

Autopsie de la mémoire fuyante dans *Mille ans, un jour* d'Edmond Amran El Maleh

Sallem EL AZOUZI

Université Abdelmalek Essaâdi

sallemelazzouzi@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-4759-4486>

Resumen

La imposibilidad de plasmar la memoria en la literatura moderna es semejante a la dispersión del ser. Un ser en busca de sí mismo a partir de una memoria líquida basada en el principio de la labilidad. Los escritos de Edmond Amran El Maleh, escritor marroquí francófono, son un ejemplo de ello. En sus obras encontramos nuevas técnicas surgidas de una imaginación impulsada hacia la vaguedad que nos habla de la realidad anterior a lo que escribe. En su obra *Mille ans, un jour*, por ejemplo, los nuevos componentes se basan en matices sensoriales. La falta de precisión y la vivencia en espacios entre el sueño y la alucinación se recuperan mediante una memoria sensorial que invita al orden.

Palabras clave: Memoria, fragmentación, sensorialidad, modernidad, sujeto.

Résumé

L'impossible saisie de la mémoire dans la littérature moderne équivaut à la dispersion du sujet. Un sujet en quête de lui-même à partir d'une mémoire liquide reposant sur le principe de labilité et cherchant des repères pour se solidifier. À preuve les écrits d'Edmond Amran El Maleh, écrivain marocain d'expression française, où le fragmentaire prend le dessus. On y trouve de nouvelles techniques issues d'une imagination emmenée vers le flou qui renseigne sur la réalité antérieure de celui qui écrit. Dans *Mille ans, un jour*, à titre d'exemple, les composantes nouvelles obéissent à des nuances sensorielles. Le manque de précision et la vie dans des espaces entre rêve et hallucination est récupéré par une mémoire sensorielle qui rappelle à l'ordre.

Mots-clés : Mémoire, fragmentation, sensorialité, modernité, sujet.

Abstract

In modern literature, the inability to fully capture memory reflects the disintegration of the subject. The latter, navigating a fluid and unstable memory, strives to find stability by anchoring itself to solid references. This is notably illustrated in the works of Edmond Amran

* Artículo recibido el 10/05/2024, aceptado el 7/04/2025.

El Maleh, a Moroccan author writing in French. His texts emphasize fragmentation as a dominant feature, employing experimental techniques shaped by an imagination drawn toward obscurity. These techniques illuminate the past reality of the writer. For example, in *Mille ans, un jour*, the narrative structure prioritizes sensory subtleties. A lack of clarity, combined with an existence suspended between dreaming and hallucination, is channeled into a sensory memory that restores order to this fluidity.

Key words: Memory, fragmentation, sensoriality, modernity, subject.

1. Introduction

Edmond Amran El Maleh est un écrivain marocain d'expression française qui a marqué l'aire littéraire maghrébine de la deuxième génération. Journaliste et communiste engagé, il s'est opposé à la création de l'État d'Israël. Enseignant de philosophie, il imprègne son œuvre de tendances de pensées et d'analyses existentielles.

Le fonctionnement de l'imagination dans ses œuvres est exceptionnel vu que son langage est excentrique dans la mesure où l'analyse de la personne de l'écrivain mérite d'être prise en considération. On ne peut s'interroger sur la valeur de l'écrit malézien que lorsque toutes les associations avec son vécu sont faites. Il peut intriguer si on ne l'étudie pas comme un organisme régi par ses propres lois. Des lois de l'imagination et du langage libéré de sa soumission à certaines clauses anciennes de l'écriture. Une imagination mise à l'œuvre dans un langage qui recèle une psychologie des tréfonds de l'âme de l'auteur. Sa vaste documentation patente dans son œuvre aide à reconnaître l'homme intellectuel dans sa transposition fictionnelle sur papier. Certains aspects de la vie et de l'œuvre ne s'éclairent qu'en tenant compte du contexte de l'écriture. En dehors de cette conception des choses, ses œuvres restent toujours en deçà de l'effet escompté sur le lectorat potentiel. Il faut trouver les agrammaticalités puis bien les jauger pour en trouver une interprétation. Par ailleurs, la réalité extralinguistique est prônée.

La genèse de son œuvre est faite évidemment du talent qu'on lui connaît. Sa biographie s'impose prioritairement dans le projet d'analyse de son œuvre. La mimesis qui se définit comme représentation du réel dans le texte littéraire, « La seconde force de la littérature [La mimésis], c'est sa force de représentation. Depuis les temps anciens jusqu'aux tentatives de l'avant-garde, la littérature s'affaire à représenter quelque chose. Quoi? Je dirai brutalement : le réel » (Barthes, 1978 : 21), a chez El Maleh une relation étroite avec le contexte où il a évolué, il l'imprègne de façon continue. L'écrivain a su mettre à nu l'univers impérialiste en le saisissant de l'intérieur, dans sa multiplication même, à partir de laquelle il peut en souligner une grande inflexion.

Mille ans, un jour s'inscrit sous tous ces signes. Publiée pour la première fois en 1986, elle est l'œuvre de toutes les variations scripturales et de toutes les péripéties mentales du personnage principal, Nessim. Elle relate les déchirements causés par la

colonisation française et par l'exode des Juifs marocains vers Israël. Elle dresse aussi, mais implicitement, les rapports de l'Orient à l'Occident dans les pérégrinations des personnages, particulièrement Nessim. C'est une œuvre qui comprend des passages rappelant les crimes perpétrés par les Sionistes en Palestine et au Liban. Nessim vit son présent à travers les traumatismes de son passé. Il représente aussi bien une mémoire individuelle que collective du peuple marocain. La structure du verbe est un concept abstrait. D'où l'importance de l'abstraction dans l'analyse et l'interprétation des textes d'El Maleh, sans accoler cependant à ce mot la moindre nuance dépréciative. Nous essayerons d'analyser dans un premier lieu quelques aspects des déchirures intérieures de l'auteur lisibles dans l'espace scriptural de *Mille ans, un jour*, puis nous tenterons de voir comment cet auteur remédie au problème par une compensation quasi-cathartique patente dans un cadre autofictionnel salutaire. Cette autofiction est conçue comme genre littéraire reposant sur le mentir-vrai. Dans un article qui ouvre un ouvrage collectif consacré à l'autofiction, Claude Burgelin (2010 : 10) la définit de la sorte :

Intermittences du cœur et de la mémoire, illusions de la perception, égarements des sensations, pièges des représentations, obnubilations, pouvoirs d'obscurcissement ou d'illumination des impressions et des mots, latences ou aveuglements des émotions, autant de voies ou d'impasses à parcourir, explorer, délabyrinther – avec les moyens du roman. La conscience interprète ou réinterprète la polyphonie de signes, les ballets de la vérité et du mensonge.

Tout notre article illustre précisément cette conception de ce genre littéraire.

2. Le fragmentaire comme reflet d'un sujet en déperdition

Il est dit dans *Mille ans, un jour*: « D'autres étaient effacés par l'oubli » (El Maleh, 2002 : 48). Un tel aveu de l'auteur annonce un pacte de lecture qui vise à reconsidérer le sujet tel qu'il est admis dans la critique contemporaine : « Après “la mort du sujet” proclamée par Michel Foucault, nous vivons actuellement sa résurrection, sans la proclamer ni l'avoir réclamée. L'émergence, avec l'“autofiction” d'un aspect inédit et novateur du récit rétrospectif de sa propre vie, [...] compte pour beaucoup » (Bellemin-Noël, 2002 : 152).

On peut donc légitimement se demander si le « je » renvoie à Nessim, le personnage principal de l'œuvre, ou à El Maleh: « j'allais oublier, une autre figure de cette épopée » (El Maleh, 2002 : 51). On ne peut confectionner une œuvre littéraire où le récit prime, sans transposition, sans mises en scènes, parfois ludiques, témoignant des variations de la mise en fiction. Il en découle que dans *Mille ans, un jour* l'espace littéraire est délibérément fracturé par le recours à des techniques, comme l'alternance de plusieurs modes verbaux qui entravent toute fixation dans la normalité. En témoignent les passages où l'on passe d'un temps à l'autre, passé, présent et futur emmêlés. Tout est instauré sur une allure ludique. Les phrases nominales ratifient la mise en scène

excentrique, « Solitude, double solitude de Nessim » (El Maleh, 2002 : 78), qui fait pendant à d'autres aspects d'une vision nouvelle de l'écriture où pourrait se lire la psychologie de celui qui écrit. L'aspect ludique que maintiennent les percées impondérables de pensées se heurte avec les jeux littéraires, comme à travers cette question « Que cherchait-il? » (El Maleh, 2002: 15) qui fait sombrer l'œuvre dans une quête autofictionnelle qui sonde la psychologie parfois trouble de l'auteur. Sans se déprendre entièrement du romanesque, l'œuvre d'El Maleh utilise le ludique qui recoupe sa pensée euphorique au moment de l'écriture. Son style est faussement transparent. Le jeu du littéraire se fait méditatif et plaide contre le règne du clair.

On peut donc s'orienter dorénavant sur l'étude de l'imaginaire de la langue plutôt que de la langue crue chez un écrivain qui y met son for intérieur : « Il ne faut pas oublier non plus que la langue est pour la psychanalyse l'outil principal » (Du Cardonnoy, 2014 : 41). L'existence réelle de la langue et son prisme font écho à un imaginaire constitutif dans un processus fantasmatique exigé par la colonisation. La résolution à cet état de choses complexe serait de conjurer le déchirement entre plusieurs langues (au moins deux, la langue maternelle et la langue étrangère) à travers l'écriture.

Cet imaginaire est adroitement scellé par l'ambiguïté. De fait, le rythme accéléré vers la fin de l'œuvre et qui repose sur un leitmotiv rappelant le roman et ses clauses anciennes, d'avant la modernité littéraire, qui se faisait sentir dans les brumes du symbolisme au sortir du XIX^e siècle n'est qu'une mise en scène: « Jeu de la vie ou de la mort » (El Maleh, 2002 : 178), puisque ce fragment est démenti par l'ambiguïté de l'autofiction : « Mais peut-être pensez-vous que cela n'a aucun rapport avec ce qui se passe autour de vous à cet instant, peut-être qu'un voyage effaçant l'autre, vous n'êtes en fin de compte nulle part » (El Maleh, 2002 : 178). Le passage émane de la labilité qu'on peut accoler à la mémoire dans les textes autofictionnels, on y trouve fréquemment l'instabilité psychique et physique des personnages. Moyennant une intrusion auctoriale des plus subtiles, le récit nous dessille les yeux sur une aporie ontologique propre à l'âge moderne. Le concret et l'abstrait collaborent pour donner au lecteur une pluralité de signes déchiffrables. Ceci dit, la sémiologie, à prendre ici dans son sens premier, celui de considérer l'œuvre littéraire comme des signes englobant des sous-signes, l'emporte sur la mimesis. Elles ne sont plus sur le même pied d'égalité, à preuve ce fragment qui fait montre de la facilité du quotidien qu'on complexifie à tort par des soucis parfois inexplicables : « Aucun projet d'intention aucun coup de tête intellectuellement mûri ne venait se mettre en travers du cours de la vie quotidienne qui allait chemin, inventive, créatrice de ses propres mutations » (El Maleh, 2002 : 88-89). Il faut donc considérer le code du texte malehien comme symbolique élargie. La conclusion est somme toute une symbolique des effets miraculeux de la joie de vivre à travers une illustration involontaire, sur l'angoisse d'exister qui interpelle, par voie détournée, l'inconscient du lecteur potentiel, forme indéfectible de l'Autre dans l'œuvre littéraire.

La réflexion d'El Maleh est ouverte à l'humain avec ses deux facettes, le destinataire-auteur et le destinataire-lecteur : « [...] le récit singulier et riche en sens multiples qui est donné de cette prétendue réalité par un écrivain prête à des interprétations également soumises à l'influence de l'inconscient du lecteur, [...] » (Bellemin-Noël, 2002 : 158). On peut donc avancer que le sens de l'image et la verve métaphorique s'éclaircissent dans les descriptions et les digressions. L'oubli n'advient pas toujours, ce qui laisse place à une mémoire en brèches et à une écriture fragmentaire qui abrite toutes les variations de l'écriture malaehienne. D'où le choix par moments de fragments qui incarnent des voix en lutte contre les malaises de l'existence. La lutte se solde parfois par des commentaires de l'auteur qui jalonnent l'œuvre et qui renforcent la fragmentation du texte. Et de Françoise Susini-Anastopoulos (1997 : 99) d'avancer à propos des retournements bénéfiques de la fragmentation en littérature :

Si toute écriture de type fragmentaire, en ce qu'elle brise et suspend, est par vocation naturelle le miroir d'un certain malheur du sujet, de l'œuvre et du temps, elle est aussi, si on prend la peine de la « retourner », la source d'une satisfaction intense, d'une joie d'autant plus « sérieuse » qu'elle est vécue sur fond de perte. Il y a donc une fragmentation « heureuse » et l'on peut parler d'une authentique jubilation du fragmentaire, qui serait commune à l'auteur et au lecteur.

Les intrusions de l'auteur sont surtout critiques. Elles traitent le statut ontologique de l'âme faite de dialectique et d'ambivalence qui se posent depuis le fait de son existence même. Un tel statut la détermine et cristallise l'enjeu de la modernité comme le déclare El Maleh dans la préface de son ouvrage *Parcours immobile* : « Il [*Parcours immobile*] est, sous cette fausse identité, le signe réactivé de traces, de frayages, l'inscription d'une histoire ancienne, disséminée en fragments, une mémoire à l'état virtuel » (El Maleh, 2000 : 08). L'écrivain envisage de neutraliser ces fêlures par l'autofiction – signe de la modernité dans la littérature – où tout cohabite. Car le besoin d'un sujet dispersé est naturellement de s'unir puisqu'il est fréquemment face à un mécanisme déstabilisé et sujet à d'incessants remous. Chez El Maleh il n'y a pas de continuité sans fêlures et jeux de miroitements. Toutes les articulations dans son texte sont le reflet de la fluidité de son imagination émaillée de vides, une imagination sans limites mais récupérée par un volume en coupures. De fait, le fragmentaire, dernier recours, nous semble-t-il, est un prolongement plutôt apaisant et l'autofiction intervient comme confirmation d'une identité, une confirmation de soi, l'affirmation d'une peinture de personnages. La fragmentation dans ce sens d'« apaisement » fait écho à la définition qu'en fait Anastopoulos en la qualifiant de « goût » : « le goût du “désordre”, l'adoption du style coupé ainsi que la mise en œuvre d'un nouvel art de “séduire” le lecteur, préfigurent des aspects fondamentaux de la définition et de la réception de l'esthétique fragmentaire » (Susini-Anastopoulos, 1997 : 8).

Ainsi, dans l'œuvre d'El Maleh, importe peu l'histoire proprement dite, elle n'est pas complètement abandonnée mais il est difficile de dénouer ses fils retors. Car tout se lie et se délie parfois à l'insu du lecteur qui ne comprend rien à ce qui se raconte et s'acharne à comprendre. Ce qui préside à l'œuvre, ce sont les sentiments sur lesquels El Maleh échafaude la peinture de ses personnages et les décors où ils évoluent. Il dépeint la résignation humaine et ses conséquences néfastes et critique les consciences engourdies par la trahison et la lâcheté. Il met aussi en exergue la bêtise banale du quotidien, les petites réconciliations entre l'âme et le corps pour pénétrer les secrets de l'essence humaine fracturée. Pour ce faire, il adopte des glissements subtils qui annoncent les méandres de la pensée discontinuée mais sans jamais rompre le fil, sans jamais déposséder le lecteur de quelques balises. Au sein d'une structure non linéaire et sur un « tracé désordonné » (El Maleh, 2002 : 149) sous l'emprise du temps qui passe, les personnages sont généralement ballottés comme reflets des fissures du récit qui s'intensifie quand il s'agit des déchirements de l'espoir et du désespoir, de la haine et de la tendresse, de l'abnégation et de la trahison. De ce qu'est l'être humain, de ce que la guerre fait de lui. Ce qui est nouveau chez El Maleh ce sont les prises et déprises des personnages, l'art de montrer et de dissimuler dans un écrit très ouvert où le lecteur prend insidieusement la place d'un coauteur. Les deux instances (auteur-lecteur) échangent leurs rôles. Entre un temps référentiel de l'acte d'écrire et un autre littéral qui invoque la voix du lecteur potentiel, se noue une relation étroite. Le texte mime le monde de l'affectivité du récepteur et élargit celui des interprétations. Il est une concrétisation allégorique d'une vision du monde et de pensée lectorale à partir d'un travail de dépassement.

Pour narrer, l'écrivain utilise des méthodes qui spéculent sur un esprit fragmentaire pour faire perdre la mémoire au lecteur : des scènes où l'on glisse d'un personnage à l'autre sans se rendre compte du moment où cela s'est produit; de longues dissertations sur des sujets qui s'écartent légèrement de l'intrigue centrale comme celui relatif à l'indépendance, une entité qui traverse implicitement toute l'œuvre : « L'indépendance! L'air qu'on respire et on se demande comment il a pu en être autrement » (El Maleh, 2002 : 126).

Par le biais d'une écriture elliptique et d'un phrasé réduit à ses moments forts et révélateurs, il illustre avec finesse et une ironie parfois désobligeante que l'être en lui-même et en n'importe quel lieu commence et finit dans l'âme comme en témoigne ce passage : « Alef! La lettre volée, l'étincelle, combinatoire de l'indifférence à l'infini, le météore » (El Maleh, 2002 : 122). Cette phrase elliptique est une illustration de l'infini qui fait nécessité dans la vie de l'homme et de la vocation circulaire du retour qui constitue le noyau de l'âme. L'horizon métaphysique est là, il est enrobé du littéraire dans une écriture en boucle patente dans la froideur-la suppression du verbe moteur de l'action- d'une phrase nominale.

La fragmentation s'appuie sur un nouveau genre qui se déploie et forcite. Il est versatile et volatile certes, mais consistant. Il est un mélange insolite et bien ourdi de différents styles, direct, indirect et indirect libre, dans des pages denses d'où point la voix du narrateur-auteur, dans laquelle sont maintenues les voix de tous les personnages. Voix qui agit en narrateur-délégué, à titre d'exemple, en parlant de la guerre du Rif dans le passage suivant : « tu vois du haut de ce piton les hommes tiraient sur les Espagnols » (El Maleh, 2002 : 117). Les personnages de *Mille ans, un jour* se frayent des chemins profonds ou esquissés dans une narration parfois centrée sur le lecteur. Des voix minuscules accentuent davantage l'esprit de la déperdition, ils se font un chemin dans les vacarmes de la guerre : celle d'Hamad, l'enfant assassiné au Liban. C'est là que l'œuvre devient politique et s'interroge sur l'impunité des temps modernes. L'enjeu politique s'incarne de façon hallucinatoire qui fait voir une œuvre aussi simple et aussi énigmatique. L'imagination joue un tour à Nessim : « Il regardait l'enfant brûlé qui maintenant le regardait aussi. Une voix en lui hurlait entre la rage et la douleur » (El Maleh, 2002 : 21).

Dans cette tentative de stylisation de la personne à construction fragmentaire et circulaire puisque tout finit par le retour aux racines, relater les fluctuations émotionnelles et les oscillations éclatées des personnages se veut itératif. El Maleh y évoque la situation malencontreuse des exilés involontaires et en déperdition continue, dans un texte où interfèrent une lucidité cruelle et une ironie tendue, où s'alternent récit et échange de lettres qui illustrent les relations instables entre Juifs orientaux et Juifs d'Europe. Les séfarades sont impliqués dans une histoire politique qui n'est pas la leur. C'est pourquoi la tension entre véracité et propos mensongers engage les glissements de l'autobiographie vers l'essai, les échappées auctoriales vers l'autofiction. La stylisation de soi exige des échanges complexifiés des conjurations de soi et de la fiction. On ne voit jamais soi-même qu'à l'envers à travers le prisme du personnage. L'aventure malehienne n'est pas un épiphénomène. C'est un destin ambitieux d'une conjoncture infligée par le modernisme. L'écrit autofictionnel et son objet se confondent, le lecteur se doit d'y intervenir. Bannir les illusions de la réduction de la réalité sociale à un individu toujours redoublé, tel est l'objectif de l'écrivain. Une expérience personnelle nourrit-elle une œuvre littéraire?

L'autobiographie psychique qui interpelle par l'acuité de ses jugements sans complaisance entre témoignage et fiction, entre unité et dispersion, pose plusieurs questions sur les limites génériques, littéraires et morales des récits de vie. Imbriqué aux pétrins du quotidien, le traitement de sa propre personne dépasse l'enfermement narcissique dans les jeux de miroirs de l'ego. Toutes les brèches du style fragmentaire sont compensées par les éclaircies du tact scriptural, des merveilles d'improvisation à partir d'une mémoire sensorielle qui essaie continuellement de remédier au problème du sujet dispersé. On s'habitue alors à rêver avec Nessim ou avec El Maleh comme étant allongés sur un divan et livrant leurs fantasmes et leurs affres.

3. Une mémoire sensorielle qui compense des fêlures

La question du sujet s'impose et la question tragique de savoir qui parle se fait plus pressante dans de tels écrits, car l'œuvre est faite d'apparitions et de disparitions du sujet : « La pensée du dehors se tient précisément à la marge du “je pense” et du “je parle”. Elle esquisse ainsi les contours de la subjectivité en faisant apparaître le “vide” qui “sert de lieu” à celle-ci » (Casteigt, 2013 : 371). L'œuvre est instaurée sur des délires de la mémoire entre rêve et réalité comme dans la fin de celle-ci. La photo vient après le cauchemar qui est défini comme syndrome du stress post-traumatique :

Le collier de perles blanches sur une robe de satin noir, miroitement de visages aimés, Nessim revoyait le tendre regard de sa mère, la photo prise en studio d'art, immobile pour conjurer la fuite du temps, il revoyait ses cousines et aussi les belles dames parfumées froufroutantes en visite le samedi après-midi (El Maleh, 2002 : 171).

Comme sur le divan d'un psychiatre « il [Freud] affirmait: “Mes observations de malades se lisent comme des nouvelles” » (Chiche, 2014 : 36), la photo déclenche un souvenir salvateur. Grâce au regard cher de la mère et les froufrous des perles et les senteurs des parfums, s'écrit une mémoire voulue et choisie pour échapper au cauchemar. La photo peut constituer un alibi salutaire par son caractère indéfini : « C'est aussi à cette part d'indéfini qu'aspire la photographie » (Delbard, 2020 : 813). Ce qui fait de *Mille ans, un jour* une œuvre invraisemblable qui abrite une pluralité de paradigmes qui la sous-tendent où l'auteur y enchevêtre le réel et le fictif. Dans un ouvrage qui s'ouvre sur la violence (la guerre du Liban¹), la mimesis est en relation étroite avec le contexte. La représentation peut simplement être altérée de manière sensible et persistante en s'écartant de la vraisemblance. Bien qu'hermétique, l'œuvre d'El Maleh laisse voir des illusions s'achevant sur des interprétations. Sur le fond comme sur la forme, l'obsession de l'écrivain est là. La réapparition dans sa mémoire d'un souvenir funeste inspire terreur et pitié sous le prisme ancestral de la tragédie. Et puis il y a le mélange insolite du réel et du fictif – appelé en psychanalyse faux souvenirs induits – : « La psychanalyse semble donc fonctionner sur un mode similaire à celui de la littérature, qui consiste à transformer la réalité » (Du Cardonnoy, 2014 : 41). La scène où on doute de la guerre du Liban comme fait historique « A-t-elle vraiment eu lieu ? » (El Maleh, 2002 : 9) est rachetée dans le reste de l'œuvre par des scènes entérinées par des photos. Elle est donc présentée plutôt en tant qu'affirmation en butte à l'implacable destin des Libanais, sous l'égide de l'empathie puissante issue d'un exercice amplement libre de l'imagination.

¹ La guerre du Liban est connue par plusieurs épisodes. En 1978, Israël envahit le pays sous prétexte de pourchasser les activistes palestiniens. L'armée israélienne se retire et attaque de nouveau le Liban en 1982. La guerre civile y était très intense jusqu'en 1990.

Tout dans l'œuvre commence par le regard : « Nessim regarde cette photo: des prisonniers faits là-bas à Beyrouth, en rangs, à genoux, les yeux bandés, les mains liées derrière le dos, flash ! [...] rien que le vide obstiné de cette pièce » (El Maleh, 2002: 166). La photo entraîne dans les dédales de la mémoire. Le personnage se noie dans le chaos et ressent les relents d'un passé douloureux. Toutefois, la mise en récit de la photo assure une fonction autofictionnelle, elle cautionne le retour à la sérénité retrouvée à Amazmiz : « un instant il a cru l'identifier, le reconnaître sur une photo d'amateur, parmi des hommes accroupis ou allongés au pied d'un arbre, des fellahs, des marchands revenant d'un souk au moment d'une halte » (El Maleh, 2002 : 139). En mode hallucinatoire et de doute, la narration est à mi-chemin entre reportage testimonial et fiction. L'écrivain l'a façonnée en parallèle avec ce qu'il rêvait en termes d'écriture d'avant l'encre, un non-pensé lisible dans les étapes préliminaires mais imperceptibles qui précèdent la formulation de la pensée, dans une dimension magique de l'enfance à travers toutes les sensibilités littéraires qui se transforment en réactions inconscientes laissant des traces scripturales. Tout s'exprime sans façons comme toute réaction infantile. L'association d'un passé lointain au moment de l'écriture demeure forte dans l'œuvre. L'éclosion des sentiments de l'auteur en est tributaire. C'est le miroitement d'une relation complexe avec un passé serein affiché dans la description d'une scène de paix : « On voit comment le travail sur soi qu'implique l'écriture selon Doubrovsky conduit tout naturellement à une métamorphose scripturale de l'auteur analogue à celle, orale, que produit la cure » (Bellemin-Noël, 2002 : 162). La mémoire empêche tout enlèvement dans les miasmes morbides. Le retour au Maroc est un retour aux racines, au centre. Le reste des espaces est périphérique ; ils représentent les limbes des traumatismes. Une autre photographie vient ratifier l'importance du visuel dans un processus de « pansement » des blessures intérieures : « Hamad ! il crut le reconnaître sur une photo prise dans les rues de Beyrouth » (El Maleh, 2002 : 28). Elle entérine aussi cet élément de la narration autofictionnelle de la mémoire telle qu'elle se présente à chaud dans l'esprit de l'auteur. Ce serait l'état de gestation qui enfante un texte : « Il y a en somme des photographies (encore faut-il les voir) qui bouleversent l'ordre photographique, qui s'affranchissent radicalement de ses présupposés, et qui par ce fait même, construisent effectivement une nouvelle scène » (Delbard, 2020 : 805).

À travers le visuel et les espaces scrutés se nourrit une mémoire sensorielle :

Sarah ne portait pas de robe de satin noir, [...] détournement sur détournement il la voit encore quand elle avait à peine dix ans, les beaux cheveux noirs noués en nattes, le teint mat, des yeux noirs superbes rêvant dans la douceur d'un visage, petite fille au corps gracile (El Maleh, 2002 : 172).

Le « détournement » est cautionné par la présence d'une photo. Le contact visuel avec cet élément inhérent à l'écriture d'El Maleh se présente comme échappatoire qui aide à dissiper toute mélancolie causée par l'acte mnémonique. Le portrait de Sarah

l'enfant l'emporte sur celui de Sarah l'adulte ayant choisi l'exode vers l'État hébreu. La mémoire sensorielle s'appuie également sur l'ouïe qui invoque d'autres sens dans un mélange de sensations passionnant comme dans ce passage où Yeshuaa, un personnage en manque d'identité claire et de sérénité durable, veut fuir un rêve malfaité :

Yeshuaa pressait le pas : il voulait échapper à son rêve, [...] des voix lui parvenaient. Des voix! Yeshuaa se voyait à la synagogue, rabbi Jacob lisait, expliquait, sa voix vibrerait comme un chant, un royaume glorieux surgissait à l'horizon, une montagne d'or, des fleuves de lait et de miel, une pluie de roses et de perles (El Maleh, 2002 : 152)

L'auditif dans « voix » et « chant », le visuel dans l'« or », le goût dans « miel » et le toucher dans « pluie » forment une bulle dans laquelle cohabitent tous les sens et toutes les perceptions positives pour conjurer les mauvais esprits provenant du passé.

En brassant tous les sens humains, des choses comme la photo, les lettres et le coffret de Thuya se présentent comme repères autofictionnels et narratologiques pour un personnage dans une situation compromise. Elles sont un rappel à l'ordre, une pièce à conviction dans une quête de soi: « Sabra Chatila. Nessim serrait entre ses mains le coffret en bois de thuya, il y revenait sans cesse et c'était bien comme quelqu'un qui revient constamment sur ses pas dans la crainte d'avoir perdu quelque chose » (El Maleh, 2002 : 34).

Les lettres, elles aussi constituent une autre pièce à conviction dans *Mille ans, un jour*. L'importance des lettres (du grand-père) envoyées du Caire en 1880, est claire, elles régissent les ficelles d'un doigté scriptural hors du commun :

[...] contaminés par notre très moderne époque, nous ne savons plus ce qu'est le voyage, [...]. C'était autre chose pour Nessim, [...] : la voix de l'écriture de son grand-père dont il gardait des lettres venues d'ailleurs, [...], lettres venues d'un lointain, d'un très lointain, ferventes d'affection, [...] lettres jetées comme une bouteille à la mer (El Maleh, 2002 : 10-11).

Cette théorisation sur la modernité² et sur la notion du voyage onirique via les lettres recoupe les intentions de l'écrivain qui mêle roman d'apprentissage et autofiction pour se libérer des refoulements d'un fin lettré: « dans tous les cas, ces faits prétendus sont infiltrés d'imaginaire » (Bellemin-Noël, 2002 : 157).

Toujours dans le cadre de l'importance de cette mémoire sensorielle aidant à maintenir la tenue de l'acte d'écrire, les missives d'Ari le sioniste lues probablement à haute voix par Nessim, se présentent comme cadre d'un voyage dans la dissolution d'un écheveau de questions de l'écrivain longtemps hanté par la qualité de vie des Marocains en Israël :

² Dans le sens d'un nouveau langage littéraire construit sur une démarche esthétique qui prend le contrepied des clauses classiques étouffantes et trop bridées par l'esprit de la norme.

C'était Ari qui écrivait à Nessim longuement et en français. Une enveloppe sans adresse, froissée, que Nessim avait glissée dans sa poche, [...], il voulait savoir ce qui se passait dans la tête des gens, là-bas à Tel-Aviv, à Jérusalem, Israël, ce nom à peine murmuré ici, cerné d'écriture noire (El Maleh, 2002 : 118).

Ce voyage heuristique recoupe celui de son personnage Nessim : « Est-ce que vraiment il avait entrepris le voyage ? » (El Maleh, 2002 : 164). Cet inachèvement est rattrapé par moments dans une œuvre fragmentaire sans chronologie aucune, par l'odorat qui renvoie à un espace mental où le schème est plus ou moins cerné et contrôlé dans une entreprise de quête de traces perdues faisant allusion à une quête de soi :

Il ne savait plus où il allait, où ses pas le conduisaient. Le vert vif du bois de thuya dilatait ses narines emplissait ses poumons d'un grand souffle, il se sentait porté, lancé à travers les espaces, libéré de toute pesanteur (El Maleh, 2002 : 31).

Plus loin dans l'œuvre, le départ de Nessim pour l'Argentine constitue un repère dans le temps de narration dans toute l'œuvre : « Ce n'était pas l'année de son départ pour l'Argentine, Nessim le savait bien, ce départ qui n'eut lieu que plusieurs années plus tard. Sans quoi Nessim aurait été maintenant aussi âgé que Kiji » (El Maleh, 2002 : 39). Puis viennent les sens, « ce mot de samapagna le ravissait et lui montait à la tête » (El Maleh 2002 : 39) qui annoncent métaphoriquement la maturité du personnage et celle de la narration qu'on pourrait qualifier à tort de mineure. Étant faite de métaphorisation nullement banale, elle construit dans un rythme qui va crescendo l'épine dorsale d'un récit qui se solidifie perpétuellement. Ces personnages éprouvent parfois non seulement la désillusion et l'inertie mais aussi une solitude intérieure qui reflète l'âme esthète et l'identité de l'écrivain :

On l'a compris, la mise en acte d'une telle position fantasmagique ne peut aboutir à un résultat que d'une seule manière: en devenant ce Créateur en réduction qu'est l'artiste. Plus précisément, dans le cas qui nous occupe, en se perpétuant par l'écriture de soi (Bellemin-Noël, 2002 : 168).

Toute la difficulté de comprendre et de suivre El Maleh et son personnage dans son cheminement est rattrapée par les sens, « difficile de préciser » (El Maleh, 2002: 47) est une phrase qui porte en apparence les germes du flou, technique purement autofictionnelle. Cependant, l'art culinaire reposant sur l'intervention de plusieurs sens compense la précision des dates dans un écrit qui s'écarte considérablement du roman historique: « Langouste à l'armoricaine [...]. Les chroniqueurs de cette petite cité, à l'affût de ces détails concrets qui donnent chair à l'histoire » (El Maleh, 2002 : 47).

El Maleh ne surplombe pas le lecteur par son érudition. Tout est présenté sous forme d'un délire autofictionnel, « Force est donc de constater les liens très forts qui existent entre la psychanalyse et la littérature » (Du Cardonnoy, 2014 : 40), qui se mue

en un surprenant relief que l'auteur donne peu à peu à une matière brute. Le lecteur doit se prémunir contre les dérives herméneutiques par une retenue réaliste. Dans une longue dissertation qui a l'allure et les ingrédients d'un fragment d'essai, la diaspora juive devient mythe dans l'œuvre d'El Maleh. Le retour de Nessim à Safi équivaut à un affranchissement du calvaire israélien « quel périple lui, Nessim, venait-il d'accomplir? [...] Mais vers où? [...] Nessim ne gardait de cette longue traversée que le goût de ces raisins muscat [...] dans cette petite ville d'Asfi » (El Maleh, 2002 : 184), « Nessim n'est pas nomade » (El Maleh, 2002 : 184). Une fois Nessim à Tel Aviv, il comprend et ressent que la vraie diaspora existe en Israël : « Nessim s'est senti seul, tout à fait étranger, dès que son pied a foulé l'asphalte telavivien » (El Maleh, 2002 : 173). Il n'y a pas de place pour deux sur un seul et même sol dès lors qu'il est de dimension religieuse. Les Israéliens n'entendent réunir les ressortissants de la diaspora – selon leur conception de la patrie – que pour mieux les étouffer. La vie dans les kibboutz en est la preuve. Les interrogatoires imaginaires essuyés par Nessim illustrent le quotidien sordide que ces lieux abritent. Et de Mohamed Leftah d'avancer :

Et dans *Mille ans, un jour*, El Maleh tend un doigt accusateur vers les responsables de ce déracinement, de cette tragédie silencieuse. La description qu'il fait, [...] des méthodes utilisées par propagandistes sionistes constitue probablement l'une des plus violentes et cinglantes écrites par un écrivain juif anti-sioniste (Leftah, 2019 : 60).

El Maleh est un résistant infatigable face à la propagande sioniste quel qu'en fût le prix – indésirable en Israël –. Ceci dit, il est un grand initiateur. En parlant des souffrances du personnage Mardochée, Bou'Azza Ben'Achir conclut : « Cette séquence, comme d'autres, raconte les tragédies qui avaient ponctué l'émigration clandestine des Juifs marocains. Ce portrait de Mardochée met en abîme celui des autres personnages-récits d'El Maleh » (Ben'Achir, 1997 : 120).

Sachant désormais avec quelle répugnance El Maleh conçoit l'esprit suprémaciste, on ne s'étonne pas d'être constamment rattrapé par le politique dans *Mille ans, un jour*. Ce motif constitue une blessure considérable causée non seulement par l'exode des Juifs marocains vers Israël mais aussi par la colonisation française : « Les Français! Avant qu'ils n'entrent comme on disait, il y avait déjà des Juifs » (El Maleh, 2002 : 156). Cependant, elle est atténuée par une figuration saisissante du sensoriel à travers l'ouïe comme dans ce passage : « il n'y avait qu'à écouter les vieux raconter inlassablement pour le plaisir de tous » (El Maleh, 2002 : 156). Ces élans compensatoires répétés dans l'œuvre marquent bien la relation que l'autofiction noue de concert avec le politique. Ils ne manquent pas d'apparaître et on ne peut se défendre de la conviction dont l'auteur se sert pour colmater des brèches de sa psychologie terrassée par l'injustice infligée aux humains.

Ainsi, pour mieux peindre des portraits, El Maleh engage une mémoire sensorielle qui s'arc-boute sur les phrases nominales et l'ellipse dans un style décousu en apparence : « Kaddish, kaddish la prière pour l'enfant mort » (El Maleh, 2002 : 22). Elles préparent souvent dans l'œuvre, un champ sensoriel qui leur fait écho. A la vue de Léa, la jeune ashkénaze, Nessim et son cousin Mardochée « se touchaient » (El Maleh, 2002 : 23). La phrase est simple mais l'haleine est profonde. Le ton est juste mais le saisissement est détaché. La rhétorique pesante n'importe plus chez El Maleh. Il s'agit dans son univers scriptural d'écouter plutôt que de voir. La phrase simple s'offre à se lire comme penchant homosexuel transitoire de deux adolescents. Tout est construit dans la mémoire à partir des sens: voir puis toucher. Le lecteur avisé se doit d'écouter. La phrase nominale reflète l'être de celui qui écrit. Elle est le lieu de l'idée antithétique de la mouvance et de l'immobilité; de l'apparition et de la disparition; de la remémoration et de l'oubli. L'écriture d'El Maleh est le ressassement d'un moment vécu. D'où la difficulté de garder l'ordre linéaire des événements. La ponctuation surenchérit et reflète une mémoire hors du commun. *Mille ans, un jour* est de ces ouvrages où la ponctuation est quasiment absente. Elle « s'efface » (El Maleh, 2002 : 183) selon les dires de son auteur même. Cette réticence envers le rythme ininterrompu de l'écriture est signe d'une topographie de la mémoire en déperdition mais compensée par l'espace réel et palpable:

Cosmogonie qui se réfugie dans le monde fondateur, la mémoire qui s'enfante d'elle-même, la parole qui suit la courbe du soleil, [...] La trace écrite se perd dans la mouvance des sables, [...] Rien ne serait su, rien ne se serait dit de cet éclat, ce fragment de miroir de la société coloniale qu'était Asfi (El Maleh, 2002 : 60).

L'espace de la page ne suffit pas, il doit déborder l'œuvre pour mieux paraître. La ponctuation fissure le texte et restitue les failles de la mémoire pour dire et préfigurer l'autre bout de la scène décrite sous la plume de l'écrivain. Elles s'articulent avec la fragmentation qui jalonne le texte et recèlent un mouvement remarquable d'une pensée morcelée et un pouvoir scriptural magique, depuis une mémoire en perpétuel mouvement :

Chatila, Sabra ! Qu'est-ce qui l'emporte de la séduction de l'écriture et de ce qui tend à se frayer une voie pour elle. [...] la vie mutilée, la pensée fragmentée, unique issue laissée par le pouvoir, déchirure technologique de fragmentation, de désintégration (El Maleh, 2002 : 115).

L'on comprend dès lors que la mobilité restituée par le jeu de la ponctuation devient une constante dans l'univers malehien. Elle s'appuie sur l'exploitation des sens dans un voyage à travers l'Histoire. Dans *Mille ans, un jour*, la circoncision est symbole d'une rupture avec le cours de l'Histoire : « coupez, coupez le cordon liant l'enfant à la mère, circoncision, excision de prépuces, semés au hasard pour la fécondité de cette mère mille fois millénaire » (El Maleh, 2002 : 160); à travers cette envolée romantique

hyperbolique, l'écrivain pleure la diaspora imposée par Israël. El Maleh a soustrait son écriture aux oripeaux du sacré immonde: « “Pratique mosaïque [la circoncision]”, “signe d’alliance de Yahvé avec le peuple élu” ainsi qu’il est mentionné dans le texte fondateur de la Genèse » (Chebel, 2006 : 10).

On peut dire qu’il impressionne par ses images s’offrant aux multiples facettes de l’herméneutique qui pourraient occulter le texte lui-même, mais l’éclairent. Son œuvre regorge du lexique de la défaite et de la porosité, surtout les épisodes qui rappellent les abus des Israéliens : intenable, choc, foudre, détruit(e), hallucination, craquelée. Ce sont des mots d’agencement qui tournent vite à l’obsession dans une mémoire purement sensorielle et émotive.

4. Conclusion

Tout au long de notre analyse, nous avons compris qu’El Maleh s’occupe d’abord de lui-même, mais ne pêche pas contre des causes communes. Ses réflexions s’étalent sur une longue trajectoire intellectuelle qui s’achève mais continue d’émouvoir. L’ésotérisme de ses récits s’échafaude sur les particularités d’un récit cautionné par une mémoire sensorielle qui sort des sentiers battus. Plus sa pensée s’enhardit, plus son langage est authentique. La prévalence du fictif est combiné à la véracité du phrasé raconté et incarnée dans des personnages antinomiques sombrant dans une quête infinie. L’entreprise scripturale est d’une audace particulière et l’analyse de cette dernière s’interroge non seulement sur la forme mais aussi sur l’idée même de la morale et de l’éthique si étrangères à l’esthétique moderne. C’est ainsi que cette axiologie littéraire fait d’El Maleh l’épithète d’une génération d’écrivains marocains qui ont procédé à leur auto-analyse à travers la conjuration des maux intérieurs, sans pour autant s’enliser dans une vision beuvienne préconisant la biographie dans l’acte herméneutique, qui seule, peut se révéler fatale et empêcher le lecteur de gloser.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland (1978) : *Leçon*. Paris, Seuil.
- BELLEMIN-NOEL, Jean (2002) : *Psychanalyse et littérature*. Paris, P.U.F.
- BEN’ACHIR, Bou’Azza (1997) : *Edmond Amran El Maleh. Cheminements d’une écriture*. Paris, L’Harmattan.
- BURGELIN, Claude (2010) : « Pour l’autofiction », in Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 5-21.
- CASTEIGT, Julie (2013) : « Présentation ». *Archives de Philosophie*, LXXVI/ 3, 371-374.
- CHEBEL, Malek (2006) : *Histoire de la circoncision, des origines à nos jours*. Rabat, EDDIF.
- CHICHE, Sarah (2014) : « Introduction ». *Le Magazine Littéraire*, 544, 36-37.
- DELBARD, Nathalie (2020) : « Désordres photographiques ». *Critique*, 881, 801-813.

- DU CARDONNOY, Leroy (2014) : « Le divan et la plume, à fleurets mouchetés ». *Le Magazine Littéraire*, 544, 40-43.
- EL MALEH, Edmond Amran (2000 [1980]) : *Parcours immobile*. Marseille, André Dimanche, 2^e éd.
- EL MALEH, Edmond Amran (2002 [1986]) : *Mille ans, un jour*. Marseille, André Dimanche, 2^e éd.
- LEFTAH, Mohamed (2019) : *Edmond Amran El Maleh. Un chant au-delà de toute mémoire*. Tanger, Virgule.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1997) : *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*. Paris, Presses Universitaires de France.