

**Traces autobiographiques et
autofictionnelles dans *La boîte à merveilles*
de Ahmed Sefrioui et *Le fond de la jarre* de
Abdellatif Laâbi.**

Dr. Rihame Sabri Mohamed Abou Basha
Section de Français, faculté de pédagogie
Université d'Ain shams, Le Caire.

Résumé

Cet article aborde une approche comparative de deux romans : *La boîte à merveilles* et *Le fond de la jarre*. Ahmed Sefrioui et Abdellatif Laâbi relatent l'itinéraire de leur enfance à travers leurs protagonistes respectifs qui sont les représentants de tous les enfants de leur époque. Nous allons ainsi analyser les points de convergence et de divergence dans les deux textes tout en essayant de dévoiler les traces de l'autobiographie et celles de l'autofiction. Nous éluciderons comment ces deux facettes de l'écriture du moi sont amalgamées dans les œuvres en question.

Mots-clés : Ahmed Sefrioui. Abdellatif Laâbi. Autobiographie. Autofiction. Littérature comparée.

سمات السيرة الذاتية و الخيال الذاتي في روايتي "صندوق العجائب " لأحمد الصفراوي و "قاع الخابية" لعبد اللطيف اللعبي

المخلص: يتناول هذا المقال مقارنة بين الروايتين "صندوق العجائب " و "قاع الخابية". إن كل من أحمد الصفراوي وعبد اللطيف اللعبي ككاتبين فرانكوفيين يقومان بسرد رحلة طفولتهما من خلال أبطالهم الذين يمثلون كل الأطفال الذين ينتمون الي جيلهم. كما سوف نقوم في هذا المقال بتحليل نقاط التشابه والاختلاف في كل من النصين محاولين كشف النقاب عن السمات الخاصة بالسيرة الذاتية لهما وكذلك السمات الخاصة بالخيال الذاتي عند كل منهما, وسوف نوضح كيف أن هذان الوجهان المرتبطان بالكتابة الذاتية, ملتحمان داخل الروايتين موضوع البحث.

الكلمات المفتاحية: أحمد الصفراوي ، عبد اللطيف اللعبي, السيرة الذاتية, الخيال الذاتي, أدب مقار

Les deux œuvres que nous traitons sont : *La boîte à merveilles* (1954) de Ahmed Sefrioui et *Le fond de la jarre* (2002) de Abdellatif Laâbi. La première, inscrite au programme de la première année de baccalauréat, a eu une renommée considérable au Maroc. Quant à la seconde, elle a été fort applaudie avec l'élection de Abdellatif Laâbi, la même année de sa publication, comme membre du Conseil d'administration de la Maison des écrivains à Paris. Puis, quelques années plus tard, en 2011, il reçoit le Grand Prix de la Francophonie de l'Académie française pour l'ensemble de ses œuvres. Les deux auteurs s'emparent de la description ethnographique de leur pays, le Maroc, et de leur expérience personnelle pour construire l'esthétique de leur travail d'écriture.

Notre étude des deux romans s'appuie principalement sur *Le Pacte autobiographique* et sur *L'Autobiographie en France* de Philippe Lejeune, ainsi que nous nous référons à quelques critères de l'écriture autofictionnelle selon Serge Doubrovsky.

Les œuvres en question nous révèlent des traces autobiographiques et autofictionnelles : il existe un lien étroit entre le vécu des auteurs et celui des personnages : nous retrouvons une fusion entre l'espace public marocain dans lequel Sefrioui et Laâbi ont passé une grande partie de leur vie et l'espace fictif du roman : l'ancrage spatial de celui-ci se fait à Fès. Ce qui prouve que tous deux portent leur pays dans leur cœur au

point qu'ils peignent habilement, dans leurs écrits, l'idée de ténacité terrienne de la ville natale.

Pour savoir dans quelle mesure *La boîte à merveilles* et *Le fond de la jarre* ont des allures autobiographiques et des dimensions autofictionnelles, nous allons tenter d'aborder les œuvres à l'aide des données paratextuelles, pour passer ensuite à la question du statut des narrateurs. Ce qui va nous permettre d'évaluer la démarche rétrospective de ces derniers. Enfin, l'étude des temps verbaux déclenchera deux voix qui s'alternent non seulement pour exprimer deux "je" différents, mais aussi pour marquer deux moments différents de la vie de la même personne : le présent et le passé. Ainsi notre travail prendra son envol à partir des points suivants :

- 1)Le paratexte
 - 1.1 Le titre
 - 1.2 La dédicace
- 2)Le statut du narrateur par rapport à l'auteur
 - 2.1 L'identification onomastique
 - 2.2 La mention générique
- 3)La perspective rétrospective du récit
 - 3.1 Le récit d'enfance
 - 3.2 Le moment de la découverte de la vocation littéraire
- 4)Jeux des temps verbaux
 - 4.1 Le présent
 - 4.2Les temps du passé

Commençons maintenant par le premier axe :

1)Le paratexte

1.1 Le titre

Les titres des corpus objets d'étude traduisent l'intention des auteurs de retracer leur vie personnelle. D'autant que les œuvres sont dotées de titres « *thématiques* »(GENETTE, 1987 : p.75), désignant le contenu du texte. Ils sont repris et rapportés perpétuellement à l'intérieur du roman pour suggérer que les frontières entre texte/ paratexte sont abolies. La ressemblance qui existe entre les titres objets d'étude est sur le plan métaphorique : tous deux incarnent l'antonyme de la boîte de Pandore. Comme Sefrioui ouvre sa boîte, Laâbi fouille au fond de sa jarre pour déclencher les perles de souvenirs, des événements et des faits qui ont marqué l'enfance. Dans cette perspective, observons donc d'une manière plus détaillée le titre des deux récits : ce dernier, dans le roman de Ahmed Sefrioui, est formé de deux parties essentielles :

« La Boîte / à merveilles »

« La Boîte » : nom féminin qui désigne un coffret ; «à merveilles» : nom signifiant ce qui suscite une grande admiration.

Ce titre peut avoir deux acceptions : d'abord, il peut être un nom faisant allusion à l'effet d'émerveillement ressenti à l'aide d'une boîte précise. Par le biais de la quatrième de couverture, se révèle la désignation du titre de l'œuvre : ce

dernier évoque une boîte où sont rangés des objets usés, mais qui est pour l'enfant d'une valeur considérable par son pouvoir magique. Nous pensons que le titre est peut-être inspiré du récit *d'Alice au pays des merveilles*, par le fait d'être transféré dans un monde fantastique peuplé de rêveries. Il semble que cette boîte, liée à l'enfance de l'auteur, en tant que phase propice à l'imagination et à la créativité, est telle la porte de sésame s'ouvrant et donnant accès à une caverne pleine de trésors. Une autre interprétation peut être avancée : *la boîte à merveilles* pourrait faire référence à une des merveilles à découvrir, celle de la culture traditionnelle marocaine. Que ce soit la première ou la deuxième acception du mot, le titre révèle tout un univers de richesse incarné dans ce coffret enchantant l'esprit de l'enfant-héros.

Quant au roman *Le fond de la jarre*, il est également formé de deux parties :

«Le fond/ de la jarre»

«Le fond» : nom masculin qui se réfère peut-être au fond de la mémoire ; à savoir, le passé qui constitue l'origine de l'identité ; «de la jarre» : nom féminin qui signifie l'héritage socioculturel des ancêtres. Raison pour laquelle le narrateur explique dans la dédicace à quel point il doit beaucoup à Ghita et à Driss, ses parents, qui ont pu lui transmettre les coutumes, les traditions et les mœurs. Ce titre est assez explicite faisant

référence au fond historique du Maroc. Le titre est ainsi mis en relation directe avec la dédicace.

1.2 La dédicace

Les dédicaces peuvent être considérées comme un indice relevant de l'écriture autobiographique lorsqu'elles sont destinées à des personnes qui ont le plus souvent un lien étroit avec l'auteur. Cela anticipe le rôle que tiendront ces derniers dans le roman en révélant des informations sur la relation affective qui relie le dédicateur au dédicataire. Comme c'est le cas dans *Le fond de la jarre* : l'auteur dédie son œuvre à " Ghita et Driss " dont les voix retentissent dans le récit. Ils sont le père et la mère du narrateur et du personnage. De ce fait, nous pensons que Laâbi s'adresse également à ses propres parents surtout lorsque l'on prend connaissance des interviews que l'écrivain a bien voulu donner, il nous dit : « *Driss, c'est le nom de mon père, Ghita, c'est le nom de ma mère...ils s'aimaient patiemment* ». (Malaure, 2023) Ainsi l'on y discerne une marque de reconnaissance de la part de Laâbi qui, grâce à ses géniteurs, a pu léguer ce fond de la jarre. C'est comme s'il s'agissait à la fois d'une circulation du patrimoine culturel et d'un témoignage de sa propre vie. Si le père et la mère sont évoqués, c'est pour mettre en évidence la relation fusionnelle, cordiale voire appréciée qui les lie à leur fils. À la différence du roman *Le fond de la jarre*, celui de *la boîte à merveilles* est dépourvu de dédicace. L'absence de celle-ci est un acte dédicataire en lui-même :

l'œuvre n'est plus adressée à un proche ou à un groupe de personnes précises mais elle cible plutôt l'ensemble, la masse, à savoir la sphère publique. Cependant, une dédicace épargnée ne permet pas à l'auteur d'informer le lecteur sur son projet d'écriture : ce dernier est embarrassé en confondant un récit de vie réelle avec un texte fictif. Par ce refus de dédier l'œuvre à un des membres de sa famille comme a fait Laâbi, Ahmed Sefrioui a peut-être voulu faire exprès de brouiller les frontières entre autofiction et autobiographie. Ainsi les auteurs interpellent leurs lecteurs par des repères paratextuels ambivalents. Les romans participent à la fois à une identification autofictionnelle et à une lecture autobiographique : prenons comme exemple, *Le livre brisé* de Doubrovsky, père de l'autofiction, est dédié à Ilse, sa femme défunte. *Le fond de la jarre* est également adressé aux parents après leur mort. Pourtant, par la dédicace de Laâbi, ayant pour destinataire son père et sa mère, c'est à une lecture quasi-autobiographique que le lecteur est convié. De même, apparaissent dès le titre, des traces autobiographiques incarnant l'univers des enfants-héros : nous remarquons que l'article défini qui précède les substantifs "fond" et "boîte" connote une sorte de singularité. Le fond, c'est ce qui est dissimulé, enfoui dans les arcanes des souvenirs. Quant à la boîte, remontant à sa prime enfance, elle a marqué la vocation littéraire de Sefrioui. Peu après la lecture des romans, le lecteur déchiffrera le sens référentiel et l'importance de cette appellation, à savoir l'univers magique du narrateur-auteur.

2) Le statut du narrateur par rapport à l'auteur

2.1 L'identification onomastique

La notion d'autobiographie repose sur la compatibilité des trois instances littéraires : l'auteur, le narrateur et le protagoniste. En fait, dès l'incipit du roman *Le fond de la jarre*, nous pourrions croire que le « je narrateur » fait référence à l'auteur. Et tout va bien jusqu'au moment où le personnage principal lance le prénom "Namouss". C'est alors que se crée le doute dans l'esprit du lecteur : le personnage principal n'est-il pas Laâbi ?

En fait, dans la même ligne, le scripteur ajoute que presque tous les petits fassis ont des pattes courtes comme les namouss désignant « les Moustiques ». En disant cela, il existe une intention latente faisant référence au « moi Universel » de tous les enfants de fès connus par leurs vivacités, leurs petitesesses, leurs fragilités et leurs poids légers. Donc, nous pouvons aisément affirmer que Laâbi et Namouss sont la même personne pendant leur enfance : lorsqu'il auteur-narrateur-personnage parle de son propre corps, il désigne celui de tous les enfants de son âge. Finalement, dans l'une de ses interviews, Laâbi ne nie pas que le surnom de "Namouss" a été lié à son enfance et ajoute que cette appellation lui a été attribuée en raison de sa légèreté et de sa réputation « *d'excellents coureurs* » (Adnan, 2023)

Quant au protagoniste du roman *la boîte à merveilles*, il est baptisé Mohamed. Ce dernier est une dérivation du nom de l'auteur Ahmed. Tous deux sont issus de la même racine "hamed"

et comportent le même corps consonantique h,m,d . Ainsi, Sefrioui a opté pour une variante de son propre nom pour marquer la superposition de triple identité : auteur, héros et narrateur.

Les allusions et les références personnelles qui figurent dans les romans en question, confirment le caractère véridique de la vie des auteurs, éclairé par des éléments biographiques : ainsi, lorsque nous prenons connaissance des données textuelles que laâbi a bien voulu mettre au début de son récit, nous apprenons la chute du mur de Berlin. Cet évènement a eu lieu en 1989. C'est dès lors que le narrateur exprime son intention de se rappeler et de relater un récit qui le ramène "quarante ans" en arrière, c'est-à-dire en 1949. Or la biographie de l'écrivain nous renseigne qu'à cette même date, il fut un enfant de 7 ans, puisqu'il est né en 1942. De même, dans le roman *la boîte à merveilles*, un retour en arrière aux événements traditionnels en 1921 où l'enfant-héros avait six ans nous permet de détecter qu'il s'agit bien de l'auteur étant donné que celui-ci est né en 1915. C'est pourquoi, il nous rapporte des éléments se référant à la même époque que celle à laquelle vivait Ahmed Sefrioui : il décrit fidèlement le quotidien et les modes de vie ainsi que l'usage des lampes à pétrole qui était, à l'époque, réservé à très peu de personnes, contrairement à celui des bougies qui était plus répandu dans les maisons. Il nous donne des renseignements exacts sur le vécu social de sa génération ainsi que les pratiques, les coutumes et les traditions qui ont participé à sa formation et qui ont éveillé sa curiosité. Il

tente de faire allusion aux mœurs de son temps comme la consultation du voyant en cas de malheurs. Il est à signaler qu'il existe une analogie des indices spatiaux chez Sefrioui aussi bien que chez le héros du roman. Comme ce dernier affirme qu'il logeait avec sa famille dans un bâtiment où une voyante habitait au rez-de-chaussée et que les gens la fréquentaient, le créateur de l'œuvre avoue également dans un entretien que le voisin du rez-de-chaussée de son immeuble était un "sheikh(a)" et que « *les disciples lui rendaient visite tous les jours et il les entendait réciter le dhikr* ». (Cf. Stouky, 1993) Ainsi spiritualité et religion ont imprégné la vie de l'auteur pour les faire prolonger dans ses écrits. Ainsi toutes ces représentations réalistes permettent au personnage de se redéfinir par rapport au monde qui l'entoure. Dès l'incipit du roman, l'écrivain promet le lecteur de lui communiquer un récit rétrospectif sincère et véridique en l'invitant à croire à ce qu'il va dire dans une sorte de pacte :

« *J'avais peut-être six ans, ma mémoire était une cire fraîche* » (Sefrioui, 1954 : p.6)

Ce souci d'objectivité et la certitude de l'auteur de dire la vérité suffirait à justifier l'autobiographie. On remarque également la présence de dates à la fin du récit, qui situent l'histoire à une époque contemporaine, celle précisément de l'écriture (1952) avant la parution de l'œuvre. Cet indice nous

(a)« Sheikh », « Arafî », « Chouafa », sont des nominations données à tous ceux qui ont des pouvoirs surnaturels et spirituels.

confirme sans aucun doute que l'auteur, personne adulte, revient sur son passé et intervient au sein du récit. Ce qui représente un des enjeux de l'écriture autobiographique. Pourtant la trame du récit tend vers la fiction : l'imagination semble puiser sa sève dans le ressassement perpétuel de cette période de vie.

Dans un désir de vaincre le malaise éprouvé dans cette dernière, il cherche l'apaisement dans l'écriture qui certes contribue à un avenir meilleur. La fictionnalité est détectée lorsque nous apprenons que le métier du père du héros de Sefrioui est tisserand alors que le père originel du créateur de l'œuvre était meunier. Malgré ce changement de profession dans *La Boîte à merveilles*, le statut social du personnage est presque le même que celui de l'auteur.

Quant au roman *Le Fond de la jarre*, le père de namouss travaille dans une boutique de sellier comme c'est le cas dans la réalité. D'où, nous avons l'impression que le vécu de Laâbi reflète sous nos yeux. Ceci n'exclut pas que la fiction prend part dans son récit. À cet égard Laâbi affirme :

«[...] dans mes romans la matière essentielle c'est ma vie, mon expérience de vie d'une façon générale mais la fiction pure est très rare dans ce que j'écris même s'il y a certains types de fiction»(El Baroudi, 2010)

Dans *La boîte à merveille*, les événements sont rapportés à la première personne excepté le premier paragraphe lorsque le narrateur veut se distancier ou peut-être il désire garder une

attitude ambiguë envers l'histoire qu'il raconte. Nous remarquons également dans *Le fond de la jarre* un changement des instances énonciatives : la narration est déléguée à un narrateur extradiégétique usant de la troisième personne « il » lorsqu'il s'agit d'une distanciation entre le « moi » présent c'est-à-dire l'adulte et le « moi » d'autrefois. Cette tentative de prendre distance découle peut-être d'un désir de relater leur enfance sous une forme romanesque. En outre, ce mélange de narrateurs nous laisse penser que ces œuvres ne sont pas d'ordre autobiographique pur. Nous pouvons aussi détecter que l'emploi du pronom personnel "il" peut être une indication sémantique de fiction en apportant un dynamisme différent de celui du pronom "je ." À cet égard, Philippe Le Jeune affirme :

« Ces emplois de la troisième personne et de la seconde sont rares dans l'autobiographie » (LEJEUNE, 1975, p. 17)

Tandis que les autofictions combinant à la fois l'écriture au «je » et au « il » sont plus fréquentes. Pourtant, le "je" témoigne de l'appartenance de ce que le narrateur raconte à son expérience personnelle. Ce pronom s'identifie à ce dernier et à l'auteur : Sefrioui débute son récit par l'emploi de la première personne du singulier pour mettre en avant ses malheurs et ses faiblesses : le verbe "pleurer" est employé plusieurs fois tout au long du récit comme pour communiquer que son enfance n'était pas heureuse. La douleur et la blessure sont au cœur de ce récit d'où le concept d'autofiction défendu par Serge Doubrovsky, et où l'auteur parle

de son vécu « *se dépiaute* » et « *taille dans ses chairs* ». (Doubrovsky, 1993 p. 213) Il s'agit d'un narrateur adulte qui, dès l'incipit, cherche l'origine de son mal-être. Il exprime ses sentiments refoulés et les causes de sa détresse lorsqu'il parle de sa solitude qui « *ne date pas d'hier* ».

Enfin, nous pouvons nous demander si Sefrioui et Laâbi veulent s'affranchir de la forme classique de l'autobiographie : le " je " de chacun se voile pour se dévoiler tel que son créateur. En fait, les deux écrivains jouent sur la tension entre fictionnel et factuel, sur l'indétermination, voire sur le masque- que permet l'autofiction- pour exprimer l'insaisissable tout en garantissant la part autobiographique de l'écriture de soi.

2.2 Le statut générique

La mention « Roman » est privilégiée sur les premières pages de couverture des œuvres en question. D'où nous relevons un pacte romanesque instauré dans le sous-titre de l'œuvre, comme a fait Doubrovsky : l'intitulé générique dans "*filis*" indique qu'il s'agit d'un roman bien que se dévoilent des références authentiques de l'auteur. C'est le cas chez Laâbi qui, malgré l'inscription « *roman* », revendique l'aspect autobiographique en affirmant qu'il est « *le passage obligé, le long tunnel qui débouche sur le général.* » (Djaout, 1989)

De même, Ahmed Sefrioui souscrit que « *l'autobiographie n'est-elle qu'un point de départ... grâce à l'écriture autobiographique, grâce à ce petit garçon de la boîte à*

merveilles...Seul ce garçon peut jeter un regard sur ce monde » (El Ouahabi, Aziz & Chakour, Mohamed, 2023).

Ainsi les écrivains inscrivent des faits autobiographiques dans une fiction de sorte que le réel sert le fictif et vice versa. La piste d'une autofiction inspirée par ce mélange est ouverte à l'exploration. Ce jeu d'amalgame entre vérité et invention de soi permet, surtout à Laâbi, la communication entre les différents genres. C'est pourquoi, quand on lui a posé une question concernant l'idée de classer son œuvre ou de la définir, sa réponse était : « *c'est un texte !* ». Ensuite, il formule une interrogation exprimant son indignation envers cette intention latente de séparer entre les genres littéraires en disant : « *Je ne comprends pas pourquoi dans le champ littéraire on devrait ériger des barrières ?* » (Idali, 2017) Ainsi Laâbi semble rejeter le fait de classer *Le fond de la jarre* ou de l'ordonner en autofiction ou en autobiographie. Il veut que son œuvre soit en dehors de toute classification et loin de toute sorte de cloisonnement. C'est comme s'il voulait dire que son récit prenne sens à la lisière des genres.

3)La perspective rétrospective du récit

3.1 Récit d'enfance

Il existe un cordon ombilical qui lie l'autobiographie au récit d'enfance : tous deux entretiennent des relations étroites et partagent nombre d'éléments au point que chacun ne se définit que par l'autre. « *Un des moyens les plus sûrs pour reconnaître*

une autobiographie, c'est [...] de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative. » (LEJEUNE, 1970, p.19)

Nous souscrivons totalement à ces propos surtout que toute autobiographie explore les premiers souvenirs. Cette dernière passe nécessairement par le récit de l'enfance de l'auteur, relatant un moment essentiel de la vie où se forge la personnalité du futur adulte. Outre la vie personnelle et intime d'une personne, ces deux genres ont un intérêt et un objectif commun, à savoir la restitution du passé. Considérons ainsi la définition que donne Philippe Lejeune de l'autobiographie :

« 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 . »

(Lejeune, 1975, p.14)

Dans les romans du corpus, nous sommes en droit à l'itinéraire parallèle et presque semblable de deux garçonnets-héros nés à Fès, lieu réel où les auteurs ont passé leur enfance. À travers leur périple, ces derniers décrivent les caractéristiques traditionnelles de la vie dans la Medina. Namouss et Sidi Mohamed ont à peu près le même âge : le premier a sept ans et le deuxième a "peut-être six ans". Ils jouissent d'une place importante au sein de leurs familles malgré leur santé fragile. Tous deux accompagnent leur mère au bain maure, espace très intime qui ne peut être absolument franchi que par les femmes et

par les enfants. C'est pourquoi, l'âge récent des protagonistes leur permet de percer les mystères du monde féminin, divulguer ses secrets et dire le non-dit. Les romans en question ont le privilège de construire un témoignage voulu, véridique et authentique d'une vie communautaire traditionnelle au Maroc. Peut-être les auteurs ont-ils fait exprès d'attirer le regard surtout ce qui semble exotique à un étranger : dans *La boîte à merveilles*, par exemple, l'auteur évoque les préparatifs pour l'Achoura et les travaux de nettoyage organisés en classe dans une ambiance de joie et de concurrence. Le prolongement de cette fête s'étend jusqu'à la maison et à la rue. Il existe plusieurs thèmes, dans l'œuvre de Sefrioui, qui pourraient être mis en parallèle avec celle de Laâbi ainsi que les rites du mariage, la croyance aux amulettes, la violence physique au sein du système éducatif ...etc.

Quant aux pratiques religieuses, elles sont glorifiées : les villageois vouaient une vénération impressionnante pour les vendredis : ils priaient à la mosquée, faisaient des repas copieux et se rendaient aux tombes des proches. Pour récapituler, l'identité marocaine ne cesse de s'affirmer puisqu'elle s'attache à ses origines et à son héritage socio-culturel. Les auteurs y puisent et apprennent, par la voie de la transmission orale, le plaisir de créer des récits : Abdallah, l'épicier, représente le symbole de la culture traditionnelle. Il nourrit l'imaginaire du jeune Sidi Mohamed en lui racontant des contes qui l'émerveille et qui l'enchantent. Très tôt, l'enfant aime écouter des histoires qui le font rêver et qui lui apprennent à se familiariser de bonne heure à tout

ce qui a rapport avec la tradition. Le même type de personnage jouant le rôle de conteur est Harrba dans « *Le fond de la jarre* ». Lui aussi a eu une influence considérable sur l'enfant-protagoniste en lui contant des histoires préservant et transmettant les cultures orales. Cet admirable conteur a le don de charmer son auditeur. C'est surtout pendant le mois du ramadan qu'une foule lui tend les oreilles depuis la tombée de la nuit jusqu'à l'approche du dernier repas avant la reprise du jeûne. D'où la parole oralisée acquiert une importance primordiale en léguant le patrimoine ancestral de génération en génération. Sidi Mohamed débute son récit par un sentiment de solitude qui comble sa vie: ce qui engendre une sorte de désarroi chez lui et le lance dans une quête dynamique et obsessionnelle de l'ailleurs surtout que son père animait sa curiosité envers le monde paradisiaque. Le voici dire à ce propos : « *je n'avais qu'une solution [...] attendre de mourir pour renaître au bord du fleuve Salsabil.* » (Sefrioui, 1954 : p.2).

Notons que le protagoniste est tout comme son auteur, intéressé par la vie d'outre-tombe puisque ce dernier affirme que : « *la mort consiste à passer d'un monde à un autre.* » (Stouky, 1993). Dans les deux romans, nous remarquons que les protagonistes-enfants reçoivent la culture populaire orale qui a formé et a marqué leur personnalité.

3.2 Moment de la découverte de la vocation littéraire

Les souvenirs des premières années de scolarisation fournissent un matériau largement exploité et mettent en lumière les éléments constitutifs de la découverte de la vocation littéraire : cette dernière est l'axe autour duquel tourne tous les événements des romans en question : l'enfant-narrateur dans *Le fond de la jarre*, se révèle être une personne brillante dès la rentrée : malgré son âge récent, il était le seul, parmi ses collègues de classe qui a su prononcer correctement le mot "bonjour" et reçoit de son maître un bon point. D'autre part, ce dernier nourrissait la faim de la découverte chez ses élèves. Il leur permettait de voguer sur les cimes du savoir et de plonger dans les profondeurs de la connaissance.

Parallèlement dans *La boîte à merveilles*, la "medersa musulmane", institution d'apprentissage du coran, incite le petit à travailler davantage, à mieux s'appliquer au point que l'enseignant prédit qu'il sera "un savant". Ainsi l'école apprend à Sefrioui et à Laâbi très tôt à lire. Les pratiques de la lecture se transforme en habitude jusqu'à prendre la forme d'une correspondance. L'expérience scolaire éclaire l'imaginaire des enfants-protagonistes et contribue à construire leur identité. Pour Namouss, l'école Française contribue à éveiller son esprit et à former sa jeune personne. Elle devient parmi ses préoccupations quotidiennes. Il garde de bons souvenirs de cette institution libératrice et la considère comme porteuse des lumières. Les

pratiques d'écriture ainsi que le pouvoir miraculeux des mots et des images constituent une magie. En fait, le stylo et la craie sont considérés comme l'emblème du début de la vocation littéraire. Les traces dessinées sur la feuille ou sur le tableau enivrent le petit surtout lorsqu'il se rend compte du progrès qu'il réalise par rapport à ses camarades de classe.

Ainsi le savoir que reçoit Namouss à l'école lui plaît bien que le système de l'éducation soit sous le régime colonial français. Pour évoquer ce dernier, autant de qualificatifs sont employés pour révéler les perceptions inconscientes du petit pour ce monde ainsi que : "*mythique*", "*aux pouvoirs mystérieux*", "*une trouble fascination*". La cohabitation avec une communauté étrangère, essentiellement à l'école, lui inspire une émotion esthétique. Elle joue un rôle central dans les rapports qu'entretient le narrateur issu de milieu arabe, avec la langue française. D'où il devient avide de découvrir un nouveau monde. Ainsi l'instituteur est l'incarnation du savoir : M. Benaïssa et Si Daoudi inculquaient l'importance de l'écriture. À travers les mots transcrits au tableau, l'enfant est bercé, balancé et apprend la rêverie des lettres et leur pouvoir de sonorité.

À la différence d'Abdellatif Laâbi, Ahmed Sefrioui n'a pas abordé le colonialisme sous prétexte qu'"*il faut nier ce qui vous ennuie*".

(Stouky, 1993). Bien qu'il fréquente l'école Française instaurée par le protectorat, l'auteur de *La boîte à merveilles* a fait exprès

de ne pas parler de la formation reçue là-bas et de son éducation francophone comme pour se libérer de l'angoisse du statut de colonisé. Ce refus d'admettre ce statut se révèle, en mettant en évidence l'emprise de la religion islamique sur l'univers scolaire et comment l'école s'adapte à la culture musulmane. Nous remarquons que l'évocation des mœurs de la Médina ainsi que la célébration de Achoura, représentant la fête de la nouvelle année, est claire et consciente. La vocation littéraire apparaît dès le titre du roman pour mettre l'accent sur la passion du merveilleux qu'il aurait découvert dans cette impressionnante boîte. C'est dans celle-ci que l'enfant gardait des objets hétéroclites qui lui servaient comme des compagnons d'existence et comme des outils de survie. À travers la sécurité retrouvée dans cette boîte, elle est devenue une thérapie ou un baume et grâce à elle, il a pu s'arracher de la solitude en tentant de la fuir et en construisant un monde virtuel. Elle devient une source de bonheur qui lui procure beaucoup de joie en lui permettant de s'amuser, de s'aventurer, de créer et de raconter. Elle était utilisée afin de réconcilier le chaos à l'intérieur du petit qui le rongeaient pendant son enfance au point qu'il avait une conviction inébranlable : « *Un vrai savant doit nécessairement posséder une boîte à merveilles.* »(Sefrioui, 1954:p.204).

Ce sont aussi les premières histoires, relatées par son père et par Abdallah l'épicier, qui excitent l'imaginaire de l'enfant et révéleront plus tard son penchant et son goût pour le rêve et pour le fabuleux. À cet égard, Sefrioui affirme : « *Je n'ai jamais caché*

tout ce que je dois, depuis mon enfance, aux contes populaires. Ils sont, à mes yeux, dépositaires d'une longue tradition qui a longtemps marqué, en profondeur, mon comportement. Mon enfance a été nourrie de légendes et d'aventures héroïques » (Stouky, (1993))

Signalons que les mères des écrivains représentent le support et jouent un grand rôle dans la construction de l'identité qui, à son tour, est à l'origine de la naissance de la vocation littéraire. Bien qu'elles soient illettrées, elles initient leur fils à l'éducation. Ces derniers racontent comment elles étaient fières de tous progrès réalisés à l'école. Ainsi, la mère de Laâbi semble avoir une haute considération pour la culture occidentale : la preuve apparaît dans l'épisode où elle exprimait sa grande satisfaction de voir son petit parler en français. La figure maternelle hante le cœur et l'esprit des écrivains. C'est pourquoi, ils traitent l'effet positif qu'elle a eu sur eux durant leur enfance et qui contribue à une des sources d'inspiration privilégiée de création littéraire, celle de l'oralité. Ce que la mère raconte, apporte un pouvoir évocateur sur l'évolution de leurs œuvres. Ils récoltent ainsi cette voix qui fait écho avec leur propre vécu. Par le biais du discours de la mère, apparaissent les traces, les marques qu'elle a inspirées aux auteurs. Sans elle, ils ne seraient sans doute pas les écrivains qu'ils sont devenus.

4)Jeux des temps verbaux

L'écriture est tiraillée entre le présent et le passé. Chacun des deux incarne tantôt la fiction et tantôt la biographie. Les auteurs naviguent entre des épisodes d'un passé vécu et entre un cadre narratif fictif. D'où nous avons droit à entendre deux voix : celle de l'auteur-narrateur enfant et celle de l'auteur-narrateur adulte, l'une alternant l'autre.

4.1-Le présent

Le présent grammatical est le temps même de la fiction, puisque personne ne saurait vivre et écrire en même temps. Ne dit-on pas que l'autofiction est l'écriture de l'instant présent. Ce dernier donne un dynamisme au récit et permet de nous prendre comme témoin. Dans *La boîte à merveilles*, le roman s'ouvre sur des verbes dénotant les émotions et les intuitions qu'éprouve le narrateur ainsi que: « *j'en sens* », « *Je vois* », « *Je songe* ». Ici, l'emploi de l'indicatif présent, l'amène à parler de ses souvenirs et à les réactualiser : il nous plonge ainsi dans la durée du narrateur-adulte, tout en nous faisant glisser insensiblement vers le temps vécu du "moi" enfant : d'où nous observons d'une manière indéniable un certain éclatement de l'instance narrative. Dès l'incipit, l'auteur débute son récit par l'expression "*un petit garçon de six ans*" pour se désigner et pour se distancier. Cette distanciation est due peut-être tantôt au désir latent de mêler la réalité à la fiction et tantôt au laps de temps qui existe entre les souvenirs lointains de l'enfance et les témoignages de l'adulte.

Parallèlement dans *Le fond de la jarre*, le narrateur-auteur prend ses distances dans l'expression "*L'enfant qui ouvre les yeux*" dans le but de se dissimuler sous une forme plus ou moins fictive de l'écriture. Puis dans une centaine de pages, nous pourrions mieux entendre la voix de Laâbi à travers le "je" qui se dévoile et qui s'exprime librement. « *Fort de mon bon droit, je retourne à mon rêve... ou à ma rêverie, je peux le concéder.* » (Laâbi, 2000, P33) Dans l'exemple susmentionné, l'auteur-narrateur glisse du présent du cadre narratif fictif au présent des souvenirs.

Parfois, l'emploi du présent est dans le but de porter le jugement du narrateur : celui-ci, en tant que personnage de l'histoire qu'il nous raconte, nous fait part de ses pensées en racontant la séance de bain : « *Je crois n'avoir jamais mis les pieds dans un bain maure depuis mon enfance.* » (Sefrioui, 1954 : p.3).

Ici, l'auteur s'amuse à associer ses souvenirs et ses réflexions. Dès lors, le flux de conscience s'accélère et à contre-fil, l'enfance se tisse. Dans les romans en question, nous observons le présent de l'indicatif qui actualise un fait passé et qui éternise l'histoire. Ainsi, dans *La boîte à merveilles*, en relatant le jour sinistre de la visite au souk où le père perd son capital, le narrateur nous fait part des visions obscures qui se reproduisent chaque nuit depuis ce drame et qui hantent son imagination d'une manière éternelle : il affirme qu'il "*revoit*" des cauchemars liés à ce malheur qui ébranle la famille. Nous

retrouvons des scènes dialoguées, appartenant au passé, mais ancrées dans le présent pour donner l'impression que tous les événements se déroulent sous nos yeux. Parfois le scripteur décrit des personnes disparues en insérant certaines scènes vivantes, actuelles et donnant une impression de direct : Ghita, la mère, bien qu'elle soit éteinte prématurément, ses propos continuent d'exister dans l'esprit de ses descendants de sorte qu'ils répètent ses propres expressions. D'autant qu'il fait exprès de laisser l'enfant qu'il était, communiquer avec elle au présent de la narration : c'est comme si elle était ressuscitée. L'auteur-narrateur tente de retisser les liens rompus avec son enfance par la mort de sa mère, en insérant les paroles de la femme dont il est issu dans ses œuvres. De même, comme Abdellatif Laâbi, Ahmed Sefroui fait en quelque sorte un zoom sur des épisodes significatifs comme pour nier qu'il s'agit des événements passés.

Nous trouvons des scènes affectives chargées de tendresse débordante unissant la mère à son fils dans les deux romans ainsi que celle du retour de l'école. Nous pouvons ordonner les séquences communes qui tournent dans l'orbite de la mère en différentes scènes :

Scène de lamentation,

Scène de bain,

Scène de dispute,

Scène de visite et de consultation d'un voyant,

Scène de rencontre du maître de l'école,

Scène d'encouragement de la mère à son fils.

Dans chaque œuvre, l'auteur-narrateur, à l'aide de l'emploi du présent, fait revivre chacune de ces scènes qui passent au ralenti devant nos yeux pour évoquer la ritualisation du quotidien de l'enfant qu'il a été autrefois.

4.2- Les temps du passé

Après l'emploi de l'indicatif présent, surgit le flux du passé. Une des caractéristiques qui convient à l'autobiographie est l'emploi du passé dans le récit. Selon le pacte autobiographique de Lejeune, un récit doit être nécessairement rétrospectif : les auteurs commencent leurs activités d'écriture par un travail de remémoration de leur passé. Ce qui justifie le choix du passé simple et de l'imparfait. Ces derniers permettent aux auteurs-narrateurs de mener des réflexions, de prendre de la distance avec le temps évoqué. Ce retour continué au passé, à la rétrospection est dû à la rupture entre leur situation actuelle et entre la période de leur enfance marquant leur entourage et leur éducation. Ce sont aussi les temps du passé qui servent à exprimer des retours en arrière marquant toute une époque, toute une perception de la vie des gens, voire toute une classe sociale à laquelle les parents font partie. Les auteurs nous font part de la vie d'antan, des habitudes changeantes de toute une communauté, de toute une nation, parallèlement aux changements socio-économiques. En partant de leurs propres souvenirs, ils témoignent la réalité maghrébine ancrée dans un passé

nostalgique. Prenons comme exemple la lampe à pétrole considérée comme une invention. Ainsi, le narrateur peint l'intensité lumineuse de cette source de lumière artificielle et décrit la dimension de ses rayons par rapport à celle des bougies. D'où apparaît l'abondance de l'imparfait justifiée par la dominance du descriptif. L'usage de ce temps manifeste aussi la distance temporelle entre la société traditionnelle et le monde contemporain. Ainsi, la situation de la femme à l'époque de Séfrioui et de Laâbi diffère de celle de nos jours : la première s'intéresse aux travaux de la cuisine et aux affaires ménagères tandis que la deuxième se charge entre autres des soins du logis et de l'éducation de ses enfants d'autant que le marché du travail est devenu plus ouvert à elle. Conformément au mode de vie de l'époque, les mères des auteurs-narrateurs se cloîtraient et s'enfermaient dans la maison pour assurer des tâches ménagères à leurs fils, tandis que les pères étaient tout le temps à l'extérieur pour ramener le pain. Cette division sexuée du travail semble totalement appréciée par les auteurs-narrateurs puisque chaque membre de la famille reconnaîtra et assumera son rôle. Prenons comme exemple, lorsque le père de Mohamed perd son capital, il voyage à la campagne à la recherche d'un emploi pour subvenir aux besoins financiers de sa famille laissant à sa femme le soin de son fils. De même, le père de Namouss était l'unique pourvoyeur de revenus de sa demeure.

Après avoir évoqué, par l'emploi de l'imparfait, des actions ponctuelles ainsi que le rituel des narrateurs-auteurs dans

les romans en question, apparaît l'usage du passé simple qui coïncide avec les moments associés à la fictionnalité : les créateurs de l'œuvre se racontent, relatent des événements de leur vie et se placent comme personnages en employant la troisième personne. Le passé simple est plus approprié à cette dernière, représentant tous deux des outils qui vident « *le narrateur de toute substance personnelle* » (Gasparini, 2004, p188). D'où la vision de celui-ci semble neutre. Ce narrateur omniscient traditionnel présente le déroulement des faits et des circonstances : il se charge d'exprimer les passions, les pensées, les plaisirs, les regrets du protagoniste. Ainsi pour exprimer comment la mère, dans *La boîte à merveilles*, semble tourmentée après l'affreux drame qui se déroula à la suite de l'achat de ses maudits bracelets, le narrateur fait une description détaillée de l'émotion de la protagoniste : « *Elle [...] s'interrompt pour pleurer un moment, reprit son histoire entrecoupée de soupirs* » (Sefrioui, 1954:p.66).

Dans l'exemple susmentionné, le lecteur, installé dans le récit littéraire, se trouve plongé dans la fiction. Nous pouvons ainsi déduire que les romanciers s'intéressent à utiliser un temps qui est fait pour le roman et pour la narration. À travers l'emploi stylistique du passé simple, il paraît qu'ils ont choisi la mise en fiction de l'écriture de vie. Roland Barthes dans, le degré zéro de l'écriture, annonce que ce temps « *fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse.* » (BARTHES, 1972 : p. 25) Ce qui va

de pair avec la définition de l'autofiction, apparue sur la quatrième de couverture du roman *Fils*, définie par Serge comme suit :« *Fiction, de faits et d'évènements strictement réels.* » (Doubrovsky, 1977)

À la lumière de notre analyse, nous avons pu détecter, par la lecture croisée de deux écrivains de générations différentes, mais de mêmes origines, des traces autobiographiques et autofictionnelles dans le parcours d'écriture : les thèmes, les sujets et mêmes les souvenirs sont à peu près pareils. Les auteurs vont jusqu'à donner fidèlement une image de leurs parents et de leurs familles : tous deux ont consacré les premières pages à cette image. Les récits d'enfance sont orientés vers les conditions qui ont contribué à réaliser leur vocation. En évoquant le passé familial, le milieu villageois et les succès scolaires ou éducatifs, ils veulent peut-être que leur cogito soit : j'écris mon enfance donc je suis. Qu'il soit Namouss ou Mohamed, il ne s'agit uniquement pas de l'enfant d'autrefois, mais de son propre moi auquel chaque auteur-narrateur, dans les romans du corpus, doit constamment revenir pour se récupérer et se reconstituer. Les œuvres répondent aux exigences du pacte autobiographique où l'identité du personnage principal renvoie à celle de l'auteur/narrateur. Sefrioui et Laâbi y déclenchent aussi les conventions du pacte romanesque.

Nous pouvons considérer que les œuvres, objet d'étude, sont bâties sur une dualité de fiction et du factuel de sorte que le

lecteur ne puisse trancher entre les deux. Les textes sont enracinés incontestablement dans une réalité référentielle. Ils retracent le périple rétrospectif et partiel de la vie des auteurs : les biographies et les entretiens nous ont montré maintes ressemblances entre eux et entre les personnages principaux. Cependant, les éléments formels, entre autres l'onomastique et le jeu des temps verbaux, donnent l'illusion du réel. De même, les repères paratextuels sont flous ou sont volontairement ambivalents. Une part de fiction est exploitée d'une manière consciente et inconsciente : la page de couverture dans les deux livres porte, comme indication générique, "roman" bien que les textes soient référentiels. De même, Sefrioui inscrit la plupart de son périple en dehors de l'Histoire coloniale bien que son pays soit dès lors sous le protectorat français. D'où la fiction est refoulée dans sa conscience. De plus, une part d'invention est reconnue par l'auteur du *fond de la jarre* lorsque dans les dernières lignes qui achèvent le récit, le narrateur fait parler Ghita, sa mère bien qu'elle soit morte. Cette voix de l'ailleurs, celle d'outre-tombe n'est-elle pas fiction en elle-même ?

Enfin, les auteurs brouillent les frontières entre le réel et le romanesque. Refusant d'ériger une barrière générique dans les œuvres en question, ils établissent une corrélation entre le genre autobiographique et le genre autofictionnel pour mettre en évidence l'appartenance de ce dernier aux écritures du moi et pour ne pas épargner « la part autobiographique » contenue dans toute écriture autofictionnelle.

Bibliographie

Adnan, Yassin : Emission culturelle "Beite Yassin ,"AlghadTV (la chaîne marocaine), consulté le 10 juillet 2023, tiré de https://youtu.be/0lNnkM_ze4.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, seuil,1972.

Djaout, Tahar (du 9 au 15 novembre 1989). Algérie Actualité, *Le devoir d'imprécation, Entretien de Tahar Djaout avec Abdellatif Laâbi*, N° 1256, tiré de

<https://la-plume-francophone.com/2014/05/29/tahar-djaout-et-abdellatif-laabi/>

Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris : Galilée.

Dobrovsky, S. (1993). *Textes en main. Dans DOUBROVSKY, Serge, Jacques LE CARME et Philippe LEJEUNE*, (dir.). *Autofictions & Cie*, (pp. 207-217). RITM, 6 : Université de Paris X.

El Baroudi, Radouane : *autour de l'oeuvre d'Abdellatif et Jocelyne Laâbi*, Du 2 au 6 mars 2010 à Espace magh, consulté le 11 juillet 2023, tiré de <https://youtu.be/AddWZTjLyLU>

El Ouahabi, Aziz & Chakour, Mohamed : Emission culturelle "Machahiralmaghrib" / *Célébrité du Maroc*^h, RTM :AL Aoula-(la première chaîne marocaine), littérature marocaine d'expression française, Etude du roman autobiographique *Boîte à merveilles* Par Ahmed Sefroui, consulté le 28 janvier 2023, tiré de [https://www.google.com/search?q=ahmed+sefroui+dans+emission+arabe&rlz=1C1AWUA_enEG798EG817&biw=1517&bih=643&tbm=vid&sxsrf=A LiCzsY-](https://www.google.com/search?q=ahmed+sefroui+dans+emission+arabe&rlz=1C1AWUA_enEG798EG817&biw=1517&bih=643&tbm=vid&sxsrf=A LiCzsY-fye8bcKLtKZuWZOxgbf8V8Dd3w%3A1672409542164&ei=xvGuY4jLCbyYkdUP08m9gAI&ved=0ahUKEwiIxrFw6H8AhU8TKQEHdNkDyAQ4dUDCA0&uact=5&oq=ahmed+sefroui+dans+emission+arabe&gs_lcp=Cgln d3Mtd2l6LXZpZGVvEAMyBAghEAo6BwgjELACECc6BQgAEKIEUMA EWNMUYNkXaABwAHgAgAHDA YgBlgmSAQMwLjiYAQCgAQHAA)

[fye8bcKLtKZuWZOxgbf8V8Dd3w%3A1672409542164&ei=xvGuY4jLCbyYkdUP08m9gAI&ved=0ahUKEwiIxrFw6H8AhU8TKQEHdNkDyAQ4dUDCA0&uact=5&oq=ahmed+sefroui+dans+emission+arabe&gs_lcp=Cgln d3Mtd2l6LXZpZGVvEAMyBAghEAo6BwgjELACECc6BQgAEKIEUMA EWNMUYNkXaABwAHgAgAHDA YgBlgmSAQMwLjiYAQCgAQHAA](https://www.google.com/search?q=ahmed+sefroui+dans+emission+arabe&rlz=1C1AWUA_enEG798EG817&biw=1517&bih=643&tbm=vid&sxsrf=A LiCzsY-fye8bcKLtKZuWZOxgbf8V8Dd3w%3A1672409542164&ei=xvGuY4jLCbyYkdUP08m9gAI&ved=0ahUKEwiIxrFw6H8AhU8TKQEHdNkDyAQ4dUDCA0&uact=5&oq=ahmed+sefroui+dans+emission+arabe&gs_lcp=Cgln d3Mtd2l6LXZpZGVvEAMyBAghEAo6BwgjELACECc6BQgAEKIEUMA EWNMUYNkXaABwAHgAgAHDA YgBlgmSAQMwLjiYAQCgAQHAA)

QE&scient=gws-wiz-

video#fpstate=ive&vld=cid:0722ff23,vid:II9lBnw8tAg

Gasparini, Philippe *Est-il je, roman autobiographique et autofiction*, éditions du Seuil, 2004

Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Le Seuil.

Idali, Mohammed & Jobin, Evelyne (2017): *Ecriture. Rencontre avec Abdellatif Laâbi*, à la terrasse du Point-Virgule, consulté le 17 juillet 2023, tiré de <https://youtu.be/QGiSGrIwrTE>

Laâbi, Abdellatif (2002). *Le fond de la jarre*, Paris : Gallimard

Lejeune, Philippe : *L'Autobiographie en France*, Paris, Seuil, 1970,

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

Malaure, Julie : *Grand entretien littéraire avec Abdellatif Laâbi*, Le Point, consulté le 1 août 2023 Tiré de <https://www.dailymotion.com/video/x11gn9v>

Sefrioui, Ahmed (1954) *la Boîte à merveilles*. Ed du Seuil.

Stouky, Abdellah (1993). *Le dernier entretien de l'auteur de « La boîte à merveilles »*, site consulté le, tiré de <https://lematin.ma/journal/2004/Le-dernier-entretien-de-l-et-8217auteur-de-La-boite-a-merveilles--le-paradis-secret-d-et-8217Ahmed-Sefrioui/40212.html>