et d'une société fermée à l'esprit d'analyse, il se tourne vers la « micro-sociologie », vers la sociologie de la littérature puis, enfin, vers la littérature. Un entretien accordé à Hamid Abtatou permet de comprendre les raisons pour lesquelles Khatibi mène de front les deux disciplines. Penser le Maghreb nécessite tout d'abord une méthodologie :

Nous avons besoin également de la raison sociologique dans le domaine des applications... il y a le problème des classes, le problème de la marginalisation des zones rurales et les influences des civilisations du monde sur la société maghrébine... et tout cela a besoin d'une analyse sociologique et d'une sociologie qui dialogue avec d'autres disciplines comme c'était le cas dans les années soixante où il y avait un dialogue avec l'histoire, la géographie et l'économie¹⁷.

L'écriture littéraire favorise, par ailleurs, l'expressivité, comme elle garantit la mémoire :

en fait, je suis un être très engagé dans ce que je fais [...] je suis très engagé dans ce que je donne à lire [...] un sérieux qui joue tout de même avec la gravité de la vie. Pour moi, l'engagement (gardons à ce mot sa résonance sartrienne) est la transformation de ce que je sens et pense en une forme littéraire et d'écriture [...]¹⁸.

Khatibi désire ainsi entremêler la pensée et la forme, la réflexion et la création, génériquement représentés par l'articulation de l'essai et du roman dans ses romans. Son séjour à Paris lui permet de côtoyer le milieu littéraire. Maurice Nadeau, éditeur, critique littéraire et découvreur de nouveaux talents, publie *La mémoire tatouée* en 1971 aux Éditions Denoël. Réédité par la même maison d'édition en 1979 (avec une postface de Roland Barthes), et en 2008 (avec un exergue de Jacques Derrida), *La mémoire tatouée* est le premier roman de Khatibi et la première autobiographie de littérature maghrébine francophone. Le roman constitue donc une œuvre majeure de son époque, et dans la trajectoire de l'auteur. Khatibi thématise la décolonisation d'une génération en se prenant pour sujet et objet d'expérience. Le lieu d'où il parle combine le point de vue singulier et collectif, sociologique et fantasmatique. Le moi se trouve pris dans un environnement social hostile (la colonisation et la guerre). L'originalité de l'œuvre consiste à relater une enfance, une adolescence et

16 Abdelkébir Khatibi, *Bilan de la sociologie au Maroc*, Rabat, Association des sciences de l'homme, 1967.

17 « Entretien d'Ahmed Abtatou avec Khatibi », *Al-zaman*, n° 3253 (28 mars 2009).

18 Abdelkébir Khatibi, *Penser le Maghreb*, 1993, p. 71-72.

une jeunesse sur fond de traumatismes, mais dans un constant souci de la forme, alliant texte et métatexte. Le métatexte apparaît sous la forme d'un commentaire de type sociologique, didactique, poétique ou politique.

Positions

Khatibi émerge dans le champ littéraire à travers deux instances légitimantes : les lectures scolaires et les réseaux, ces « liaisons durables fondées sur des affinités de style de vie et de système de valeurs¹⁹ ». Son parcours scolaire participe de ce que Jacques Dubois appelle la *fonction distinctive* : « Il s'agit d'introduire l'élève à la lecture mais plus encore de l'armer d'un savoir par lequel il pourra à la fois exhiber sa maîtrise culturelle et se sentir ultérieurement de plain-pied avec l'univers des comportements cultivés²⁰ ». L'école transmet un héritage à travers l'enseignement, ce qui veut dire qu'une position de lecture y est requise. Celle-ci se double d'un héritage paternel de la lecture, dans la mesure où Khatibi devient, à l'image de son père, un grand lecteur.

Il découvre Mallarmé à l'âge de quinze ans. « Je le lisais, je le lis ainsi qu'une musique qui viendrait d'une plage de mon inconscient et de ses rythmes²¹ ». Khatibi et Mallarmé partagent plus qu'un style d'écriture poétique, sinon hermétique. Ils écrivent tôt des vers dans un isolement relatif, se mêlent peu à peu à la vie parisienne avant de nouer des sympathies anarchistes. Mallarmé émerge dans le champ à partir de 1880 en tenant, avec son épouse, un salon où progressera la jeunesse symboliste et décadente. Sa renommée s'étendra à partir du moment où il deviendra, avec Verlaine, le « prophète » de l'école nouvelle, rompant avec les années antérieures du Parnasse²². Khatibi jouera au poète maudit : « je marchais, la tête courbée entre deux arcades, la main droite de travers. J'imitais la profondeur du solitaire » (*MT*, p. 55). Il n'ignore pas que la langue lui permettra de triompher de son environnement social. Khatibi se distingue, en effet, de ses camarades de classe par une excellente maîtrise des classiques qui lui apporte la reconnaissance de ses professeurs. Dans *La mémoire tatouée*, il montre qu'il connaît les règles du jeu, tout en se jouant des enjeux : « Les professeurs se taisaient ; j'avais donc un pouvoir irréversible » (*MT*, p. 54). « Nous régnaient sur la littérature » (*MT*, p. 53). « J'étais déjà en haut avec Corneille, de toute évidence, le professeur au milieu [...], enfin, en bas, la classe grenouillarde » (*MT*, p. 57). La reconnaissance de ses maîtres, doublée du sentiment d'avoir atteint le sommet, lui donne la légitimité d'écrire au point de devenir écrivain. Il jouit de la maîtrise du vers et du verbe, s'en délecte et déclare, comme le ferait un Mallarmé : « J'aimais de préférence les mots étranges » (*MT*, p. 54).

En somme, Khatibi occupe une position enviable dans le champ littéraire. Premier étudiant maghrébin en sociologie à la Sorbonne, premier à soutenir une thèse de doctorat en littérature maghrébine, il est aussi le premier écrivain marocain à rédiger une autobiographie. Sa position de pionnier l'empêche de « faire date²³ »,

19 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 88.

20 Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : essai*, op. cit., p. 79.

21 Abdelkébir Khatibi, *Le scribe et son ombre*, op. cit., p. 26.

22 Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : essai*, op. cit., p. 168.

23 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 259.

l'incitant à ouvrir des voies nouvelles. Il se situe ainsi dans « l'éternel présent de la *culture* consacrée où les tendances et les écoles les plus incompatibles peuvent coexister pacifiquement, parce que canonisées, académisées, neutralisées²⁴ ». Son entrée subséquente dans plusieurs maisons d'édition (Gallimard, « bastion de la littérature pure²⁵ », Fata Morgana ou Al Manar, éditions de luxe) tout comme son choix de se tourner vers des éditions locales peu connues (SMER, Chêne, Hazan), importent peu dans une trajectoire dont la réputation n'est plus à faire. De tels choix renforcent plutôt ses prises de position sur la pensée autre et la pensée plurielle. Khatibi conquiert son autonomie et sa liberté de choisir. Il définit d'ailleurs ainsi l'intellectuel : « Il faut qu'il soit autonome et sa sphère doit être la liberté de pensée et d'expression²⁶ ».

Dans sa trajectoire de mutant, Khatibi demeure orphelin, exilé, penseur solitaire. Il rompt avec les groupes indépendantistes de la revue *Souffles*. Il rejette cloisons et adhésions politiques et sociales, qui n'ont d'intérêt à ses yeux que convoquées de biais, à travers les formes du roman. On verra que la prise de position de l'essai (comme métatexte) dans les romans garantit « la négativité du procès²⁷ », sa « destruction²⁸ » ou sa déconstruction, dans une dialectique du réel et de l'être où le réel, le sujet et la réflexion siègent au cœur du romanesque. L'écrivain n'est pas seulement un producteur de caractère intellectuel. Il introduit dans l'univers social des thèmes, des formes, des métaphores et des discours dont le matériau et la pratique agissent sur le réel. Khatibi est détenteur de dispositions, et en prise avec les positions qui balisent le champ à l'heure où il entreprend d'occuper une position dans le milieu des lettres et des sciences sociales.

Prises de position

Les prises de positions ne vont pas sans une interrelation avec les positions de l'auteur :

telle stratégie stylistique peut ainsi fournir le point de départ d'une recherche sur la trajectoire de son auteur et telle information biographique inciter à lire autrement telle particularité formelle de l'œuvre ou telle propriété de sa structure²⁹.

Sur la base des *Essais* de Khatibi, réédités par Denoël en 2008, des entrevues accordées à la presse et de *La mémoire tatouée*, il est possible d'articuler l'espace des œuvres où l'auteur affirme son positionnement et le champ social qu'il a investi.

La littérature maghrébine issue de la « génération 52 » (dont fait partie Khatibi) se caractérise dans son ensemble par un processus d'*autonomisation*. La jeune génération perçoit la littérature comme une pratique en crise d'identité et de finalités

24 *Id.*

25 *Ibid.*, p. 345.

26 « Entretien avec Abdelkébir Khatibi, propos recueillis par Nadia Ziane (mardi 6 janvier 2009) », *Libération*, 26 mars 2009, [en ligne].

<http://eljadida.over-blog.com/article-26491504.html>

27 *Id.*

28 *Id.*

29 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 383.

sociales. Contrairement aux générations précédentes, les jeunes proposent un contre-discours et de nouvelles pratiques qui visent à extraire la littérature du processus d'aliénation et de dépersonnalisation culturelles dans lequel elle semble prise avec l'orientalisme et les préjugés de la droite, voire de la gauche française pendant la guerre d'Algérie. Khatibi reproche, par exemple, à l'orientalisme et aux critiques de la droite française tels Robert Kemp (ancien journaliste au *Monde*) de croire que les sociétés colonisées sont sorties du néant sur le plan culturel. Il reconnaît ainsi l'apport d'écrivains comme Albert Memmi, Henri Kréa, Mostefa Lacheraf ou encore Kateb Yacine, Mohammed Dib ou Driss Chraïbi dans la représentation d'une mutation sociale au Maroc :

Tous ces textes, différents par le ton, comportent une caractéristique commune : ces écrivains étaient convaincus de leur mission et de leur message. Ils entendaient exprimer le drame d'une société en crise. Bien plus, ils avaient compris qu'en incarnant une situation donnée, ils pouvaient traduire une profonde mutation apportée par la décolonisation et déboucher de cette manière sur des thèmes toujours actuels, l'aliénation et la dépersonnalisation³⁰.

Khatibi prend néanmoins ses distances vis-à-vis d'une littérature-témoignage dont le rôle et la portée se limiteraient à la notion de « reflet » de la société nord-africaine. Il estime qu'« [o]n a pourtant bien démontré qu'une œuvre littéraire témoigne toujours — directement ou non — de son époque ; dans ce cas, cette notion est une tautologie. L'œuvre la plus désengagée — on l'a souvent dit — entretient des relations infiniment complexes avec la société. La critique ne peut se contenter de comparer une œuvre à une époque, un individu à un groupe social » (*RM*, p. 11-12). La critique littéraire n'est ni un témoignage, ni un réalisme pur, ni une analyse de contenu. Ce serait omettre la « tricherie de l'écriture » (*RM*, p. 12). Dans *Le roman maghrébin*, l'auteur opte donc pour des méthodes critiques de lecture — la phénoménologie, le structuralisme, le marxisme, la linguistique structurale, etc. (*RM*, p. 12) — et propose de dégager la cohérence d'un texte à partir de la combinaison « forme-contenu-technique » d'écriture (*RM*, p. 12). Cette démarche présente l'avantage de lier « les thèmes et le milieu social de l'écrivain », « l'obsession de certaines images et enfances de l'auteur » (*RM*, p. 12). Une telle méthode trouve un ancrage dans *La mémoire tatouée*.

Pour Pierre Bourdieu, l'individu, pris dans une époque et dans un champ culturel dominants, s'en détache pour prendre position dans un choix esthétique ou générique qui lui est propre dans l'espace des possibles³¹. Khatibi explique son choix du roman comme genre dans *Le roman maghrébin* : « [c]hoisir d'étudier le roman est une façon de faire prévaloir la littérature de langue française qui s'est développée après 1945 » (*RM*, p. 13). Ce choix est stratégique au niveau institutionnel. L'investissement romanesque est symptomatique d'un besoin d'alignement aux instances déjà consacrées dans la langue de l'autre. Le ralliement à la France permet

30 Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin : essai*, 1968, p. 11. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées entre parenthèses dans le corps du texte sous le sigle *RM* suivi du numéro de page.

31 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 330.

au roman maghrébin une entrée accélérée sur le marché du roman international. Khatibi justifie ce besoin d'autol egitimation en mentionnant le décalage entre le roman occidental (genre littéraire par excellence depuis le XIX^e siècle) et le roman maghrébin de 1945  a 1962, qui vient de connaître son essor, hypothèse que confirme Bourdieu : « C'est ainsi que, pour atteindre une certaine universalité même auprès du monde socialiste et de la plupart des pays du Tiers Monde, il fallait utiliser le circuit de la métropole » (*RM*, p. 14). Le roman offre ainsi un terrain privil egi e pour l'analyse de la littérature maghrébine ; il permet une saisie d'un certain mode culturel de l'imagination, se distingue comme le nouveau-n e dans la littérature arabe, et « propose une réflexion pour la compréhension de certains aspects de l'acculturation » (*RM*, p. 13). Khatibi opte pour un commerce entre les genres et le mélange des tonalités discursives (le sérieux et l'ironie). Il reproche, par exemple, au roman maghrébin des années cinquante sa portée ethnographique et sa tonalité sérieuse au détriment de l'ironie :

L'ironie aurait pu être non seulement une revanche d etournee du colonisé opprim e et s edu it par l'Occident ; elle aurait permis à l'écrivain maghrébin d'expression française de prendre de la distance par rapport au langage en l'inversant, en le d truissant, en présentant de nouvelles structures à tel point que le lecteur français serait étranger dans sa propre langue. (*RM*, p. 70)

De tels propos signalent une intuition de pouvoir renouveler le roman en faisant de l'ironie une pièce maître de son œuvre. Cette pratique d'écriture débute dans *La mémoire tatou e*. Le roman se situe dans le prolongement du roman *Nedjma*, de Kateb Yacine, et de l'essai *Portrait du colonisé* pr ec d e de *Portrait du colonisateur*, d'Albert Memmi. Khatibi affirme, dans *La mémoire tatou e* :

Je fus reconnaissant à Kateb — notre meilleur écrivain — de susciter en moi un encercllement mythique, ce contre quoi toute histoire s'effiloche. *Nedjma*, merveilleuse incandescence ! Avec ce po te errant, j'ai réappris ma rue d'enfance et son énigme, l'égarement des souvenirs quand me harcelait la guerre. (*MT*, p. 80)

La mémoire tatou e procède effectivement, comme *Nedjma*, d'un éclatement des formes pour représenter la conscience du colonisé et du d colonis e, thématique d j présente dans l'essai de Memmi. Il marque, cependant, une rupture avec l'essai de Memmi en choisissant de greffer à la matière sérieuse de l'essai une voix ironique, voire autoparodique, et une manière de dire la transformation du paysage social à travers l'hybridité générique. De plus, Khatibi, dans *La mémoire tatou e*, fait éclater le réalisme de la représentation par le collage de plusieurs strates discursives hétérogènes. L'histoire nationale et l'histoire singulière se trouvent narr ees sur un mode réaliste et fantasmatique, systématiquement interrompu par un métatexte auctorial.

Quête de soi, vision du monde et transfiguration du réel dans *La mémoire tatouée*

La structure du roman articule trois éléments clés : la quête de soi, la vision du monde et la figuration du réel. La quête de soi passe par l'autre, mais l'autre frustré la possibilité de se connaître soi-même. À l'âge de sept ans, Khatibi perd son frère et son père ; il est marqué par l'absence d'une mère puis d'une tante, par la violence d'une colonisation étrangère dans son pays, par l'irréductibilité du statut d'être autre qui nous sépare à jamais de soi. Ces éléments contribuent à forger une vision désenchantée du monde dans la conscience de l'enfant-adolescent-adulte. Dès lors, une instance scripturale double décrit sa jeunesse et médite sur elle, au même moment. Mais le désenchantement n'est-il pas moqueur ? Le narrateur projette les failles d'une généalogie brisée sur une vie quotidienne non moins brisée. Le choc de la rencontre entre un héritage et une vie génère dans le texte une peinture hallucinée, dramatisée, voire pathétique du réel et de soi. Khatibi intériorise le manque et le vide initial en se projetant dans des évanescentes impalpables pour le lecteur en attente d'une autobiographie classique³². Il en résulte une frustration à la lecture. Les images aériennes de l'envol, des hirondelles, des projectiles, de l'autoprojection de soi dans l'espace de la ville (l'enfant s'imagine voler au-dessus du dédale des rues de El Jadida, tout comme ces images de blancheur — l'écriture blanche, la nostalgie blanche, les heures blanches, l'aventure blanche, le regard blanc)³³, semblent exprimer, dans le roman, une fuite de la douleur dans une transparence aveuglante. Comme si la transparence voulait effacer le tatouage de la mémoire en souffrance. Or il apparaît que la projection de soi a un sens. Elle correspond, dans le commentaire de l'adulte, à « la projection de l'enfant au-delà de ses signes » (*MT*, p. 17). Elle symbolise un dépassement de soi et une tension de l'être au sein duquel gît un nœud, la « déchirure nominale » (*MT*, p. 13) dont parle Khatibi au seuil de *La mémoire tatouée*. C'était comme si le narrateur, secondé par la voix ludique et ironique du narrateur, psalmodiait le sacrifice d'Abraham, duquel l'auteur tire son nom³⁴. La narration de l'enfance pique la curiosité du lecteur

32 Au sens où l'entend Philippe Lejeune, soit un « 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 » (*Le pacte autobiographique*, 1975, p. 14). Voir aussi Ahmed Zekki, « Le récit à la première personne ou le spectre du discours autobiographique dans *Un été à Stockholm* d'Abdelkébir Khatibi », thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 1998 ; Ruth Louise Gaertner, « Prelude to a Text : The Autobiography of Abdelkébir Khatibi », thèse de doctorat, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, Baton Rouge, 2002.

33 Voir Eric Sellin, « Obsession with the White Page. The Inability to Communicate, and Surface Aesthetics in the Development of Contemporary Maghrebian Fiction : The Mal de la Page Blanche in Khatibi, Farès, and Meddeb », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 20, n° 2 (1988), p. 165-173.

34 Il est intéressant de noter que l'auteur fait l'impasse d'une datation à l'occidentale du jour de sa naissance (né le 11 février 1938, comme on s'y attendrait), façon sans doute, de mettre en scène une narration autobiographique « décolonisée », c'est-à-dire narrée selon la logique du calendrier arabe : « Né le jour de l'Aïd el Kébir, mon nom suggère un rite millénaire » (p. 13) ; « Mon nom me retient à la naissance entre le parfum de Dieu et le signe étoilé » (*id.*) ; « Je naquis avec la deuxième guerre » (p. 15), etc.

par le semi-aveu d'un drame originel lié aux origines sociales (familiales, sociales, culturelles et politiques) : « je suis devenu, après cet ordre ternaire brisé, père de ma mère, de mes frères, et des analogies aveugles » (*MT*, p. 28). Le désenchantement, assorti d'un sentiment de révolte, légitime le mouvement brusque de la naissance à la guerre, de la guerre à la fornication : « Fuck fuck lady, nous demandaient les Américains en distribuant du chewing-gum. J'appris avec eux la direction du bordel. Les prostituées de la ville étaient amusées, m'a-t-on dit, par ces mâcheurs têtus qui cachaient leur sexe dans de petites poches jamais vues » (*MT*, p. 16). La présence coloniale américaine est décrite comme une prostitution de soi. L'autre offre l'image inversée de sa déchéance propre qui tire son origine, non de la colonisation, mais de la méconnaissance de soi préalable au choc de la rencontre.

Le climat de violence lié à la guerre nourrit chez l'enfant un fantasme de violence qui se traduit par un désir de viol. Les personnages de *La mémoire tatouée* sont fous furieux, frénétiques, ils errent dans la ville comme dans une Nef des fous³⁵. Le père de Khatibi se fait menacer aux armes par des soldats. L'enfant-adolescent-adulte se demande : « Qu'aurait fait mon père si les soldats avaient... violé ma mère ? » (*MT*, p. 16). Khatibi dramatise sa vie comme s'il évitait la banalité d'une existence, indigne d'être racontée. « Cet homme (mon père) qui effleurait à peine ma mère s'acharna sur le fils aîné. J'arrivais en troisième position » (*MT*, p. 18). On croirait à un inceste, jusqu'à l'arrivée des points de suspension, où l'on apprend ceci : « mon père accepta de m'expédier à l'école franco-marocaine, je devins la conscience dégradée, donnée à la mécréance » (*MT*, p. 18). Khatibi se dit, chez sa tante, « spectateur précoce d'une fille violée » (*MT*, p. 22). La narration du passé assouvit un fantasme morbide d'autodestruction dans le style de la répétition. Le métatexte le dit bien : « Car le passé que je choisis maintenant comme motif à la tension entre mon être et ses évanescences se dépose au gré de ma célébration incantatoire, elle-même prétexte de ma violence rêvée jusqu'au dérangement ou d'une quelconque idée circulaire » (*MT*, p. 18). L'auteur, dans ses lubies, voit trouble. « L'inceste dédoublé est le rêve de tant d'enfants » (*MT*, p. 20). Khatibi parle de son enfance dans une narration qui brouille le sens et le réalisme. Il nous y prépare, avec le vol des hirondelles qui rappelle, par voie intertextuelle, le vol des étourneaux de Lautréamont³⁶, ou la folie d'un discours. Tout ne serait-il donc que bavardage, y compris les leçons apprises à l'école, en décalage avec le quotidien de l'enfant ?

Le musée des morceaux choisis d'où partait le discours suivant : parler dans nos rédactions de ce qui se disait dans les livres, du bois brûlant dans la cheminée, sous

35 La Nef des fous est un motif littéraire imaginaire en vogue à la Renaissance. Il désigne un « étrange bateau ivre qui file le long des calmes fleuves de la Rhénanie et des canaux flamands. Le *Narrenschiff*, évidemment, est une composition littéraire empruntée sans doute au vieux cycle des Argonautes, qui a repris récemment vie et jeunesse parmi les grands thèmes mythiques, et auquel on vient de donner figure institutionnelle dans les États de Bourgogne. La mode est à la composition de ces Nefs dont l'équipage de héros imaginaires, de modèles éthiques, ou de types sociaux, s'embarque pour un grand voyage symbolique qui leur apporte sinon la fortune, du moins, la figure de leur destin ou de leur vérité » (Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1972, p. 21-22).

36 Lautréamont, *Les chants de Maldoror : poésies*, Paris, Presses Pocket, 1992.

le regard malin de Médor, partir dans la neige quand on imaginait difficilement son existence. Médor s'abritait sous un nom arabe. Cela ne changeait rien à notre culpabilité, on se sentait des enfants conçus en dehors des livres, dans un imaginaire anonyme (*MT*, p. 41).

Le texte figure ainsi l'aliénation du sujet colonisé. Il dit la révolte de celui qui doit « recracher dans les rédactions l'essence des morceaux choisis, telle quelle, quand, en flèche brisée, l'esprit d'un enfant se colonise. Le cœur jouait plutôt avec les talismans » (*MT*, p. 42). Pour résister à l'acculturation, l'enfant puise dans sa culture et dans son for intérieur. Il s'accroche à trois éléments cultes : le Coran, le talisman et la magie des femmes. Le tatouage fédère ainsi trois sèmes éclatés de la diégèse : la mémoire de l'être, marqué par une déchirure — la tache de sang qui tatoue les cuisses de l'enfant au moment de la circoncision (*MT*, p. 24), la folie de la guerre — incarnée par le personnage nommé Pas-de-Chance, frappant de ses mains tatouées comme un fou (*MT*, p. 16), et l'érotisme de la rencontre entre l'Orient et l'Occident : « Je tatoue sur ton sexe, Occident, le graphe de notre infidélité » (*MT*, p. 105).

L'esthétique du roman

La configuration narrative du roman suit celle du collage et de l'ascension. Collage d'épisodes de la vie creuse, hallucinée, représentée dans une syntaxe brisée, miroir de la cellule familiale éclatée. Ascension dans l'envolée d'un récit aspiré vers le haut, vers l'abstrait. Plus on lit *La mémoire tatouée*, plus le réel tend vers l'onirique. « Car l'histoire était ce chevalier fougueux, envolé dans l'espace d'une miniature » (*MT*, p. 70), affirme l'auteur. Toutefois, dans le vertige rhétorique dont on peine à saisir tout d'abord un fil conducteur, le texte commence à révéler son noeud. L'enfant se situe dans un entre-deux : ceux qui savaient (à l'école) et ceux qui tuaient des mouches ; l'enfance passée à El Jadida et à Essaouira. À l'intersection du moi gît un fantasme morbide de viol, mimant la violence coloniale. Hypothèse que confirme, à nouveau, le métatexte auctorial : « On rompt une enfance, par arrêt méditatif, à l'intersection d'une identité qui se dévore elle-même et la fatigue d'une fascination à l'âge successif. Comment dissoudre à l'instant la profusion des reflets et violenter la nostalgie ? » (*MT*, p. 45). Khatibi commente et esthétise sa trajectoire en sociologue et en littéraire : « séparation d'un adolescent, arraché d'un double exil, deux villes et deux mères, mais dans la fraîcheur du passé, derrière tout, inoubliable cette baignade dans un bassin de femmes nues s'éparpillant dans le feuillage » (*MT*, p. 45).

L'essai dans le roman condense le matériau romanesque en tressant le commentaire au rêve d'un jardin nimbé de fraîcheur et peuplé de femmes nues. Reste que l'auteur n'oublie pas sa mission : représenter l'aliénation du sujet colonisé et d'une génération entière³⁷, déracinée, et donc rivée à un double langage. Le

37 Selon Papa Samba Diop, Khatibi, dans *La mémoire tatouée*, vise « à se présenter, au-delà de ses expériences personnelles, comme un porte-étendard, celui d'une génération. Le "moi" de l'écrivain n'est là que pour [donner] accès à un "moi" collectif forgé par une histoire coloniale » (Papa Samba Diop, « Abdelkébir Khatibi : une plume qui accroche », dans Assia Belhabib (dir.), *Le jour d'après. Dédicaces à Abdelkébir Khatibi*, 2010, p. 70-71).

dédoublément prend corps lorsque le protagoniste se scinde en un *il* et un *je* : « Il dessinait, j'écrivais des poèmes » (*MT*, p. 53). Ce segment de la vie adolescente montre le malaise de l'individu dans sa rencontre avec l'Occident : « Séduits par l'Occident, nous nous arrachions à la différence et voulions défaire sa mémoire » (*MT*, p. 55) ; « De la culture apprise, on bricolait un collage » (*MT*, p. 56) ; « Je voulais plaire au professeur français, puisque par Corneille je serais entré dans l'éternité de l'Autre. L'Occident nous offrait ses paradis » (*MT*, p. 56) ; « Le drame finissant ou non en queue de poisson, j'étais déjà en haut avec Corneille » (*MT*, p. 56-57). Khatibi feint l'exaltation narcissique de soi. Le sujet colonisé vit, de la sorte, dans l'illusion de sa liberté. Mais la décolonisation du sujet tient dans la critique de cette illusion.

La mise en scène de l'aliénation

Ce qu'il y a de surprenant dans le métatexte de l'auteur est la précision avec laquelle il dissèque et commente l'écriture du roman en cours. Khatibi se montre pleinement conscient des règles du jeu et de ses enjeux. Ainsi, lorsqu'il se demandait, au seuil du roman, « Rêvai-je de paradis ? » (*MT*, p. 15), « paradis » ne voulait pas simplement dire envol, ou mort, en écho au jeune frère devenu « oiseau de paradis » (*MT*, p. 19) ; « paradis » signifie l'Occident, Baudelaire, les poètes maudits. Il signifie Paris, le centre, et le succès garanti par la langue française pour se distinguer et prendre position dans l'institution des lettres françaises et francophones. L'autodérision dessert la mise en scène de l'aliénation singulière et collective. La colonisation et les origines sociales ont tatoué la mémoire de l'enfant et de l'adulte, devenu écrivain. Mais l'écrivain se décolonise dans l'autocritique du colonisé, comme le faisait Memmi dans son essai *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur*³⁸.

Le texte tend vers un faux aveu. Khatibi confesse que son enfance est protégée, alors qu'il nous a fait croire à l'inceste. Il se dit exilé de lui-même, mais cet exil est pure mise en scène. Il commente avec ironie son aliénation à Paris, même si son séjour à Paris l'extirpe du rêve, dans ses propres dires. Et il est vrai que le style change au fil du roman. De dérisoire, il devient tragique et plus réaliste. Khatibi vit le racisme à Paris. Il dit l'interdiction de dévisager l'autre que vous dégoûtez, parce qu'il vous hait : « Je connaissais l'exercice pour esquiver le défi raciste : en pays étranger, avais-je le droit de regarder en face le dégoût de l'autre ? [...] je souffrais d'être objet de haine, et souhaitais oublier l'insulte » (*MT*, p. 79). Il retourne au Maroc après ses études, épuisé de jouer le jeu de l'autre : « Belle illusion est le retour au pays. On ne revient jamais chez soi, on retombe dans le cercle de son ombre ». (*MT*, p. 87) Khatibi sombre dans une dépression, qui semble sincère. Il déclare : « Je venais de subir des mois de fatigue et de souffrance incompréhensibles » (*MT*, p. 85). Il part donc en convalescence à Combloux, à Londres, à Stockholm, à la Havane. À Londres, il veut surprendre l'instant qui se déchire. À la Havane, il dit aimer la vie de la rue qui lui rappelle son enfance. Il se parle comme s'il était Dieu s'adressant à un serviteur à qui il dicterait des sermons. Dieu rappelle la figure du

38 Albert Memmi, *Portrait du colonisé* précédé de *Portrait du colonisateur* et d'une préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, 1985 [1957].

père biologique, et la figure de soi projetée au-delà de ses signes. La quête de soi aboutit à un échec, à une régression du sujet.

L'autobiographie du décolonisé se raconte, en effet, par saccades et par cris. Un cri étouffé dans l'enfance, une exaltation du cri dans l'adolescence. Elle se raconte aussi dans l'arythmie d'un verbe qui menace l'individu colonisé de mort ou de disparition par la lettre et par le nom : « disparaître derrière les mots, en prenant soin d'éliminer toute trace suspecte » (*MT*, p. 41) de la culture d'origine, confesse l'auteur. Khatibi fait vivre au lecteur son propre malaise dans une parole soumise et insoumise à l'impératif religieux, à la parole du Père (le père biologique, le maître de calligraphie, les maîtres d'école français, les femmes qui régissent la circoncision en personnes hystériques). Son nœud (habiter une tension entre deux cultures) prend la forme d'un langage double, qui oscille entre le choc de l'aveu et le soupçon du mensonge. Le lecteur ne sait, au départ, à quoi s'accrocher. Il doute, interroge le texte, interroge l'idée enchevêtrée au propos fantasmé, romanesque. C'est ainsi que l'essai (comme métatexte) s'articule au roman. Le lecteur oscille, dans le doute, entre l'espoir morbide de lire le drame (la guerre, l'inceste, la violence) d'une vie digne d'être racontée, et l'espoir de se tromper pour apaiser sa terreur. Il est écartelé, colonisé lui aussi par le polymorphisme du narratif, puis abandonné dans le leurre d'une fiction que vient dissoudre, par la suite, le commentaire critique. La dynamique textuelle est donc celle d'un texte illusoire, fantasmatique, brisé d'un coup par la lucidité d'un métatexte sur sa propre trajectoire. Khatibi dit l'histoire dans l'enchevêtrement de fragments textuels épars. On se fait à l'hermétisme de son verbe, chanté comme un refrain mélancolique. Ainsi en est-il du cri, qui nous ramène au moment de la naissance.

Télescopage des temps, des lieux et des mémoires

Adulte, l'auteur se rend à Berlin et revit le moment de sa naissance lorsqu'il visite un musée sur les sacrifices du peuple allemand lors de la chute du mur : « Un seul cri et je me retrouve ailleurs, le cœur jusqu'à la gorge » (*MT*, p. 102). Le voyage est, en somme, un exil intérieur. Il ramène Khatibi à la parole-source, antérieure à la naissance. Cette parole dicte son message à l'écriture. Elle remonte à la mémoire d'une culture, dans le souffle de la parole coranique, apprise très tôt, dès l'enfance³⁹. Mais la parole créatrice de l'auteur est contemporaine de l'écriture. Elle a lieu dans le télescopage des temps, des lieux et des mémoires, dans l'alternance du texte et du métatexte. Lors de la visite du narrateur au musée de Berlin, par exemple, le lecteur entend, en stéréoscopie et en stéréophonie⁴⁰, l'auteur nous raconter son

39 Khatibi avoue ceci : « À un certain moment dans *La mémoire tatouée*, il y a une expression du Coran qui s'est imposée à moi. Quand elles disent (les femmes) "l'inconscient est maternel, dis : je suis patriarche et ordonne le système". C'est une traduction de la structure d'une phrase coranique. Dans ce cas, en ce qui me concerne, c'est à la fois revendiquer le Coran du côté du patriarche, du système et par conséquent de la tradition elle-même mais en même temps c'est une manière d'introduire la différence dans ce cas précis de l'inconscient dans le Coran » (Abdelkébir Khatibi, cité par Jalil Bennani, « Khatibi et la psychanalyse », dans Assia Belhabib (dir.), *Le jour d'après. Dédicaces à Abdelkébir Khatibi*, op. cit., p. 46-47).

40 R. M. Albérès, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1972.

enfance, commentée indirectement par le guide : « Voici votre chemin entre les deux villes » (MT, p. 102). On croit relire le passage où Khatibi évoquait, au début du roman, les deux villes de son enfance, El Jadida et Essaouira. De même, lorsque le guide parle de choc, on se souvient du choc de sa double séparation et de son double exil. Poursuivant par « Voici l'exposition des victimes du mur, photos des héros au-delà des barbelés » (MT, p. 102), l'on entend en écho ce corps « barbelé d'incertitudes » de l'*incipit* (MT, p. 15).

Le télescope temporel et sémiotique est la trace d'une mémoire tatouée. La visite au musée épuise le narrateur, comme si ce dernier avait trouvé la plénitude de son être dans une souffrance réelle : « Exilé dans ma propre idéologie pour un après-midi, je me fatigue. Adieu, mur de Berlin, décroche-toi et tombe ! » (MT, p. 102). La chute de phrase fait écho à la chute du mur. Elle intervient à la fin du livre. Signe de l'intentionnalité pragmatique du texte, contenue dans le paratexte⁴¹. Le rideau tombe en même temps que le voile se lève sur la pensée de la différence. Dans « variation sur la différence », titre de l'avant-dernier chapitre de *La mémoire tatouée*, le moi se tourne en dérision dans sa folle identité et dans sa folle différence : « Paris, la lancinante folle et j'avais l'âme fragile ! » (MT, p. 103). Khatibi se moque du jeune colonisé qu'il était, dilué dans l'universel autre, dans l'Occident, à travers ses postures de poètes maudits : « Occident, sur tes cheveux cendrés, cendrés je les veux et les désire, même corde au centre des mots, tombez ! tombez, souvenirs, et chère Madame l'Art » (MT, p. 103). La verve de l'auteur consiste à confronter la syntaxe de la prose et du monde : la guerre (les cheveux cendrés), la chute du mur (tombez, tombez), le désir des villes, métaphore des femmes occidentales (je les veux et les désire) et du Parnasse : « Occident, tu m'as écharpé, tu m'as arraché le noyau de ma pensée » (MT, p. 103). Khatibi tresse ici tous les langages dans une version des plus modernes : le plurilinguisme⁴².

Khatibi rêve de paradis et de fleurs artificielles en temps de guerre. Il est ce *dormeur du val* suspendu entre le rêve et la mort. Mais la suspension conserve les traces de ses origines et de son histoire. L'autobiographie éclatée propose l'esquisse d'une autoanalyse, où la violence qui crie n'est pas celle que l'on croit. Ce n'est pas tant la violence de la guerre, de la colonisation, du viol ou de l'inceste qui est en jeu, mais la violence verbale, syntaxique, formelle et générique, la « violence insoluble, c'est-à-dire l'insurrection contre sa propre aliénation⁴³ ».

L'insurrection finale du livre a lieu dans le décroisement des genres. « Double contre double », dernier chapitre, quitte le terrain du roman et de l'essai, voire du poème, pour la scène théâtrale dialoguée entre le moi de l'auteur qui se

41 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

42 Idée, selon Bakhtine, que le roman parle une diversité de langages (plurilinguisme) et une pluralité de voix (plurivocalité). Il peut contenir aussi bien des dialectes, des jargons professionnels (journalistiques, philosophiques, moraux, etc.), des langages des genres, que des modes passagères, des langages sociaux, politiques. Ainsi, « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, texte traduit du russe par Daria Olivier, 1978, p. 89-90).

43 Abdelkébir Khatibi, « Pensée-Autre », *Œuvres de Abdelkébir Khatibi. III Essais, op. cit.*, p. 10.

scinde en deux lettres, A et B, que nous serions tentée d'assimiler à la conscience écrivante et lectoriale. Dans ce court dialogue, Khatibi livre les clés de sa poétique. Il répond aux questions que l'on était en droit de se poser au cours d'une lecture de son œuvre. À la question d'un lecteur supposé (A) qui se demanderait pourquoi dramatiser l'enfance, Khatibi (B) se répond : « ta petite vie n'a rien d'exemplaire, il faut l'avouer. Mais malin que tu es, malin que tu penses être, tu amalgames ta déperdition dans les signes » (*MT*, p. 109). Pourquoi le vide dans *La mémoire tatouée* ? « Je t'ai souvent répété que mon être n'est pas ce vide que tu nommes, cet œil noir où je me perdais dans la mortelle fascination » (*MT*, p. 107). *Quid* du désenchantement ? « Le désenchantement était une hypothèse du siècle et de tant d'écrivains » (*MT*, p. 107). Et le nœud ? « [...] non pas vide, [...], mais nœud entre deux vides, ou comme je suppose le nœud de ma Très Grande Violence » (*MT*, p. 107). Qu'en est-il du mythe des origines ? : « derrière mon enfance n'existe pas uniquement ce souffle immémorial que je ramène, par astuce ou fétichisme, à tes sens. Il m'importe peu que se détériore l'histoire... » (*MT*, p. 108). L'on serait tenté de lui demander ce qui importe, au final : « Rien à faire de tes fétiches, le devenir est ma position » (*MT*, p. 108). Signe que l'auteur maîtrise parfaitement les règles du jeu et ses enjeux, s'étant cherché au sein du livre une position dans l'institution littéraire. La dernière question qui a suscité notre questionnement au cours de la lecture fut celle-ci : le métatexte détruit-il l'équilibre du romanesque ? Auquel Khatibi répondrait, sous le couvert de B : « la musique ne dérange pas le savoir. Elle suggère, au contraire, sa dialectique voilée » (*MT*, p. 108).

La modernité du roman se mesure dans son plurilinguisme, soit dans la diversité des langages littéraires et sociaux susceptible de rassembler des éléments épars et hétérogènes sous la forme esthétique du collage et de la tresse. Khatibi remet en cause les régimes de classifications classiques en pratiquant le commerce entre les genres, le télescopage des voix et des modes, l'oscillation entre texte et métatexte, littérature et sociologie, pour nous parler de son époque. Il esthétise la violence de son vécu au point qu'il est difficile de dire ce qui prime dans l'intention romanesque : l'humour, l'autodérision, le choc colonial, la souffrance, la jubilation dans l'écriture de la rupture et du dédoublement. Sans doute tout cela à la fois. Il incarne, en ce sens, l'homme moderne au sens où l'entendait Baudelaire, soit l'homme qui appartient à son temps, qui sait en tirer la beauté contingente, fugace, transitoire (« la moitié de l'art⁴⁴ ») pour l'associer à une vérité éternelle, immuable, historique (« l'autre moitié⁴⁵ » de l'art). Khatibi se positionne à l'intersection des deux mondes. Il combine le poétique et l'historique, et projette une conscience en devenir, à partir de laquelle son moi devient sujet, un sujet singulier et universel.

44 Charles Baudelaire, « La modernité », *Œuvres complètes*, 1980, p. 797.

45 *Id.*

Références

- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Édition du Seuil, 1973.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, texte traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard (Tel), 1978.
- BAUDELAIRE, Charles, « La modernité », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1980, p. 797-799 (éd. de Michel Jamet avec une préface de Claude Roy).
- BENNANI, Jalil, « Khatibi et la psychanalyse », dans Assia BELHABIB (dir.), *Le jour d'après. Dédicaces à Abdelkébir Khatibi*, Casablanca, Afrique Orient, 2010, p. 39-51.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- DIOP, Papa Samba, « Abdelkébir Khatibi : une plume qui accroche », dans Assia BELHABIB (dir.), *Le jour d'après. Dédicaces à Abdelkébir Khatibi*, Casablanca, Afrique Orient, 2010, p. 67-78.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature : essai*, Bruxelles, Labor, 2005.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Le roman maghrébin : essai*, Paris, Maspero, 1968.
- , *Penser le Maghreb*, Rabat, Société marocaine des éditeurs réunis (SMER), 1993.
- , *La mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé. Œuvres de Abdelkébir Khatibi. I Romans et récits*, Paris, La Différence, 2008 [1971], p. 14-113.
- , « La langue de l'autre », *Œuvres de Abdelkébir Khatibi. III Essais*, Paris, La Différence, 2008, p. 115-135.
- , « Pensée-Autre », *Œuvres de Abdelkébir Khatibi. III Essais*, Paris, La Différence, 2008, p. 9-27.
- , *Le scribe et son ombre*, Paris, La Différence, 2008.
- , « Entretien d'Ahmed Abtatou avec Khatibi », *Al-zaman*, n° 3253 (28 mars 2009).
- , « Entretien avec Abdelkébir Khatibi, propos recueillis par Nadia Ziane (mardi 6 janvier 2009) », *Libération*, 26 mars 2009, [en ligne]. <http://eljadida.over-blog.com/article-26491504.html>
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.