

Le métier d'écrivain comme indice d'autofiction à travers *Le Scorpion ou la confession imaginaire* d'Albert Memmi.

Dr. Abdellah NAAMAOU

Université Yahia FARES de MEDEA

Résumé : Toutes les recherches qui ont été faites pour établir les règles de l'autofiction s'accordent sur la nécessité de l'identité de la triade auteur, narrateur et personnage ; une identité réalisée à travers le nom propre. Mais parfois le lecteur est amené à établir l'équivalence entre ces trois instances à travers d'autres indices. La réflexion menée à travers cet article repose sur l'idée d'affirmer la notion d'autofiction dans *Le Scorpion* d'Albert Memmi à travers « le métier d'écrivain », un indice qui peut, selon Philippe Gasparini, remplir la fonction du nom propre.

Mots clés : Autofiction ; Autobiographie ; écrivain ; Scorpion ; Memmi.

Abstract: All the researches that have been done to re-establish the rules of auto fiction agree on the necessity of the (author, narrator and character) triad. An identity achieved through the proper noun. But sometimes, the reader is led to establish the equivalence between these three instances through other indices. The reflection carried out through this article is based on the idea of affirming the notion of auto fiction in Albert Memmi's *Scorpion* through "the craft of a writer", a clue that can, according to Philippe Gasparini, fulfill the function of the proper noun.

Keywords : Autofiction ; Autobiography ; Writer ; Scorpion ; Memmi.

Pour qu'une œuvre soit dite autofictionnelle, il faudrait qu'elle réponde à certaines règles. La première de ces règles est celle de l'identité nominale de l'auteur et de l'un de ses personnages, une identité assurée par le nom propre. Mais l'identité d'une personne ne comprend pas uniquement le nom propre, elle comprend aussi d'autres traits définis par la législation en vigueur⁽¹⁾. Ces traits « *sont données par l'état-civile : « nationalité, profession, situation familiale, date et lieu de naissance, adresse, caractéristiques physiques, etc.* »⁽²⁾.

Ce qui a retenu notre attention est le trait de la profession. Que se passerait-il si l'auteur dote son personnage du métier d'écrivain ? D'un côté, Vincent Colonna souligne qu'un seul trait de l'état-civile, pris isolément, ne peut pas remplir la fonction identificatoire du nom propre, il en faut plusieurs ; et, d'un autre côté, Philippe Gasparini affirme que ce métier d'écrivain peut à lui seul remplir cette fonction.

Nous avons choisi d'éclaircir ce point en l'analysant à travers *Le Scorpion ou la confession imaginaire*⁽³⁾ d'Albert Memmi, mais avant cela, nous avons jugé utile de faire le tour de cette notion de l'autofiction.

1) Vincent Colonna, *L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Doctorat de l'EHESS, Lille, 1989, sous la direction de Gérard Genette ; p. 68.

2) *Ibidem*.

3) Albert Memmi, *Le Scorpion*, Paris, Gallimard, 1969, p. 10.

Nombreux sont les écrivains et les théoriciens qui ont tenté de définir l'autofiction. Ils y ont consacré des thèses entières et des livres qui sont devenus des références théoriques incontournables. Même les plus sceptiques d'entre eux, par la force des choses, ont été amenés à l'aborder dans des colloques et des articles de presse.

Nous pouvons dire que les recherches portaient globalement sur deux approches inspirées toutes les deux des travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie. Les travaux de ce dernier, qui datent des années soixante-dix, ont non seulement permis de replacer ce genre d'écriture au devant de la scène littéraire, mais également d'acquérir une grande notoriété pour en faire les premières références. Lejeune définit l'autobiographie comme étant 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 sa personnalité* »⁽¹⁾.

Il insiste aussi sur deux autres traits indispensables : l'identité nominale de l'auteur et du personnage principal ; et l'existence, dans le texte ou en marge du texte, d'un contrat de lecture passé entre le biographe et son lecteur. Selon la nature du pacte (autobiographique, romanesque ou indéterminé), et selon l'identité du personnage principal (identique ou différente de celle de l'auteur ou indéterminée), Lejeune est parvenu à établir le tableau suivant :

¹⁾ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

Nom du personnage Pacte	# nom de l'auteur	= 0	= nom de l'auteur
Romanesque	1 a Roman	2 a Roman	///////// ///////// ///////// /////////
= 0	1 b Roman	2 b Indéterminé	3 a AUTOBIO
autobiographique	///////// ///////// ///////// /////////	2 c Autobio	3 b AUTOBIO

- Source : Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 28.

Ce tableau, qui a été dressé avant l'apparition du mot « autofiction », fait état d'une case contenant des textes dotés d'un pacte romanesque et dans lesquels le personnage et l'auteur portent le même nom. Philippe Lejeune pense que la fusion de ces deux éléments (auteur = personnage, en plus d'un pacte romanesque) est possible et que « rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une

contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants »⁽¹⁾. D'après lui, cette case engloberait une catégorie de textes fictifs auxquels il ne voulait pas accorder un statut de concept théorique :

« Ce n'est pas un concept théorique, mais la désignation empirique et historiques d'une classe de textes, désignation variable selon les locuteurs. C'est donc avant tout un objet d'études pour l'histoire de la littérature, comme l'est l'appellation de "nouveau roman" pour les années 1950-1960 »⁽²⁾.

Jacques Lecarme croit que c'est à partir de cette case *aveugle*⁽³⁾ du célèbre tableau de Philippe Lejeune que la notion d'autofiction est née. Il soutient même que *« c'est pour remplir cette case aveugle que Serge Doubrovsky a proposé le terme « autofiction »*⁽⁴⁾.

Dans cette notion d'autofiction, Lecarme distingue deux approches ou deux grands modes : le premier ou l'autofiction au sens restreint qui, selon Serge Doubrovsky, est un récit de faits strictement réels où la fiction porte sur le processus d'énonciation et de mise en récit et non sur le contenu des textes. Le second mode est l'autofiction au sens large, des

1) *Ibid*, p. 31.

2) *Ibid*. p 143.

3) Jacques Lecarme, « Fiction romanesque et autobiographique », *Universalis*, Paris, Edition de l'encyclopédea universalis, 1984.

4) *Ibidem*.

textes qui, selon Vincent Colonna, plongent le vécu de l'auteur dans l'imaginaire et dans lesquels « *l'autobiographie et le romanesque s'imbriquent progressivement de la distinction relative à la totale confusion* »⁽¹⁾.

Si Serge Doubrovsky fut à l'origine du terme « autofiction » qu'il a employé afin de caractériser son œuvre, dont le premier usage est apparu pour la première fois sur la quatrième de couverture de son roman *fils*, il n'a pas créé le phénomène : « *Si j'ai inventé le mot et le concept d'autofiction pour caractériser mes ouvrages, il est évident que je n'ai pas inventé la chose* »⁽²⁾ ; même si nous lui devons quand même sa première définition :

« 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. Rencontres, fils de 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 »⁽³⁾.

1) *Ibid.*

2) Serge Doubrovsky, « Ne pas assimiler autofiction et autobiographie », *Le Magazine littéraire*, n° 440, mars 2005.

3) Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

Donc l'autofiction serait caractérisée par son style d'écriture et non pas par son contenu qui est strictement réel à la différence de certains théoriciens qui doutaient de la véracité des contenus des textes. Doubrovsky reconnaît à l'autofiction sa forme particulière de l'autobiographie, dans sa version contemporaine ; elle est « *un récit dont la matière est strictement autobiographique, aussi que l'atteste en théorie l'identité nominale entre auteur, narrateur et personnage, mais dont la manière, c'est-à-dire l'organisation narrative et le travail du style, est de nature romanesque* »¹. Les auteurs, selon lui, y transposent leur vies dans le champ de l'imaginaire de l'écriture, c'est l'énonciation elle seule, seul champ de manifestation de la fiction, qui produit l'incertitude ou l'indécision chez le lecteur.

Par contre, Vincent Colonna, qui a retracé avec précision l'histoire de la notion d'autofiction, en a une autre vision dans sa thèse de doctorat intitulée : *Autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* et son livre : *Autofiction & autres mythomanies littéraires*². Il a fait étendre l'usage de ce terme à l'ensemble des procédés de la fictionnalisation de soi où il valorise l'imaginaire littéraire. Pour lui, l'écrivain se prend lui-même pour personnage de son histoire qui plonge le

1) Serge Doubrovsky, « Ne pas assimiler autofiction et autobiographie », *Le Magazine littéraire*, *op.cit.*

2) Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

lecteur dans un monde fictionnel. Il définit l'autofiction comme étant :

« Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérive indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que se soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur »⁽¹⁾

Dans sa thèse de doctorat, Vincent Colonna nous expose les règles de l'autofiction, ses traits caractéristiques et les protocoles qui la commandent. Selon lui, ce concept littéraire se définit par « *l'addition paradoxale d'un protocole nominal et d'un protocole modal fictionnel* »⁽²⁾. Le protocole nominal consiste dans l'identité nominale de l'auteur et de l'un de ses personnages, critère qui faciliterait l'identification de ces derniers par le lecteur. Le second protocole, modal, consiste dans le discours fictionnel employé par l'auteur et l'attitude de ce dernier vis-à-vis de son récit. Ce sont les procédés par lesquels le lecteur peut déterminer le degré d'adhésion ou de non-adhésion de l'auteur dans son énonciation. Autrement dit, c'est la modalisation.

¹⁾ *Ibid*, pp. 70–71.

²⁾ Vincent Colonna, *L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op.cit. p. 38.

Vincent Colonna, en plus de ce discours fictionnel, par lequel se définit l'autofiction selon Doubrovsky, ajoute que l'univers paratextuel d'une œuvre (épitexte et péri-texte) peut aussi jouer le rôle de modalisateur fictionnel qui agit sur l'horizon d'attente du lecteur mais qui ne peut pas, à lui seul, constituer un protocole modal. Il insiste particulièrement sur un autre trait qui est la fictionnalité des situations dans lesquelles l'auteur projette son personnage. Selon le degré de la fiction, il propose dans son livre, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, qui se veut un ouvrage théorique, quatre types de l'autofiction: l'autofiction fantastique, l'autofiction biographique ou autobiographie romancée, l'autofiction spéculaire et l'autofiction intrusive ou autoriale.

A partir de ces quatre types et surtout de l'autofiction fantastique, Vincent Colonna a conclu que ce phénomène d'autofiction ne couvre pas uniquement la période allant de la date de l'apparition du terme jusqu'à nos jours, mais couvre tous les textes de l'histoire dans lesquels les auteurs recourent à des procédés de la fictionnalisation de soi ; ainsi il nous présente les inventions de soi de Lucien de Samosate (II^e siècle de notre ère) et les œuvres qui, tout au long des siècles suivants, pouvant y être rattachées.

Dans *Le Scorpion*, Marcel, qui tente de mettre de l'ordre dans les documents de son frère Emile à la demande de sa belle sœur Marie, tombe sur le récit du *Scorpion*, un récit dans lequel Emile explique comment un scorpion, pris dans un cercle de feu et certain de ne pas trouver d'autres solutions, se donne la mort en piquant sa tête avec son dard. Une histoire à

laquelle Marcel ne croit pas parce que, pour lui, les scorpions ne se suicident pas et qu'il ne s'agissait que d'une légende que son frère a dû entendre au magasin de leur père et qu'il a écrite plus tard.

« Emile a dû l'entendre au magasin de notre père, d'où il continue à tirer la moitié de ce qu'il raconte à ses lecteurs ; il n'y a pas un seul de ses récits que je n'aie l'impression de connaître déjà. »⁽¹⁾

Marcel ne dément pas complètement le récit de son frère, mais il explique qu'il arrive quelquefois, en Tunisie, que les enfants, pour se distraire, mettent un scorpion au milieu d'un cercle de feu ; le pauvre scorpion effarouché par la chaleur et à force de se débattre finit par se blesser lui-même, ce qui explique sa mort et non pas l'hypothèse du suicide racontée par Emile. Cette transformation de l'histoire, Marcel l'explique par le caractère fictionnel de la littérature et pense même que ce texte fait partie d'un roman.

« C'est puéril, cette manie de donner au moindre fait un écho, un retentissement moins clair que le fait lui-même... Mais c'est peut-être cela la littérature ?

Une bonne chose au moins : il s'agit probablement d'un passage du fameux roman. »⁽²⁾

1) Albert Memmi, *Le Scorpion*, Op. cit, p. 10.

2) *Ibid*, pp. 10-11.

En effet, il s'agit bien d'un roman et Marie, dans la lettre adressée à son beau-frère, souhaitait, à la demande d'un éditeur, que Marcel isole les textes achevés pour pouvoir les éditer.

« Voudriez-vous vous charger de mettre de l'ordre dans les notes d'Emile ? Je ne vois pas qui d'autre pourrait le faire et qui serait plus qualifié que vous. Vous connaissez votre frère mieux que moi. L'éditeur souhaiterait également que l'on isole si possible les textes achevés : le roman surtout, il y insiste beaucoup. Tout doit se trouver dans le premier terroir de droite, « la cave » ; je n'y pas touché depuis. »⁽¹⁾

Emile est donc un auteur et il a déjà ses propres lecteurs ; il écrit des récits, des récits littéraires et même un roman qui attend d'être édité.

Après le texte du *Scorpion*, Marcel retrouve celui de *La Cave*. Un récit dont Emile est le narrateur et dans lequel il se rappelle comment son père, aidé par le jeune italien, Peppino, vidait et nettoyait chaque année la cave des objets jetés par les voisins ; des voisins qui assistaient au nettoyage, mais qui n'osaient jamais, comme Emile, aider le père ou réclamer leurs objets. Marcel, après hésitation, place ce texte dans le *Journal*

« Où placer un tel texte ? Journal ou roman ? Aucun rapport avec le pauvre Scorpion en tous cas. Alors

¹⁾ *Ibid*, p. 11.

Journal ? Mais pourquoi Imilio rappelle-t-il ce souvenir d'enfance ? A propos de quoi ? Peut-être le mieux est-il d'avancer sans chercher d'abord à comprendre. »⁽¹⁾

Au récit de *La médaille*, Emile, narrateur-personnage, après avoir reçu une ancienne médaille trouvée par M. Rousset, l'administrateur de la bibliothèque du Souk El-Attarine, et sur laquelle est gravé le nom de MEMMI, s'interroge sur ses origines. Il mène une enquête généalogique qui le conduit à deux hypothèses. La première fait remonter ses origines à un compagnon de la Cahéna, El-Mammi, et la deuxième le conduit à une grande famille plébéienne de Rome (La gens Memmia) et plus exactement à Memmius Gemellus qui était un homme de lettres. Emile, en qualifiant cet homme de son « *ancêtre écrivain* »⁽²⁾, informe le lecteur de sa profession. Emile évoque aussi plusieurs personnages qui portent le même nom et qui ont habité divers points du monde à travers l'histoire. A sa stupéfaction, face à l'imagination fertile de son frère, Marcel nous montre encore une fois que ce dernier est entrain d'écrire un livre et lui reconnaît cette qualité d'écrivain :

1) *Ibid*, p. 16.

2) *Ibid*, p. 27.

« J'espère biens ! Pourquoi ne pas remonter à la création du monde ! Par où commencer ? Il faudrait que j'écrive un livre moi aussi ! »⁽¹⁾

A travers le récit de *Bina*, le lecteur pourra facilement découvrir plusieurs indices qui montrent que ces textes, trouvés dans la cave et consultés par Marcel, font partie du projet d'écriture du *Scorpion* initié par Emile.

« Allons bon, qui est ce docteur-là ? Qui est ce Bina ? Et son père et Baïsa et Ghozala ? En un sens pourtant, je préfère ça : sans conteste, nous sommes, cette fois, dans la fiction. Mais, le rapport avec Le Scorpion ? »⁽²⁾

« Il s'agit, je suppose de Jean-Jacques Rousseau ; je sais qu'il fascinait Emile. Bon ; aucun rapport avec Le Scorpion évidemment ; avec le journal ? Ce n'est même pas sûr ; une note de lecture plutôt, une réflexion ? »⁽³⁾

Une fois de plus, Marcel nous informe sur le métier de son frère en se rappelant certains détails relatifs à sa profession et aux relations qu'avaient Emile avec sa famille, ainsi que la fierté de ses parents de leurs fils écrivain.

1) *Ibid*,p. 31.

2) *Ibid*,p. 40.

3) *Ibid*,p. 41.

« Une idée me vient, incroyable : m'envierait-il par hasard ? Pourquoi dit-il bizarrement qu'il n'est rien devenu ? Aurait-il regretté d'être écrivain ? »⁽¹⁾

« Lorsqu'on me demande, en entendant notre nom pour la première fois, si je suis le parent de l'écrivain, je réponds avec une fierté émue, un peu ridicule : « Oui, c'est mon frère ! »⁽²⁾

Dans le texte intitulé *Qatoussa*⁽³⁾, Emile, auteur-narrateur, s'identifie à Bina, personnage principal. Ce dernier y décrit au docteur le comportement et les aventures de son ami Qatoussa avec les femmes et comment la musique, qui, pour lui, n'est pas et ne peut être un métier, a changé le cours de sa vie (il formait avec lui un groupe de musique). Il y raconte aussi l'histoire du voyage imaginaire en mer de Qatoussa et comment ce dernier était fier de répéter cette histoire dans ses conversations. Après avoir lu ce texte, Marcel a reproché à Emile, en tant **qu'écrivain**, de recourir toujours à l'imagination et d'oublier de décrire des faits et des choses réelles.

« A quoi joues-tu maintenant, Imilio ? Vas-tu intervenir dans Le Scorpion ? « Qatoussa... je l'ai réellement connu », Qui est Je ? De quelle réalité s'agit-il ?

1) *Ibid*, p. 49.

2) *Ibid*, pp. 49–50.

3) En dialectal tunisien, Qatoussa signifie féminin de Qatouss qui signifie chat.

Cela dit, j'aime assez. Je me suis toujours demandé pourquoi les écrivains scotomisaient toute une partie de la vie, la plus importante peut-être. »⁽¹⁾

Jusqu'ici, c'est Marcel qui, en commentant les textes d'Emile, donne quelques informations concernant le métier de son frère. Le lecteur doit attendre le texte intitulé *Mes voyages* pour découvrir explicitement le métier d'Emile qui est la littérature.

Dans *Mes voyages*, Emile narrateur-personnage, raconte ses propres voyages. Il explique surtout l'échec de toutes les tentatives de son départ définitif. Ce fut d'abord Alger, avec Jacquot, pour faire des études et le retour précipité de son compagnon ; ensuite, l'Argentine avec Henri, les deux amis se séparent : Henri choisit l'Italie, Emile le Mexique, New York en suite le Canada. Arrivé enfin à Paris, le héros s'inscrit, comme Albert Memmi, à La Sorbonne pour des études en philosophie. Ayant la bourse vide, Emile doit travailler pour subvenir à ses besoins. Son travail, qui s'inscrit dans le domaine des lettres, consistait à faire des comptes rendus pour un certain Marrou :

« Ce fut Marrou qui me permit de gagner mon premier argent, et dans les lettres, me répétais-je les premiers jours avec exaltation. Puis lorsque je découvrais que ce fameux travail littéraire consistait à faire des comptes rendus sur des livres sans

¹⁾ Albert Memmi, *Le Scorpion*, *op.cit.*, p. 81

intérêt, j'eus un grand et définitif dégoût de toute tâche littéraire : jamais je n'accepterai cette littérature-là. »⁽¹⁾

La déception du narrateur-personnage fut grande, il abandonna ses études de philosophie à La Sorbonne et quitta Paris pour poursuivre ses voyages (l'Italie, la Grèce, Israël). De retour en France, il épouse Marie et enseigne la philosophie dans un collège technique. Après quelques temps, il retourne, avec sa femme, en Tunisie où il entreprend le projet de l'écriture d'un roman, chose qu'il dévoile directement au lecteur dans le passage qui suit. Il y explique même qu'il a écrit plusieurs livres et que cette profession, qui a ordonné sa vie, lui a permis de survivre :

« Une semaine avant de nous embarquer, je me décidai brusquement à entreprendre un long récit, projet que j'avais en vue depuis longtemps et que j'avais toujours différé, en attendant je ne sais quelle période de calme. Je me mis à travailler avec fièvre, comme je ne l'avais jamais fait, comme s'il fallait que j'accumule le maximum de pages avant de rentrer, comme si je savais déjà que bientôt il ne me resterait plus que cela. Ce n'est pas exactement un regret ou une attaque de la littérature : qu'aurai-je fais sans elle ? Elle m'a permis de survivre. C'est seulement grâce à mes livres que j'ai pu mettre un

¹⁾ *Ibid*, p. 86.

peu d'ordre en moi, que j'ai pu me livrer un peu à la philosophie telle que je l'entendais. Simplement, cette activité allait bientôt supplanter toutes les autres et il n'est jamais bon de ne disposer que d'une seule issue. »⁽¹⁾

A la page 140, Emile parle de Marie, devenue son épouse, et relate les circonstances dans lesquelles ils se sont rencontrés quand ils étaient étudiants. Le narrateur - personnage affirme qu'il a raconté sa vie de couple à travers tous ses livres :

« J'ai déjà raconté si souvent ma vie avec Marie, comment nous nous sommes connus, jeunes étudiants, puis ces multiples et inévitables péripéties de l'existence quotidienne d'un jeune couple, si étrangement apparié, qu'il serait oiseau de revenir sur cet aspect pittoresque, que j'ai essayé de traduire le plus fidèlement possible dans mes livres »⁽²⁾

Dans le texte *Notre mère (notes complémentaires)*, Emile déclare que tout ce qu'il a écrit dans *L'Etrangère*⁽³⁾, un ouvrage qu'il certifié avoir écrit, est faux et que ses relations avec sa femme allaient bien :

1) *Ibid*, p. 90.

2) *Ibid*, p. 140.

3) Albert Memmi, *Strangers*, New York, Avon Book Division, 1960.

« *Ce que j'ai raconté dans L'Etrangère est faux* »⁽¹⁾

Le personnage-narrateur s'approprie donc *L'Etrangère*, alors que ce dernier n'est que la traduction anglaise d'*Agar*⁽²⁾, un roman qu'Albert Memmi envisageait d'intituler *Les Sentier du monde*³ avant d'opter pour *Agar*. Ce livre est considéré comme la suite de la *Statue de sel*⁽⁴⁾. Le personnage principal d'*Agar*, qui est le double de l'auteur, prend parmi les colonisateurs une femme pour épouse : le mariage mixte, une solution individuelle à ses problèmes et un moyen d'aller vers l'autre, vers l'Occident. Donc Emile s'identifie clairement à Albert Memmi l'écrivain.

Un peu plus loin, dans *LES QUATRE JEUDIS*, et plus précisément dans le premier jeudi, en s'entretenant avec son disciple, le jeune J. H, Emile dévoile au lecteur comment il est devenu écrivain. Il se voyait, comme Alexandre Mordekhaï Benillouche, le héros de *La Statue de sel*, un philosophe à l'âge de vingt-cinq ans, mais gagné par le désespoir, n'a pu terminer ses études et il s'est retrouvé entraîné de courir de livre en livre.

Le personnage de J. H, un autre double fictif de l'écrivain, dans le premier jeudi, informait Emile qu'il a fait

1) Albert Memmi, *Le Scorpion*, op.cit, p. 177.

2) Albert Memmi, *Agar*, Paris, Corrèa, 1955.

3) Guy Dugas, « Albert Memmi : Le premier, le dernier, l'actuel », *Tunisie plurielle*, Vol. I, éd. L'or du temps, Tunis, 1997 .

4) Albert Memmi, *La Statue de sel*, Paris ; Corrèa, 1953.

aussi l'expérience du mariage mixte⁽¹⁾ et qu'il en a aussi souffert à cause de l'écart culturel flagrant qui le séparait de sa femme Jeanine. Entre lui et sa femme étrangère, c'était la même chose qu'entre le héros d'Agar et son épouse française. Le jeune J. H confirme cette ressemblance des deux expériences en déclarant à Emile qu'il avait bien lu son livre dans lequel il parlait du mariage mixte: « *Vous ne doutez pas, n'est-ce pas, que je vous ai bien lu ?* »⁽²⁾

Dans son premier entretien avec le jeune J. H et après lui avoir demandé « *s'il continuait à écrire* »⁽³⁾, Emile apprend que ce dernier lui a préparé un poème qui allait servir de thème à leur discussion. Après la lecture du poème, le jeune homme fait savoir à son interlocuteur qu'il a arrêté l'écriture ; une chose qui peut arriver à tous les écrivains, à mesure qu'ils avancent dans leur écriture, explique Emile, et que, l'écrivain en s'acharnant sur la littérature, arrive certainement à situer correctement quelques problèmes, mais une fois ces problèmes discernés, il ne s'occupera que de la forme et occultera les problèmes de fond.

Le jeune J. H. informe son maître que c'est sa dernière visite et qu'il n'allait plus revenir et même pour la littérature qui ne résolvait rien, il allait l'abandonner. Il explique cette fuite en pensant que cette dernière, la littérature, « *est une*

1) Albert Memmi, *Le Scorpion*, *op.cit.*, p. 193.

2) *Ibid*, p. 193.

3) *Ibid*, p. 192.

exploration de limites ou elle n'a pas plus d'importance que l'art floral »⁽¹⁾, il s'agit de la même conclusion à laquelle Emile est parvenu il y a dix ans quand il était encore son enseignant. Cette littérature est devenue pour le jeune homme, un simple jeu de plus, et pour s'amuser, il faut chercher les plaisirs dans la nature. Car on ne pouvait être un homme de lettres et prétendre répondre à toutes les interrogations alors que personne ne peut et ne pourra répondre à ses questions, même Emile qui a été son maître et qui l'a aidé en quelque sorte à formuler ces questions ; d'où sa conviction que tous les écrivains trichent et jouent, à l'exception de son maître.

En constatant que la littérature ne résolvait rien, le jeune J. H. rappelle à Emile ses débuts avec la littérature et comment ce dernier y a cru trouvé son salut. Emile rejoint ensuite la pensée de son disciple en affirmant qu'il est l'auteur de plusieurs livres et plus ses livres s'accumulaient avec le temps, plus il avait l'impression que leur but se dissolvait.

Emile ne cesse de parler de la littérature et de ses livres, connus des lecteurs, inédits ou même des ouvrages qu'il n'a pas encore écrits :

« J'avais des foules de projets, dont d'ailleurs je mis à exécution certains, je voulais fonder des institutions, en bouleverser d'autres, et je le fis tant bien que mal. J'avais des idées sur l'habitat,

¹⁾ *Ibid*, p. 227.

l'alimentation des adultes et des enfants, sur les relations entre les races. »⁽¹⁾

Ces projets dont parle Emile correspondent parfaitement à la production littéraire d'Albert Memmi, connu surtout par ses portraits, qui s'est intéressé aux relations entre les races, puisqu'il est l'auteur de *Portrait du Colonisé, précédé d'un Portrait du Colonisateur*⁽²⁾, *Portrait d'un Juif*⁽³⁾, de *Portrait du décolonisé*⁽⁴⁾ et de quelques autres comme il a écrit sur la femme et le nègre.

A la page 230, Emile dévoile clairement au lecteur son projet concernant l'écriture du *Scorpion*. Une entreprise qu'il relie directement à sa vie, un pacte de lecture final passé entre lui, personnage-narrateur, et son lecteur.

« Le Scorpion était évidemment infaisable, ni fait ni à faire ; pour le réussir, ce livre, il aurait fallu que je conduise correctement ma vie. Il aurait fallu que ma vie, elle-même, soit réussie, qu'elle comprenne une unité, au moins sous-jacente, qui en relie les morceaux. »⁽⁵⁾

1) *Ibid*, 1969, p. 86.

2) Albert Memmi, *Portrait du Colonisé, précédé d'un Portrait du Colonisateur*, Paris ; Corr a, 1957.

3) Albert Memmi, *Portrait d'un Juif*, Paris, Gallimard, 1962.

4) Albert Memmi, *Portrait du décolonisé*, Paris, Gallimard, 2004.

5) Albert Memmi, *Le Scorpion, op.cit*, p. 230.

Selon Philippe Gasparini, pour établir des rapprochements crédibles entre les deux histoires, celle vécue par le personnage et celle de l'auteur lui-même, ou même si l'auteur est le personnage, le lecteur préfère s'appuyer sur les faits, la vie publique de l'auteur, sa carrière professionnelle ainsi que son inscription dans la société. Mais il certifie que c'est l'activité d'écrivain, trait biographique du personnage, qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours aux autres traits de rapprochement tel que le paratexte. L'auteur est incontestablement écrivain, son livre le certifie ; et le fait de doter son personnage de cette qualité signale un point commun entre eux, ce qui facilitera au lecteur de déterminer l'appréciation générique du texte :

« En faisant de son héros un écrivain, l'auteur crée un effet de miroir que le lecteur perçoit comme un indice d'implication personnelle dans le récit. Il en va de l'identification professionnelle comme de l'identification onomastique ou biographique : l'auteur a la possibilité de moduler la prégnance de ce signe en en déformant plus au moins le miroir »⁽¹⁾

De son côté, Vincent Colonna explique qu'il peut y avoir une relation moins immédiate entre l'auteur et le personnage principal, même s'ils ne portent pas le même nom. Il s'agit de

¹⁾ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris, 2004, p. 60.

l'homonymie par substitution. Au lieu de donner son nom au personnage principal, l'auteur peut user d'une stratégie qui établira un lien ou un rapport d'analogie entre les deux instances. Ce rapport d'analogie va être « *un rapport de rapports, un rapport de proportion du type : A est à B ce que C est à B, ce qu'il y ait une relation directe entre A et C* »⁽¹⁾

Vincent Colonna distingue deux médiations à ce type d'homonymie, les substituts livresques et les substituts onomastiques. Ce qui nous intéresse ici ce sont les substituts livresques. En dotant son personnage du métier d'écrivain ou en lui attribuant la parenté de certains de ses ouvrages, l'auteur s'identifie à lui.

« Un écrivain peut ainsi, dans une fiction, s'identifier à l'un de ses personnages en lui attribuant la parenté d'un (ou plusieurs) de ses ouvrages. Pour cela, il n'est pas nécessaire bien entendu que cet ouvrage soit effectivement reproduit, en partie ou en totalité ; il suffit que son titre soit cité nommément. L'attribution de cet ouvrage au personnage fictif joue alors le rôle d'une description définie, constitue un substitut livresque au nom auctorial. »⁽²⁾

1) Vincent Colonna, *L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, op.cit, p. 56.

2) *Ibid*, p. 56.

Mais la question qui se pose est la suivante : Ce lien ou rapport d'analogie serait-il le même dans les cas suivants :

1. Le personnage porte le nom ou un pseudonyme de l'auteur ;
2. Le personnage ne porte pas de nom (un personnage anonyme) ;
3. Le personnage et l'auteur portent deux noms différents ?

Vincent Colonna a étudié les trois cas et leur a donné chacun une fonction.

Pour le premier cas, où le personnage porte le nom ou un pseudonyme de l'auteur, Colonna a donné une fonction de surcharge. Les substituts livresques viennent s'ajouter au nom propre pour cerner l'identité du personnage. Et, en joignant ces deux types d'homonymie, l'auteur fait ainsi « *de ses propres livres, de leur production et de leur réception, un thème important de son œuvre et une pièce décisive de sa stratégie.* »⁽¹⁾. Ces substituts livresques ont une fonction identificatoire pour un lecteur qui connaît les ouvrages de l'auteur, mais que se passerait-il si le lecteur les ignore ? Dans ce cas là, Vincent Colonna souligne que l'œuvre en question sera considérée comme fictionnelle :

« D'une manière générale, pour qu'un substitut livresque puisse remplir sa fonction identificatoire, il faut que le lecteur dispose des connaissances

¹⁾ *Ibid*, p. 58.

appropriées, faute de quoi l'œuvre évoquée passera pour une œuvre imaginaire et l'homonyme pour un auteur supposé. »⁽¹⁾

Pour le deuxième cas où lorsque le personnage est anonyme, les substituts livresques sont considérés comme le meilleur moyen de l'identification. Pour ce cas, Colonna propose la fonction de compensation et il a justifié ce détour (cacher le nom du personnage tout en lui attribuant la production littéraire de l'écrivain) comme suit :

« C'est que cet anonymat partiel permet un effet de distanciation qui n'est pas tout à fait négligeable. Il lui permet de maintenir un dédoublement entre l'auteur et le narrateur qui matérialise la distance de soi à soi qu'introduit nécessairement l'écriture et de formuler en marge un discours second où il commente les propos de son héros et met en acte la réflexion sur l'identité qui est l'un des objets de ce livre. »⁽²⁾

Il est à noter que le jeune J. H, que recevait Memmi quatre fois, était aussi un écrivain, mais il ne correspond pas à ce cas bien que l'auteur l'a doté du métier d'écrivain, parce qu'on ne retrouve en aucun passage des substituts livresques qui renvoient à Albert Memmi. En plus de l'absence des substituts livresque, le lecteur ne connaît pas le nom de ce

1) *Ibid*, p. 62.

2) *Ibid*, p. 58.

personnage mystérieux sauf qu'on l'appelle le jeune J. H, une stratégie utilisée par l'auteur pour créer un doute sur son identité.

Pour le dernier cas, nous avons un auteur et un personnage qui portent deux noms différents, mais ils ont en commun le trait d'avoir écrit les mêmes ouvrages. Cette complication d'identité donne naissance à un personnage qui est, d'un côté, différent de l'auteur, et de l'autre côté, considéré comme son double fictif. Vincent Colonna⁽¹⁾ montre que les deux protocoles se réalisent à travers le nom propre, le protocole nominal et le protocole modal fictionnel.

Donc pour les trois cas, les substituts livresques constituent un meilleur moyen pour le lecteur pour identifier l'auteur d'un ouvrage à son personnage. Dans notre roman, *Le Scorpion*, l'auteur porte le nom de « Memmi », le même nom qu'il a donné à son personnage, Emile Memmi. Ce qui conduit à la réalisation du protocole nominal. En plus de ce protocole, l'auteur nous fait savoir que son personnage est écrivain et il a écrit *L'Etrangère* et il a le projet d'écrire *Le Scorpion* ainsi que d'autres livres que le lecteur pourra facilement identifier comme ceux de l'écrivain lui-même. Ces ouvrages constituent donc des substituts livresques qui viennent s'ajouter au métier d'écrivain pour établir l'équivalence entre l'auteur et son personnage et, par conséquent, renforcer le protocole nominal. Ce qui nous pousse à dire que la profession d'écrivain en sus

¹⁾ *Ibid*, p. 60.

Le Scorpion ou la confession imaginaire d'Albert Memmi _____

des substituts livresques est un indice suffisant pour affirmer la notion d'autofiction dans une œuvre.

BIBLIOGRAPHIE ET REFERENCES

- ❖ COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- ❖ COLONNA, Vincent, *L'autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Doctorat de l'EHESS, Lille, 1989, sous la direction de Gérard Genette, in <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>, consulté le 03-01-2017.
- ❖ DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- ❖ DOUBROVSKY, Serge, « Ne pas assimiler autofiction et autobiographie », *Le Magazine littéraire*, n° 440, Paris, mars 2005.
- ❖ DUGAS, Guy, « Albert Memmi : Le premier, le dernier, l'actuel », *Tunisie plurielle*, Vol. I, éd. L'or du temps, Tunis, 1997.
- ❖ GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- ❖ LECARME, Jacques, « Fiction romanesque et autobiographique », *Universalis*, Paris, Edition de L'Encyclopedea Universalis, 1984.
- ❖ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- ❖ MEMMI, Albert, *Le Scorpion ou la confession imaginaire*, Paris, Gallimard, 1969.