HAL
open science

# La quête de l'identité dans le récit : étude stylistique et poétique : Le premier homme d'Albert Camus : Les Oliviers de la justice de Jean Pélégri : Ébauche du père de Jean Sénac : Outremer de Morgan Sportes

Tassadit Acharchour

**To cite this version:**

Tassadit Acharchour. La quête de l'identité dans le récit : étude stylistique et poétique : Le premier homme d'Albert Camus : Les Oliviers de la justice de Jean Pélégri : Ébauche du père de Jean Sénac : Outremer de Morgan Sportes. Littératures. Université de Bourgogne, 2016. Français. NNT : 2016DIJOL008 . tel-01529198

**HAL Id: tel-01529198**

**https://theses.hal.science/tel-01529198**

Submitted on 30 May 2017

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

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

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

UFR Lettres et Philosophie
École doctorale LISIT
Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Lettres modernes

Par

Tassadit ACHARCHOUR

Soutenance le 27 juin 2016

# La quête de l'identité dans le récit

## Étude stylistique et poétique

*Le premier homme* d'Albert Camus
*Les Oliviers de la justice* de Jean Pélégri
*Ébauche du père* de Jean Sénac
*Outremer* de Morgan Sportes

Directeur de thèse
Monsieur le Professeur Michel ERMAN

Jury

Monsieur le Professeur Samir BAJRIĆ, Université de Bourgogne, Président du jury

Monsieur le Professeur Gaëtan BRULOTTE, Université de Louisiane à Lafayette, Rapporteur

Monsieur le Professeur Philippe MONNERET, Université Paris-Sorbonne, Rapporteur

Monsieur le Professeur Michel ERMAN, Université de Bourgogne, Directeur de thèse

Monsieur Morgan SPORTES, Écrivain, Invité

# Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude à Monsieur le Professeur Michel ERMAN, mon directeur de thèse, pour les conseils qu'il m'a prodigués durant les années de ce travail. Je le remercie également pour le soutien et les encouragements, ainsi que pour la confiance qu'il m'a accordée.

Je remercie Monsieur le Professeur Samir BAJRIĆ, Monsieur le Professeur Gaëtan BRULOTTE et Monsieur le Professeur Philippe MONNERET d'avoir accepté de faire partie de mon jury et de me faire l'honneur d'évaluer mon travail.

Mes remerciements vont aussi à Monsieur Morgan SPORTES, auteur d'*Outremer*, qui a bien voulu me recevoir et ouvrir une fenêtre sur le passé et sur sa patrie d'outre-mer que fut l'Algérie, et qui a bien voulu prendre part à la soutenance de ma thèse.

J'adresse également mes remerciements à toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

Enfin, je remercie ma famille pour son soutien moral et ses encouragements.

# Résumé

Cette thèse porte sur la quête de l'identité narrative dans quatre récits : *Le premier homme* d'Albert Camus, *Les Oliviers de la justice* de Jean Pélégri, *Ébauche du père* de Jean Sénac et *Outremer* de Morgan Sportes. Les auteurs de ces récits ont appartenu à la communauté des Français d'Algérie et, par la suite, à celle des pieds-noirs. Les textes portent, en majeure partie, sur la fin de l'Algérie française. Ceci explique la référence, entre autres périodes, aux années 1954-1962 et aux conséquences dramatiques qui en ont découlé, tels que l'exil et le déracinement.

La désignation « Algérie française » contient en elle-même une double référence identitaire, quand elle ne renvoie pas à une pluralité de composantes. Définir ou formuler son identité pose, dans le cas de nos auteurs, une réelle difficulté, qui s'accentue lorsque les origines sont ambiguës. C'est ce que nous avons essayé d'étudier, à travers notamment l'énonciation et la mise en place de l'interlocution, étant donné que le questionnement sur soi est une interrogation adressée par un locuteur à un tiers. Il s'agit, en outre, de mettre en évidence les notions d'altérité et du regard de *l'autre*, et leur rôle dans la constitution de soi ou de la revendication d'une quelconque identité, car la quête s'organise autour de la relation avec cet autre.

Ce travail montre que s'il n'y a pas de réponses claires et suffisantes aux interrogations premières des narrateurs, la recherche d'une identité est un parcours qui aboutit à la construction d'une vérité sur soi donnant sens à l'existence.

Mots-clés :

Énonciation, interlocution, soi, filiation, altérité, coexistence, étranger, deuil, retour, vérité, espace, Algérie française.

# Abstract

This dissertation deals with the quest for narrative identity in four distinct narratives: *Le Premier Homme*, by Albert Camus; *Les Oliviers de la justice*, by Jean Pélégri; *Ébauche du père*, by Jean Sénac; and *Outremer*, by Morgan Sportes. The authors of these narratives belonged to the community of French people born in Algeria and, later on, to that of the *pieds-noirs*. The texts examine mainly the end of French Algeria. This accounts for the reference to the years 1954-1962, among other periods of time, and to the tragic consequences these years led to, including exile and uprooting.

The designation "French Algeria" in itself contains at least a dual reference to identity, if not referring to a plurality of components. For each of the four authors considered, defining or expressing their identity creates a real difficulty, which increases when origins are ambiguous. This is what I have attempted to explore, notably through the enunciation and interlocution process, as questions about oneself are questions articulated by one person to a third party. Beyond this, my aim is to highlight the concepts of otherness and of the way one is seen by another person, as well as the role they play in the constitution of the self or in the construction of a claim about any identity, for the quest is organized around the relation to this other.

This work shows that while there are no clear or satisfying answers to the initial interrogations of the narrators the search for identity is a journey that leads to the construction of a truth about oneself which imparts meaning to one's existence.

Keywords:

Enunciation, interlocution, self, filiation, otherness, coexistence, outsider, bereavement, return, truth, space, French Algeria.

**Table des sigles**

Ces abréviations, suivies du numéro de la page, seront mises entre parenthèses.

EDP. : *Ébauche du père*

LPH. : *Le premier homme*

LODJ. : *Les Oliviers de la justice*

OU. : *Outremer*

# Introduction

La question de l'identité est au centre des débats actuels. Elle est liée à l'intégration des communautés immigrées au sein des pays d'accueil. Celle-ci dépend à son tour de la volonté des individus d'adopter ou non le mode de vie des sociétés dans lesquelles ils évoluent. L'identité est parfois aussi intimement liée à la religion qui vient entraver l'intégration, car ces mêmes individus n'arrivent pas à concilier convictions religieuses et exigences de la vie commune dans les pays d'accueil. Aujourd'hui, l'on parle davantage des droits de l'homme, de la liberté d'expression, de culte et de croyance. Pourtant, l'on ne cesse de crier à la xénophobie, à l'injure raciale et à la discrimination. La désagrégation des sociétés pousse ainsi les individus à revendiquer leurs identités individuelles, car la communauté n'est plus ce cercle sécurisant, et le groupe ne suffit plus à répondre aux exigences nécessaires à l'épanouissement de chacun. En outre, cette crise d'appartenance est doublée d'une autre plus individuelle liée aux fondements de chacun. L'homme cherche perpétuellement à se renouveler, et le questionnement se rattachant à son être profond suit ce mouvement également. Il est de surcroit accru par les différentes crises économiques, sociales et politiques que traversent ces mêmes sociétés et ces mêmes groupes. Aussi la revendication de soi et de l'individualité atteint-elle son point culminant lorsque l'individu est à son tour en crise

Ce mal-être n'est pas un phénomène moderne en soi. Cependant, la remise en cause et le questionnement peuvent parfois naître d'un manque essentiel : celui d'une chaleur maternelle, d'un regard paternel protecteur ou simplement d'une reconnaissance de la part d'autrui. La littérature a connu un foisonnement des récits de vie, des journaux intimes et des écrits autobiographiques où nous pouvons trouver l'expression de ces interrogations et revendications qui émanent d'un *moi* en difficulté. L'écriture du *moi* au vingtième siècle est souvent liée aux traumatismes et souffrances engendrés par les différentes crises et guerres. Les hommes qui ont perdu toute illusion de stabilité et de continuité sont envahis par un sentiment d'inquiétude et d'angoisse face aux menaces d'exil et de séparation. Les interrogations prennent alors une autre dimension où l'on se focalise sur la filiation interrompue, le déracinement ou l'errance. Et l'histoire personnelle est pensée, inventée et réinterprétée au regard de la grande Histoire, car « l'individu ne s'appartient plus[1] », il est « requis par l'Histoire[2] ». L'écriture du *moi* obéit à ce moment à cette « volonté contradictoire

[1] Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Lettres », 3e éd., 2011, p. 86.
[2] *Ibid*.

de représenter un monde en décomposition » et à celle de faire d'elle « un moyen de *continuum*, une voie de connaissance absolue[3] ».

Les textes choisis pour ce travail de recherche font partie de cette écriture intime du *moi*, qui, du fait du contexte complexe que représentait l'Algérie française et de son devenir incertain, se tournent vers cette question de la place et de l'existence de chacun au sein de l'espace et des communautés qu'elle réunit. En effet, l'Algérie française fait partie de ce cadre spatio-temporel qui a scellé le destin de plusieurs générations, les emprisonnant dans l'impasse concernant leurs racines et leur devenir. Du début de la conquête jusqu'à la guerre de l'indépendance, le problème de la place des uns, puis des autres, au sein de cette patrie n'a cessé de se poser. Durant les années 20-50 par exemple, ce sont les auteurs d'origine autochtone, pris entre le feu de la modernité apportée par le colon et la tradition à laquelle ils ne voulaient naguère y renoncer, qui ont exprimé ce désarroi identitaire[4]. Mais à la fin de l'Algérie française, ce sont les auteurs d'origine européenne qui se sont penché sur la question de leur identité et de leur sort. Le tournant historique que connaîtra l'Algérie française marquera effectivement le destin de ceux qui se sont enracinés, ont construit et bâtit cette terre. Ces êtres sont contraints de partir sans autres effets que le souvenir. Ce sont donc quatre récits d'auteurs issus de cette communauté européenne de l'Algérie française que nous avons choisi d'étudier dans cette thèse. Il s'agit du *Premier homme* d'Albert Camus, d'*Ébauche du père* de Jean Sénac, d'*Outremer* de Morgan Sportes et des *Oliviers de la justice* de Jean Pélégri. Quatre récits qui reviennent sur des souvenirs d'enfance mêlés de moments de joies et de souffrances. Ces textes exposent les interrogations naïves que formulent les héros narrateurs étant enfants et des réflexions existentielles des adultes que sont devenus ces derniers.

Le premier récit, *Le premier homme* de Camus, est un roman autobiographique, à la troisième personne, qui retrace la naissance et l'enfance de Jacques Cormery en Algérie. Le narrateur parle tour à tour de ce jeune garçon dans sa famille et de l'adulte qui fait le voyage vers des lieux de cette enfance lointaine dont ne subsistent que quelques personnes,

---

[3] Sébastian Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain* (Introduction), Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004, p. 12.

[4] À l'instar de Chukri Khoudja qui, à travers l'histoire de son héros éponyme Mamoun, dit l'impossible *assimilation* à l'identité de *l'autre*. Chukri Khoudja, *Mamoun ou l'ébauche d'un idéal*, Paris, Radot, 1928. D'autres auteurs comme Mohamed Ben Chérif, Abdelkader Hadj-Hamou ou Mohamed Ould Cheikh ont traité, dans leurs romans respectifs : *Ahmed Ben Mostapha goumier* (1920), *Zohra, la femme du mineur* (1925) et *Myriem dans les palmes* (1936), cette question de la double identité. Voir Jean Déjeux, *Maghreb, littératures de langue française*, Paris : Arcantère, 1993.

notamment sa mère restée dans l'appartement pauvre d'Alger. Le livre se divise en deux parties. La première, intitulée *Recherche du père*, s'ouvre sur un premier chapitre, celui de la naissance de Jacques dans la nuit qui a suivi l'arrivée de ses parents dans le domaine de Saint-Apôtre (à Solférino). Le second chapitre décrit Jacques devenu adulte sur le chemin qui le mène vers la tombe de son père à Saint-Brieuc. La révélation concernant l'âge du père, à sa disparition, bouleverse Jacques et suscite dans son esprit maintes interrogations sur le disparu. Les chapitres suivants sont une tentative de reconstruction de cette figure spectrale à travers une enquête que Jacques mènera auprès des personnes qui avaient connu son père. Il se tourne alors en premier vers sa mère afin de lui soutirer des informations et des bribes de souvenirs sur le père. Il interrogera aussi le fermier de Saint-Apôtre et le vieux maître, Malan. Les souvenirs de récits de la famille apporteront également un semblant de lumière sur la personne recherchée. La seconde partie, qui porte le titre : *Le fils ou le premier homme*, raconte la vie de Jacques Cormery, l'enfant au sein de sa famille et à l'école. Le narrateur revient sur le quotidien d'une famille pauvre et illettrée, et retrace le parcours scolaire du jeune garçon. Ce monde étrange où évolue Jacques n'est pas seulement un univers de misère, il est aussi plein de bonheurs simples. Cette partie montre comment l'enfant qu'était Jacques a réussi à se frayer un chemin dans la vie. La fin du récit est une réflexion du narrateur sur son être profond.

Le second texte, *Ébauche du père* de Jean Sénac, est aussi un récit d'enfance plein de reproches et d'invectives envers un père inconnu. Il est semé d'interpellations à l'adresse de plusieurs personnes telles la mère, le camarade Zaoui, l'alter ego même du narrateur-personnage ou même le lecteur. Le texte se compose de quarante-cinq fragments non successifs et qui se présentent comme des poèmes jetés au grès de l'humeur de l'auteur. Le narrateur raconte des épisodes sans enchainement où les deux figures parentales reviennent souvent, tout comme le viol de la mère par le père. Ces fragments sont aussi le lieu d'exprimer l'affection et la reconnaissance à la mère. Le réel est mêlé au fictif et les souvenirs d'enfance émergent au milieu du présent du livre qui s'écrit.

Le troisième récit, *Outremer*, de Morgan Sportes est l'histoire d'une enfance vécue à Alger au sein d'une famille peu ordinaire, dans un pays qui l'était tout aussi. Morgan, ou Mo comme l'appelle sa mère, est le narrateur-personnage. Il raconte des souvenirs qui ont marqué son enfance sans père, mais surtout une enfance sous l'emprise d'une mère autoritaire. Le récit débute par la déroute du personnage causée par cette simple recherche d'un lieu (Alger)

sur la carte de France. Mo découvre qu'il habite sur un autre continent, et cette découverte le plonge dans la perplexité. De même, éprouve-t-il de l'embarras et de l'incompréhension devant ses origines inconciliables. *Outremer* raconte donc l'histoire d'une double désunion, celle familiale de la mère et du père, et celle territoriale que représente le nom « Algérie » et l'adjectif « française ».

Enfin, le dernier récit, *Les Oliviers de la justice*, de Jean Pélégri, raconte les derniers moments du père du narrateur, un colon qui possédait une ferme dans la Mitidja et qui employait des indigènes. Cette disparition est un prétexte pour revenir sur un temps et un lieu révolus, le passé du narrateur. Cette fin appelle le souvenir heureux des moments passés à la ferme au côté des autochtones parmi lesquels il a grandi et partagé le labeur, le repos et la lutte. La séparation avec les Arabes et avec la terre natale est redoutée. La perte de la ferme et le décès du père, qui coïncident avec la révolte des autochtones, marquent le commencement de la fin. L'appréhension de cette fin pousse le narrateur à réaffirmer son appartenance à la terre d'Algérie et à son peuple.

Plusieurs éléments justifient le choix de ces quatre récits. Il s'agit d'abord du même espace géographique et historique de l'Algérie coloniale qui réunit non seulement ces auteurs, mais qui en fait le cadre commun des quatre récits, où la fin proche de l'Algérie française pousse ces auteurs à s'interroger sur leur destin et celui des communautés se trouvant sur ce territoire. Ensuite, le genre même de ces récits où domine la matière autobiographique constitue un autre élément de similitude. En effet, tous les récits évoquent l'enfance, la famille, le père et la mère ainsi que la terre et l'attachement inexplicable qui lui est voué. De l'histoire de l'enfance, chaque auteur, par le biais du narrateur ou des personnages, exprime une revendication, un souhait ou un regret qui émane des mêmes motivations, et où nous retrouvons les mêmes figures. Ces motivations sont la quête d'un nom légitime, d'un fondement ou simplement le désir de compréhension de soi. Ce désir de se connaître est exprimé, par exemple dans *Outremer*, de manière directe où le narrateur se pose cette question : « qui suis-je ? », et, dans *Le premier homme*, nous retrouvons cette même interrogation, notée dans un plan du roman[5]. Il est question d'une quête de repères identitaires en somme, où l'identité est en double crise, car elle se pose sur le plan restreint du cercle familial et sur le plan large de la terre et de la patrie. Ainsi, Camus, au moment où il écrivait ce récit, traversait une crise existentielle qui le poussa vers la reconsidération de ses principes.

[5] Albert Camus, *Carnets III, Mars 1951 – Décembre 1959 (Cahier VII, Mars 1951 – Juillet 1954)*, Paris, Gallimard, 1989, p.97.

Il s'est rendu compte de son égarement et a exprimé alors la volonté de renouer avec lui-même. Ce vœu est formulé dans ces carnets ainsi : « J'ai voulu vivre pendant des années selon la morale de tous […] Maintenant j'erre parmi des débris, je suis sans loi […] Et je dois reconstruire une vérité – après avoir vécu toute ma vie dans une sorte de mensonge[6] ». De même, l'écriture d'*Ébauche* survient à un moment où Sénac se souciait de sa place en sein d'une nation qui va naître. Cependant, dans le récit du *Premier homme*, la quête trouve sa justification dans un élément qui manque pour reconstituer et parachever l'identité du personnage, alors que dans celui d'*Ébauche du père*, il s'agit de trouver un fondement même et un commencement qui permettent de prétendre à une quelconque identité filiale. Enfin, le dernier élément, et non des moindres, qui réunit ces récits, réside dans le fait que ces auteurs exposaient ou défendaient une identité marquée par le doute et la menace de l'anéantissement qu'annonçaient les événements et les actes de violence commis de part et d'autre durant cette période de la fin de l'Algérie française.

Notre ambition, dans ce travail, est d'examiner comment se construit l'identité dans ces textes, non seulement en tant « qu'objet virtuel visé par le sujet[7] » qui raconte sa vie, mais aussi en tant que discours – celui d'un locuteur – à travers l'examen de quelques éléments textuels de l'énonciation, de la narration et de la poétique. Autrement dit, il s'agit de l'identité personnelle qui se construit à travers la reconstitution des expériences personnelles et du récit de vie, car « Quand il [le sujet] se manifeste, il révèle quelque chose de vrai sur l'individu. Dans ce vrai, le soi est composé et recomposé au moment même où l'histoire personnelle est racontée[8] ». C'est d'autant que, comme l'explique J. Starobinski, les changements d'identité que met en exergue le récit de vie en général, adopte ou met en avant certains éléments à même de mieux exprimer l'état d'avant (*l'autre*) et celui présent (*le même*). Ainsi, ce sera le discours, la personne ou ce que Starobinski désigne par le ton qui est en relation avec l'énoncé, c'est-à-dire la manière dont le narrateur aborde ce passé. Nous verrons que Sportes, par exemple, use de l'ironie pour dire les invraisemblances qui entourent son identité. Pélégri adopte un ton élogieux et élégiaque où ses pensées le ramènent sans cesse à cette époque

[6] Albert Camus, *Carnets III, Mars 1951 – Décembre 1959 (Cahier IX, Juillet 1958 – Décembre 1959), op. cit.*, p.266.

[7] Edmond Marc Lipiansky, « Une quête de l'identité », *Revue des Sciences humaines* (*Récits de vie*), n° 191, Presses Universitaires de Lille III, 1983-3, p. 61.

[8] Craig R. Barklay, Rosmary M. Hodges, « La composition de soi dans les souvenirs autobiographiques », dans Jean Massonat et Marie-Claude Hurtig, *L'identité de la personne*, Psychologie française, n° 35-1, Elsevier Masson, Issy Les-Moulineaux, 1990, p. 61. Il faut prendre le sujet dans le sens de l'organisation de l'expérience subjective des événements de vie comme le désignent les auteurs.

heureuse de son existence. Et Sénac utilise l'apostrophe directe s'adressant tour à tour au père, à la mère ou même au lecteur. L'engrenage d'instances narratives n'est pas sans rappeler, dans ce récit, l'identité désagrégée et incertaine du narrateur. Tout ceci forme un style ou le style propre à chaque auteur, et qui, pour J. Starobinski[9] – paraphrasant Rousseau – renvoie à l'auteur. Il est, selon lui « auto référentiel », il renvoie à sa « vérité intérieure ». Le style épouse donc la quête de chaque auteur. Si cet aspect constitue la première approche des textes dans ce travail, la seconde se focalisera plus sur le contenu, l'histoire par opposition au discours, où il sera question des personnages, des relations qui se tissent entre eux, et de l'espace.

Pour aborder ce thème, nous avons choisi d'entamer notre travail par quelques définitions considérées sous certains angles précis. Nous nous appuierons donc sur des concepts de la philosophie, de la psychologie ou même de la psychanalyse et de la sociologie dans la compréhension des comportements individuels ou collectifs. Nous envisageons l'identité sous ces divers aspects, car le caractère même « polymorphe »[10] de celle-ci l'exige, et le sentiment même de l'identité relève à la fois d'une dynamique de la subjectivité individuelle qui renvoie à l'individu et d'une autre interactionnelle avec d'autres éléments externes. Cela signifie que, dans les textes qui constituent le corpus de cette étude, nous allons considérer, dans un premier temps, le seul locuteur ou narrateur-personnage, dans son intériorité et ce qu'il exprime de lui et veut transmettre. Mais, comme ce même individu s'inscrit dans un contexte d'interaction avec autrui, où l'aspect psychique ou psychologique est en relation avec l'aspect social, nous envisageons, dans un second temps, de mettre en relation le narrateur avec les autres personnages ou avec ses potentiels interlocuteurs. L'identité appellera ainsi d'autres concepts comme : l'« altérité » , l'« appartenance », la « cohabitation », la « pluralité » ou même la « différence », la « discontinuité », le « déni » et le « fratricide ». Nous poursuivrons notre analyse par l'étude d'un élément, non moins important où nous retrouvons ces dernières notions. Il s'agit de l'espace intime et personnel et celui plus large et significatif de la terre natale. Pour finir ce travail, nous essaierons, en nous basant sur les différents points précédemment vus, de faire une distinction entre l'identité assumée et l'identité attribuée.

[9] Jean Starobinski, « le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, Paris, Seuil, 1970, p. 263.
[10] Selon les termes de Joseph Kastersztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux », dans Carmel Camilleri et *al*., *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 4e éd. 2002, p. 28.

# Première partie :
# Quel genre et quelle identité

## Introduction à la première partie

Cette première partie se veut à la fois une introduction au thème de l'identité et une amorce de l'étude des récits du corpus. Vouloir définir le concept d'identité relève de la prétention et de l'impossible, car il est vaste et ne peut être appréhendé que par segments, adoptant des approches en relation avec des domaines définis. Il n'y a pas une seule identité mais plusieurs identités, puisqu'elle relève de champs d'études différents comme la philosophie, la sociologie, la psychologie ou la psychanalyse. Aussi, peut-on parler d'identité dans un contexte purement théorique qui vise à comprendre le concept lui-même, ou au contraire considérer les manifestations pratiques, et qui peuvent à leur tour se décupler et toucher des domaines multiples pouvant même entrer en confrontation. Nous pouvons par exemple faire référence à l'identité sociale, politique, religieuse, ou ethnique, ou encore féminine. Le concept lui-même ne peut être défini de manière rigoureuse comme peut l'être un phénomène ou une chose, car les critères changent d'un théoricien à l'autre, comme ils changent suivant l'objet de l'étude. L'identité est donc relative, non seulement à l'élément ou l'objet de cette question, mais aussi à la manière avec laquelle celui-ci est appréhendé, ainsi qu'à celui qui prend en charge de l'étudier.

Nous espérons donc apporter, dans le premier chapitre, des éléments de définition de l'identité du point de vue philosophique, puis sociologique, pour aboutir à l'identité personnelle qui est au centre de la préoccupation de ce travail. En outre, il sera question de l'identité narrative telle qu'elle a été décrite par P. Ricœur, et qui nous aidera à entamer l'étude des récits du corpus.

Le second chapitre est une ouverture sur les récits où il sera question de mettre en relation le thème de la quête de l'identité personnelle avec le récit de vie. Nous tenterons de relever les raisons qui poussent chaque narrateur vers une telle entreprise. Cette analyse s'effectuera dans une perspective de mise en relation avec les éléments autobiographiques mis en avant dans chaque récit et de leur exploitation. Cette démarche a pour but de saisir l'objectif ou l'objet de chaque récit. Bien que le contexte historico-social soit à peu près le même, il n'en demeure pas moins que chaque histoire personnelle renferme des particularités, à partir desquelles découlent des frustrations, des besoins, des privations, ou même des attentes et des aspirations diverses. Ces parcours singuliers imposent à leur tour un traitement

différent de la question de l'identité. Mais l'histoire personnelle renvoie à un parcours individuel qui commence au sein du cercle étroit de la famille se composant du père, de la mère et de l'enfant (le fils ici). Par conséquent, ces mêmes figures seront au centre de cette étude.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous examinerons les relations qui gouvernent ce triangle non sans avoir présenté au préalable les deux principaux acteurs (les parents) qui donnent existence au troisième. Il s'agit dans ce dernier chapitre d'expliquer les raisons ou motifs qui poussent le fils vers l'interrogation sur son identité personnelle, et qui le conduiront au terme de sa recherche à prendre conscience de certaines réalités, et par conséquent à s'y adapter et s'y résigner ou au contraire essayer de les transformer. Cette transformation qui marquera l'aboutissement de chaque quête peut être un effort pour changer le destin des siens, le retour vers un existant délaissé, le simple témoignage d'affection à un autre, ou même la création d'un référent stable.

# 1 Premier chapitre : Préambules

## Introduction

Avant de répondre à la question de ce qui pousse l'individu à s'interroger sur son identité et la manière dont cette question est résolue, il convient de regarder de près ce que renferme le concept d'identité et ce qui peut le définir. Pour cela, nous avons choisi de l'appréhender d'abord d'un point de vue philosophique puis nous élargirons la réflexion à la psychologie et à la sociologie. Mais nous nous attarderons plus sur le point de vue psychologique puisque la question de l'identité concerne l'individu en premier. En effet, celui-ci sera au centre de cette préoccupation étant donné que les récits choisis pour cette étude préconisent des quêtes individuelles de personnages qui, à un moment ou à un autre de leur parcours, se sont posé cette question. Celle-ci est liée directement au lien parental et particulièrement au père. Nous verrons que la démarche de chaque auteur est différente de par le but recherché, mais surtout l'élément ou le motif qui pousse les héros vers leurs recherches respectives.

La question de l'identité s'est imposée dans la deuxième moitié du XXe siècle, mais c'est vers la fin de ce siècle qu'elle a connu un large retentissement aussi bien sur le plan individuel que sur le plan collectif ; elle touche ainsi aux domaines de la psychologie et de la sociologie. Dans la première décennie du XXIe siècle, avec l'émergence de l'idée de l'« identité nationale » dans les sociétés occidentales, le débat est relancé sur l'immigration, étant donné que la sphère politique s'en est emparé. Bien entendu, il s'agit ici des identités collectives, raciales, voire religieuses, qui touchent plus le groupe que la personne individuelle et qu'il ne faut pas confondre avec ce sentiment qui se rapporte à l'individu dans sa propre relation avec lui-même et avec le monde extérieur. Mais bien que l'identité occupe une large place dans les débats actuels, le concept lui-même date depuis longtemps. En effet, des philosophes comme D. Hume ou F. W. J. Von Schelling et G. W.F. Hegel après lui s'y sont penchés bien avant. En psychanalyse, S. Freud a traité du mécanisme d'identification[11] qu'il envisage comme processus de construction de l'individu. Selon Freud[12], si

[11] Cité dans Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel. Sociologie », 2005, p. 25.

[12]Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, trad. fr. de Janine Altounian, André Bourguignon, Odile Bourguignon et *al*., Paris, Payot & Rivages, 2001, p. 187. La citation originale : « expression première d'un lien affectif à une autre personne ».

l'identification est la première manifestation de l'attachement affectif à la personne, l'identification au père, entre autres, « contribue » surtout à la mise en place du complexe d'Œdipe, qui est une phase importante si elle n'est fondatrice de la personnalité de l'individu.

Mais celui grâce à qui la notion d'identité connaîtra une large diffusion dans les sciences humaines est Erik Erikson. Il apportera notamment une grande contribution à l'étude de l'évolution du *moi* et définira les phases majeures du développement de l'identité et de sa transformation qu'il désigne par le terme de crises. Ce dernier concept, selon Erikson, il faut le comprendre comme le tournant essentiel dans le développement où il est question de choix entre « des voies parmi lesquelles se répartissent toutes les ressources de croissance, de rétablissement et de différenciation ultérieure[13] ». D'autres philosophes ont aussi joué un grand rôle dans la diffusion de ce concept, surtout en littérature. En outre, Paul Ricœur à qui l'on doit les concepts de « mêmeté », d'« ipséité » et d'« identité narrative » sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Étudier l'identité n'est toutefois pas chose aisée, car il n'y a pas une seule identité, il y a, au contraire, une pluralité d'identités selon qu'on l'envisage, comme nous l'avons souligné plus haut, d'un point de vue psychologique, communicationnel, politique ou autre. De même, l'identité d'un individu est différente de celle d'un groupe ou d'une communauté. En outre, elle revêt un caractère changeant ou devrait-on dire évolutif puisque l'être humain change, il est en perpétuelles interactions avec ce qui l'entoure. Nous nous limitons aux seuls points de vue de la philosophie, de la psychologie et de la sociologie parce que le travail lui-même n'exige pas d'autres approches. Dans le cas contraire, nous risquons de nous engager dans d'autres directions où le débat sur l'identité sous-tend un travail orienté vers des domaines en rapport avec la religion, la politique, ou encore l'immigration, et qui est cependant au cœur des préoccupations actuelles. Pour ce présent travail, nous nous proposons d'étudier comment le processus de la quête de l'identité se traduit à travers l'écriture. Nous examinerons la stratégie scripturale de chaque auteur, à travers notamment le processus narratif utilisé pour exprimer la revendication ou le sentiment identitaire.

Par conséquent, dans ce premier chapitre introductif, qui n'a pas la prétention de faire l'historique de l'évolution du concept de l'identité, ni celui de retracer le cheminement du débat qui s'est développé autour de cette question, nous essaierons, d'abord, de définir

[13]Erik H. Erikson, *Adolescence et crise, la quête de l'identité*, trad. fr. de Joseph Nass et Claude Louis-Combet, Paris, Flammarion, 2011, p. 11.

l’identité ou ce qui relève du sentiment identitaire, et, par la suite, nous aborderons la question de la quête dans les récits considérés.

## 1.1 L'identité en philosophie

Identité vient du latin *identitas*, de *idem* « le même ». Le dictionnaire des notions philosophiques définit ainsi l'identité :

> Caractère de ce qui est identique, qu'il s'agisse du rapport de continuité et de permanence qu'un être tient avec lui-même au travers de la variation de ses conditions d'existence et de ses états, ou de la relation qui fait que deux réalités, différentes sous de multiples aspects, sont cependant semblables et même équivalentes sous tel ou tel rapport[14].

De manière globale, l'identité est définie en qualité de ce qui est identique à quelque chose, et en qualité de ce qui est identique à soi en termes d'unité. On parle ainsi d'identité qualitative (ou spécifique) lorsque « deux objets de pensée, distincts dans le temps ou dans l'espace, mais qui présenteraient toutes les mêmes qualités[15] ». Quand il est question d'un seul et même objet (ou individu), on parle d'« identité numérique[16] ». Cette définition, bien qu'elle présente les grandes lignes de l'identité ne peut rendre compte de tous les cas d'identité, car il ne s'agit pas de la même réalité ou du même fait quand on applique ce terme aux choses, aux animés, ou même à l'individu humain pour lequel on parle d'identité personnelle. De ces définitions qui se rapprochent de l'être intérieur de l'individu, nous distinguons celle qui donne l'identité pour « la représentation de soi associée à un sentiment de continuité et de permanence[17] ». Ce qui fait l'identité de l'individu c'est sa conscience de ce qu'il reste le même malgré les changements qui peuvent l'affecter. En d'autres termes, c'est la continuité de l'existence qui permet de parler d'identité. Leibniz[18] dit d'ailleurs, à cet effet, que l'identité de l'individu réside dans cette liaison de l'avenir avec le passé de chaque substance.

L'identité dans son acception générale vise donc tout ce qui est réel et substantiel, et quand il est question de soi, on s'engage dans le domaine de l'identité personnelle où le temps est un élément fondamental.

D'autres philosophes se sont penchés sur cette question comme Schelling ou Hegel. Certains lui ont consacré une attention plus particulière comme Locke et Hume qui se sont

---

[14] Jacob André (*dir.*), *Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques, t.1*, Paris, PUF, 1990, p. 1208.
[15] André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 3e éd., 2010, p. 455.
[16] *Ibid*.
[17] Jacqueline Russ (dir.), *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 4e éd. revue et augmentée, 2011, p. 269.
[18] Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, GF-Flammarion, 1990, livre 2, chap. 1, §.12, p. 91.

intéressé à l'identité personnelle. Ainsi, pour John Locke[19], il est question d'identité lorsqu'une chose est fidèle à elle-même à deux moments différents. Ce dernier distingue trois formes d'identité : « l'identité numérique » qui s'applique aux corps physiques et aux choses, « l'identité en tant qu'organisation » qui s'applique aux êtres vivants et à l'homme en tant que forme ou espèce, et « l'identité personnelle ». L'identité numérique ne s'applique pas aux êtres vivants, car le changement des parties constituantes est incessant, « quant aux créatures vivantes, leur identité ne dépend pas de la masse de particules identiques, mais de quelque chose d'autre[20] », dit Locke. L'« organisation permanente » offre aux êtres vivants une continuité d'existence à travers la succession des éléments qui les constituent. Pour Locke, la troisième forme relève de la personne. Ce dernier terme (personne) tire son sens de l'« *être pensant, intelligent, qui a raison et réflexion et qui peut se regarder soi-même comme soi-même, comme la même chose qui pense en différents temps et lieux* ; ce qu'il fait uniquement par la conscience[21] ». Et ce mouvement de réflexion, selon Locke, ne se fait que par la conscience, qui est inséparable de la pensée. Contrairement aux deux premières, l'identité personnelle est intrinsèque. Elle retient d'autant plus l'attention de Locke dès lors qu'elle émane de soi. Il est question de la vision de soi. L'essence de l'identité personnelle est la conscience, étant donné qu'elle est conscience de soi et « conscience qui accompagne toujours la pensée[22] » et conscience de tous les actes. En d'autres termes, la conscience est ce qui fait la singularité de chacun. Mais, ce n'est pas là un élément suffisant pour fonder l'unité et la permanence de la personne. Si nous prenons l'exemple de *L'homme sans passé*[23], nous concluons selon la définition de Locke qu'il est un autre homme puisqu'il n'a pas conscience de sa vie antérieure, après son accident il perd la mémoire de tout ce qui était son existence passée, il ne se souvient ni de sa femme ni de ce qu'il faisait. Il a pour ainsi dire entamé une page blanche. Sa conscience de lui-même remonte au moment qui a suivi son accident. Toutefois, même si sa femme ne reconnait pas en lui son ancien mari, et malgré sa réputation d'homme dur que le nouveau copain de celle-ci ne voit pas non plus surgir en lui, il subsiste des résidus de cette vie inconnue de lui. Il s'agit notamment des acquisitions liées à sa

[19] John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, livre I et II, trad. fr. de Jean-Michel Vienne, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2001, p. 511.
[20] *Ibid*., p. 514.
[21] *Ibid*., p. 521-522. En italique dans le texte.
[22] *Ibid*., p. 522.
[23] Aki kaurismäki (réal.), *L'homme sans passé* [DVD], Strasbourg, Arte vidéo, 2003, (78mn). Film qui raconte l'histoire d'un homme qui a perdu la mémoire suite à une agression. Il est présenté au début du film – après son admission à l'hôpital – comme un revenant, étant donné que le médecin le donnait pour mort. Il commence une nouvelle vie sans savoir qui il est réellement si ce n'est une annonce dans le journal qui révèlera sa vraie identité. Mais, même après cela, il ne réussit pas à se souvenir de sa vie antérieure et décide de faire un trait et de continuer sa nouvelle vie.

profession ou sa forte tête qui refont surface même s'il ne s'en souvient pas. Nous ne pouvons affirmer avec certitude qu'il s'agit du même homme, ou au contraire d'un autre.

D'autres philosophes tel Leibniz vont essayer de pallier ce manque en faisant appel à la « substance » pour définir l'identité. En effet, Locke traite la substance séparément de l'âme en parlant de l'identité humaine. Cet aspect est réfuté par Leibniz, qui considère qu'il n'existe pas d'identité de l'âme sans la substance.

Pour David Hume[24], il en est autrement : dans l'existence des choses se distinguent deux réalités, l'idée de l'identité ou du *même* et l'idée de la diversité. Ces deux réalités qui participent à la distinction de l'existence des choses entrainent souvent la confusion, car comme l'explique Hume, le processus imaginatif qui se met en place dans les deux cas est identique à la conscience. La diversité est présentée par Hume comme la succession de divers objets reliés entre eux par une relation aussi étroite (la ressemblance, par exemple) qu'on n'arrive pas à la concevoir. Aussi, a-t-on l'impression que les objets sont distincts et se distinguent les uns des autres, comme si aucune relation ne préside à leur enchainement. Par ailleurs, l'identité est l'idée de l'invariabilité qu'on a de l'objet qui reste ininterrompu à travers la variation du temps. La durée est donc un élément sans lequel on ne peut concevoir l'idée de l'identité. Hume explique que c'est par la fiction de l'imagination qu'un objet, pris dans une succession temporelle, parait invariable et ininterrompu. De ce fait, « le principe d'individuation n'est rien que *l'invariabilité* et le *caractère ininterrompu* d'un objet à travers une variation supposée du temps, qui permettent à l'esprit de suivre l'objet à différentes périodes de son existence, sans interrompre son regard, ni sans être obligé de former l'idée de multiplicité et de nombre[25] ».

Concernant l'identité personnelle, Hume prend comme point de départ de son raisonnement les perceptions. Selon lui, pour saisir le *moi*, qui n'est qu'un masque de la variation, on a besoin à chaque moment d'avoir recours aux perceptions. La perte de la perception signifie la perte de la conscience de ce *moi*. Les perceptions sont donc l'essence de notre conscience de nous-mêmes. Celles-ci se suivent sans qu'on distingue leurs différences, mais comme la relation facilite le passage d'un objet à un autre, donnant ainsi l'illusion qu'il s'agit d'un seul objet, on admet facilement que les perceptions sont identiques, et cela est favorisé par la ressemblance. En outre, l'identité dépend, selon Hume, de deux autres

[24] David Hume, *Traité de la nature humaine*, t.1, « L'entendement », trad. fr. de André Leroy, Paris, Aubier Montaigne, 1946, p. 345.
[25] *Ibid*., p. 290.

relations : la contiguïté et la causalité qui facilitent la transition d'idées. Il ajoute que « par suite nos notions d'identité personnelle proviennent entièrement du progrès uni et ininterrompu de pensée le long d'une suite d'idées liées[26] ».

Dans les relations de causalité et de ressemblance, la mémoire joue un grand rôle, comme le montre Hume, en intervenant directement dans les perceptions. La mémoire retrouve et permet de classer des perceptions du passé avec celles du présent parce qu'elles se ressemblent. Elle fait aussi connaître au sujet la durée et l'étendue de la suite des perceptions unies par le lien de causalité. Cela veut dire que malgré toutes les transformations que subissent les parties constituantes d'une chose ou d'une personne, les liens de causalité entre ces parties restent les mêmes et ne changent pas, de telle manière que le passage d'un état à un autre est rendu non pas acceptable, mais échappant à notre conscience qui voit le changement sans le percevoir comme tel. Les choses et les personnes restent ainsi identiques à elles-mêmes. De ce fait, Hume[27] considère que la mémoire est source de l'identité personnelle « en produisant une relation de ressemblance entre les perceptions[28] », et que « Si nous n'avions pas de mémoire, nous n'aurions jamais de notion de causalité, ni par la suite de cette chaîne de causes et d'effets, qui constituent notre moi et notre personne[29] ». La mémoire révèle l'identité, étant donné qu'elle est le vecteur des perceptions dans leur enchainement (de ressemblance ou de causalité). Il résulte qu'à la fin la notion de *moi* est pure aberration pour Hume. Elle ne sert qu'à « masquer la variation[30] ». Et si l'esprit se laisse aller aux changements parce qu'ils sont soit peu observables, graduels ou n'affectant pas le rôle des choses, ajoute David Hume, alors (par analogie) l'identité personnelle devient une identité « fictive »[31].

La conclusion à laquelle parvient Hume suscitera d'autres réflexions autour de la question de l'identité. Paul Ricœur est l'un de ceux qui ont repris ces analyses. Ce dernier donne à l'identité deux valeurs : l'identité « même » et l'identité « ipse ». Partant de ce qu'il constate comme aporie dans les définitions de D. Hume et J. Locke concernant l'identité personnelle, car prônant le seul postulat de la « mêmeté », Ricœur fera appel à l'ipséité ou l'identité du *soi* pour mieux expliquer et résoudre le problème de la « permanence dans le

[26] David Hume, *Traité de la nature humaine*, *op. cit.*, p. 352.
[27] *Ibid*., p. 353-354
[28] *Ibid*., p.353.
[29] *Ibid*., p. 354.
[30] *Ibid*., p. 346.
[31] *Ibid*., p. 351.

temps ». En effet, pour P. Ricœur[32], la définition de Locke ne renvoie qu'aux caractères de la « mêmeté » où l'identité ne tient qu'au seul témoignage de la mémoire. Et celle de Hume est incomplète, car elle ne présente que l'idée de la « mêmeté » reposant, elle-même, sur celle de l'imagination qui discrédite l'identité du fait qu'elle la réduit à une illusion. P. Ricœur explique que la « mêmeté » ou l'identité du *même* repose sur trois principes : l'identité numérique, l'identité qualitative et la continuité ininterrompue. Ce dernier élément vient renforcer l'identité quand le temps va à l'encontre de la stabilité de l'« unité même ». Cette continuité repose sur un principe de « permanence dans le temps ». Celui-ci se présente, d'après Ricœur, selon deux aspects : le caractère et la parole tenue. Le premier recouvre la « mêmeté », et Ricœur le définit comme « l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même […] il cumule l'identité numérique et qualitative, la continuité ininterrompue et la permanence dans le temps[33] ». Le second est celui de l'« ipséité » ou de l'identité de *soi* qui trouve son explication dans la question du « qui »[34]. L'« ipséité » représente l'individualité. Elle constitue la singularité de chacun et ce qui le différencie des autres. L'identité de l'« ipse » repose sur l'engagement moral envers *l'autre*. Il s'exprime à travers la promesse et la parole tenue, il s'agit du « maintien de soi »[35]. L'« ipséité » ou l'identité de *soi* est la conscience qu'a un individu que, malgré tous les changements qui peuvent l'affecter, il demeure néanmoins le même. L'ipséité renvoie donc à une autre forme de permanence qui se distingue de la substance, il s'agit de l'engagement moral. Pour P. Ricœur, la problématique de l'identité personnelle résulte justement de « la confusion entre deux interprétations de la permanence dans le temps[36] ». Pour faire face à cette difficulté, il introduit ce qu'il appelle « l'identité narrative ». Celle-ci est l'intermédiaire entre les deux pôles de l'identité, elle se définit comme étant un processus de construction de soi par le biais du récit. Ricœur explique que « c'est d'abord dans l'intrigue qu'il faut chercher la médiation entre permanence et changement, avant de pouvoir la reporter sur le personnage[37] ». En effet, l'identité narrative du personnage se construit à travers l'intrigue, et « le récit construit le caractère durable d'un personnage[38] ». Cela tient au fait que l'activité de se raconter répond à la question du « qui » qui maintient l'existence du personnage tout au long du récit. Ricœur ajoute que « l'avantage de ce détour par l'intrigue est que celle-ci

[32] Paul Rinceur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 152.
[33] *Ibid*., p. 144.
[34] *Ibid*., p. 148.
[35] *Ibid*.
[36] Paul Ricœur, « L'identité narrative », *Esprit*, n° 140-141, Paris, Juillet- Août 1988, p. 298.
[37] *Ibid*., p. 298.
[38] *Ibid*., p. 301.

fournit le modèle de concordance discordante sur lequel il est possible de construire l'identité narrative du personnage. L'identité narrative du personnage ne saurait être que corrélative de la concordance discordante de l'histoire elle-même[39] ». En d'autres termes, le fait de dire qui fait l'action, comment et où, amène le narrateur à donner un nom au personnage, un passé, lui léguer des actions, des ambitions, et lui donner une vie, en somme. Le résultat est qu'on a une image continue et durable du personnage. C'est ainsi que l'identité personnelle se transmue en identité narrative. Par ailleurs, si le récit est le lieu où peut être « refiguré » le *soi*, cela ouvre la voie à plusieurs, voire à d'infinies possibilités de « configurations » [40], partant à plusieurs identités narratives possibles. Ces mêmes possibilités peuvent se réaliser dans l'espace du même récit comme dans *Ébauche du* père. Pour donner un visage au père, dans ce récit, le narrateur lui attribue plusieurs figures et lui prête selon les cas des qualités ou des vices. Ainsi, le père Sénac est un voleur qui a dépouillé sa mère de sa fortune, le légionnaire Lassassin est un homme affectueux et gentil, le père géniteur est un violeur qui a abandonné sa mère et Camus est un père spirituel, il est son guide.

Cette nouvelle conception de l'identité personnelle vient dûment souligner l'importance du langage dans la connaissance de soi, à travers notamment l'élaboration de l'intrigue, la mise en place des personnages et de leurs discours, ou même à la configuration des relations interlocutives qui peuvent dépasser le cadre diégétique. Ainsi, nous nous acheminons vers les mots qui expriment l'identité et à la manière dont il est fait usage. Nous arrivons à ce constat même que fait Hume et qui stipule que « toutes les questions raffinées et subtiles sur l'identité personnelle ne peuvent sans doute pas être tranchées et nous devons les regarder comme des difficultés grammaticales plutôt que comme des difficultés philosophiques[41] ». C'est donc dans cette optique que nous verrons dans la deuxième partie comment se construit la quête de l'identité des personnages dans les quatre récits.

Dans ces élaborations narratives qui permettent de découvrir ou de construire le soi, les faits réels viennent s'imbriquer dans le fictionnel, chaque auteur puise dans sa vie réelle pour se réinventer, et quand celle si n'offre pas ou plus de matière à se raconter, chacun se tourne vers l'imagination pour compléter son épopée personnelle. De ce fait, chaque récit

---

[39] Paul Ricœur, « L'identité narrative », *art. cit.*, p. 301. Rappelons que Ricœur définit la concordance par le principe d'ordre ou l'« agencement des faits » et la discordance par « les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée, depuis une situation initiale jusqu'à une situation finale ». P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 168.
[40] Terme de Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985, p. 443.
[41] David Hume, *Traité de la nature humaine*, *op. cit.*, p. 355.

opère un mélange du fictif et du factuel qui suit cette disponibilité de la matière à raconter et celle de l'objectif visé dans chaque récit. Nous essaierons, dans le second chapitre, de montrer comment ces deux parties investissent les récits et comment s'articulent-t-elles pour formuler le projet de quête de chaque narrateur. Mais nous devons au préalable donner une autre approche de l'identité, celle de la sociologie.

## 1.2 L'identité en sociologie

### 1.2.1 Identité sociale et identité personnelle

L'identité personnelle en sociologie n'existe qu'en rapport avec l'identité sociale. L'individu n'existe que parce qu'il appartient d'abord à un groupe et parce qu'il est en interaction avec les autres membres de ce groupe. Pour saisir donc l'identité individuelle, il faut avant tout savoir ce que l'identité sociale représente pour l'individu. Parler d'identité sociale, comme le dit H. Chauchat, revient à « repérer les mécanismes par lesquels l'individu se construit au contact de phénomènes sociaux[42] ». L'identité de l'individu est façonnée, pour une part, par tout ce qui entoure le sujet. Cet auteur ajoute que « l'identité du sujet constitue, au sens où elle l'établit, une manière d'exister dans l'environnement social[43] ». C'est ce qui règle sa manière de penser et d'agir. L'identité individuelle du sujet est donc tributaire de l'identité sociale ou de l'environnement social dans lequel l'individu évolue. Mais si l'identité individuelle est dissociable de l'identité sociale, « les phénomènes du groupe ne sont pas fondamentalement différents des phénomènes individuels[44] » précise H. Chauchat, car, explique-t-elle, la compréhension du comportement du groupe se fait à travers la compréhension du comportement individuel des membres qui forment ce groupe.

Nous retenons de ce qui précède que pour définir l'identité sociale, il faut se référer aux individus qui composent le groupe, et que, dans le même temps, l'identité individuelle se construit et se façonne au vu des exigences du groupe. Par ailleurs, l'identité individuelle se définit dans une dimension d'interactivité, car ce sont l'interaction et la communication qui donnent sens à la dynamique de l'identité. C'est, selon certains sociologues, comme J.-C. Kaufmann[45] ou E. M. Lipiansky[46], la situation d'interaction qui appelle un élément de

[42] Hélène Chauchat, « Du fondement social de l'identité du sujet », dans Hélène Chauchat et Annick Durand-Delvigne (dir.), *De l'identité du sujet au lien social*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1999, p. 7.
[43] *Ibid*., p. 8.
[44] *Ibid*., p. 9.
[45] Voir Jean-Claude Kaufmann, *Quand Je est un autre : pourquoi et comment ça change en nous*, Armand Colin, coll. « Individu et société », Paris, 2008, p. 196.

l'identité (une « facette ») plutôt qu'un autre. Celui-ci est valorisé ou mis au-devant de la scène selon les besoins de l'interaction avec les autres. Nous comprenons ici que même si l'identité est perçue d'abord comme singularité et comme perception d'individualité, elle est néanmoins pluralité et multiplicité. Autrement dit, l'individu affiche à chaque fois une certaine identité qui change selon ses interlocuteurs. Ces changements ne signifient nullement que l'individu a plusieurs identités dissociées, mais ils indiquent que celui-ci met en œuvre une identité « circonstancielle »[47] suivant la nature et les circonstances des interactions avec les autres. Nous pouvons ainsi aisément admettre, comme le désigne J. Kastersztein[48], le caractère polymorphique de l'identité.

Cette même identité est tributaire du regard des autres posé sur soi et qui participe à l'élaboration de l'image de soi, comme le souligne encore J. Kastersztein. Ainsi, dans *Outremer*, le personnage principal Morgan (ou, comme il est désigné parfois, Mo) est convaincu de son étrangeté parce qu'à l'école on l'interrogeait souvent sur son vrai nom. Cette question fait germer en lui un sentiment de gêne et de honte parce qu'il est raillé par ses camarades : « En début d'année scolaire, il me valait les rires et les quolibets de mes Pierre, Jean-Pierre, Jean-Paul, Jean-Jacques ou Michel de camarades de classe » (OU, p. 33). Il éprouve le même sentiment en évoquant sa voisine. Il ne cesse d'imaginer qu'elle puisse regarder la boite aux lettres sur laquelle défilent les cartes de visite à son nom qui changeaient au gré de la volonté maternelle, et qu'elle puisse se demander quelle « espèce de spectre – *innommable* – [il pouvait] bien être » (OU, p. 34). Ce sentiment d'étrangeté s'accroit et dépasse l'univers scolaire pour se généraliser à toute la vie quotidienne parce que Mo se compare sans cesse aux autres : aux voisins, aux copains auxquels il se mesure considérant qu'eux sont « les gens normaux », à ceux qui vont à la plage, à ceux qui font des pique-niques, ou même à ceux qui font du sport. La mère est à l'origine de cette perception négative de soi chez Mo. En effet, Rolande exige de son fils qu'il adopte des habitudes différentes de celles de ses camarades. Elle prend la liberté de manipuler son nom, lui défend de lire tel ou tel livre ou d'aller à tel autre endroit, ou encore lui impose des habits venus d'un autre

[46] Lipiansky parle également de facettes « correspondant aux divers rôles sociaux et situations interactives dans lesquels le sujet est engagé ». Ce sont ces interactions qui actualisent, selon lui, la personnalité. Voir Edmond Marc Lipiansky, *Identité et communication*, Paris, PUF, 1992, p. 121. Alex Mucchielli parle, quant à lui, d'identité de façade qui change selon que l'individu est dans un groupe ou un autre. Voir Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, PUF, 7e éd. mise à jour, 2009, p. 88. Il faut prendre *facettes* dans le sens d'aspects et de composantes diverses qui constituent une et même personne.

[47] Edmond Marc Lipiansky, *Identité et communication*, *op. cit.*, p. 113.

[48] Joseph kastersztein, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités », dans Carmel Camilleri et *al.*, *Stratégies identitaires*, *op. cit.*, p. 28.

univers. En voulant l'extraire à toute influence extérieure ne répondant pas à ses normes personnelles, elle le précipite dans un ghetto qui l'isolera presque du monde.

Ce même sentiment, non pas d'étrangeté, mais celui d'être différent, prend d'autres formes dans les deux autres récits, *Ébauche du père* et *Le premier homme*. Il est lié, dans le premier récit, à cette singularité engendrée par la pauvreté, comme les déguisements confectionnés par la mère de Jean et la marmite incessamment renouvelée. Dans le second récit, ce sont les chaussures cloutées de Jacques ou ses vêtements amples qui promettent une vie longue. Ces habitudes peu habituelles sont dictées par la misère. Cependant, à l'opposé de Mo (*Outremer*), Jean et Jacques ont apprivoisé la pauvreté, ils ont su même en tirer un peu de bonheur ; Jean est fier de jouer le rôle de tel ou tel personnage célèbre et de récolter les compliments des voisins, et Jacques resserre ses blousons au milieu avec une ceinture leur donnant ainsi de l'originalité.

Par conséquent, l'identité personnelle, comme l'identité sociale, dépend de l'environnement dans lequel nait et se développe l'individu, environnement familial donc, puis sociétal, lequel ne cesse d'agir sur lui. Divers critères participent alors à façonner et à modifier la personnalité de l'individu comme le sexe, l'appartenance religieuse ou ethnique, celle nationale ou politique, ou même la classe sociale.

Ce qui donne à l'identité personnelle une signification ne réside pas seulement dans la réunion ou l'influence de tous ces aspects sur la personne, la dimension conflictuelle et les tensions prennent une grande part à la formation de la personnalité de l'individu. Le temps participe également dans l'évolution et le modelage de la personnalité et de l'identité du sujet. L'identité n'est donc pas statique, elle évolue et elle s'enrichit.

L'identité personnelle, même si elle se veut singularité, part du même point : l'enfant qui se construit sa propre identité se réfère toujours à une personne, une personne proche, qu'il admire et qu'il essaie d'imiter. Cette première personne ou figure qui sert de modèle est bien souvent la figure parentale idéalisée. Dans la construction de l'identité sociale, comme le souligne E.M. Lipiansky[49], on se réfère finalement à des modèles et à des figures reconnues qu'on prend pour exemple et qu'on intériorise. L'identité sociale relève aussi, selon Zavalloni[50], de la position et de l'importance que l'individu se fait du groupe auquel il

[49] Edmond Marc Lipiansky, *Identité et communication*, *op. cit.*, p 115.
[50] Cité par Hélène Chauchat, « Du fondement social de l'identité du sujet », dans Hélène Chauchat et Annick Durand-Delvigne, *op. cit.*, p. 11.

appartient. S'agissant du lien entre l'identité personnelle et celle du groupe, J.-C. Deschamps et P. Molinier[51]expliquent que le groupe sert de référent ou de biais lorsque celui-ci offre une auto-évaluation positive de soi. Le phénomène d'intergroupes apparait à ce moment. Il participe à l'élaboration de l'identité personnelle dès lors que le groupe permet une image positive de soi à chaque fois que celle-ci est affaiblie. Prenons l'exemple d'*Ébauche du père*. Nous constatons que, dans un ultime effort, lorsque le narrateur ne réussit pas à se reconstituer une filiation, la faillite de cette quête le pousse vers une nouvelle identité du « nous » dans lquelle il peut se fondre. Ce dernier effort, même s'il révèle un échec, est une tentative suprême pour se créer un repère auquel il pourra désormais faire référence. De même, dans *Les Oliviers de la justice*, le narrateur entreprend le travail de mémoire lorsque son père vient à mourir, et qu'il est de ce fait démuni d'une part de lui-même. Ce travail de mémoire associe *l'autre*, l'Arabe. Il peut être l'ami d'enfance, l'ancien ouvrier de la ferme ou la concierge, et il représente son groupe d'appartenance auquel il fait appel contre la menace de l'exclusion. Une stratégie défensive, en somme, qui vise à être reconnu comme appartenant à *l'autre* (son groupe). Pour cette appartenance, le narrateur-personnage n'hésite pas à parler du pays et de sa population en interpelant les autres, non pas comme un groupe distinct, mais comme un seul et même référent : « ah ! que c'est bon, mes frères, de se sentir du même pays ! […] Il est beau notre pays » (LODJ, pp 236-237). Nous remarquons dans ce passage que le narrateur ne mentionne pas l'existence d'une altérité, il parle au contraire de « frères » et utilise le possessif « notre » dans un mouvement d'inclusion où le référent commun est la terre.

Nous pouvons affirmer dans ce cas que l'identité personnelle se construit aussi par rapport au groupe auquel l'individu appartient et qui l'amène à valoriser ce groupe ainsi que lui-même dans l'opposition à *l'autre*, même s'il n'est pas fait allusion à cet autre de manière directe dans *Les Oliviers de la justice*.

Cette opposition est exprimée de manière plus explicite dans *Outremer*. D'abord, et c'est l'élément sur lequel repose tout le récit, l'opposition entre la mère et le père. Tout ce qui représente le père est dévalorisé et rejeté. Ainsi, face à la Française (la mère) se trouve le Juif (le père), à la Bretagne (France) s'oppose Alger (Algérie) et au savoir-vivre de la mère répond le manque de civisme du père. Les oppositions interviendront par la suite de manière systématique devant tout ce qui n'appartient pas au monde, au style, aux origines et au rang de la mère. Ainsi, retrouvons-nous les Arabes, les pauvres et la concierge. L'identité que veut

[51] Jean-Claude Deschamps, Pascal Molinier, *L'identité en psychologie sociale : des processus identitaires aux représentations sociales*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Psychologie », 2008, p. 60.

bâtir la mère se veut « vierge » de toute intrusion de ces autres éléments, elle veut faire abstraction de *l'autre*.

Si nous revenons à l'identité de l'individu, nous pouvons dire encore que si celui-ci se construit en se situant par rapport aux autres, certaines valeurs subsistent néanmoins, et auxquelles ce même individu peut se rattacher, au vu desquelles il peut construire sa propre conception du monde ou formuler des projets d'avenir en s'appuyant sur des expériences individuelles vécues. Ces valeurs sont puisées aussi au sein de la famille et du groupe d'appartenance. De cette relation nait une réciprocité et une interdépendance entre l'individu avec son apport et son identité personnelle et le monde extérieur qui essaie de l'influencer, lui imposer des images autres que celles qu'il se fait de lui-même et du monde, façonner en lui des trajectoires, ou inhiber d'autres.

L'identité de l'individu suit dans ce cas la dynamique de cette relation, elle n'est pas synonyme de figement, elle est surtout changement cohérent ou évolution qui s'appuie sur des principes moraux et des expériences personnelles. Au demeurant, l'identité personnelle renvoie à ce sentiment, de l'individu, de soi, dans ses représentations de son vécu passé et ses objectifs futurs. Et la démarche de la construction de l'identité « résulte donc des relations complexes qui se tissent entre la définition extérieure de soi et la perception intérieure, entre l'objectif et le subjectif, entre soi et autrui, entre le social et le personnel[52] ». E.M. Lipiansky explique que la quête et la défense de l'identité sont mues par des sentiments et des besoins divers et, selon les situations, elle peut être désir de reconnaissance, de valorisation, de contrôle, d'inclusion ou autre[53]. Nous verrons que ce qui anime un Jean Sénac dans *Ébauche du père*, par exemple, est à l'opposé de ce qui motive un Camus dans *Le premier homme*. En effet, si le premier s'inscrit dans une démarche de reconnaissance de soi par autrui, le second emprunte un cheminement différent vers cette reconnaissance qu'il ne conjugue pas au singulier, et qu'il inscrit dans une démarche de revalorisation. Loin de réduire ces deux récits à une seule motivation, nous verrons, dans les parties qui suivront, que la quête de l'identité se déploie sur divers plans.

Revenons au caractère mouvant de l'identité. J.-C. Kaufmann[54] affirme que la narration ou les récits présentent davantage ce côté changeant de l'identité à travers l'enchainement des événements. Les personnages vivent ces changements comme un

[52] Edmond Marc Lipiansky, « Identité subjective et interaction », dans Camilleri Carmel et *al.*, *op. cit.*, p.174.
[53] *Ibid*, p.176 *sqq*.
[54] Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi*, *op. cit.*, p. 152.

processus d'apprentissage et de construction de leur identité. Les récits de vie et les autobiographies entrent dans cette catégorie où le personnage principal reconstruit son identité à travers la relation de son passé. Ainsi, la narration « s'adapte […] à la structure […] de l'individu moderne, construisant sa nécessaire unité non par une totalisation et une fixation impossible mais, de l'intérieur et de façon évolutive, autour du récit, fil organisateur[55] ». Partant de ce point de vue, nous considérons que le langage de chaque auteur étudié dans ce travail épouse un projet de quête ou de reconstruction identitaire qui traduit sa propre vision, son passé, ainsi que ses peurs et ses angoisses. De ce fait, dans *Outremer*, le narrateur en quête d'une identité livre une histoire, un destin authentique et unique de par sa particularité et celle de sa famille qui fait qu'il est élevé par une mère bretonne, fille de marin, mariée à un Juif – banni de la maison – et manifestant des signes d'antisémitisme[56]. Et pour accentuer cette singularité, l'Histoire a voulu qu'il naisse dans une ville française ne se trouvant pas sur la carte de France. Une partie de ce qui le constitue renie son autre moitié, créant ainsi dans l'esprit du personnage cette croyance de posséder une étrange identité.

En revanche, dans *Les Oliviers de la justice*, le narrateur cherche à « réactualiser » son identité. Il s'agit d'une « réactivation »[57] d'une identité menacée dans son « fondement »[58] même. Sa démarche est celle d'une réaffirmation visant à se parer contre un imminent changement qui menace sa vie présente. La peur du changement et le sentiment de danger se sont déclenchés à la mort du père. La disparition de la figure sécurisante du père propulse le fils vers un autre statut, il cesse d'être fils pour devenir père à son tour. Cette disparition coïncide avec des attentats répétés qu'annoncent les journaux. Le deuil qui se déclenche à la suite de la mort du père est le lieu d'un travail de mémoire qui a pour but de fixer des repères relatifs à l'identité. Tout en déterrant des souvenirs d'un passé heureux où la figue centrale est le père, le narrateur s'emploie à évoquer d'autres éléments qu'il considère comme un héritage faisant partie de son identité. Ces éléments appartiennent à la terre et au vécu commun avec le peuple algérien (les indigènes). Le travail de mémoire appelle des noms de personnes et de lieux, une histoire commune aux habitants de la terre natale et un vécu partagé, que ce soit le sien ou celui de ses parents. Le narrateur, tout en défendant une certaine appartenance, défend une identité collective puisqu'il se proclame d'une époque, d'une terre et d'un groupe social.

---

[55] *Ibid.*, p. 152.
[56] L'auteur parle d'« antisémitisme d'ordre psychanalytique ». La haine du juif est née de la haine que Rolande éprouve pour son mari. L'antisémitisme de cette dernière n'est donc pas d'ordre politique. Dans Tassadit Acharchour, *Entretien avec Morgan Sportes*, [enregistrement audio], Paris, 09/01/2016.
[57] Selon l'expression de François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 1999, p. 41.
[58] *Ibid.*

Nous pouvons considérer aussi que Camus inscrit son récit dans cette optique de la réactivation, car l'objectif est de sortir de l'oubli les siens. Dans *Les Oliviers de la justice* comme dans *Le premier homme*, il s'agit d'« arracher au néant »[59] les êtres disparus, pauvres ou simplement infirmes, alors même que l'amnésie était le seul moyen de survivre, car, comme l'affirme le narrateur du *Premier homme*, « pour supporter bien, il ne faut pas trop se souvenir, il fallait se tenir tout près des jours, heure après heure » (LPH, p. 93).

Le désarroi identitaire de Morgan est représenté par la folie de sa mère ; le déclin de celle-ci commence avec la perte de leurs biens, même si l'origine de son drame remonte à sa mésalliance avec « le Juif ». En effet, la perte de son identité commence dès l'instant où elle renonce à sa carrière d'actrice pour suivre ce dernier dans « un pays paumé ». Son déclin s'achèvera avec l'indépendance de l'Algérie qui l'oblige à abandonner tout ce qu'elle a acquis pour finir dans la pauvreté totale. La mère est la figure qui incarne le refus du changement et le déni de *l'autre*. Face à la distance sociale qui se réduit entre habitants et concierge, entre Français et Arabes, entre colonisé et colonisateur, celle-ci perd tout repère et croit être la cible de complots et de machinations visant à l'anéantir. Rappelons ici que cette barrière sociale se trouve réduite de manière significative et évidente dans le récit des *Oliviers de la justice* où l'exemple du narrateur prenant le thé avec sa concierge ou celui de son père s'asseyant avec des Arabes de son âge montrent le degré de cette proximité et sa nature. Cette obsession, de la mère (*Outremer*), la fera sombrer dans un délire de persécution. Sa tentative de purification ethnique, sociale et linguistique est vouée à l'échec. Le fils assiste à cette manœuvre ne sachant quel parti prendre. Il observe la folie maternelle qui ne cesse de s'aggraver, et assiste aux changements qui surviennent à l'extérieur où manifestations, meurtres et sang lui font comprendre que rien désormais ne sera comme avant. Face à cette même évidence, la mère entreprend de détruire ses biens. Elle commence alors par tout jeter, la vaisselle, les livres, la collection *Larousse*. « Elle [ne veut] "rien laisser derrière elle" », elle ne souhaite pas non plus qu'on fasse « main basse sur [ses] biens, [ses] meubles, [ses] bijoux, [ses] combinaisons, [ses] slips, [son] fric » (OU, p. 319). En somme, elle ne désire pas qu'on s'approprie sa vie en Algérie. Il s'agit de tout effacer de manière à ce que « sur ses traces l'herbe repousse plus » (OU, *id*). Pour ce faire :

[59] Jacques Lecarme, « La mort dans le récit », dans Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 2e éd, 2004, p. 130.

> Elle bourre tout ça maman, hirsute, hystérique, les yeux exorbités, ras bord le vide-ordures, au point qu'à la fin il se bouche. Alors elle balance tout ça par la fenêtre de la cuisine dans la cour intérieure de l'immeuble, hop, hop, du balai, de l'air ! (OU, p. 318).

Ce geste final de jeter tous les biens, et qui entérine le divorce avec l'Algérie, s'accompagne d'un autre : celui de son divorce de la raison. Le personnage se vide en même temps du peu de lucidité qui lui reste, car durant tout le temps qu'elle occupait l'appartement, la mère le défendait farouchement : c'était son rempart et sa tour protectrice qui lui garantissait la stabilité et la sécurité, comme nous le verrons dans la troisième partie.

Nous retrouvons cette folie destructrice chez l'un des personnages du *Premier homme* de Camus, le père du fermier Veillard. Obligé d'évacuer sa ferme parce que « les choses ont changé » et qu'il « fallait reconsidérer les questions [coloniales] » (LPH, p. 197), celui-ci n'a trouvé d'autres moyens d'exprimer sa colère que celui de tout détruire autour de lui, parce que, pense-t-il, il n'y a pas de reconnaissance pour ses efforts à construire le pays. Il disait à un capitaine qui l'interrogeait sur son geste : « "Jeune homme, puisque ce que nous avons fait ici est un crime, il faut l'effacer" » (LPH, p.198). La contrainte à l'abandon et à l'exil pousse ces personnages à la destruction. Ces derniers pratiquent « la politique de la terre brulée », ultime recours pour effacer tout attachement à la terre natale qu'ils ne veulent pas céder, car elle fait partie d'eux-mêmes. Paradoxalement, détruire ou effacer est synonyme de préservation alors qu'abandonner équivaut à trahir. La sauvegarde s'effectuera au contraire par le souvenir.

De retour en France, la mère n'a pas su s'adapter non plus à sa nouvelle vie. Elle n'appartient finalement à aucun des deux mondes, ni à celui de l'Algérie d'hier qu'elle a toujours repoussé ni à celui de la France qui l'a fait rêver et qui ne l'accepte plus aujourd'hui, « la star finit par échouer dans les pires bouges » (OU, p. 323). « La mère dérailla de plus en plus » (OU, p. 25), et finit par sombrer dans un asile où le fils l'abandonnera pour toujours. La folie de la mère qui est aussi synonyme de son incapacité à s'adapter aux mutations qu'imposent l'évolution des sociétés et l'Histoire, parce qu'elle est enfermée dans une certaine image immuable à laquelle elle ne veut pas renoncer, traduit l'échec de tout repli sur soi. L'identité se fait avec les autres et elle évolue au sein de la société et non pas en marge. Si la réconciliation du passé avec le présent ne se réalise pas, le repli et la fixation sur des valeurs inchangées mènent à la destruction de soi. Pour le narrateur-personnage, le processus de construction de son identité se heurte à des contradictions de toutes parts. Il doit céder aux aléas de l'Histoire politique et sociale qui l'obligent à renoncer à certaines composantes de

cette identité. Ainsi, il ne lui reste du père que le nom, de sa terre natale que le souvenir et de la mère son obsession purificatrice.

La démarche de Sénac, en revanche, s'inscrit dans une optique de création ou d'invention de repères. Le narrateur entame une pure quête de fondements de soi, et comme il n'a pas de filiation claire, il imagine un père potentiel dans chaque figure masculine qu'il croise. Son entreprise de quête débute par la recherche d'un nom, symbole et composante de cette filiation qu'il ne cessera de poursuivre du début à la fin du récit. Le traitement du nom dans ce récit diffère de celui d'*Outremer*. Son absence ou sa multitude acquiert une importance telle que le regard posé sur soi peut en dépendre et peut même créer un comportement singulier chez celui qui le détient ou non. Aussi, souhaitons-nous ici porter un regard plus détaillé sur cet élément.

#### *1.2.1.1 Le nom, premier attribut identitaire, synonyme de dés-identification*

Le nom fait partie des données qui permettent d'identifier l'individu, il fait partie à la fois des référents psychosociaux, matériels et historiques qui définissent l'identité psychosociologique de l'individu, comme l'indique A. Mucchielli[60]. Par conséquent, il peut dépasser la simple vocation désignative, il est un vecteur de sens dans la mesure où il fait référence à une origine (ethnique, religieuse, culturelle) et, partant, fait appel à une distinction profonde qui détermine non seulement le comportement de celui qui le porte, mais aussi celui d'autrui. Ainsi, comme nous le verrons dans le cas du récit d'*Outremer*, l'attitude du narrateur est soumise à la représentation que ce dernier se fait de son nom. Néanmoins, le malaise et les commentaires que lui valent ses divers noms ne viennent pas du nom lui-même, mais des manipulations et changements apportés par la mère, et qui créent une instabilité référentielle. Elle pousse ainsi les autres à l'interrogation qui, à son tour, indispose le fils qui doit se justifier, et le jette dans l'incompréhension, car il se considère comme étant différent des autres. Dans ce cas, l'enjeu du nom est important dans la représentation de soi et de la définition de l'identité. En effet, le premier élément qui donne l'identité de la personne est le nom patronymique, et, à lui seul, il peut se suffire comme première identité, parce qu'il porte en lui les trois référents déjà cités.

Dans certaines traditions ou cultures religieuses, le nom est le premier don que l'individu reçoit et qui lui donne sa première identité. De ce fait, on consacre des rites et des

[60] Alex Mucchielli, *L'identité*, *op. cit.*, p. 44.

cérémonies à son acquisition. C. Crocker cite cette tradition chez les Bororo[61] au Brésil, où l'enfant ne commence à exister qu'après la cérémonie du nom qui survient vers l'âge de six ou sept ans, après que l'enfant ait surmonté tous les dangers. Autrement dit, s'il meurt avant d'être nommé, il est enterré en présence de ses seuls parents : il est considéré comme l'un de leurs animaux. Ainsi, ne lui refuse-t-on pas seulement l'individuation, mais son existence même en tant que partie de l'espèce humaine. Il peut alors être comparé à un animal comme il peut l'être à une chose insignifiante. Mais « pourvu d'un nom, l'enfant possède la personnalité sociale ou en langage Bororo une âme ou *aroe*, laquelle constitue une identité telle que s'il venait à mourir, les funérailles complètes seraient nécessaires[62] ». Le patrimoine que transmet le père est d'abord le nom ou la lignée qui définit le rang, le rôle ou la place de la famille dans la société. L'absence de nom ou même sa présence « empruntée » marque l'absence d'un élément sécurisant qui tient parmi d'autres référents comme lien et repère. Par conséquent, la personne se sent menacée dans sa stabilité et sa permanence, son identité onomastique est précaire, elle est incertaine.

Si nous prenons, par exemple, le roman *Ébauche du père*, nous remarquons que le nom[63] n'est pas ce qui tourmente le plus le narrateur-personnage Jean, bien qu'il fasse allusion à cet acte de nomination : « Et le Père me nommera » (EDP, p. 89). Le patronyme *Sénac* que le personnage acquiert après le mariage de sa mère ne lui procure pas une identité solide, il se considère toujours comme un bâtard. Jean désire être reconnu comme fils, il réclame au père un statut social. D'ailleurs, cette quête de statut dépasse le cadre restreint et personnel de la famille pour devenir une revendication d'intégration au sein d'un groupe, d'une société. Ainsi, trouvons-nous une profusion de noms historiques qui appartiennent à ce pays qu'il chérit, comme Jugurtha, Abd-el-Kader, Mokrani, Krim Belkacem, ou Didouche. Il se revendique de ces « Pères Historiques », symboles de la lutte et de la révolution algérienne, et s'érige une « légende ». D'autres pères sont sollicités, ce sont « les pères spirituels ». Ils peuvent être des écrivains et ou des poètes tels : Char, Roblès, Grenier et Roy ou Camus. Il semble bien que le narrateur recherche un modèle ou un référent auquel il puisse se comparer. Néanmoins, l'acquisition, dans ce cas précis, d'un nom, même celui d'un autre, est un premier pas vers l'acquisition de l'identité, car le nom fait partie de ce que P. Ricœur appelle les

[61] Christopher Crocker, « Les réflexions du soi », dans Claude Lévi-Strauss, *L'identité*, PUF, 1987, 2e éd, p. 162.
[62] *Ibid*.
[63] Christiane Chaulet-Achour, « "*Mes syllabes de vérité"*: *étude d'Ébauche du père* », dans Jamel-Eddine Bencheikh et Christiane Chaulet-Achour, *Jean Sénac : clandestin des deux rives*, Paris, Séguier, 1999, p. 83-92.

opérateurs d'individualisation[64]. La perte du nom ou sa non-possession signifie une discontinuité de soi ou une rupture de sa continuité dans le temps. Ce qui renforce cette instabilité de la personne est la non-reconnaissance par autrui. Or l'individu ne se conçoit qu'en rapport avec le sentiment d'une certaine continuité liée en partie à des identifications comme l'âge, le sexe, le nom et à la reconnaissance de son *soi* par les autres.

Dans *Outremer*, la question de la dénomination est posée de manière différente et revêt un caractère insistant. Aussi allons-nous nous attarder sur ce texte. Pour le narrateur-personnage (Morgan), le nom est une problématique en soi parce qu'il ne sait comment s'en défaire. Le narrateur vit dans le déni dirigé par la mère contre son nom. Elle pratique sur le nom du fils ce que G. Maurand appelle « dé-nomination » ou « masquage nominatif » [65] en multipliant les noms. Le personnage le vit comme il vivra, par la suite, cet exil forcé de la terre natale, comme une expulsion : « maman […] cherchât à m'expulser de mon NOM » (OU, p.18). Cette expulsion se fait par une « sur-identification »[66] qui brouille l'identité onomastique du fils, notamment par un processus de transformation du nom patronymique que le narrateur-personnage qualifie de « métamorphoses caméléonesques ». L'entreprise de délogement du nom est décrite ainsi :

> Ce patronyme sonnait trop juif et afin, disons, de le christianiser, maman, quand en discutant elle le prononçait, en supprimait parfois – et selon sa fantaisie du moment – le préfixe ou bien le suffixe, qu'elle ne lui restituait que, pour bientôt l'abolir, l'attifant à certains moments d'une épenthétique lettre qui se baladait au début, à la fin du mot, pour tout à coup s'amuïr, on ne savait trop pourquoi, quand un beau jour, à l'espèce de tronçon, de moignon dérisoire qu'il en restait, elle accola son nom à elle, « bien français », lequel – tel ce fœtus, dit-on, dévorant dans l'œuf maternel son jumeau – commencerait à gagner du terrain sur l'autre, et l'absorberait bientôt tout à fait : va et vient de deux armées ennemies sur un champ de bataille labouré, dévasté, ensanglanté, qui n'était autre que moi-même, l'*innommé*. (OU, p. 32)

Nous constatons que le nom n'est plus ce désignateur rigide, gardien d'une certaine identité constante. La mère s'attaque à ce qu'il y a de plus immuable et symbolique à la fois de l'identité du fils. En d'autres termes, si nous reprenons cette notion de P. Ricœur, c'est l'identité « mêmeté » qui est menacée. Ce geste montre l'ampleur de l'acte maternel, mais aussi la toute-puissance de celle-ci, étant donné qu'elle s'arroge le droit de manipulation sur

---

[64] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre, op. cit.*, p. 40.
[65] Georges Maurand, « Le personnage : du nommé à l'innommé », dans *Le personnage en question, Actes du IV colloque du S.E.L :Toulouse 1-3 décembre 1983*, Éd. Service des Publications U.T.M., coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail », 1984, Série A,Tome 29, p. 78.
[66] *Ibid.*

autrui. La manœuvre qui s'acheminait vers une désagrégation de l'identité, un « éclatement identitaire »[67], est freinée par la propre désintégration de la mère. En effet, la folie de la mère qui ne cesse de s'accroitre à l'approche de l'indépendance de l'Algérie et le départ forcé vers la France mettront fin à ses lubies.

Les manipulations de la mère sur le nom mettent le fils dans l'embarras face aux autres, car il ne sait comment se présenter devant eux et sous quel nom. Ces derniers, non plus, ne savent comment le nommer. Paradoxalement, le seul legs que le fils reçoit du père est bien son nom (ou ses noms). Le narrateur affirme avoir découvert ces autres prénoms bien plus tard. Ces divers prénoms ne lui créent pas d'embarras parce qu'ils sont des noms secondaires, et le père n'a pas essayé de les imposer comme le fait la mère. Par conséquent, le fils s'en accommode aisément et peut même en revendiquer la possession.

La sur-identification adoptée par le père de Mo s'est faite dans un but de rattachement à un lignage. En effet, comme le père a voulu encrer ses enfants dans une lignée, une terre et une origine qu'il savait précaires, il a donné plusieurs noms à son fils, celui-ci s'appelle Morgan, Olivier, Warnier, Armor. Face à cette pléthore de prénoms, le narrateur s'improvise « onomaturge », il fait de son prénom le lieu où se résument et se condensent la relation parentale et son propre destin. Il part ainsi en exploration des noms. Selon lui, le prénom « Morgan » réunit l'*or* et la *mort*. Si nous considérons que l'or est rare et précieux et qu'il représente ce qui est beau et ce qui fait rêver, il s'opposerait dans ce cas à la mort qui suscite la peur, l'inquiétude et l'angoisse. Le narrateur analyse même les sons des lettres et des syllabes qui composent ce nom, s'attachant à mettre en évidence les diverses oppositions parentales qui se réunissent dans le seul nom de Morgan. Nous pouvons ajouter, pour notre part, que « Morgan » réunit deux syllabes où *Mor* signifie, en breton, *mer*, et *gan* signifie *né*. « Morgan » serait celui qui est né de la mer (mère). Le narrateur omet cependant cette précision non sans la suggérer en évoquant la fée Morgane qui fait référence à l'origine bretonne de la mère. D'un autre côté, le narrateur cherche à trouver une signification, ou du moins une motivation à ses divers prénoms comme celui, par exemple, d'« Olivier » qu'il explique par le désir paternel de le rattacher à la terre, celle de l'olivier et du monde rural. En résumé, c'est l'opposition entre la terre et la mer. De plus, cet arbre fut planté l'année de sa naissance dans le domaine paternel du Warnier. Ces deux prénoms, « Morgan » et « Olivier », évoquent l'opposition des deux univers parentaux, car si Morgan fait référence au monde et

[67] *Ibid.*, p. 79.

origine maritimes de la mère, Olivier fait incontestablement référence à la terre et à l'attachement du père à celle-ci. Le nom, en fin de compte, ne sert plus seulement à désigner, il renferme en plus un sens métaphorique qui résume la vie. Il est le miroir réfléchissant des relations qui se tissent entre certains personnages du récit, car, et comme nous le verrons plus loin, le nom est le lieu de méprise de la mère sur la personne du père. Le récit sert dans ce cas à se construire une certaine identité narrative qui s'articule autour du nom, entre les changements qui l'affectent et les surnoms qui lui sont juxtaposés.

Outre la gêne provoquée par les changements effectués sur le nom, ces manipulations[68] engendrent chez le fils un sentiment d'angoisse et de souffrance lié au regard des autres. Le narrateur livre ainsi ses appréhensions :

> Mais ce qui m'était le plus douloureux, c'était surtout ces cartes de visite que, selon les aléas de mon appellation non contrôlée, maman collait et décollait, les remplaçant sans cesse, sur la boite aux lettres […] J'en souffrais : vis-à-vis des voisins, surtout cette petite blonde […] qui devait se demander […] quelle espèce de spectre – *innommable* – je pouvais bien être. (OU, p. 33-34)

À l'école, Morgan attend aussi avec une grande anxiété d'être appelé par son nom :

> La tête posée sur mon pupitre, enfouie dans mes bras croisés, j'entendais l'instituteur prononcer les noms de mes camarades, appréhendant le moment où, au terme de ce compte à rebours, claquerait le mien : tel un coup de fouet, une balle me frappant en plein cœur. (OU, p. 33)

Comme nous l'avons souligné plus haut, le sentiment d'être sous le regard de *l'autre* et celui d'être jugé sur le seul nom engendre un malaise chez le personnage. Ce supplice est dû aux manipulations qui attirent l'attention des autres. Le narrateur rapporte leurs interrogations en ces termes : « Mais à la fin, m'interpellait-on (un instituteur ou un pion), comment vous appelez-vous ? » (OU, p. 33).

La sur-identification du personnage témoigne de la non-cohésion et de l'instabilité qui entourent l'univers référentiel alors même que, selon les mots de G. Kleiber, « la dénomination équivaut à l'instauration d'un lien référentiel constant[69] ». Pour Morgan, elle ne garantit plus l'anonymat des Jean-Paul et Jean-Pierre « imbus de leur anonyme homonymie » (OU, p. 33).

---

[68] Nous soulignons toutefois ici que si le narrateur dénonce les manipulations de la mère sur son nom patronymique, il ne livre pas une analyse semblable à celle qu'il fait subir au prénom qui lui vient d'elle.

[69] Georges Kleiber, « Dénomination et relations dénominatives », *Langages*, n° 76, Paris, Larousse, 1984, p. 80.

Face à l'entreprise de la mère, le narrateur adoptera une démarche de vengeance, tout au long du récit, en faisant subir au nom même de la mère de multiples manipulations allant jusqu'à faire de celui-ci un nom commun, de telle manière qu'il peut le soumettre à la dérivation. Nous pouvons trouver ainsi, des adjectifs comme « rolandique », « rolandien », « rolandienne », « paranoïco-rolandienne », « rolando-moyenâgiques », ou des adverbes comme « rolandiennement ». Le nom de Rolande s'investit des propriétés du nom commun et se charge d'un contenu sémantique propre à évoquer le monde, les pratiques, les méthodes et les pensées de Rolande. Le narrateur s'amuse à manipuler le nom de la mère pour en dériver de nouveaux mots et composer d'autres de telle sorte que celui-ci, comme une toile d'araignée, se déploie pour mieux emprisonner sa proie. L'espace textuel est ainsi infesté du seul prénom de la mère, il en est étouffé, comme le fils l'est par celle-ci.

Quand le narrateur parle de sa mère en disant « ma Rolande de mère », il est évident que « Rolande » fait référence à un type en soi de mère et non au désignateur de l'individu. Le narrateur lui octroie une charge sémantique qui à elle seule résume tout le trait caractéristique du personnage de la mère. Ailleurs, le prénom de la mère est précédé de l'article défini « la » qui, comme l'affirme F. Zonabend, relève d'une « forme populaire de désignation[70] ». Au vu du contexte, nous supposons que le but de l'usage de cette désignation est la dérision. Nous pouvons le constater dans ce passage : « Mais la Rolande, elle se laisse pas apitoyer, "de l'air, de l'air !". Elle cogne sa valise mappemonde contre le globe énorme du ventre paternel, entrechoc géant de deux mondes, de deux planètes trismégistes, joutes astrales d'épouvante » (OM. p. 141).

Lorsque le prénom maternel ne subit pas ces transformations, le narrateur inflige à la mère d'autres désignations et d'autres surnoms pour railler ses « pseudos » visions, courages ou autres vertus qu'il remet en cause. Il l'appellera : Jeanne d'Arc, Dulcinée du Toboso, Yseult, Mélisande, Priam, Hélène, Shéhérazade, Sainte Vierge, Saint Michel, Marie-vison, Richard Cœur de Lionne, Rutebeuf, Théroulde, Céline, Charles Martel, ou Isabelle la Catholique. Ces désignateurs signalent le ridicule, la démesure ou le despotisme exagéré de la mère. Le narrateur a ainsi recours à l'emphase ou, au contraire, à l'antiphrase pour décrit le personnage et ses gestes.

Si nous revenons aux manipulations de la mère sur les noms, nous constatons qu'elles dépassent celui du fils. Le père est également sa victime, puisqu'elle entreprend à son

[70] Françoise Zonabend, « Pourquoi nommer », dans Claude Lévi-Strauss, *L'identité*, *op. cit.*, p. 276.

encontre un refus absolu de la dénomination. Elle le jette dans l'anonymat en le dépossédant de son prénom, elle parle de lui en utilisant le pronom indéfini « autre » (précédé de l'article défini « le »), lui refusant ainsi son identité nominale et sociale, et exprimant même le mépris à son égard. En outre, elle le nomme par le référent hyperonyme « le juif », terme à connotation négative puisque la mère considère les Juifs comme une race inférieure et usurpatrice. En refusant de le nommer, elle lui refuse aussi la singularité et l'existence même en tant qu'individualité différente des autres. Elle le confond dans une identité collective quand elle ne lui reconnait pas tout simplement une existence individuelle. En effet, « l'autre » est l'« indéfini », l'« inidentifiable », il est celui qui existe en dehors du narcissique et égocentrique *moi*. D'un autre côté, nous pouvons arguer que cette désignation qui réduit le père à l'anonymat a une « valeur prédicative »[71], puisque le père disparait très vite dans le texte et rejoint ainsi l'anonymat éternel.

Finalement, si le nom est un élément essentiel dans l'acquisition de l'identité, il est ici le lieu et le moyen qui résume les relations entre les personnages, il dénonce le regard des uns porté sur les autres. En d'autres termes, il peut servir d'élément d'accès à la pensée de celui qui désigne, auteur de la dénomination, comme Rolande dans *Outremer*, qui multiplie les noms, les déforme ou les efface tout simplement.

Au-delà de la personne de la mère et du rejet qu'elle témoigne à l'égard des autres et du père en particulier, la question soulevée par la dénomination renvoie non seulement à un malaise personnel tel qu'il peut se poser dans *Ébauche du père* et tel que le vit Morgan dans *Outremer*, mais à une période sombre de l'Histoire. Celle où les Juifs, traqués par un antisémitisme virulent, se dépouillaient de leur identité en changeant de nom espérant ainsi échapper aux exactions qui les guettaient de toutes parts. Cependant, dans *Outremer*, cette volonté de changer de nom n'émane pas du Juif lui-même mais de son bourreau, la mère. Le changement ne s'effectue pas dans le but de protéger le premier, mais pour le simple contentement du second qui refuse toute composante identitaire différente de la sienne. Le résultat est, nous l'avons constaté, le désarroi du fils et sa perplexité ainsi que l'interrogation suscitée chez les autres. Les divers questionnements du narrateur-personnage lui révèlent, en effet, l'absurdité de sa condition et celle de l'union de ses parents, ce « couple antithétique » (OU, p. 18) dont lui, son frère et sa sœur sont le résultat monstrueux. Leur union contre nature et leur histoire sont comparables à une « Légende » où les héros parentaux ne sont autres que

[71] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, p. 42. L'auteur consacre un chapitre au nom (patronymes, prénoms, pseudonymes, surnoms), à ses valeurs et à ses motivations.

« Minos » et « Pasiphaé ». Le narrateur use et abuse de ce terme pour souligner le non-sens qui entoure la relation qui a pu exister entre son père et sa mère.

Nous nous heurtons, une seconde fois, à cette question de la dénomination lorsqu'il s'agit de retrouver Alger sur la carte de France. Certes, il est davantage question de la géographie du pays, mais la question de l'identité se pose néanmoins quand il n'y a pas concordance entre le signifié du mot « France » et la réalité géographique qui pose un dilemme au jeune Morgan. « Alger [est une] Atlantide engloutie dans la profusion des noms de villes accumulés, [elle] est terre inconnue » (OU, p. 12). Le personnage mène sa première enquête afin de dénicher Alger sur la carte de France, car bien que l'Algérie soit la France et que la Méditerranée traverse la France, point d'Alger sur la carte. Cette première interrogation qui plonge Mo dans l'embarras n'est qu'une préfiguration de toutes les autres questions qu'il va se poser par la suite. Premier décalage également entre cette identité pour soi où le personnage vit dans une certaine croyance et la réalité externe qui lui octroie une tout autre identité et d'autres attributs.

L'identité onomastique n'est pas posée dans les autres récits, dans *Ébauche du père*, comme nous l'avons mentionné plus haut, même si le narrateur court après un père introuvable. Il ne revendique pas le nom mais le lien filial. L'acquisition du nom de son beau-père, Sénac, ne donne pas lieu à des commentaires concernant cette nouvelle identité si ce n'est la petite voix de Lili, la campagne de jeu de Jean, qui lui fait remarquer que désormais il est Français. Il abandonne le nom patronymique de sa mère, Comma, pour endosser celui de Sénac, mais cette acquisition ne lui enlève pas son statut de bâtard. L'indifférence du personnage quant à cette nouvelle identité peut s'expliquer autrement par le fait qu'elle n'est pas réellement la sienne, mais celle d'un autre avec lequel il ne partage pas de liens profonds. D'ailleurs, le narrateur-personnage ne parle pas du mari de sa mère comme d'une présence importante qui aurait pu lui apporter un quelconque soutien moral et qui aurait pu le marquer affectivement comme l'a marqué la présence du légionnaire Lassassin. Par ailleurs, le prénom de la mère, Jeannette, est le féminin de celui du narrateur-personnage, Jean. Le choix de l'auteur appelle et rappelle l'attachement à la mère, sa seule vraie filiation. En outre, nous remarquons que le narrateur s'adresse presque exclusivement à la mère en l'interpellant par le terme « maman », terme plus affectif qui fait référence au lien, plus qu'au rôle social de mère, alors que le père n'est évoqué que par ce même groupe nominal, sans autre possessif. Ce dernier ne peut exister en dehors de ce lien plus distant, celui du géniteur. Il est même celui

qui jette sa semence sans lui prodiguer ni le soin ni l'attention nécessaires à sa gestation. « Le père » est la désignation qui convient le plus à un tel personnage « anonyme »[72], à cet inconnu sans visage. L'absence de désignateurs affectifs rappelle la carence du lien et de l'amour paternels que le narrateur n'a jamais pu avoir et qui explique ce refus de toute individuation et d'appropriation.

Dans *Les Oliviers de la justice*, les noms sont rarement cités, du moins lorsqu'il s'agit du narrateur-personnage lui-même, ou de son père qui est la figure centrale du récit, ou même de sa mère. Ces derniers bénéficient en majeur partie des dénominatifs de « papa » et « maman » qui font référence au lien affectif et familial qui unit le fils à ses parents. À l'opposé des membres de la famille du narrateur, tous les autres personnages sont nommés. L'acte de dénommer des personnes telles que les ouvriers, la servante, les copains d'armes ou tout simplement l'ami d'enfance a pour vocation de sortir de l'anonymat ces êtres qui, loin d'être de simples créatures de figuration, font partie de sa vie comme ses parents. Ce constat s'explique, à notre sens, par le fait que le texte se veut un témoignage aux êtres que le narrateur considère comme ses « frères ». Il est en outre le lieu de leur rendre justice, en parlant d'eux, de leurs habitudes et de la vie commune avec eux. Aussi, le narrateur commence-t-il par leur rendre leur identité onomastique.

Enfin, pour désigner les personnages dans le *Premier homme*, Camus a recours aux noms réels de ses proches. Nous retiendrons cependant que l'hésitation, entre des noms réels et des noms fictifs, persiste quand il s'agit de désigner certains personnages. Par exemple, lorsqu'il s'agit de la mère, celle-ci est appelée Catherine ou Lucie. Le même traitement est réservé à l'oncle, Étienne ou Ernest, et à l'instituteur, Mr Germain ou Mr Bernard. Bien entendu, cette hésitation ne contrarie pas l'identité de ces personnages, et nous savons qu'elle est due à l'inachèvement du texte et à la disparition prématurée de son auteur. Mais pourrons-nous, toutefois, trouver une quelconque motivation au prénom de « Jacques » ? En dépit des tendances non religieuses de Camus, nous pouvons croire à une certaine motivation dans la formulation de ce prénom qui a une résonnance biblique. « Jacques » est formé à partir d'un autre prénom, celui de « Jacob » qui signifie celui qui est favorisé par Dieu, Jacques bénéficie de cette même chance que lui offre son instituteur Mr Bernard. Il reçoit également les faveurs de sa famille alors même que celle-ci vit dans la misère. Nous retrouvons cette protection de Dieu dans celle du Christ, symbolisée par ses initiales J.-C. (Jacques Cormery). Jacques reçoit

[72] Voir Michel Erman, « Poétique du personnage proustien », *Poétique*, n° 124, Seuil, Novembre 2000, p. 391.

un surnom affectueux de son maître, Mr Bernard, qui l'appelle « mon petit », marque d'affection que ce dernier lui porte.

Au total, si le nom se veut avant tout un désignateur qui octroie à son bénéficiaire une identité nominale stable (Jean, Jacques, Morgan), donc faisant partie de ce qui est immuable, pour certains personnages, comme nous venons de le voir (avec Morgan), il est un élément sur lequel repose toute une part de la considération de soi. À travers la quête du nom, dans ses changements, Morgan essaie de se construire une identité avec des composantes multiples et parfois instables. Pour Jean (*Ébauche du père*), le nom reste insuffisant pour affirmer son individualité, le nom « Sénac » qu'il hérite de son beau-père ne fait pas de lui un fils. Le narrateur des *Oliviers* s'en sert pour rebaptiser les autres – les Arabes – et les sortir de l'ombre, comme si, par ce simple geste de la dénomination, il leur rendait un peu de justice en les arrachant à l'anonymat de la désignation collective d'« autochtones », d'« indigènes » ou d'« Arabes ».

## Conclusion

Nous retenons de ce chapitre que l'identité, de par son caractère pluriel, peut être approchée de différents angles. Cela a pour corollaire d'offrir divers éléments pour son analyse dans le texte littéraire. Ainsi, les divers points de vue exposés permettront dans les chapitres et parties qui vont suivre d'expliquer tel ou tel comportement d'un personnage, telle autre vision d'un narrateur, etc. Nous pouvons, par exemple, à la lumière de ce que nous venons de dire, expliquer le lien entre la mémoire et la reconstitution de l'identité personnelle. Quand la mémoire est en difficulté, l'imagination vient combler ses insuffisances. Nous constatons par exemple que dans le récit de Camus, le héros Jacques Cormery, puise dans son imagination pour reconstituer un semblant d'être et de vécu de son père. Ainsi, après avoir récolté tous les bouts d'histoires qu'on lui a racontées, et dans une sorte de songe, Jacques « voyait son père qu'il n'avait jamais vu, dont il ne connaissait même pas la taille, il le voyait sur ce quai de Bône parmi les émigrants […] » (LPH, p. 205). De même, dans *Ébauche du père*, nous sommes face à ce processus « créatif ». Le narrateur ne se contente pas d'avouer ce manque d'informations sur le père, mais il donne des modèles du père. Il spécule et invente un ascendant en se basant sur des figures symboliques. Le père peut s'incarner dans l'image de Dieu le Père, celle du père de l'église, comme il peut appartenir à la famille littéraire et être Char, Roblès ou Camus. Enfin, il peut être l'un des pères historiques de l'Algérie. En somme, l'imagination, quand elle n'est pas un adjuvant de la mémoire comme dans *Le premier homme*, est un véritable palliatif ou moyen de création comme dans *Ébauche du père*. Autant dire que l'identité repose sur le souvenir restitué, le récit transmis ou celui qui reste à construire.

Nous retenons également que l'identité se définit par rapport à d'autres concepts tels que « changement », « interaction », « autrui ». Ce sont des notions que nous verrons dans les parties suivantes, elles nous aideront à mieux comprendre la nature de l'identité véhiculée dans chaque récit, et à saisir les motivations des personnages ou narrateurs-personnages dans tel ou tel comportement.

# 2 Deuxième chapitre : Quel genre pour quelle identité

## Introduction

Avant de s'interroger sur la question de l'identité dans les récits de cette étude, il faut préciser que la frontière entre la fiction et l'autobiographie est très mince. Car, bien que les auteurs annoncent qu'il s'agit d'une fiction romanesque et qu'ils tentent de déstabiliser le lecteur signant des pactes contradictoires, mettant en scène des protagonistes à moitié imaginaires, la matière autobiographique envahit les récits. La réflexion sur soi se développe à partir de cette matière première. En effet, les noms de personnes voilés ou non, les événements historiques et l'histoire personnelle de chaque auteur largement exploitée ne laissent pas le choix au lecteur, qui traitera ses récits comme des autobiographies, cherchant à débusquer au détour de chaque fait raconté la figure de l'auteur ou des détails de son vécu réel.

La part du fictif et du réel varient cependant d'un texte à un autre, elle dépend du désir de chaque auteur de puiser dans son histoire personnelle et de la matière bibliographique dont il dispose. Nous n'étudierons pas ici cette question, mais nous y ferons allusion dans la mesure où le concours des deux est nécessaire et sert la démarche de quête que chaque auteur place au centre de son récit. Nous verrons quand et pourquoi chaque part est-t-elle sollicitée. D'emblée, nous pouvons reconnaître la part importante de la fiction chez Sénac pour qui il s'agit de « s'inventer de toutes pièces une "autobiographie"[73] ». Dans le texte de cet auteur, le romanesque prend le dessus pour combler précisément cette absence d'une partie des repères filiaux. Il a pour objectif de se réhabiliter. Mais nous constatons très vite que de la bâtardise, Sénac échafaude des identités inaccomplies qui se brisent avant terme. Sportes fait le parallèle avec l'Histoire et y puise nombre de comparaisons pour expliquer telle ou telle partie de sa vie familiale. Il veut montrer comment sa propre famille, loin d'évoluer en marge de l'Histoire, en subit au contraire les aléas. Il traite son histoire à la manière d'un documentaliste qui explique tout en apportant des arguments réels. De sa naissance étrange, le narrateur développera une quête « à contre sens » où il veut se désaliéner de sa mère.

[73] Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, Seuil, 1996, p. 369.

Le narrateur des *Oliviers de la justice* intègre des faits historiques sous forme de petits faits familiaux dans le but d'associer *l'autre* à sa propre histoire, sinon à celle des siens. Et Camus fait de l'exil – lui-même conséquence des misères économiques ou des conflits politiques – un point de repère aux multiples répercussions sur la vie des hommes dont sa famille fait partie. Les détails historiques viennent cautionner l'histoire personnelle qui dépend d'elle.

Le traitement de la question de l'identité personnelle est donc différent puisque l'expérience personnelle ainsi que l'accès au souvenir et la manière avec laquelle il est évoqué sont différents. Nous verrons que la vocation de ces écrits, si elle n'est celle de refléter la vie vécue dans l'exactitude d'un miroir, et dans ce cas d'une identité existante, est celle, comme le dit G. Gusdorf, de « créer une identité à partir de cette situation confuse où se trouve une conscience lorsqu'elle vient au monde, dans le désordre de ses aspirations, positives et négatives[74] ». Il s'agit de créer une identité à partir du chaos, s'inventer un sens quand le réel est désordre ou néant, dans un monde conflictuel où s'affrontent des valeurs opposées. Ricœur ajoute que « C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup[75] ». L'écriture dans ces récits a une vocation non seulement organisatrice, mais surtout créatrice et fondatrice.

[74] Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, *Ligne de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1990, p 337.
[75] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 192.

## 2.1 *Ébauche du père* : en quête de reconnaissance

Si Sénac est à sa première et ultime tentative romanesque, le thème qui gouverne ce roman n'est pas nouveau en soi. En effet, la quête d'une identité et d'une reconnaissance ne cessent de traverser ses écrits poétiques. Dans le recueil *Citoyens de beauté*, il réclame une place dans la patrie :

> 11
> J'interroge
> Je me lève sur mon banc et j'appelle
> Pas d'autographe, jeunes gens, mais une place parmi vous
> Pour croire qu'un matin peut paraître
> Plus ferme que l'exil
> 12
> Car c'est cela l'exil
> Sans fin, le lieu
> Refusé. Peut-on vivre
> Sans la patrie. Sans Sa
> Patrie au plus intact. Le corps
> Est déchiqueté, délavé
> (Vieux blue-jeans aux accrocs)
> Quand lui est refusée sa terre,
> Celle à lui
> -Même terre de ronces,
> Rocailles et rongements
> Du sang, mais sienne !
> […][76].

Dans ce présent récit, le narrateur mène une double quête. La première est une quête de filiation paternelle que nous retrouvons par ailleurs dans les poèmes : *Les désordres* et dont un poème porte même le titre *Ébauche du père*[77]. La seconde est une quête d'appartenance à cette patrie d'Algérie plurielle. La première retiendra notre attention, car elle est exprimée de manière manifeste et avec insistance.

C'est donc, pour Jean Sénac, une « chasse » au géniteur qu'il fait tout au long du récit sans jamais parvenir à le saisir. Retrouver le père et reconstituer une identité filiale qui puisse le définir devient une obsession. Le narrateur ne cesse de la réitérer tout au long du récit. Ainsi, affirme-t-il dès les premières pages : « je reviendrai sans cesse sur le Père. Il est ma

[76] Jean Sénac, « Chant funèbre pour un Gaouri », dans *Citoyens de beauté*, Charlieu, La Bartavelle, 1997, (éd. Originale, Rodez, Subervie, 1967), p. 37-38.
[77] Voir Christiane Chaulet-Achour, « "*Mes syllabes de vérité"*: *étude d'Ébauche du père* », dans Jamel-Eddine Bencheikh, Christiane Chaulet-Achour, *Jean Sénac : clandestin des deux rives*, *op. cit*., note 20, p. 103.

soif et mon néant » (EDP, p. 18). Il convoque le père à plusieurs reprises dans le texte afin qu'il puisse « justifier sa naissance »[78].

Mais s'il échoue dans sa quête de trouver un père qui lui serve de référent et de modèle, ses cris ont une vertu cathartique qui lui permettra de se libérer non seulement de l'absence paternelle, mais aussi de la hantise de sa bâtardise. L'acte d'écrire lui-même, dans ce cas, a pour but, si nous reprenons les termes de TH. Laurent, de faire « le constat d'une réalité insatisfaisante[79] », mais ici, il est aussi et surtout un moyen, pour le narrateur, de dire qu'il « existe » et qu'il a une identité réelle en dehors de celle qui lui a toujours manqué. La fiction est pour Sénac le lieu où se réalisent ses fantasmes, surtout celui du meurtre du père, comme nous le verrons plus loin. Le récit est un espace où il manipule la figure paternelle, il la construit et la déconstruit simultanément au gré de ses états. Le récit de Sénac est un perpétuel mouvement entre le fictif et le réel vécu mais surtout ressenti à cause de cette carence paternelle. La fiction, qui vient presque « contredire l'autobiographie »[80], est ici au service d'un *moi* en difficulté qui loin de remettre les choses à leurs places essaie au contraire de créer un moyen de pouvoir faire le deuil de l'enfance en s'inventant d'invraisemblables « scénarios » de rencontres avec le père et en affabulant sur ce père imaginaire. La vertu de l'écriture du *moi*, dans ce cas, n'est-elle pas dans sa capacité à « créer une identité à partir de cette situation confuse où se trouve [la] conscience[81] » de Jean, otage de ce désordre. *Ébauche du père* est le lieu où le « c'est ainsi » cède progressivement la place au « comme si »[82]. Ce qui importe à l'auteur ce n'est finalement pas de reconstituer un vécu, mais de pouvoir se débarrasser de son obsession. Le sous-titre de l'œuvre, « pour en finir avec l'enfance », confirme ce processus du deuil qui fait un parallèle avec cet autre nœud, celui œdipien qu'il faut surmonter pour pouvoir se constituer comme individu à part entière et pour lequel il est nécessaire de s'inventer une image idéale et inaccessible du père. Mais ce processus de deuil passe inévitablement par une ambivalence de sentiments qui varient de l'amour à la haine comme le confirment nombre de psychanalystes tel P. Julien[83]. Cette inconstance des

---

[78] Voir Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 25.
[79] *Ibid.*
[80] Selon les termes de Colette Astier, cité dans Sébastien Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 82.
[81] Georges Gusdorf, *Les écritures du moi, ligne de vie* 1, *op. cit.*, p. 337.
[82] Selon l'expression de Jacques Lecarme cité par Michel Thouillot, « Claude Simon et l'autofiction d'un acacia à l'autre », dans Roger-Michel Allemand, Christian Milat, *Le nouveau roman en questions 5, une nouvelle autobiographie ?*, Lettres Modernes Minard, coll. « L'icosathèque (20th) », Paris-Caen, 2004, p.111.
[83] Philippe Julien, « Les trois dimensions de la paternité », dans Joël Clerget (dir.) et Marie-Pierre Clerget (dir.), *Places du père, violence et paternité*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 170.

sentiments, de l'affection et du désir de rapprochement du père à la haine et la répulsion, est exprimée par le narrateur-personnage à plusieurs reprises, comme dans le passage suivant : « Il était si beau, n'est-ce pas, si beau, que même avec ma haine, avec mon indifférence, je n'aurais pu que l'aimer ! » (EDP, p. 161)
Le narrateur-personnage nage dans la confusion de ses sentiments envers cet être « insaisissable », d'« une insoutenable et chaotique présence » (EDP, p. 160).

Dans un autre fragment, le narrateur met scène une rencontre entre le fils et le père :

> * Pas une seconde tu n'as été présent. Mais toute ma vie c'est à toi que je me mesure
> — Et je suis là. Je suis là derrière la porte à t'appeler des matinées entières.
> * Je dors. Je dors interminablement. Pour m'arracher à ton horreur. Pour te trouver. Pour ta beauté. Le sommeil est ma forme. Je m'y vautre. Je m'y défais, m'y recompose.
> — Fils imbécile aux yeux fermés, rêveurs buté aux paupières closes quand je suis là, derrière la porte.
> * Va-t'en, vieillard, mon père est beau !
> […]
> * Va-t'en, vieillard ! Ce mal visqueux que tu as jeté, il est trop tard pour le reprendre. Nous avons rampé dans ta bave, fouetté tes détritus, dans cette baratte du cœur secoué jusqu'à la folie. Et ton sperme a durci, avec les larmes de la mère
> […]
> — Mon fils ! A moi, tu parles ainsi
> * N'encombre pas la porte. Laisse passer mon Père avec son étendard (EDP, p. 88-89).

Ce passage montre l'opposition entre deux sentiments nourris à l'égard du père, celui, d'un côté, d'un désir de retrouver un père beau, fort et divin, et celui, d'un autre côté, de l'aversion devant un père décadent, médiocre et fautif. Le père parfait est désigné par la troisième personne, une personne absente qu'il attend toujours, un « il » improbable, voire impossible, une « non-personne » parce que le référent paternel est vide. Cette tentative de créer un père parfait n'est qu'une illusion, elle est un leurre dans lequel se berce le narrateur. Celui-ci est rappelé à la réalité par la présence de *l'autre*. Le narrateur convoque les deux images parce qu'il est conscient du subterfuge dans lequel il s'enferme.

Le deuil se révèle donc complexe du fait que le père réel n'existe pas, un père qui puisse résoudre ce nœud œdipien parce que, comme l'explique P. Julien, pour le fils, il est « impossible de faire seul le deuil[84] ». Et quand le référent réel manque, il est emprunté à l'imaginaire. Aussi, l'auteur parvient-t-il à cette exorcisation en mêlant le réel au fictif. Le récit renferme les traces les plus évidentes. En effet, le récit d'*Ébauche du père* est pris en

[84]Philippe Julien, « Les trois dimensions de la paternité », dans Joël Clerget et Marie-Pierre Clerget, *Places du père, violence et paternité, op. cit*., p. 173.

charge par un narrateur-personnage qui porte le nom de l'auteur lui-même. Le narrateur signe, dès la première page, un pacte autobiographique avec le lecteur : « j'ai horreur du récit et je ne désire point écrire un roman. J'ai trop d'impatience pour tenter aujourd'hui un poème. J'ai trop de choses à dire pour ordonner mon chant. Je n'aime pas les fleuves mais je ne sais pas être bref. Je ne gommerai pas. » (EDP, p. 17). Mais, plus loin, cette même promesse est remise en question, il parle du récit comme d'un roman où l'imagination remplace l'existant : « j'en parle dans ce roman parce que ma main me pousse. Est-ce un roman que raconter sa vie avec beaucoup d'imagination qui reforme les choses à partir de leur vrai noyau ? C'est un roman, parce que je m'invente un tas de vérités » (EDP, p. 23). L'auteur, par le biais du narrateur, se perd et perd le lecteur dans ses pactes[85] antinomiques. Il procède ainsi pour avoir plus de liberté avec le récit personnel et la question paternelle. L'auteur joue sur le vrai et le faux, il entraine le lecteur dans ses délires. Peut-être désire-t-il faire accepter ce qui ne peut l'être ou, au contraire, ébranler les attentes du lecteur tout en le prévenant qu'il ne s'agit là que d'un roman. Ce qui demeure sûr, c'est le fait que lecteur est libre de croire ou non à son histoire. En adoptant cette démarche, l'auteur met le lecteur dans l'inconfort d'une situation paradoxale : celle du récit autobiographique où il veut dévoiler certains recoins de sa vie et qu'il veut partager avec lui, tout en empruntant la voie de la fiction pour éviter quelque reproche que le lecteur formulerait. Le narrateur signe avec le lecteur un pacte douteux et suspect. Nous sommes face à un texte « hybride »[86], une autofiction comme la définit V. Colonna[87] et qui privilégie l'invraisemblance.

Il convient d'ajouter que dans *Ébauche du père*, se mêle au narrateur-personnage une autre instance, celle du scripteur, en l'occurrence l'instance qui représente l'auteur lui-même en train d'écrire son roman. Le texte devient plus confus par l'addition de cette autre voix, et l'identité du *je* devient aussi multiple. Nous ne pouvons savoir s'il s'agit de l'histoire du narrateur-personnage Jean Sénac et de sa quête du père ou de celle de Sénac-l'auteur qui se met à écrire un livre, celui de sa « fiction personnelle ». Le narrateur-scripteur porte des propos hors du récit et s'adresse à un interlocuteur, lui aussi externe au récit. Le jeu de mots est aussi quelque peu dérangeant car il rend le texte encore plus ambigu. Nous reviendrons sur cette question plus loin.

---

[85] Voir Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (1e éd. 1975), p. 13-46.
[86] Selon les termes de Michel Erman, « Autofiction, autoportrait, autocitation -Avant-propos », dans Michel Erman (dir.), *Autofiction(s)*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2009, p. 10.
[87] Cité par Marie Darrieussecq, voir notes, dans Marie Darrieussecq, « l'autofiction, un genre pas sérieux », *art. cit.*, p. 379.

Ce projet « douteux » sanctionne donc une « identité douteuse », et une identité incertaine, chimérique qui autorise le narrateur à s'inventer et à chercher des repères partout. Son identité est pour ainsi dire une pure fabulation. Il ne lui est à ce moment pas interdit de fabuler dans son livre, de « délirer », d'inventer toutes sortes d'anecdotes quant à son passé, son histoire et son père. Le lecteur doit adopter le même regard, car le narrateur a accepté cette identité factice aux multiples visages éphémères. Ce subterfuge auquel a recours le narrateur constitue même le meilleur moyen de représentation de l'incompréhension entourant son identité et son existence puisqu'elles relèvent du hasard fatal. En outre, tous les autres jeux de langage, d'énonciation, concourent vers ce dessein. Nous verrons plus loin comment, pour prendre la parole ou s'adresser à son interlocuteur, le narrateur oscille d'une désignation à une autre et d'un destinataire à un autre. Le pacte romanesque n'est en fin de compte qu'un bouclier derrière lequel se cache une histoire réelle, celle d'un être en quête de son *moi*. Celui-ci est tenu d'user de détours afin de mieux appréhender une question complexe mais vitale. La quête nécessite certes le recours à des souvenirs d'enfance, à des éléments biographiques, cependant, quand ces mêmes éléments sont ambigus ou inexistants, il ne reste que l'imagination et la spéculation pour recréer le passé. L'autofiction sert finalement à pallier un manque relatif au père et, par conséquent, à son histoire personnelle et à son passé, et le recours à cette « structure mensongère », comme l'appelle M. Weitzmann, est la meilleure façon de « donner un sens au chaos[88] ». Le récit autofictionnel de Sénac est *in fine* la seule voie possible pour atteindre la quiétude. Elle est, comme le dit encore M. Erman « l'écriture d'un moi non définitif, d'un moi qui s'invente et travaille sur soi par-delà ses souvenirs-écran grâce à la réflexivité du fictionnel[89] » et qui transpose le mieux la crise identitaire du narrateur.

## 2.2 *Le premier homme* : se réinventer des origines

Si la référence à la famille et aux souvenirs d'enfance n'est pas une nouveauté chez Camus, puisque *L'envers et l'endroit* (1937) exploite une part de la substance biographique de l'auteur (et *Louis Raingeard*, qui fait partie des appendices, en constitue la première ébauche du *Premier homme*) comme *l'Exil et le Royaume* ou même *L'étranger*, l'écriture de l'histoire familiale au sens de reconstitution d'un cheminement et d'un destin en est une parce que

[88] Cité dans Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Bruxelles, Peter Lang, 2004, p. 111.
[89] Michel Erman, « Autofiction, autoportrait, autocitation », dans Michel Erman (dir.), *Autofiction(s), op. cit.*, p. 10.

l'auteur entreprend pour la première fois un travail autobiographique qui devait en constituer plusieurs volumes. Il n'a jamais été aussi loquace sur les siens comme il l'est dans *Le premier homme*. L'inachèvement de ce texte trahit son caractère autobiographique par l'entremêlement du réel et du fictif à travers notamment l'onomastique indécise où le vrai prénom de la mère Catherine remplace celui de Lucie, Ernest est parfois désigné par son vrai nom (Etienne), M. Bernard par Mr Germain. Ainsi, les vrais noms suppléent les noms fictifs et viennent conforter un récit familial, une autobiographie à la troisième personne. Le choix de cette personne fait partie de ce que Ph. Forest appelle « le protocole romanesque [qui] irresponsabilise l'écrivain » et qui est « paradoxalement facteur de vérité[90] ». En d'autres termes, plus l'auteur s'éloigne de l'autobiographie, en somme du *je* et de cette identité du narrateur/auteur, plus il se délie de l'obligation de se justifier ou, du moins, de « répondre en son nom propre de la part négative de sa vie[91] » et parvient ainsi à mieux l'exprimer et la faire accepter comme vraie.

Le narrateur du *Premier homme* n'affiche pas un acharnement à vouloir connaître à tout prix le père et reconstituer une identité paternelle quelconque. C'est du moins ce qu'il laisse paraître au début du récit, car, comme il l'affirme : « il ne pouvait pas s'inventer une piété qu'il n'avait pas » (LPH, p. 33) pour ce père qu'il n'a jamais connu. Le pèlerinage sur la tombe de ce dernier est mû par la volonté de la mère, et le désir de Jacques de revoir son maître qui s'est installé à Saint-Brieuc, car :

> Il trouvait que cette visite n'avait aucun sens, pour lui d'abord qui n'avait pas connu son père, ignorait à peu près tout de ce qu'il avait été, et qui avait horreur des gestes et des démarches conventionnelles, pour sa mère ensuite qui ne parlait jamais du disparu et qui ne pouvait rein imaginer de ce qu'il allait voir (LPH, p. 33).

Jacques s'est même « décidé à rendre visite à ce mort inconnu (…) avant de retrouver son vieil ami pour se sentir tout à fait libre » (LPH, p. 33). Ce n'est visiblement qu'une tâche dont il veut s'acquitter pour satisfaire le vœu de sa mère.

Mais la suite du récit révèlera un personnage appliqué à reconstituer le passé et à déterrer les origines. Le détachement et le désintérêt laisseront place à l'enquête et au questionnement. Ce revirement soudain est déclenché par la découverte que fait Jacques. En effet, en arrivant au cimetière de Saint-Brieuc, celui-ci réalise que son père était plus jeune que lui à sa mort. La révélation n'est pas insolite en soi, mais elle « l'ébranla jusque dans son

[90] Philippe Forest, *le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p. 171.
[91] *Ibid.*

corps » (LPH, p. 34) et le laissa « aux prises avec l'angoisse et la pitié » (LPH, p. 35). Elle remet en cause tout l'ordre naturel, car, comme l'affirme D. Hume concernant l'identité, « ce qu'on attend fait moins d'impression et paraît de moindre importance que l'inhabituel et l'extraordinaire[92] ». Cette révélation est donc ce qui fragilise le plus l'identité dès lors que l'ordre naturel est inversé et que la stabilité d'une croyance est perturbée. Ce fait, aussi banal soit-il mais déstabilisant, va pousser le narrateur à la recherche de ce père-enfant et du passé familial afin de réhabiliter le mort et réparer l'injustice de sa disparition précoce. Le sentiment qui pousse Jacques Cormery vers la quête est celui de réparer l'injustice, envers son père puis envers toute sa famille et tous ceux qui sont dans leur cas, condamnés à la disparition sans avoir laissé la moindre empreinte, car l'oubli et l'exil font partie de leur ombre. Le récit est « à la fois un pèlerinage aux sources et une restitution[93] ».

Le narrateur du *Premier homme* a réussi à reconstituer, même d'une manière partielle, l'identité du père mais surtout la sienne à travers le récit de son enfance. Cette démarche autobiographique, qui prend une telle ampleur, est nouvelle chez Camus. Même si elle est déguisée en fiction, nous reconnaissons la substance factuelle, et la fiction n'est qu'« un mode de défense[94] » car, à bien considérer le texte, le lecteur ne peut faire abstraction de ces « autobiographèmes »[95], qui trahissent une histoire personnelle, comme si « la matière autobiographique ne [pouvait] être systématiquement exploitée […] [par Camus] qu'à condition de l'être sur le mode de la fiction romanesque[96] ».

Mais si *Le premier homme* se veut avant tout un récit fictif, c'est surtout l'inexistence du père dans la triade mère/enfant/père qui suggère que celui-ci ne soit intégré que par le biais de la fiction comme l'explique J. Clerget[97], à travers un jeu de signifiants qui crée le père. À l'exemple d'*Ébauche du père*, le père dans *Le premier homme* appartient au domaine du mythe puisqu'il ne se concrétise pas dans la personne présente et réelle. Dans l'un comme dans l'autre récit, la référence au Père (Dieu) et au Premier homme (Adam) est très significative étant donné que l'un comme l'autre sont insaisissables. Finalement, dans les deux récits, tout reste à construire, surtout le père, car si Jacques représente le premier

[92] David Hume, *Traité de la nature humaine*, *op. cit*., p. 350.
[93] Jeanne Bem, « La terre et le désert dans l'imaginaire d'Albert Camus », dans Gérard Nauroy (éd.), *Le désert, un espace paradoxal. Actes du colloque de l'Université de Metz, 13-15 septembre 2001*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », *Vol. 2*, 2003, p. 462.
[94] Sébastien Hubier, *Le romans des quêtes de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 80.
[95] *Ibid.*
[96] *Ibid*.
[97] Joël Clerget, « Places du père, violence et paternité », dans Joël Clerget (dir.) et Marie-Pierre Clerget (dir.), *Places du père, violence et paternité*, *op. cit*., p. 75.

homme, Jean en fait une ébauche de celui qui l'a engendré. Par conséquent, il est, lui aussi, le premier homme. Les deux narrateurs de ces récits vont essayer de donner vie au père. Ils sont les vrais géniteurs de leurs pères. Ils sont aussi les géniteurs de leurs propres vérités, car la quête est celle de la vérité sur soi, non seulement celle de leur filiation, mais celle de leur vérité intérieure, et du sens à donner à leur existence au milieu d'un univers de contradictions et de désordre. Une manière de naître à soi-même et de construire un point d'appui, un repère, une origine. Cette naissance n'évince pas la première naissance au monde mais elle sera l'avènement de l'adulte, de l'homme. Bien entendu, celle-ci apportera son lot de frustration, de révélations déplaisantes, mais elle apportera aussi une part de lucidité et de clairvoyance plus considérable.

Quoiqu'il en soi, *Le premier homme*, comme les autres récits que nous allons voir, est une tentative de réponse à la question : « qui suis-je ? » que nous pouvons reformuler ainsi : « qui est le Français d'Algérie ? » ou, comme la formule J. Sarocchi[98] : « qu'est-ce qu'un Français d'Algérie ? », et qui n'est pas seulement lui, mais son père et son grand-père, et tous ceux qui sont venus comme eux s'installer sur la terre d'Algérie. En effet, le récit veut retracer l'histoire de ces immigrants arrivés un siècle avant, qui croyaient fuir la misère et la guerre, mais qui durent affronter d'autres combats plus atroces contre la nature, les hommes et les maladies.

## 2.3 *Outremer* : « soi-même comme un autre »

Il en est autrement d'*Outremer*, où le questionnement sur soi et sur l'identité problématique est exprimé dès les premières pages. L'interrogation débute par la quête enfantine, néanmoins très significative d'Alger sur la carte de France, recherche infructueuse qui déroutera le jeune Morgan et qui finit par le décevoir et le jeter dans une profonde perplexité. Le désenchantement de Morgan quant à la découverte de la vraie géographie de l'Algérie française va le mener vers le questionnement sur soi, « je vivais à Alger ! En Afrique ! Encore que ce Je-là, ce Moi-Même qui y vécut, fut pour le moins problématique : qui étais-je en effet, quelle était cette graine au hasard jetée à la face du monde ? » (OU, p.17). Dans ce premier passage, le narrateur se présente comme une entité séparée de lui-même, isolée et étrangère. Il parle de « ce Je-là » et de « ce Moi-Même » qui traduisent sa prise de distance par rapport à lui-même. Il s'appréhende en tant qu'autre auquel il ne s'identifie pas,

[98] Jean Sarocchi, *Le dernier Camus ou le premier homme*, Librairie A.- G. Nizet, Paris, 1995, p. 148.

comme une personne absente. La distance est celle aussi de la différence, dans le sens de l'étrangeté.

Cette identité est en effet Problématique, et le paradoxe commence bien avant la naissance de Morgan. Il débute avec l'union « antithétique » de sa mère et de son père que rien ne réunissait. Leur rencontre a donné lieu à une naissance farcesque que le narrateur va justifier même dans son prénom. Il se lance dans un commentaire sur ce nom dans le deuxième chapitre où le commentaire sarcastique et l'ironie se déploient sur l'origine et la signification de *Morgan*, « fée celtique Morgane, faisant écho avec l'or rutilant de son r roulant dans la bouche… » (OM. p. 29).

Cette question de l'identité de soi résonnera tout au long du texte au fil des souvenirs d'enfance et d'adolescence et les premiers apprentissages de la vie. Elle mènera le personnage à narrer d'épisode en épisode certains événements de sa vie mais aussi celle de ses parents. À cet égard, *Outremer* est un récit initiatique où le petit Morgan découvre la vie. D'abord sur le plan personnel et intime, le narrateur raconte ses premiers apprentissages de la sexualité, il n'est pas encore question d'expériences sexuelles, mais de la découverte du corps, des changements qui l'affectent et de l'excitation. Ensuite sur un plan social et historique, l'interrogation sur la géographie révélera des imbrications historiques. La recherche des mots dans le dictionnaire, loin de satisfaire le personnage, fera état de l'enchevêtrement des réalités religieuses, raciales, ou politiques. Ces mêmes mots font prendre conscience au personnage qu'ils sont non seulement un refuge et un moyen de refaire le monde à travers l'écriture, mais une arme redoutable. Il aura l'occasion de faire usage de cette arme contre sa mère en lui démontrant la contradiction de ses paroles. L'affront se soldera par un doigt tranché par la mère, nous reviendrons sur cet exemple. Morgan découvrira que les mots sont plus lourds que les choses, « les mots tuent », comme il le dit.

Morgan s'attardera beaucoup plus sur sa mère, car c'est elle qui lui a causé le plus de torts, mais elle a aussi laissé plus d'empreintes sur son existence, le poussant à s'interroger sur sa vraie identité. Cette interrogation résonnera tout au long du récit à travers des formules comme : « De qui suis-je le fils ? » (OU, p. 79), « D'où sortais-je ? » (OU, p. 144), « Mon monde, c'était où ? Je suis un extraterrestre. » (OU, p. 164), « moi le brun, le levantin, le mat, j'étais pas clair : louche, trouble marrane, converso, faux jeton » (OU, p. 283), « "Les arabes c'est les Arabes, maman disait, catégorique ; les Français, c'est les Français ; les juifs c'est les

juifs !" Chacun sa place. Et moi, là-dedans, ma place, c'était où mon strapontin ? » (OU, p. 290).

Toutes ces questions se résument et se rapportent à celle du « qui suis-je ? ». Interrogation obsédante et torturante à laquelle le narrateur ne trouve pas de réponse claire, sinon des réponses partielles qui ne le définissent pas à part entière. Le vide du modèle paternel, l'instabilité des référents comme le nom, l'appartenance religieuse et raciale, ou même leur multiplicité font dire au narrateur qu'il est un monstre. Cette pluralité et cette instabilité référentielle mettent en échec l'identité-*idem*. Le narrateur, comme dirait P. Ricœur, est « vidé du secours de l'identité-*idem*[99] ». La multiplicité des référents est synonyme de multitude des *moi* qui le constitue. L'acte d'écrire, d'exposer et de dire les paradoxes qui se trouvent réunis en lui, est une recherche d'un *moi* qui engloberait ses multiples composantes.

Si le personnage se pose sans cesse la question de savoir qui il est, c'est parce que la mère ne cesse de renier en lui toute trace du père et toute autre appartenance que la sienne, en l'occurrence la Bretagne, la France métropolitaine ou le catholicisme. Il n'y a pas de place ni pour le père ni pour Alger ni pour l'autre filiation juive. À chaque parole de la mère, qui occulte cette partie de l'appartenance de Morgan, ne cessent de jaillir en lui de nouvelles interrogations. Le livre est son seul secours. C'est dans *Le Grand Larousse* qu'il essayera de trouver le sens du mot *juif*, mais loin de trouver une explication claire, il se perd dans des attributs qui le plongeront dans un « diallèle morganien », car, de « juif » il s'achemine vers « Sémite », « Antisémite » puis « Arabe », « Indigène », « Français », « Algérien », et il se retrouve à la case départ. Le mot « juif » est donc problématique, il est sans issue. Il converge vers les mêmes référents qui lui sont opposés. Il ne peut se définir en dehors de tous les autres qui lui sont juxtaposés.

Il ne s'agit pas pour Morgan (Mo) de réinventer un vécu mais d'en témoigner dans ce récit, celui-ci raconte son enfance comme s'il s'agissait d'une épopée où, lui, le héros brave la terreur maternelle. Il parle même du récit de sa légende : « ma Légende dit que … » (OU, p. 53), « on peut raconter ici un épisode de ma Légende situé dans ma prime enfance » (OU, p. 150). L'ironie qui sera la stratégie du narrateur dans le traitement des événements de son enfance se dessine de manière évidente. Mais, à ce stade, nous nous contenterons d'observer que le narrateur « joue » sur les deux registres, factuel et fictionnel. Il donne ainsi une certaine

[99] Paul Ricœur, « L'identité narrative », *art. cit.*, p. 303.

légèreté à son propos pour égarer le lecteur en lui laissant l'entière responsabilité de juger du degré de la véracité ou non de ce qu'il lui livre. De même, l'histoire de la rencontre de la Bretonne et du Juif est laissée au libre arbitre du lecteur ; « tous ces témoignages, minutieusement colligés et collationnés, demeurent incertains, et nous abandonnons au lecteur le soin de se faire juge » (OU, p. 19-20). L'auteur/scripteur ne manque pas de faire des intrusions autoriales[100]. Ces intrusions permettent au narrateur-personnage de se détacher de son récit pour se mettre en « parallèle »[101] afin de porter des jugements différents et de se projeter dans le futur ou d'envisager une issue à sa vie, sinon annoncer ce qui va suivre. Il s'agit de commenter sans cesse ce qui est narré : « Nous raconterons en temps voulu … » (OU, p.18), ou de porter un regard prospectif sur ce qui suivra dans le texte : « nous ne prenons bien évidemment pas parti dans cette tragédie familiale » (OU, p. 21), « nous citerons ici in extenso le texte concernant donc la JUIVE » (OU, p. 213), « Il apparait donc que bien des années avant que j'eusse eu l'idée de m'onaniser le bas-ventre, j'eusse partagé avec ma sœur de troubles relations que nous nous attacherons à éclaircir ici. » (OU, p. 215). Autant d'intrusions qui rappellent le narrateur de *Jacques le fataliste* de D. Diderot, qui interpelle continuellement son lecteur. Le narrateur les introduit ici dans une sorte d'interlocution où ce dernier cesse d'être un personnage, mais où il est un observateur de sa propre histoire. Il devient alors un visionnaire qui parie sur sa vie ultérieure. Il fait des projections dans le futur, il commente sa propre histoire avec une certaine dérision. Le narrateur d'*Outremer* qui dit *je*, le fait comme s'il s'agissait d'une autre personne, le *je* narrant se dissocie du *je* narré, *je* est un autre. Il livre une sorte de biographie : « selon nombre de témoignages de l'époque, il semblerait que ce fût moi […] qui […] aurait monté l'ignoble stratagème qui mena maman "chez les fous" » (OU, p. 324). Ces interruptions et autres intrusions du narrateur-scripteur marquent une scission de l'autobiographie pure pour rappeler aux lecteurs qu'il ne s'agit là que d'un récit incertain, un mythe. Elles ont pour effet de laisser osciller le récit entre le fictif et le factuel. Le fictif finit cependant par prendre le dessus vu que même quand le narrateur prend la parole objectivement il ne fait qu'affirmer qu'il s'agit d'une légende. Il ne reste alors que la réalité du narrateur lui-même en tant qu'instance présente qui établit le dialogue avec ses éventuels lecteurs. Et le réel qui peut subsister n'est à ce moment que l'acte d'écrire lui-même.

[100] Voir Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 135.
[101] *Ibid.*

## 2.4 *Les Oliviers de la justice* : hommage et espérance

Le personnage principal des *Oliviers de la justice*, autour duquel se tissent les souvenirs du passé, est le père. L'événement majeur qui ouvre le texte est la disparition de celui-ci qui appelle des souvenirs d'enfance et des réflexions sur cette vie lointaine dans la ferme, ainsi que sur les événements qui secouent le pays. La mort du père constitue un prétexte pour dresser son portrait, mais à travers ce portrait nous assistons à l'élaboration de celui du fils, étant donné que ce dernier relate ses propres habitudes, ses souvenirs d'enfance, comme cette dernière nuit avant le décès du père qui lui rappelle les autres nuits d'été à la ferme :

> les étés d'autrefois quand la nuit comme ce soir s'annonçait trop chaude, nous dormions tous les trois, en plein air, sur un grand chariot que deux chevaux amenaient au crépuscule sur l'esplanade, devant la maison-là où le 14 juillet se tirait le feu d'artifice, entre l'olivier et le vieux peuplier sans feuilles. (LODJ, p. 70).

Ce passage se poursuit ainsi sur une longue réminiscence qui chante un passé pas très lointain, mais qui côtoie déjà le rêve, car plus rien ne subsisterait après la mort du père. Sa disparition est le point central vers lequel revient sans cesse le narrateur et à partir duquel se construit le récit des souvenirs du passé. Nous constatons aussi que le narrateur fait un parallèle entre ce passé et le présent, présent d'autant plus douloureux parce qu'il conjugue la perte du père avec d'autres pertes : celle de la ferme et celle de la paix d'autrefois. Le présent devient menaçant à cause des attentats qui guettent les habitants de ce pays et les plongent dans l'inquiétude et la peur.

C'est sous le signe d'un hommage rendu au père, ce petit colon ayant possédé une ferme où Européens et musulmans vivaient en communauté, que le narrateur réaffirme son appartenance à la terre d'Algérie. Le texte, qui se présente comme un récit fictif, exploite une large part autobiographique de la vie de l'auteur, une sorte d'autobiographie « oblique » comme dirait M. Decout[102]. Bien que le pacte romanesque soit manifeste. Il s'agit bien, si nous reprenons les termes de M. Darrieussecq, de croire à son histoire plutôt que de l'imaginer[103]. Le narrateur livre le récit de son enfance et celui des siens en laissant libre cours aux souvenirs réels, en s'attachant à une vraisemblable réalité vécue ou entendue. En réalité,

[102] Maxime Decout, « Les chemins du deuil chez Albert Cohen : de l'écueil d'un moi forclos dans la mort de l'autre à l'accueil responsables des autres », dans Bernadette Hidalgo-Bachs et Catherine Milkovitch-Rioux, *Écrire le deuil dans les littératures des XXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2014, p. 368.
[103] Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *art. cit.*, p. 375.

nous sommes face à l'une des fameuses cases aveugles du tableau de P. Lejeune[104] où le pacte romanesque se croise avec le fait de l'identité de l'auteur et du personnage. Nous sommes devant une autofiction telle que l'envisage Marie Darrieussecq en s'appuyant sur la définition de Serge Doubrovsky, autrement dit « un écrit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention *roman* sur la couverture), mais où l'auteur apparaît sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples "effets de vie"[105] ».

Le nom du personnage/narrateur n'est cité qu'une seule fois dans *Les Oliviers de la justice* lorsqu'un autre personnage s'adresse à lui, « tu me reconnais, monsieur Jean ? C'est Idir ! » (LODJ, p. 102). Il se désigne par *je* où se fait appeler par le prénom de son père par d'autres personnages. Cette révélation même tardive et discrète du nom du narrateur-personnage vient sceller l'identité de l'auteur et du narrateur-personnage. Elle se fait, toutefois, de manière indirecte et peu certaine si ce n'est par la dédicace : « à Michel qui fut mon père et à cet autre Michel qui est mon fils ». Élément que le lecteur ne va pas vérifier mais mettra hors de tout soupçon. L'identité de l'auteur et du narrateur peut se confirmer, en outre, et de manière implicite, comme l'affirme P. Lejeune[106], à travers l'engagement que le narrateur prend dans la conclusion du livre, qui est celle de rendre hommage au peuple algérien (LODJ, p. 267-268) et à travers la promesse, faite au père, d'écrire le livre (LODJ, p. 273). Le scribe prend la place du narrateur pour parler de son livre et du devoir qu'il se fait de témoigner à la mémoire de son père et du peuple avec lequel il vit.

Qu'il soit une pure fiction ou une autobiographie, le récit vente les mérités des colons dans la part qu'ils ont prise à construire la terre d'Algérie, à tisser des liens forts avec ses gens. Il développe aussi un souhait, celui de maintenir ces liens tout en aspirant à une meilleure considération pour les musulmans. Le devoir de mémoire est une manière de perpétuer cette identité, et l'hommage est synonyme de « ré-identification » au père, et par là même une affirmation de son attachement à lui. Cette mort, qui marque la fin d'une existence et d'une ère, engendre aussi la vie, à travers l'écriture qu'elle génère fixant ainsi les souvenirs passés. L'identification est nécessaire au processus de la constitution de soi, dont nous avons déjà parlé et que P. Ricœur souligne en ces termes :

> Pour une grande part, en effet, l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces *identifications – à* des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, dans

[104] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 28.
[105] Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *art. cit.*, p. 369-370.
[106] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 27.

> lesquelles la personne, la communauté se reconnaissent. Le se reconnaître-dans contribue au se reconnaître-à[107].

La mort du père qui prend l'espace de tout le récit par les incessants retours au moment présent, celui de sa dernière heure, transpose un désir, celui de prolonger le moment présent, de le maintenir inchangé et de repousser l'instant fatidique de la séparation. Cette attitude du narrateur transpose le désir de garder une certaine stabilité au milieu de la menace du changement qui annonce la fin. L'immobilité et le refus du changement expriment cette idée de l'identité qu'on veut sauvegarder et qu'on défend avec acharnement. Mais si le retour vers le passé se fait sous le signe de l'hommage, le futur est envisagé sous le signe de l'espérance. Il s'agit de l'espérance d'une vie meilleure dans une patrie aux multiples référents culturels et raciaux, et que le narrateur évoque à travers des symboles propres aux deux cultures occidentale et orientale. Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie.

[107] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit*., p. 146-147.

## Conclusion

Ce deuxième chapitre montre qu'il n'est pas aisé de tracer une ligne de partage entre le fictif et le réel, l'entreprise est même vaine. Ce qui compte, en revanche, réside dans la vocation de chaque texte à dessiner un objectif pour lequel chaque auteur emprunte sa matière à la fois à son propre vécu et à sa création imaginaire. Car bien qu'il s'agisse de la question de l'identité, il subsiste néanmoins des dissemblances quant à ce qui anime chaque auteur. En effet, si chacun traite la question de l'identité différemment, cela tient au fait que les uns et les autres ne sont pas affectés de la même manière, ni au même degré.

Ainsi, ce qui préoccupe Sénac est de sortir du chaos de l'anonymat et de l'isolement. *Ébauche du père* est à la fois la tentative de retrouver un statut, un père et une ascendance possible, mais il est aussi un moyen de briser le sentiment d'exclusion dont a été victime l'auteur lui-même. Ce dernier ne cesse de réclamer son affiliation à cette Algérie qui lui a toujours refusé ce droit. Il exprime le sentiment de rejet qu'il subit et réclame sa légitimation et son droit à la différence. Le narrateur expose son intimité dans ses moindres recoins sombres et livre son histoire pour se faire accepter tel qu'il est. La quête d'identité émane d'un désir de s'affirmer et de trouver une place parmi les autres. La fiction est dans ce cas le lieu de pousser la différence à l'extrême et, par là même, une tentative de faire accepter sa singularité. Le texte épouse cette image de l'identité inaccomplie et fragmentaire dont souffre le narrateur d'*Ébauche*, et l'écriture est le réceptacle de ce sentiment d'éparpillement. En effet, le discours de Jean Sénac est fragmentaire, hétérogène, parfois même incompréhensible. Il est à l'image du chaos qui règne dans sa vie intérieure et à celle de cette identité « approximative » où il manque visiblement des bouts pour compléter le puzzle. Ces fragments de bouts rêvés sont parsemés comme des petits poèmes éphémères. Ils sont des refigurations[108]de son histoire personnelle, donc de son identité, de l'identité narrative – que Ricœur attribue à cette tentative de construire une histoire « cohérente et acceptable dans laquelle [le narrateur] puisse reconnaître son ipséité[109] ».

De même, le narrateur d'*Outremer* est mu par un désir de se créer une identité ordinaire ou du moins ordonnée. Il n'est pas surprenant que ce dernier multiplie les comparaisons avec des figures historiques et légendaires. Le narrateur-personnage constate la

[108] Paul Ricœur, *Temps et récit III*, *op. cit.*, p. 442.
[109] *Ibid*., p. 444.

fragmentation de son identité, constituée d'une multitude de référents et de composantes inconciliables, non pas avec désolation en adoptant un air tragique, mais avec une certaine dérision et ironie qui traduisent l'absurdité de son cas, de sa famille et de cette liaison qui a donné naissance à cette « étrange, sinon monstrueuse, synthèse » (OU, p. 18). L'auteur met en épigraphe une citation de Kierkegaard : « Tout comme la philosophie commence par le doute, de même une vie digne, celle que nous qualifions d'humaine, commence par l'ironie ». Il s'agit bien d'un « cas » et le narrateur se considère lui-même ainsi, ne manquant pas de faire allusion à son futur et aux psychiatres qui se pencheraient sur son cas : « Les psychiatres, aussi loin sont-ils remontés dans ma biographie, ont retrouvé toujours cette obsession, chez moi, de la fuite » (OU, p. 89).

Mais si le narrateur adopte une certaine stratégie dans son entreprise de quête, il n'est pas question, pour lui, de chercher une identité inexistante comme Jean dans *Ébauche du père*, mais peut-être lui reste-t-il à concilier les identités avec lesquelles il a grandi. Le personnage semble désemparé, car il ne sait pas précisément comment parvenir à une cohérence au milieu d'une composante hétéroclite. Mais il n'exprime pas non plus le souhait d'une telle conciliation, il n'en fait que le constat de la singularité.

À l'opposé, nous constatons dans *Les Oliviers de la justice* que l'auteur a choisi la mort de son père comme point de départ pour son récit. La mort marque la fin d'une vie, la fin d'une existence, celle d'une époque et celle de tout un monde. La mort du père coïncide avec la révolte des Algériens autochtones. Le narrateur remonte le temps pour retrouver son enfance, pour se remémorer un monde en train de s'effacer, et que la réalité actuelle place sous le signe de la nostalgie et de la crainte de cette perte inévitable. Nous pouvons expliquer ce mouvement de retour en arrière comme une lutte pour préserver la mémoire et, au-delà, comme un combat pour préserver une identité en péril. Le narrateur l'affirme ainsi :

> Je l'écrirais [le livre], je le vivrais, comme une épreuve – au milieu de toutes les mauvaises nouvelles que chaque jour, chaque matin nous apporterait, au milieu des explosions de bombes et de cris de haine, au milieu de tous ces événements sanglants et fratricides qui nous pousseraient peu à peu à douter, à désespérer de tout. Mais en souvenir de toi [le père], d'Embarek, du sergent Traredj Akli, de Fatima, et de tous les autres. (LODJ, p. 273).

La question de l'identité est traitée ici comme une donnée déjà existante que le narrateur revendique, et non plus comme processus de construction. Ce dernier ne s'attarde pas sur ses expériences personnelles, ni ne se pose la question de « qui suis-je ? » ou « de qui

suis-je le fils ? » ou « comment ». Si cette question doit se poser, elle le sera par rapport à une autre altérité, et surtout par rapport à une conjoncture historique, mais non moins capitale parce que ce besoin de se redéfinir par rapport à *l'autre* ou réaffirmer son appartenance à un groupe n'est que la traduction d'un malaise qui pèse sur cette identité. Par conséquent, l'insistance sur la filiation se trouve plus marquée dans les autres textes.

Finalement, si chaque auteur met en scène un personnage à son image, sans pour autant avouer le lien avec le réel, c'est pour mieux appréhender son propre *moi* et le saisir avec une certaine distance qui lui permet d'envisager sa vie sans être prisonnier d'une quelconque forme de narcissisme. Nous comprenons mieux dans ce cas la démarche de Camus qui a opté pour la troisième personne.

Néanmoins, dans toutes ces mises en scène, les quatre récits reproduisent tous la mort du père. Cette mort symbolise, avant tout, la perte d'une partie de l'identité de chaque personnage, d'où la motivation vers sa quête. Le fils doit à ce moment construire sa propre existence en dehors du père. *A contrario*, en considérant le complexe d'Œdipe, elle symbolise la victoire du fils et son règne absolu. Œdipe se retrouve confronté à lui-même et à son destin. L'identité se construit à partir de cette donne qui, en définitive, dépend du rôle de *l'autre* parent présent et de sa coopération ou au contraire son refus à y prendre part. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur ces pôles de la relation triadique.

De ce fait, chaque récit offre une réponse différente à la question de « qui suis-je ? ». Mo (*Outremer*) qui ne cesse de se décrire comme un monstre ne trouve pas de réponse à cette question, mais il semble, au moins, avoir tiré un sens du chaos qui l'entourait. La tourmente dans laquelle il nageait lui a permis finalement de se réaliser, d'être avant de savoir qui il est. À la fin du récit, le narrateur parvient à la conclusion suivante : « La paranoïa maternelle, en m'empêchant de m'identifier à rien, et à mon père moins qu'à tout autre, m'avait appris à ÊTRE (ô la dernière auberge) : avant d'être quoi que ce soit. » (OU, p. 285). Jacques Cormery (*Le premier homme*), parti pour retrouver les traces de son père, finit par retourner vers la mère (génitrice) et la mère patrie. Le narrateur affirme ses racines orientales et son attachement à sa terre natale, où il a appris loin du père et de ces racines alsaciennes la plupart des leçons de la vie. De même, Jean dans *Ébauche*, obsédé par la figure paternelle, et ne trouvant pas de réponse chez sa mère, si ce n'est celle qui donne le père pour le violeur (Jean ne peut que croire la parole maternelle), trouve d'autres pères. Ce sont des symboles pour tout un peuple dont il réclame une part d'héritage.

Le dernier texte, *les Oliviers*, est une autre espérance qui est similaire à celle de Jean. Le narrateur souhaite contribuer à bâtir quelque chose comme son père l'a fait avant lui. Il s'agit de bâtir avec les musulmans et les Européens une patrie commune basée sur l'égalité et l'amour inconditionnel de la terre.

Au total, si chaque récit n'aboutit pas à la réponse à laquelle l'illusion de quête des débuts fait croire, c'est-à-dire la recherche d'une figure inexistante ou la résurrection d'une autre, les personnages arrivent au bout du compte à une autre révélation. Ils trouvent leur propre vérité, cette « vérité personnelle, individuelle » et « intime » dont parle Ph. Lejeune[110] et qui est inhérente à ce genre de récits. Il s'agit de cette vérité qui les aidera à s'accepter ou, du moins, accepter ce qui les entoure.

[110]Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit*., p. 42.

# 3 Troisième chapitre : Au nom de la Mère, du Fils et de l'insane père

## Introduction

Ce troisième chapitre se veut une continuité de l'élaboration de l'identité narrative dans le récit. Construire son identité personnelle par la narration revient, entre autres, comme nous l'avons déjà souligné, à mettre en scène des relations entre personnages, celles essentiellement entre le personnage principal et les autres protagonistes du récit. Ceci est d'autant important car il s'agit des figures parentales ; par conséquent, comme le titre l'indique, il est question du triangle familial[111]. Bien entendu, la relation triadique ne se présente pas toujours telle quelle. Elle est la plupart du temps inexistante, voire mise en échec. Pour aborder le type de relations qu'entretiennent les pôles de ce triangle, nous présenterons d'abord chaque figure parentale ou son substitut (ses substituts), ensuite nous présenterons les liens qui les unissent dans le complexe ternaire afin de mieux saisir les motivations du fils dans la recherche ou non de l'absent.

Nous ferons des retours incessants vers ces mêmes figures étant donné qu'elles sont au cœur même du questionnement sur soi dans ces récits et parce qu'elles prennent part à la vie de chaque héros quand elles ne l'influent pas de manière profonde et durable. Toute histoire qui vise à se comprendre, à rechercher un sens à son existence ou à justifier un devenir trouve sa justification première dans les relations familiales. La psychanalyse ne contredira pas ces affirmations puisqu'elle rattache toute l'existence humaine aux premiers rapports entre l'enfant et ses parents et à ce qu'elle nomme « Complexe d'Œdipe », duquel dépendra la vie adulte de l'individu. Le titre en suggère ses rapports conflictuels ou impossibles entre ces trois acteurs. Mais il ne s'agit pas seulement de réduire ici ces liens à des tensions inévitables et redoutables pour celui qu'il les subira, le fils en l'occurrence. Il est surtout question d'analyser comment l'absence de l'un des deux parents (surtout le père ici) peut amener le fils à s'interroger sur son identité personnelle.

[111] Le titre est pris dans le récit d'*Outremer* : « au nom de la Mère, du Fils. Et de l'insane Esprit », p. 272. L'ordre d'apparition de chacun est significatif dans la mesure où la mère occupe la place centrale, le fils se retrouve entre les deux parents, et enfin le père occupe la place restante.

## 3.1 La figure du père : de la quête du père à la quête de soi

Le père est présenté différemment dans les quatre récits. Dans *Outremer*, Sportes le peint, à travers le regard de la mère, comme sujet n'ayant aucun rôle, il est perpétuellement minimisé et stigmatisé parce qu'il est juif. La mère le traite de « sale juif » (OU, p. 28). Pour elle, les juifs n'ont aucune qualité. Le père est démis de sa fonction paternelle, il est dépouillé de son rôle par la mère qui le fustige et le critique à cause de ses origines. Le père manque de goût et il a une manie d'entasser des choses sans utilité, ce sont « des tonnes et des tonnes d'"ordures" » (OU, p. 173) qu'elle trouve à l'ouverture de son coffre, dans la villa, après sa mort. Elle l'accuse de tricherie pour les décorations de guerre qu'il a reçues, le fils rapporte les paroles de sa mère en ces termes : « ("Mon œil, oui, commenterait maman plus tard, les juifs ça se bat pas ! Ses décorations, il les a achetées !") » (OU, p. 19). Lorsqu'elle livre sa version de l'épisode de l'éclat d'obus qu'il a reçu, elle le donne pour « couard » (OU, p. 178). Il s'était servi, d'après elle, du corps de l'un de ses compagnons blessé, durant la guerre de 14-18, pour se protéger des balles ennemies. Le père est également exclu de la vie familiale. Il est mis en échec par la mère qui accapare tout l'espace réel et symbolique parental. Cet échec, se traduit, par ailleurs, à travers l'exclusion de ce dernier de la vie conjugale, mais aussi à travers celle physique du domicile. Aussitôt arrivée à Alger, la mère habitera seule avec ses trois enfants, loin de l'appartement du père et surtout loin de sa ferme d'Orléansville. Le père est même privé de la visite de ses enfants. Rolande les empêche par la ruse. Il ne les verra donc que les dimanches. Sa femme l'accuse même de délaisser ses enfants et affirme qu'« il entretient grassement [sa maîtresse] en arrachant le pain de la bouche de ses enfants ! » (OU, p.173). Le père n'oppose aucune résistance, il s'efface et laisse le règne à la toute-puissance de sa femme. Ses tentatives d'établir un quelconque lien avec ses enfants sont rares, surtout avec Mo. Ce dernier se souvient de « cette tentative diplomatique qu'il esquissa, de cette "perche"[…] qu'il [lui] tendit » (OU, p. 178). Il s'agit de l'épisode du mille-feuille où le père, voulant se rapprocher de son fils, l'emmena à l'hôtel Aletti pour manger un mille-feuille. Mo refusa malgré l'envie qui le tiraillait, parce qu'il croyait que son père voulait l'acheter. Le père finit toujours par « capituler »[112] devant la mère. D'ailleurs, sa fuite après chaque dispute qui suit ses visites dominicales illustre cette reddition. Sa déchéance se traduit enfin par sa disparition qui passe presque inaperçue si ce n'est l'héritage qu'il laisse derrière lui. Rolande n'hésite pas à exprimer sa joie à la mort de « l'autre » (le père) en présence du fils : « On va se rattraper mon coco ! Mon chéri, mon bichon ! Rattraper le temps perdu ! Je vais toucher les

[112] Voir Jean-Yves Tadié, *Le lac inconnu, entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012, p. 52.

intérêts, les agios, les di-vi-dendes : sur ma jeunesse envolée, gâchée, dilapidée ! » (OU, p. 64). La mort de Maurice marque un nouveau départ pour Rolande qui s'autorise un moment de consolation de tout ce qu'elle n'a pu faire à cause de lui. Elle peut enfin jouir avec ses enfants de sa fortune sans le supporter lui, le « sale juif », et prendre sa revanche sur ses années passées dans « un bled paumé » (OU, p. 23). La mise en œuvre de la lapidation des biens paternels se met en marche juste après sa mort. La mère renouvelle sa garde-robe et elle organise même un voyage avec ses enfants.

Le père n'est donc pas regretté, et le fils ne le connait presque pas : « Papa fut le moins encombrant, à vrai dire. C'est tout juste si, dans ma vie, j'ai pu le voir une centaine de fois » (OU, p. 59). Il ne garde pas de souvenir de lui : « Je n'ai guère souvenir de ce père : se perd son image, trouble, lointaine, brisée » (OU, p. 178). Néanmoins, à la mort de son père, Mo, qui était complice de sa mère parce qu'il craignait de déchainer sa colère, refuse de renier ce dernier et de prendre le parti de sa mère. En guise de résistance, il refuse de manger, il fait « la grève de la faim » (OU, p. 67), car il ne voulait pas « cracher […] sur son cadavre, tout chaud encore » (OU, p. 68).

Mais l'entreprise de démolition ne vise pas seulement la personne du père mais également sa place et son image auprès de ses enfants, « il s'agissait […] de saper les quelques échafaudages que, dans les rares moments que j'avais pu passer avec lui, il avait peut-être bâtis en moi ou, du moins, commencé de bâtir, d'esquisser » (OU, p. 178). Cette haine du père, elle ne réussit pas à la transmettre à ses enfants, elle est démasquée par le fils qui dit : « Et ainsi, maman, elle lançait une énième Grande Offensive contre papa, sur le Front Papa. Foch, c'était, maman, Jeanne d'Arc ! Car il s'agissait définitivement de le démolir, papa » (OU, p. 178).

La figure du père pose cette autre question, celle de la place de la communauté juive d'Algérie. Ces derniers ne sont considérés ni comme les indigènes ni tout à fait comme les Français. Ils ne peuvent être ralliés à l'un des deux groupes de manière évidente et définitive. À travers la voix de la mère, le narrateur expose le regard porté sur ces derniers. Ceux-ci seraient des gens qui sont proches des indigènes par certaines habitudes, ils diffèrent d'eux par la richesse. Pour la mère, le père de Mo fait partie de la classe des usuriers, qui « sont des créatures du diable » (OU, p. 163). Ils ont amassé leur fortune sur le dos des autres. À cause de leurs coutumes et de leurs habitudes, ils ne peuvent être admis parmi les vrais Français. Maurice, le mari, est critiqué par sa femme et il est tenu à distance de ses propres enfants. Les

efforts qu'il déploie pour ressembler aux Français sont infructueux, il est tourné en dérision et est raillé pour son manque de savoir-vivre.

Si le livre se fait l'écho de la parole maternelle, celle du père est étouffée. Il n'est pas question dans le texte de ses pensées, ni de son opinion à propos du rôle qui lui est attribué par la mère, ou de ses rapports avec ses enfants. Il s'exprime une seule fois lors d'une dispute avec sa femme, disant son « ras-le-bol », pour aussitôt se rétracter et céder au caprice de sa femme. Le narrateur ne lui donne pas la parole, contrairement à celui de Jean (*Ébauche du père*), par exemple, qui fait parler un père inexistant. Dans ce dernier roman, le narrateur convoque le père afin de mieux le récuser, lui rappeler son crime et le bannir. Le père se justifie alors, réclame le fils et se fait humble auprès de lui, mais n'exprime aucune culpabilité ; « Jeannot…Viens, tu verras…Tes frères attendent. Il faut entrer le grain. Nous t'avons gardé une chambre » (EDP, p. 90). Nous pouvons établir ici un parallèle entre ces deux récits (*Outremer* et *Ébauche du père*). Dans le second le père absent s'exprime et essaie de se défendre devant le fils, le réclamant même auprès de lui, alors que dans le premier, le père est présent mais il est muet, il est incapable d'établir le moindre contact avec le fils. Il ne réclame pas son droit légitime, préférant, après chaque dispute, « prendre la porte » (OU, p. 70). S'il est un père aimant, il n'a néanmoins pas l'occasion de manifester son amour pour le fils, il se limite aux « cadeaux diplomatiques » qu'il apporte à chaque visite.

Dans *Les Oliviers de la justice*, il en est autrement : c'est le deuil du père qui s'effectue tout au long du récit. Ce processus s'effectue par le biais du souvenir et de la remémoration d'épisodes de l'enfance et de l'adolescence du narrateur :

> Tout se récapitulait dans ce paysage, et je le parcourais des yeux, je le feuilletais, comme un vieil album de photos. Pourquoi me paraissait-il lointain, indifférent, presque étranger ? Tout le charme semblait s'en être dissipé. Etait-ce parce que celui qui l'avait créé était mort ? (LODJ, p. 189)

Le narrateur se considère comme étranger au paysage dans lequel il a grandi, parce que le symbole qui s'y rattache, en l'occurrence le père, celui qui a tout construit, vient de disparaître. Le père ne ressemble pas aux autres colons qui auraient traité leurs ouvriers arabes comme des assujettis. Le père est décrit comme un homme plein de bienveillance à l'égard de ses employés et envers la terre. Le père est présenté comme un héros, un modèle d'humanisme parce qu'il a su gagner la confiance de *l'autre* et vivre avec sa différence. Il en est ainsi de cette histoire de la tombe d'un marabout reconstruite après avoir été ensevelie sous des sacs d'engrais. Le père répare l'infraction par respect pour le vieux Embarek et ses

croyances. Cet incident marquera le début d'une amitié entre les deux hommes ; « entre le marabout et le colon, un concordat tacite venait d'être signé, qui fixait les pouvoirs de chacun…C'est ainsi que commença l'histoire de votre amitié » (LODJ, p. 141).

Parallèlement à ce qu'exprime E. Lecarme-Tabone en ce qui concerne le rapport fille/mère, fille/père[113], le récit des *Oliviers de la justice* est un espace où le retour du fils vers le père est célébré à travers l'adhésion à certaines valeurs sociales et humaines qu'incarnait le père. Si dans le récit autobiographique, comme le dit encore E. Lecarme-Tabone, la relation fille/mère est mise en avant, la fille s'identifie à la fonction maternelle, de même dans *Les Oliviers de la justice*, retrouvons-nous ce désir de reproduire la conduite du père et son parcours. L'identification dépasse la simple imitation, elle « est appropriation fondée sur la prétention à une étiologie commune[114] ». En effet, selon le narrateur, « le devoir des fils est de continuer l'œuvre des pères » (LODJ, p. 243). Il se demande d'ailleurs quel livre va-t-il écrire, car son père a érigé celui de la ferme qu'il a encré dans la terre natale : « C'était toi, mon père, qui avais écrit ce beau livre dans le paysage!…Et moi, me demandais-je, quel livre écrirai-je plus tard ? » (LODJ, p. 142). Le fils se dresse son propre portrait à travers le reflet du père, du moins son idéal du moi qu'il veut atteindre. Le processus d'identification se met en œuvre à travers le vœu d'imiter le père et de poursuivre son œuvre.

*Ébauche du père* présente le père autrement. En dépit du fait qu'il se lance à la quête de ce dernier, le fils adopte le déni, car le père ne correspond pas à celui qu'il aurait aimé avoir. Ainsi, c'est son meurtre qui est figuré à travers ceux substitutifs des pères potentiels qu'il aurait pu avoir, et à travers les symboles incarnant la virilité. Il s'agit en outre de l'élimination du serpent, cet être maléfique, perfide et rusé, « bête mauvaise, l'incarnation du Diable » (EDP, p. 75) que la mère a « reçu sur son sein » (*Ibid.*). Le serpent représente le père lorsqu'il prend la mère à la gorge dans la boutique, par surprise et sans crier gare, changeant ainsi de peau et montrant un autre visage, celui d'un violeur. Si le viol de la mère par le père, qui a donné naissance au fils, a été commis la première fois, celle-ci crie et court loin de son agresseur lors de la seconde tentative représentée par l'attaque du serpent. Elle obtient même la vengeance. En effet, c'est sous le regard du fils que Madame Dussap va « frapper sur la bête, frapper, frapper, la couper, la déchirer et réduire en bouillie la tête » (EDP, p. 57).

---

[113] Éliane Lecarme-Tabone , « La recherche de l'identité », dans Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, *op. cit*., p. 98.

[114] Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF 1967, cité dans Hervé Marchal, *L'identité en question*, Paris, Ellipses, 2006, p. 38.

À travers toutes les tentatives de reconstruction, à travers les tentatives d'avoir un père qui puisse léguer un nom, celui-ci est devenu un mythe autour duquel se développent des rencontres et des retrouvailles illusoires (EDP, p. 53-55 et p. 88-89, *cf. supra*, p. 48 et *infra*, p. 138-139). Le père ne peut appartenir à la réalité à laquelle aspire le personnage. Sa paternité, il l'a volée, par le viol, et pour cette raison il n'appartiendra qu'au domaine de l'incertain. Par conséquent, le fils restera un être incomplet et inaccompli. Il l'exprime en ces termes « le Père nomade a fui encore moite de son sperme. Et je reste irréalisé » (EDP, p. 18). Le père n'a pas de fonction, même celle de géniteur, il l'a dérobée. Le travestissement réside aussi dans l'attribution des qualités du père idéal et mythique ou de Dieu. La rencontre du narrateur avec son père, où le premier met en scène une tentative d'inceste, présente le père comme le perpétuel libertin qui « faisait pâlir les femmes de colons » (EDP, p. 97), lui le « séducteur de faubourg » (EDP, p. 98). Le narrateur reproduit à deux reprises son crime, pour montrer l'ignominie de son geste. Cela se fait par la description du sentiment pervers de satisfaction après chaque acte qui ne peut susciter que dégout et répugnance chez le narrateur mais aussi chez le lecteur. Comme le père, il prend la fuite après chaque méfait, laissant sa victime à son propre sort. Après son accouplement avec un coq, le personnage se sent d'abord confus et triste, puis honteux et dégouté de lui-même, mais ce dégout est comparé à celui éprouvé après une « branlette ». Il est pris de frayeur et d'angoisse parce qu'il redoute la réaction de sa mère lorsqu'elle découvrira le gallinacé mort. Point de regret, donc, ni de sentiment d'étrangeté du narrateur lui-même qui éprouve, au contraire, un plaisir mêlé de honte ; « les yeux tristes, le cœur serré, tout frémissant d'une présence délicieuse et terrible : le Mal, le beau Démon aux flammes de travers » (EDP, p. 122). Ce sentiment confus du péché et du plaisir, nous le retrouvons, plus loin, quand, face au chien qui promenait son museau entre les jambes du fils, ce dernier se mit à le caresser et à saisir son sexe : « j'avais certainement conscience de l'anormalité de cette situation – et peut-être n'était-ce que la révélation troublante et délicieuse du péché […] j'étais pris d'une curiosité frémissante, d'une ardeur satanique » (EDP, p. 149). Le personnage est, néanmoins, conscient, cette fois-ci, de la nature étrange et perverse de son acte, il se décrit comme « Satan à l'état pur » (*Ibid.*). Le personnage est aussi conscient de la souillure qui ne s'efface pas : « J'eus conscience d'une souillure terrible, profonde. Aucune panique, mais cette conscience douloureuse de l'acte accompli, sur lequel on ne peut revenir et qui est là pour l'éternité » (EDP, p. 149). La souillure éternelle de la mère se matérialise à travers la présence du fils qui lui rappellera continuellement cet acte odieux.

L'idéal du *moi* auquel nous faisions allusion dans le premier chapitre n'existe pas. Cette vacance de la figure paternelle le pousse à rechercher cet idéal ailleurs, mais les pères qu'il trouve ne sont pas éternels, ils finissent tous par disparaître. Il se tourne alors vers son double spéculaire, et le père qu'il rencontre n'est autre que lui-même. Cette rencontre est relatée par un *je* qui est à la fois l'enfant Sénac et l'adulte Sénac. Le narrateur nous entraine dans un délire où il endosse le rôle du père et celui du fils en même temps. Le père peut être l'enfant tandis que le fils devient l'adulte désemparé. Cette étrange rencontre se termine par la réunion des deux personnages en un seul, le fils, « Et maman, elle, continuait à dire"Mon fils !". Puis elle nous a appelés pour manger des sardines. » (EDP, p. 55). Le fils n'est même qu'un enfant inconnu : « Il n'y avait plus ni père ni fils mais un gosse de huit ans qui dévorait de l'herbe, et sous le quinquet à pétrole une femme qui pleurait ». (*Ibid.*)

Le père de Jacques Cormery (*Le premier homme*) n'est rien de tout cela. La quête de Jacques n'est motivée par aucun désir particulier si ce n'est un devoir envers la mère. De ce père ne subsiste pour elle « qu'un souvenir impalpable comme les cendres d'une aile de papillon brulée dans un incendie de forêt » (LPH, p. 85). L'existence éphémère du père est comparable à celle d'un papillon, sa famille (la mère) n'a pas le temps de se rendre compte de sa présence qu'il disparait, « dévoré par un feu universel » (LPH, p. 85). Jacques ne peut donc compter ni sur la mémoire pauvre et incertaine de la mère pour connaître son père, ni même sur les rares objets, vestiges de son passage, comme les cartes qu'il a envoyées du front à sa femme, parce que le père n'était pas causant non plus. C'est presque le hasard qui le pousse à la reconstitution de l'histoire du père et de l'histoire familiale. Il s'agit moins d'une construction, comme dans *Ébauche du père*, que d'une « restauration »[115], d'une exhumation de l'être oublié. Jacques Cormery renoue avec son père à travers des souvenirs évoqués par les siens ou par ceux qui l'ont croisé. Le référent paternel, Jacques le trouvera ailleurs. C'est l'oncle Ernest (Etienne) qui l'emmène à la plage et aux parties de chasse avec les amis de ce dernier. Mais c'est surtout en monsieur Bernard (parfois M. Germain), l'instituteur, que Jacques va trouver la figure protectrice paternelle. Ce dernier se considère comme le père de ses élèves qui ont perdu leurs pères à la guerre, il leur disait : « J'essaie de remplacer ici [à l'école] au moins mes camarades morts » (LPH, p. 170).

[115] Denis Salas, *Albert Camus, la juste révolte*, Paris, Michalon, 2002, p. 92.

### 3.1.1 **L'absence du père**

L'absence du père n'entraine pas les mêmes conséquences chez les personnages dans tous les récits et leurs réactions sont différentes. Dans *Les Oliviers de la justice*, la disparition de celui-ci marque le passage à une conscience nouvelle, une nouvelle identité à recomposer avec de nouvelles données. Le choc de la disparition paternelle pousse le personnage à la réflexion en biaisant par le souvenir. En effet, à chaque souvenir que fait surgir cette disparition, le personnage s'engage dans une réflexion sur le sens d'un événement et sa portée comme la révolte des musulmans, sur un ordre ou une habitude qu'il observait autrefois à la ferme, ou même sur la condition des Arabes et l'injustice à laquelle ils font face. Il compare ainsi le présent au passé en constatant avec désolation tous les changements survenus. Ces souvenirs sont aussi le lieu d'un hommage au père disparu. La mort du père marque un processus de la révélation de l'identité latente qui se livre au narrateur, comme si celui-ci vivait dans une insouciance absolue avant cette disparition. Cet événement le pousse à redécouvrir sa vraie identité, celle rattachée au paysage natal édifié par le père et façonné par lui comme un livre. Le narrateur l'affirme ainsi : « je contemplais, des heures entières, l'étendue des rangs de vignes qui, entre les marges rectangulaires des chemins blancs, ressemblaient à des lignes d'écriture sur une page » (LODJ, p.142). Cette identité initiée par le père est une identité avec *l'autre*, le musulman. Le père a appris au fils à être juste avec lui, car il est le fils de la même terre. La disparition du père entraine donc le deuil qui s'effectue sous le signe l'écriture. Le narrateur revient ainsi sans cesse sur ce livre qu'il est en train d'écrire ou qu'il a l'intention d'écrire ; « si je l'écris ce livre, pensais-je, il faudra qu'il contienne tout ce que je vois : les vignes, les arbres, le soleil, les bêtes, les hommes travaillant au loin depuis l'aube » (LODJ, p. 142), « j'aurais au moins le courage d'écrire ce livre, dont tu m'avais donné l'idée. » (LODJ, p. 273). Mais le livre est une épreuve, car il l'entreprend au moment de cette disparition et au moment où des événements violents marquent le début d'un tournant dans l'Histoire du pays : « Je le vivrais, comme une épreuve – au milieu de toutes les mauvaises nouvelles que chaque jour, chaque matin nous apporterait, au milieu des explosions de bombes et des cris de haine, au milieu de tous ces événements sanglants et fratricides » (LODJ, p. 273). La figure paternelle est idéalisée par le fils à travers ce qu'il a pu accomplir dans l'Algérie colonisée et avec les musulmans. Le père demeure le seul modèle du fils duquel il revendique ce legs de l'amour de la terre.

Sénac (*Ébauche du père*) choisit le Père éternel Dieu, parce que le père, lui, est inaccessible. Dieu représente aussi la perfection que n'atteindra jamais ce père coupable et impur. Et lui, le fils se compare également au Fils (Jésus) dont la naissance relève du mystère et du miracle. En effet, comme l'enfant Jésus, Jean naît dans le secret, il est accueilli par un rabbin et sa mère a été la cible des « mauvaises langues », et comme Jésus, Jean a grandi dans le dénuement. L'inexistence du père emprisonne le fils dans l'incertitude de son identité paternelle, il est à moitié accompli, car il lui manque un repère auquel il puisse s'identifier.

Jacques Cormery ne souffre pas de l'absence paternelle comme Jean (*Ébauche du père*). La place du père n'est pas restée vide durant son enfance et sa scolarité, comme nous allons le voir. L'oncle ou le maître d'école incarneront l'imago paternelle. Ces personnes lui ont donné aussi une affection paternelle sans compromis. Néanmoins, le besoin de la présence du vrai père qui exercerait son autorité, et qui serait un vrai guide est exprimé dans une note :

> J'ai essayé de trouver moi-même, dès le début, tout enfant, ce qui était bien et ce qui était mal […] Et puis je reconnais maintenant que tout m'abandonne, que j'ai besoin que quelqu'un me montre la voie et me donne blâme et louange, non selon le pouvoir mais selon l'autorité, j'ai besoin de mon père (LPH, p. 47).

Le contraste est saisissant – d'autant que le vœu est exprimé à la première personne et de manière manifeste – si nous prenons en considération le reste du texte où la troisième personne voile l'élan vers ce père inconnu et que cette aventure sur ses traces n'émane pas d'un désir personnel. Cette visite est, au contraire, un prétexte pour rendre visite à son vieux maître Victor Malan, autre figure paternelle, qui s'est retiré dans cette ville où est enterré son père.

L'absence du père dans *Outremer* fait partie du monde étrange de Morgan pour qui les choses ne sont jamais comme elles devraient être, car même de son vivant, le fils ne voit son père que rarement. Cette absence est imposée par la mère parce qu'elle ne veut pas partager l'environnement du père. Mo ne voit son père qu'une centaine de fois durant ces dix premières années : « papa fut le moins encombrant, à vrai dire. C'est tout juste si, dans ma vie, j'ai pu le voir une centaine de fois » (OU, p. 59). Il se rend compte de la fragilité, de l'inexistence même de lien avec ce père, il garde un vague souvenir de lui : « je n'ai guère souvenir de ce père : se perd son image, trouble, lointaine, brisée : pièces éparses d'un puzzle, d'un continent inconnu démantibulé par une secte » (OU, p. 178). Le père est inconnu du fils. Il n'est que fragments que le fils ne réussira pas à réunir.

Le père a donc disparu ou va disparaître dans les quatre récits, et cette disparition marque la fin d'un monde et le début d'un autre. Si elle marque le début d'un long processus de reconstruction ou de réaffirmation identitaire, celui-ci sera transposé de manière différente d'un texte à un autre, allant du simple deuil à la vraie thérapie pour guérir d'une absence vécue tout aussi différemment par les personnages. Pour Jean (*Les Oliviers de la justice*), l'insouciance fait place à une conscience adulte de ce qu'il est devenu père, il est amené à mener son propre combat, un combat à la hauteur de celui de son père : « Et moi, qu'aurai-je à faire, plus tard, pour être digne de mon père ? » (LODJ, p.241). Le fils se soucie de laisser une empreinte considérable et de bâtir une œuvre à la hauteur de celle de son père. Il s'agit donc pour lui de s'interroger sur son rôle tout en exposant celui de son père.

Jacques Cormery (*Le premier homme*) effectue un retour aux sources, il exhume son père et d'autres membres de sa famille de l'oubli. Il mène un combat de réhabilitation et de réparation de l'injustice commise par le temps et la misère, car si cette dernière est « une forteresse sans pont-levis » (LPH, p. 163), il lui incombe à lui de construire ce pont et faire sortir ses occupants, les délivrant du même coup de l'emprise de l'isolement et de l'anonymat.

En revanche, la disparition du père de Mo (*Outremer*), même si elle traduit l'échec de l'identité multiple du fait que le père s'efface définitivement pour le salut de la mère, marque néanmoins le début de l'insurrection du personnage contre la tyrannie maternelle à qui il s'oppose de plus en plus ouvertement. Il commence par refuser de se rallier à sa joie à la disparition de son père.

La mort est donc l'élément catalyseur qui marque le début du processus identitaire. Elle peut agir de manière directe où le chagrin de la disparition provoque cet élan de tendresse déclenchant ainsi la réminiscence chez le personnage, et où le défunt est l'élément central des souvenirs personnels. Elle peut agir de manière indirecte dans la mesure où elle met en évidence certaines incohérences de l'existence qui poussent un personnage ou un autre au questionnement sur soi ou sur ce qui l'entoure.

### 3.1.2 **Le substitut du père**

Le rôle du père est délégué à plusieurs autres figures dans les trois récits *Ébauche du père*, *Outremer* ou *Le premier homme*.

Dans *Outremer*, il n'y a pas de substitut au sens où la figure paternelle est remplacée par une autre. Le père est bien présent mais il est évincé du cercle familial par la mère. Le narrateur ne semble pas rechercher une autre figure de substitution et le cercle familial réduit à/par la mère empêche toute possibilité d'une autre « intrusion ». La mère se réserve le monopole sur ses enfants défendant ainsi toute influence externe. En dehors du père, la mère n'a pas connu d'autres hommes qui auraient pu occuper ou incarner son image, et auxquels le fils aurait pu s'identifier ou trouver un potentiel remplaçant. À cet égard, nous constatons que si la mère est sévère avec ses enfants en réduisant leur univers, elle l'est aussi avec elle-même, ne s'offrant pas de joies charnelles avec les hommes, car son souci se limite à son bien-être matériel.

Jean, le narrateur d'*Ébauche du père*, appelle d'abord un père idéal à l'image de Dieu. Ce père acquiert des qualités divines qui le mettent hors de toute atteinte. Il est celui qui viendra « avec son étendard » et « nommera le fils ». Mais très vite cette idéalisation de l'image du père devient ironique, le Père Dieu laisse place à un père indigne et ignoble que le narrateur convoque, accuse et refuse. Pour combler le vide du père, le narrateur va essayer de l'incarner dans d'autres visages : d'abord le père Sénac, le mari de la mère, qui lui a donné son nom. Ce dernier va disparaître en emportant la moitié de l'héritage maternel. Jean ne manifeste aucun attachement à ce dernier et son départ ne lui cause pas de chagrin. Par contre, la disparition, par la suite, d'Alexandre Lassassin, le compagnon de la mère, causera regret et peine pour la mère comme pour ses enfants. Jean a trouvé chez ce dernier la confiance et la sécurité d'un père. « C'était un homme carré. Une main bonne. J'avais confiance » (EDP, p. 33), affirme le narrateur. Il ajoute : « on en avait marre de vivre sans homme, sans force tranquille dans la maison, quelqu'un pour nous défendre » (EDP, p. 33). Le légionnaire est chassé par la mère parce qu'il a osé corriger la petite sœur. Jeanne n'a pas pardonné ce geste à son compagnon, lui disant : « "Jamais je n'admettrai qu'un étranger vienne battre mes enfants" » (EDP, p. 34). Cet incident sera la cause de leur séparation. Enfin, la rencontre, sur la plage, avec le cardinal se solde par la fuite de ce dernier qui part sans lui prêter attention, « il s'enfuyait sans consommer l'inceste » (EDP, p. 94).

D'autres pères plus symboliques apparaitront par la suite, comme Camus qui surgit de l'univers référentiel de l'auteur. Avec celui-ci, ce fut différent, ce dernier était son guide, il lui apprit aussi la dure réalité de la vie. Le narrateur l'interpelle ainsi : « O père, pourquoi m'ouvrir les yeux, si c'est pour ne me montrer que les ruines romaines et les malentendus ? »

(EDP, p. 72). Le lien qui les unit est aussi ambigu et houleux qu'entre un père et son fils ; « nous ne nous parlions plus » (EDP, p. 72). Ce père, il le qualifie de « Père terrible » et de « Père ennemi » (EDP, p. 72), parce qu'il ne partage pas les mêmes espérances pour l'Algérie. Nous savons que dans la vraie vie de l'écrivain, Camus fut le vrai père de substitution qui guidera le jeune poète dans ses débuts littéraires. Il fut aussi pour lui un modèle, et leur correspondance[116] témoigne de ce lien. Mais leur amitié, qui dura près de dix-ans, finit en discorde. Néanmoins, le poète lui voue un profond respect, celui d'un fils dû à son père, même dans leur divergence. Sénac le considérait comme « frère possible », car « "une même flamme [leur] brûle le cœur" » (EDP, p.72).
Le narrateur dit à propos de la disparition de Camus : « il me semble que cette mort me rend libre » (EDP, p. 73). Sans doute que l'auteur fait allusion, ici, à la douleur de leur séparation dans la vie. La mort vient les réunir en anéantissant toute querelle. De leur opposition, il ne subsistera pour le poète que le doux souvenir du même amour voué à la même terre.

De ce qui précède, nous constatons que toutes les tentatives du narrateur pour établir un lien de filiation avec ces potentiels pères sont vouées à l'échec. Ils ne sont que des pères d'emprunt qui apparaissent et qui disparaissent aussitôt qu'ils entrent dans son existence. Ils sont de « faux père[s] qu' [il] harcèle » (EDP, p. 56), mais ils sont nécessaires pour édifier sa légende. Néanmoins, à l'examen de la relation qui le lie à certains de ses pères comme Alexandre Lassassin, nous constatons qu'elle est aussi forte qu'une vraie relation paternelle.

Ces adoptions de pères, nous les retrouvons dans *Le premier homme*, mais celles-ci prennent un caractère plus durable. Dans le cas de Jacques Cormery, il s'agit plus de substitution que de lien éphémère, car les substituts du père ont accompagné le garçon durant une grande partie de sa vie. Ce point peut d'ailleurs constituer un élément de différence qui expliquerait l'acharnement de Jean à trouver un père et le tournant que prend l'enquête de Jacques à propos de cette même figure.
*Le premier homme* offre des figures substitutives du père qui se sont relayées pour accomplir ce rôle. Sur le plan affectif, l'oncle Ernest (Etienne) est le premier à prendre en charge l'enfant. « Lui avait toujours aimé Jacques à sa manière […] Ernest emmenait souvent l'enfant [Jacques] avec lui » (LPH, p. 114), « il emmenait Jacques tout enfant à la plage des Sablettes » (LPH, p. 115). Mais il faut voir dans le personnage de l'instituteur (Mr Bernard) le père idéal, celui qui prend presque la décision de l'envoyer au lycée. En effet, après la visite

[116] Hamid Nacer-Khodja, *Albert Camus, Jean Sénac, ou le fils rebelle*, Paris, Paris-Méditerranée, 2004.

du Maître d'école, la grand-mère consent à ce que Jacques passe l'examen des bourses pour suivre ses études au lycée. Le sacrifice est d'autant plus grand que le garçon ne pourra rapporter de l'argent à la maison avant longtemps. En dehors du rôle de « médiateur »[117] qu'il a joué auprès de la famille de Jacques, Mr Bernard se considère, lui-même, comme le père de Jacques et de de nombre de ces camardes se trouvant dans sa situation. Le maître l'affirme ainsi : « j'ai une préférence pour Cormery comme pour tous ceux d'entre vous qui ont perdu leur père à la guerre […] J'essaie de remplacer ici au moins mes camarades morts » (LPH, p. 170). Mr Bernard a donc, à plusieurs reprises, montré à l'enfant ce que signifie la présence d'un père. Et ce dernier

> avait reconnu cependant inconsciemment, étant enfant d'abord, puis tout au long de sa vie, le seul geste paternel, à la fois réfléchi et décisif, qui fut intervenu dans sa vie d'enfance. Car Monsieur Bernard […] avait pesé de tout son poids d'homme, à un moment donné, pour modifier le destin de cet enfant [Jacques] dont il avait la charge, et il l'avait modifié en effet (LPH, p. 153).

Nous retrouvons la même reconnaissance de la présence paternelle à la fin du récit, le narrateur dit avoir trouvé : « un père pendant un an, et juste au moment où il le fallait […] » (LPH, p. 300). La lettre donnée en annexe, écrite de la main de Camus et adressée au vrai instituteur Louis Germain, atteste de ce lien et de ce rôle décisif que celui-ci a joué dans la vie de l'auteur. Camus avoue qu'après la nouvelle d'attribution du prix Nobel, ses pensées étaient pour sa mère puis pour lui (Louis Germain), qui a pris la place de son second parent. Il lui témoigne sa reconnaissance en ces termes : « Sans vous, sans cette main affectueuse que vous avez tendue au petit enfant pauvre que j'étais, sans votre enseignement, et votre exemple, rien de tout cela ne serait arrivé » (LPH, annexes, p. 371).

## 3.2 La figure maternelle et son rôle

D'emblée, il convient de faire la distinction entre deux types de mères dans les récits. D'abord, nous trouvons une catégorie de mères qui occupent le premier rôle au sein de la famille, elles sont seules sur scène. Elles ont confisqué la place qui revient au père, elles se sont arrogé le droit exclusif sur les fils. Elles sont aussi les seules figures parentales à agir directement sur eux. Nous pouvons inclure dans cette première catégorie la mère de Mo ou celle de Jean (*Outremer* et *Ébauche du père*). Ensuite, nous observons une seconde catégorie, celle des mères absentes, silencieuses, qui occupent l'arrière-scène. Il s'agit de Catherine Cormery dans *Le premier homme* ou de la mère du narrateur dans *Les Oliviers de la justice*.

[117] Jean Sarocchi, *Le dernier Camus ou le premier homme*, *op. cit*., p. 76.

Cependant, dans *Le premier homme*, la mère comme le père sont absents, même si cette absence est marquée différemment. Le silence de la mère est dû à son infirmité et à la présence imposante de la grand-mère, unique figure de chef de famille.

D'un autre côté, il faut souligner que l'identité de chaque personnage dans ces récits se construit au regard de la mère. Celle-ci fonctionne comme un miroir qui renvoie au fils une certaine image du père. Aussi, le fils adopte-t-il la représentation que la mère construit autour du père. Ce constat se vérifie dans *Ébauche du père* où le dénigrement du père par la mère gagne le fils qui ne cesse d'accuser le père et va jusqu'à organiser sa mort symbolique ou encore son humiliation. Le meurtre du coq après l'accouplement et l'élimination du serpent se dirigeant vers la mère qui allaitait la petite sœur du personnage constituent des illustrations du parricide. Ainsi, si nous considérons le coq comme un symbole de virilité, le personnage ne le choisit pour sa première expérience sexuelle que pour bafouer ce symbole et désavouer le père. De même, le récit du massacre du serpent est la destruction du symbole phallique. D'un autre côté, la mère n'adhère pas non plus à la mise en place de l'imago paternelle. Elle ne veut partager le fils avec aucun homme, ses échecs à établir une relation durable avec eux démontrent ce désir de prise de contrôle sur ses enfants. Jeanne n'a pas accepté l'autorité du légionnaire sur ses enfants, « on avait osé toucher ses enfants ! Rien d'autre ne compta » (EDP, p. 34). Ce dernier rentre en France sans qu'elle puisse le retenir. La mère participe par son rejet de toute présence masculine et par le discours dénigrant du père à la destruction de de cette figure nécessaire à l'accomplissement du fils comme personne à part entière. Ce qui se manifeste par ce rejet, comme le dit P. Julien[118], c'est le désir de la mère pour l'enfant et non l'inverse. À l'opposé, la mère occupe la position de la victime : elle subit d'abord l'agression physique du père et, par la suite, celle de la société qui la condamne parce qu'elle donne naissance à un bâtard. Elle est également victime, sur un plan social, du fait qu'elle doit affronter seule la misère de la vie quotidienne.

Dans *Le premier homme*, la mère est discrète, elle est presque muette. Veuve très jeune, Catherine Cormery s'est consacrée à sa famille faisant des ménages pour aider à nourrir les siens. Elle a dû se résigner à la solitude sous les contraintes des siens. En effet, son frère Ernest a chassé le seul homme qui lui témoignait de l'intérêt (LPH, p.137-138). Catherine Cormery ne se plaindra jamais de sa condition, elle refoulera sa souffrance et se pliera aux exigences de sa mère et de son frère. Ainsi, au lendemain de la bagarre d'Ernest avec le

[118] Philippe Julien, « Trois dimensions de la paternité », dans Joël Clerget (dir.) et Marie-Pierre Clerget (dir.), *Places du père, violence et paternité*, *op. cit.*, p. 168.

poissonnier qui lui rendait visite, elle « revint à ses robes noires ou grises, à sa tenue stricte de pauvre » (LPH, p. 138). Elle n'exprime pas non plus sa joie, elle est comparée au Christ dans les annexes du récit (LPH, p. 328 et p. 340). Jacques ne peut rien faire pour soulager la douleur de sa mère, lui aussi, comme sa mère, trouve refuge dans les larmes.

Femme mystérieuse par son silence, elle ne livrera jamais ni ses joies ni ses peines. Seule dans son petit monde, elle assiste de loin à l'éducation de ses fils. Sa relation avec ces derniers est également singulière. Nous relevons très peu de démonstrations d'amour maternel ; Jacques est surpris, troublé quand un jour après une représentation devant la famille il comprend le sens du regard maternel :

> Sur le point de sortir avec ses partitions, entendant l'une de ses tantes complimenter sa mère sur lui, elle avait répondu "Oui, c'était bien. Il est intelligent", comme si les deux remarques avaient un rapport. Mais en se retournant, il comprit le rapport. Le regard de sa mère, tremblant, doux, fiévreux, était posé sur lui avec une telle expression que l'enfant recula, hésita et s'enfuit (LPH, p. 106)

Autant dire que cette relation est des plus complexes, comme le dit G. F. Montgomery[119]. Le lien naturel mère/fils peine à trouver un moyen d'expression, le fils comme la mère n'a pas l'aisance d'aller vers *l'autre*. Cet aspect peu ordinaire de cette relation et le silence de la mère expliquent peut-être l'insistance du narrateur sur la figure maternelle. Ce dernier revient sans cesse à la mère, elle est le point central à partir duquel toute réflexion est déployée, que ce soit sur les événements ou sur les autres personnages, dans leur relation avec la mère. Comme dans *l'Étranger*, la mère dans *Le premier homme* est la toile de fond sur laquelle se tisse la trame du récit. La dernière partie prévue par l'auteur devait s'intituler *La mère*. Dans Notes et plans du *Premier homme*, Camus note comment se terminerait le récit : « Dans la dernière partie, Jacques explique à sa mère la question arabe, la civilisation créole, le destin de l'Occident. "Oui, dit-elle, oui." Puis confession complète et fin » (LPH, p. 351).

Nous retrouvons ce même caractère singulier de la mère dans *Ébauche du père* et dans *Outremer*. Dans ces récits, chaque mère développe sa propre singularité : l'imagination et la fantaisie de la mère de Jean (*Ébauche du père*), les délires paranoïaques de la mère de Mo (*Outremer*) et l'effacement de la mère de Jacques (*Le premier homme*). Elles ne restent pas moins des mères aimantes et soucieuses de la condition de leur descendance. Ainsi, la mère de

[119] Géraldine F. Montgomery, « La mère sacrée dans *Le premier homme* », Raymond Gay-Crosier (éd.), "*Le premier homme*" *en perpspective*, Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », série « Albert Camus », 2004, n° 20, p. 70.

Mo (*Outremer*), même si elle ne montre pas cette affection, veille néanmoins à la santé de ses enfants, leur instruction et leur bien-être. Elle ne tolère pas qu'ils lisent des illustrés, par exemple, « parce que c'est plein de fautes de français » (OU, p. 101). Elle les encourage à lire les grands classiques français (achetés par le père) qui se trouvent dans la bibliothèque du salon. De même, il n'est pas question qu'un autre lève la main sur ses enfants, même s'il s'agit de l'instituteur. Toutefois, Rolande demeure une mère dominatrice, elle étouffe ses enfants ; Morgan, quant à lui, se considère comme « un damné de la Mère » (OU, p. 59). Rolande incarne le symbole phallique, contrôlant tout, dictant ses règles à tout le monde. Contrairement à Catherine Cormery (*Le premier homme*), Rolande essaie par tous les moyens de détruire l'identité de ses enfants, par le reniement de cette partie algérienne et juive.

À ce stade, nous pouvons nous interroger sur le sentiment du fils. Ce dernier paraît angoissé, désemparé, parfois prenant la défense de la mère, mais ne s'alignant jamais du côté du père si ce n'est après sa mort, discrètement, de peur de déchainer la colère « rolandienne ». Il est, sans cesse, question de la mère, de ce qu'elle fait, de ses relations avec les autres et des jugements et regards qu'elle pose sur eux. La mère de Mo est la figure narcissique par excellence, elle ne cesse de parler de ce qu'aurait été son avenir si elle n'avait suivi le « juif » dans ce pays. Elle est indignée par sa condition de femme, réduite à la « seule » tâche d'élever ses enfants. Sa frustration est d'autant plus grande qu'elle critique tout et accuse tout le monde d'ignorance, de manque d'hygiène, ou de manque de savoir-vivre. Elle n'accorde sa confiance à personne. Elle croit même être la cible de conspiration et d'espionnage de la part de ses voisins qui ont truffé les murs de son appartement de micros. Rolande s'adresse aux murs comme à des personnes réelles, leur signifiant qu'elle a tout compris : « depuis le temps que vous m'empoisonnez à petites doses, je suis mi-thri-da-tisée ! Vous m'entendez, mi-thri-da-ti-sée ! » (OU, p. 133). Son délire de persécution s'aggravera jusqu'à ce qu'elle sombre dans la folie.

Le narrateur semble porter un regard critique sur elle et sur tout ce qu'elle lui a fait subir à lui, à son frère, à sa sœur et à son père, mais il n'en garde aucune amertume vis-à-vis d'elle. Il parle de sa mère en adoptant un ton ironique, il multiplie ainsi les comparaisons les plus invraisemblables : « Elle triomphait, maman : comme saint Michel terrassant le dragon ; Judith brandissant la tête d'Holopherne ; Omphale voyant à ses pieds Hercule dévider la laine. Dalila, c'était, Salomé ! » (OU, p. p166). Le narrateur qui ne décrit ni ne mentionne le père que par rapport à la mère, n'hésite pas à qualifier cette dernière de tous les attributs possibles,

selon les situations. Elle est qualifiée de Jeanne d'Arc, par ironie, qui crie à la perte de la France et qui entend des voix qui lui parlent, la surveillent et l'espionnent. La comparaison à des personnages historiques ou à des héros légendaires est employée à dessein. Il s'agit pour le fils de souligner le ridicule de la mère dans sa propension à la démesure, et, par là même, rabaisser le personnage dans son invraisemblable caractère, le disqualifier, et le dépouiller de tout caractère humain. À l'opposé de ces attributs démesurés, nous constatons la présence d'autres qualificatifs plus directs qui semblent traduire le sentiment réel du fils. Ils n'évoquent pas l'amour maternel, le courage et le silence approbateur de la mère de Jacques, ou même la générosité et à la tendresse de la mère de Jean. Ils décrivent au contraire la nature d'une femme sournoise qui n'hésite pas à se jouer des autres pour arriver à ses fins. Ainsi, le narrateur traite Rolande de « vieille garce » (OU, p. 170), de « vicieuse » (OU, p. 172) et de machiavélique (OU, p. 73).

Cependant, même si le narrateur traite le personnage maternel avec dérision, et le donne pour un être antipathique, despotique et déséquilibrée, celui-ci se sert de la mère comme porte-parole pour jeter un regard critique sur l'environnement dans lequel les personnages évoluent, car seul une telle figure peut révéler toutes les contradictions et les paradoxes politiques, culturels ou sociaux que réunit le contexte colonial. À la fin du récit, elle va exprimer un malaise intérieur commun à tous les êtres qui ont dû affronter cette même situation de séparation et d'exil. Son départ d'Alger marque une déchirure irréparable, qui la conduit dans un asile. Le narrateur rapporte ainsi les paroles de Rolande : « ça la prenait à la gorge, çà, qu'elle dût se séparer de tout ce qui pendant tant d'années avait été son décor, sa vie, son monde. "C'est comme se couper un membre, elle disait, se châtrer" ». (OU, p. 322).
La mère demeure, néanmoins, celle qui pousse le fils à travers tous les interdits qu'elle instaure à se poser des questions sur ce qu'il est : « de qui suis-je le fils ? » (OU, p.79). Elle a réussi à semer le doute quant à son identité parce qu'elle n'a pas cessé de renier cette partie paternelle en lui. La mère incarne en outre cet aspect de l'identité rigide, qui se dresse contre les changements. Ce renfermement peut s'expliquer, en partie, par le fait qu'elle n'a pas choisi ses partenaires, que ce soit sur un plan restreint, en l'occurrence son union avec le Juif, qu'elle accuse d'avoir gâcher sa jeunesse en la réduisant à « torcher le cul de sa portée de bâtards » pendant que lui « se la coulait douce » (OU, p. 173) ; ou, même sur un plan plus large, sa venue en Algérie qui n'était motivée que par l'urgence de fuir les Allemands comme le dit le narrateur ; « avec l'invasion par les Allemands de la zone libre, en 1942, maman sauta "dans le dernier bateau", dit-elle » (OU, p. 20). L'enfermement, qui est d'une certaine manière

un refus de renoncer à une identité première, se manifeste par l'attachement de la mère à certains objets qui font partie de cette identité et de ce passé dont elle ne cesse de se revendiquer. Ils représentent un point d'attache avec sa vie antérieure, comme ce vieux kimono de scène dont elle n'a pu se défaire lorsqu'elle est venue en Algérie et quand elle a repris le chemin du retour vers la France.

Par ailleurs, *Outremer*, peut être interprété comme l'« outre - mère », ou l'autre mère. Rolande est la mère étrange qui n'agit pas comme une mère ordinaire se contentant d'offrir son affection aux siens sans compromis. Elle est à l'opposé de la mère de Jacques Cormery (*Le premier homme*), de la mère de Jean (*Ébauche du père*) et de la mère du narrateur des *Oliviers de la justice*. Face à une Catherine Cormery silencieuse, nous avons une Rolande bavarde, criant à toutes occasions et contre tous. Face à la fantaisiste de Jeanne Comma (*Ébauche*), qui imagine mille façons pour faire face à la pauvreté, « La Rolande » n'a d'intérêt que pour sa garde-robe, ses bibis, ou ses tableaux. Elle n'a, en somme, ni la douceur de Catherine Cormery ni la tolérance de Jeanne Comma. En fin de compte, *Outremer* est le récit de la mère. Il est question du père parce que la mère ne cesse de l'évoquer le critiquant et l'accusant de tous les torts. La relation dyadique entre elle et le fils est farouchement défendue.

Il en est autrement des *Oliviers de la justice*, puisque la mère n'est pas très présente dans le récit. Elle intervient discrètement, son ombre apparait dans la relation de certains gestes en rapport avec le père. Le narrateur ne l'évoque que rarement pour compléter un souvenir, comme celui de sa femme aidant Fatima qui lui rappelait un autre souvenir. Il s'agit d'une scène où sa mère aidait la vieille Ladjouza, et qu'il évoque ainsi : « ce geste continuait celui de maman, autrefois, à la ferme, quand elle allait en ma compagnie soigner dans son gourbi la vieille Ladjouza » (LODJ, p. 42). Le fils n'évoque pas le lien qui l'unit à sa mère, il ne fait pas non plus allusion à des faits ou moments révolus dans lesquels elle serait la figure centrale. La mère est évoquée dans l'instant présent, celui précédant la mort du père et celui qui les sépare de son enterrement.

Au total, chaque personnage se construit une image du père au seul regard de la mère. Certains de ces personnages se construisent une image d'eux-mêmes selon le reflet que leur renvoie la mère. Mo, par exemple, se considère comme un « bâtard » parce que la mère l'a toujours traité ainsi, il est qualifié de « petit bâtard », de « petit youpin » ou de « sale petit bicot ». Il se considère comme un extraterrestre parce les manipulations de la mère sur son

nom, les tenues qu'elle lui impose ou les agissements de celle-ci attirent les regards et suscitent les interrogations des autres. Nous retrouvons ici l'idée défendue par Laing selon qui, « les troubles de l'identité sont "fabriqués" chez les individus, sains à l'origine, par des acteurs sociaux eux-mêmes malades […] qui imposent aux autres leur propre système de relations pathologiques[120] ». La mère ne provoque pas seulement cette idée d'étrangeté chez son fils, elle l'accuse même d'être à l'origine de ses malheurs : « c'est à cause de toi, petit moutard, de toi et de tes saloperies de frère et sœur, que je me suis engluée dans ce bled paumé d'Algérie ! »(OU, p. 23). De même, Jean (*Ébauche du père*) se définit comme appartenant à une pluralité parce que sa mère a nourri en lui un regard tolérant envers *l'autre*.

En définitive, les indices et marques qui montrent cette présence sont différents d'un texte à un autre ; nous avons vu que le narrateur d'*Outremer* n'hésite pas à qualifier sa mère de divers attributs, elle est « garce », « vicieuse », « rusée » ou « machiavélique », et elle est « puriste », « hégélienne », « islamique » ou « révisionniste ». Le fils pousse la dérision jusqu'à former de nouveaux appellatifs comme « parthénogénique » (OU, p. 39) ou « ubicuique » (OU, p. 103). Il invente des qualificatifs à partir de son prénom « rolandienne ». Le narrateur abuse des désignateurs et des qualificatifs pour nommer sa mère. Mais si nommer est égal à donner le statut de personnage à la personne[121], abuser de le nommer, comme le fait le narrateur-personnage, signifie tuer ce même personnage, le ridiculiser. Par ailleurs, nous remarquons qu'il l'appelle également « maman », qui revient souvent dans le texte. Dans le reste des cas, le narrateur utilise le pronom personnel « elle ». Par ailleurs, pour parler de la mère, Sportes use de l'ironie. Cette approche vise à suggérer une autre vérité sans la livrer de manière directe. Elle entretient, en outre, une certaine ambiguïté liée à cette vérité autobiographique, à l'extravagance de la mère et à son exagération ainsi qu'à son ridicule à vouloir défendre ou incarner des figures qui ne lui conviennent que mal. La mère est le lieu de paradoxes : elle n'aime pas le Juif mais n'aime pas l'antisémitisme des autres envers ses enfants, elle a une bibliothèque où se côtoient les plus grandes figures de la littérature, mais elle préfère s'en séparer au bénéfice de ses collants, et autres « antiquissimes robes du soir ».

Jean (*Ébauche du père*), pour qui la mère est un modèle de courage et de bonté, use beaucoup plus de qualificatifs positifs. La mère est pour le fils « une abeille » qui ne cesse de travailler. Pour lui exprimer son amour, il s'adresse à elle en utilisant le *tu* comme si elle était

[120] Cité dans Alex Mucchielli, *L'identité*, *op. cit*., p. 55.
[121] Maurice Molho, « Le nom : le personnage », dans *Le personnage en question, Actes du IV colloque du S.E.L :Toulouse 1-3 décembre 1983*, Éd. Service des Publications U.T.M., coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail », 1984, Série A,Tome 29, p. 91.

juste près de lui. L'usage de la deuxième personne du singulier renouvèle la proximité du fils et de la mère et cet attachement que ce dernier exprime directement à elle. De même, l'appellatif « maman » est très fréquent dans le texte. Pour oublier le manque dû à l'inexistence du père, le narrateur multiplie la parole autour de la mère et célèbre son amour et son affection pour elle ainsi que son courage, sa bonté et toutes ses autres qualités. Face au père hypothétique, le mythe réel de la mère se dresse pour décrire une mère simple, aimante, et affrontant la vie avec courage et volonté.

De manière générale, l'absence du père rapproche la mère et le fils, et ce, quelle que soit la nature de leurs rapports ; certes, plus houleux pour certains (Mo avec sa mère), mais sans désaveu. Pour les autres, ils sont moins agressifs et moins démonstratifs aussi, car les personnages sont submergés par la misère ou sont démunis à cause de l'infirmité.
De cette variabilité de la présence des uns et des autres et de leur caractère, se dessinent des relations et des rapports tout aussi différents, ils peuvent être ceux de l'attachement affectif envers l'une ou l'autre de ces figures, de rejet, comme ils peuvent être empreints d'ambiguïté et d'instabilité.

## 3.3 L'impossible triangle familial

À l'aune de ce qui a été dit précédemment, nous pouvons aisément résumer la qualité des rapports affectifs qui se nouent au sein du triangle symbolique constitué par le père, la mère et le fils. Dans *Ébauche du père*, nous constatons la présence de sentiments ambivalents à l'égard de la figure paternelle ; « dans mon âme le Père était le mal […] Je grandis contre lui » (EDP, p. 69). La haine envers le père résulte de ce sentiment de bâtardise et de l'adultère qui hante Jean tout au long du récit. Le passage suivant montre ce sentiment confus envers le père :

> Comment j'ai vu le Père alors ? Lieu de Beauté et de Terreur. Homme d'effraction, d'infraction. Donc noir, ténébreux, corsaire d'une beauté hallucinante. Beau comme le mal. Indéfini. Une espèce d'ange crapuleux, flamboyant, nocif, mystérieux. Le non-vu, le non-nommé. Absolument auréolé de son crime, l'Etre. (EDP, p. 99)

L'inextricable sentiment que nourrit le fils pour son géniteur se traduit par l'oxymore qui réunit les oppositions les plus inattendues où le père est un ange transportant un crime et où sa beauté se conjugue avec sa cruauté. Cette alternance de sentiments nourris à l'égard du père résulte sans doute de ces deux désirs conflictuels qui taraudent le fils. En effet, dans son imagination et son désir ardent d'avoir un père, le fils donne une image parfaite de celui qui

pourrait être son père : « il [est] aussi vrai, aussi vivant en [lui] que Dieu, et comme lui Pur Esprit, Liberté » (EDP, p. 100). Cette représentation ne peut relever d'ailleurs que du domaine de l'abstrait et du spéculatif. L'image idyllique laisse donc très vite place au ressentiment et à l'animosité : « Mais il était aussi Terreur, mon épée de Damoclès. Je redoutais ses coups de corne, les moments où l'on parlait origine, famille » (EDP, p. 100). La peur est liée, ici, au dévoilement ; quand les autres ont un nom, un père, une origine, Jean n'a rien à livrer. Aussi, se réfugie-t-il derrière le mensonge, « règle vitale, règle de vie » (EDP, p. 99).

L'adultère est repris plusieurs fois dans le récit. Il est configuré à travers la rencontre du personnage avec son double (EDP, p. 53-55), ou celle, surprenante à la plage, avec un cardinal plus jeune que lui et qui s'enfuie « sans consommer l'inceste » (EDP, p. 94), ou même à travers la première expérience sexuelle avec un coq. Le fils n'épargne pas le père de ses invectives répétées du début jusqu'à la fin du récit. Il mène une révolte contre le père, mais celle-ci n'a pas pour but de rétablir un certain ordre naturel auquel il aurait aimé appartenir. Elle a pour objectif d'en finir avec cette colère pour pouvoir tourner définitivement la page de son enfance où il a tant rêvé d'avoir un père. Il aspire à une réconciliation avec lui-même et non plus avec le père. Jean prête au père des attributs d'un Dieu tout puissant qui viendrait un jour à sa rencontre, puis il le blâme et lui fait des reproches et n'hésite pas à le rabaisser à un simple vieillard laid (*cf. supra*, p. 48). Freud appelle cette attitude le délire de persécution où l'« importance d'une certaine personne y est extraordinairement augmentée, sa toute-puissance portée jusqu'à l'invraisemblable afin qu'elle puisse être d'autant plus facilement rendue responsable de tous les ennuis que connaît le malade[122] ». Le fils procède de la même manière, il élève le père au rang du Père Dieu pour mieux le révoquer et le rendre responsable de sa condition de bâtardise. Freud affirme même que le modèle de persécution se trouve dans ce rapport de l'enfant au père.

Nous retrouvons également cette ambivalence dans *Outremer* où le narrateur-personnage relate des souvenirs où il livre des sentiments changeants envers les membres de sa famille, surtout sa mère. Il raconte ainsi cette dispute entre ces parents où il prend le parti de la mère, courant la défendre avec une passoire sur la tête en guise de casque et s'armant d'un manche à balai en embrochant « le ventre monstrueux de l'Ennemi, de l'Infidèle, du Turc, de Mahométan, du Mamamouchi : du Juif » (OU, p. 71). Après la disparition du père, cet attachement à la mère va décrescendo se transformer en aliénation. Le personnage se

[122] Sigmund Freud, *Totem et tabou*, trad. fr. de Marielène Weber, Paris, Gallimard, 1993, p. 149.

trouve enchainé à elle et ne sait comment s'en défaire. Sa relation avec elle devient celle de la méfiance et qui se traduit par des tensions continuelles entre les deux. Morgan ne souhaite qu'une seule chose, se débarrasser de sa mère. Pour ce faire, il ne cesse de la provoquer en mettant au point des stratagèmes pour l'amener à douter d'elle-même. Il commence par révoquer certaines habitudes imposées par la mère comme les rituels de propreté, et se poursuit par la mise en marche d'un plan pour la rendre folle en lui faisant croire qu'il y a d'autres présences dans la maison :

> Je mis au point un réseau de pièges métaphysiques d'une subtilité démoniaque, grâce auxquels j'enfoncerais un spirituel scalpel de torture dans la chair même de l'âme maternelle. Il s'agissait pour moi de lui inventer des "actes manqués "afin qu'elle finît par douter d'elle-même, et que chancelât ce qui lui restait de raison. (OU, p. 146)

Le fils tire satisfaction de ses manœuvres de « laminage secret », qui « [plongent] "la vieille" dans une détresse profonde (enfin !) » (OU, p. 147). Nous pouvons considérer les manigances du fils comme un acte de vengeance parce que la mère a écarté le père du cercle familial, ce qui représente d'une certaine manière le meurtre de celui-ci, comme elle a exercé une autorité tyrannique sur ses enfants, les enfermant ainsi dans la crainte perpétuelle de déclencher sa colère.

En revanche, nous nous demandons quel sentiment nourrit-il vis-à-vis du père. Le narrateur-personnage semble être presque indifférent à son père quand il l'évoque, si ce n'est pour dire quel sentiment la mère nourrit à son égard ou comment elle fait pour l'éloigner de ses enfants. Il livre peu d'éléments sur le père et offre une description sommaire de son environnement. La description est objective, elle a pour but de fournir des détails où le narrateur tel un biographe se limite à présenter les objets et les personnes tels qu'ils sont. Dans un passage où il révèle l'inexistence de liens avec son père, le narrateur se limite à ce seul constat : « Papa mourut trop tôt. Je n'eus pas son bras pour me servir de rampe, tout au long de ces degrés descendants. De bastingage » (OU, p. 32). Le narrateur ne livre pas ses pensées profondes, néanmoins nous dénotons un certain regret dû à l'absence de cette main solide et de ce guide sûr. Le fils n'a aucun héritage qui lui servirait d'appui. Il déclare n'avoir eu du père que quelques souvenirs, « des cadeaux diplomatiques » (OU, p. 180). Le fils soupçonne sa mère d'avoir altéré la lettre adressée à son père, dans laquelle il lui demandait de l'accueillir à la gare, pour l'empêcher de le voir : « quel traître "bordereau" confectionna-t-elle avec ma missive ? Quelles négations sournoises, quels clandestins préfixes privatifs glissa-t-elle entre mes mots pour en altérer, sinon en inverser le sens ? » (OU, p. 73). Les

seuls legs que le père lui a laissés sont ses initiales (M.S.) : « papa m'avait légué son chrisme » (OU, p. 260). Don symbolique qui sert d'attache et de lien avec ce père, comme cet autre don de la machine à écrire qui offre la possibilité à Mo de s'isoler pour écrire et échapper à sa mère, mais il est aussi un présage de la vocation d'écrivain à laquelle est prédestiné l'auteur lui-même. Nous pouvons postuler qu'au bout du compte la mère n'a pas réussi à effacer complètement le père comme le croit le narrateur-personnage : « avant même qu'il fût décédé, maman en moi l'avait effacé » (OU, p. 32).

Dans le cas de Jacques Cormery, il est question d'un sentiment d'angoisse engendré par cette découverte de la fragilité de l'existence humaine et de l'ordre naturel. Le personnage est révolté contre cette injustice qui fait des pères des cadets de leurs fils. Cette révélation absurde, qui surprend le fils comme s'il était responsable de cet état, le pousse vers la quête du passé dans l'espoir de mieux connaître l'homme enterré à Saint-Brieuc. Comme si cet acte rétablissait l'ordre naturel de la succession et remettait le fleuve dans son lit. Par contre, si ses rapports avec la mère sont limités, l'affection qu'elle a pour le fils s'offre à celui-ci comme une révélation : « Elle m'aime, elle m'aime donc » (LPH, p. 106). Une révélation d'autant plus importante pour Jacques qui doutait de cet amour, car la mère est un peu une morte comme le père à cause de son infirmité et du silence imposé par les siens. Mais la révélation est double puisque Jacques se rend compte aussi de l'affection qu'il porte à sa mère : « Il comprenait en même temps que lui l'aimait éperdument, qu'il avait souhaité de toutes ses forces d'être aimé d'elle et qu'il en avait toujours douté jusque-là » (LPH, p. 106). Jacques n'a pas cessé d'aimer sa mère comme il n'a jamais cessé d'aimer les autres membres de sa famille. Bien que la dureté de la grand-mère, par exemple, le prive de jouir pleinement de certains moments de bonheur que lui offre la vie d'enfant, il n'exprime pas de rancœur envers celle-ci. Il essaiera seulement de contourner ses règles strictes par la ruse afin de bénéficier de ces mêmes moments de joie infantile.

Par ailleurs, et cet aspect est commun au texte de Sénac, la relation qu'entretient le fils avec la mère s'avère plus profonde, plus lucide et plus concrète. Cela tient sans doute au fait que la mère appartient à un univers réel, alors que le père appartient à l'imaginaire, au « fantasme » comme le dit Christiane Chaulet-Achour[123] à propos d'*Ébauche*. D'ailleurs, l'un comme l'autre des narrateurs dans ces deux récits se servent de l'imagination pour combler le vide du souvenir réel. Le père finit toujours par se défiler, disparaître et laisser le fils livré à

[123] Christiane Chaulet-Achour, « "*Mes syllabes de vérité"*: *étude d'Ébauche du père* », dans Jamel-Eddine Bencheikh, Christiane Chaulet-Achour, *Jean Sénac : clandestin des deux rives, op. cit*., p.71.

son sort. Le triomphe revient à la mère, gardienne du temple. Elle est le seul guide, « le fil d'Ariane » qui oriente le fils vers la vérité. Les premiers mots du *Premier homme*, « Intercesseur : Vve Camus », font d'elle ce guide suprême. Jacques Cormery, le héros, finit par retourner vers elle.

À la fin, nous pouvons rapprocher la mise en scène de la disparition du père et de son meurtre symbolique du mythe d'Œdipe, car même si le fils n'est pas directement impliqué, celui-ci tire néanmoins profit en obtenant l'exclusivité du regard et de l'attention maternels. L'intérêt de ces meurtres demeure cependant dans la prise de conscience de soi ; chaque narrateur-personnage se révèle à soi, accède à un autre niveau de conscience qui lui permet de choisir une autre voie.

## Conclusion

Nous avons vu dans ce chapitre que le noyau familial occupe une place importante dans le sentiment d'appartenance et celui de la revendication d'une quelconque identité. La force de ce sentiment et le besoin de quête dépendent de la combinaison qui le constitue. Ainsi, la présence ou l'absence de l'un des deux parents et le sentiment d'un manque qui lui est lié peuvent être un motif fort qui pousse le narrateur-personnage vers l'investigation et le questionnement sur cette filiation.

Nous avons pu aussi dresser le portrait de chacune des deux parties qui constituent cette filiation dans les quatre récits. Ainsi, pour le père, nous avons constaté que son portrait dépend en grande partie du regard maternel (excepté *Les Oliviers*), car elle seule détient la vérité sur l'absent. Aussi, le père peut être un total inconnu, parce que la mère refuse de livrer cette vérité comme dans *Ébauche* où Jeanne Comma ne révèle rien sur son violeur ou même dans *Outremer* où Rolande mène une compagne d'effacement de ce dernier, ou que cette vérité échappe à la mère à l'exemple de Catherine Cormery dans *Le premier homme* où celle-ci ne semble pas se souvenir de son mari. À ce moment, d'autres figures peuvent occuper la place du père comme dans *Le premier homme*. Ses potentiels substituts sont au contraire écartés dans *Ébauche* ou *Outremer*. Quand le fils n'essaie pas de se délier du ghetto maternel, il se tourne alors vers d'autres figures pour s'inventer un père.

En fin, de la combinaison qui réunit mère et père et des relations qui les unissent dépendent les rapports du fils avec ces deux pôles et conditionne, du même coup, le sentiment ou le besoin de revendication d'une quelconque filiation.

## Conclusion de la première partie

Dans cette première partie, basée sur des éléments de définition du concept d'identité et de délimitations du récit, nous sommes partie du texte en tant que message ou énoncé qui véhicule la recherche de l'identité.

Le premier chapitre offre des éléments de compréhension de la notion d'identité. Les différents points que nous avons pu mettre en évidence nous aideront à mieux comprendre le processus de restitution de l'identité et du désir de sortir de l'oubli qui motivent certains personnages dans leurs quêtes. Nous reviendrons sur ce point dans les parties suivantes. De la même manière, l'introduction de « l'identité narrative » offre un grand point d'appui dans l'étude de ces textes dans la mesure où ceux-ci sont un moyen de construire l'identité. Nous verrons notamment la question du locuteur à travers l'auto-désignation, ainsi que quelques stratégies d'énonciation qui font référence directement à celui qui parle, le narrateur. En effet, la manière de s'appréhender et d'appréhender les autres dévoile l'image que se fait celui qui parle de lui et de ses vis-à-vis.

Le second chapitre est une approche globale des récits qui nous a permis de mieux saisir le projet de chaque narrateur et de le mettre en relation avec le récit de vie. Nous avons pu ainsi constater que bien que ce soit une certaine identité qui est exhibée ou recherchée, chaque auteur l'inscrit dans une perspective différente, ce qui exige une stratégie scripturale propre à chaque auteur. D'un autre côté, même si le contexte socio-historique est commun, le vécu différent de chaque auteur et le contexte de l'apparition des récits influent de manière considérable sur le ton et la nature du message délivré.

Dans le troisième chapitre, nous avons essayé de mettre en évidence l'importance des relations entre les pôles du triangle familial. Nous voulions surtout mettre en exergue les crises et les relations de force qui existent entre ces mêmes acteurs. La recherche de l'identité est mue par un manque primordial, celui d'un référent paternel qui pousse le personnage à la quête d'un modèle d'identification quand le père est absent. L'imago paternelle peut s'incarner dans diverses autres figures masculines pouvant être des personnes appartenant à l'univers familial du personnage comme le grand-père, le mari de la mère ou son compagnon, ou l'oncle. Il peut au contraire être moins proche comme le maître d'école, un écrivain, ou même une figure symbolique appartenant à une nation. Nous avons noté aussi que la relation avec l'autre parent, la mère, est décisive dans l'entreprise de la recherche : celle-ci est soit une

instigatrice qui pousse le fils sur les traces du père par la simple injonction, soit, au contraire, celle qui témoigne à son égard du déni provoquant ainsi chez le fils le désir de comprendre les raisons de ce rejet. Les relations qui régissent donc le triangle familial peuvent expliquer les motivations de quête.

Cette première partie montre enfin qu'il existe des luttes intérieures où se heurtent des sentiments paradoxaux. Dans *Ébauche du père*, le narrateur est tiraillé entre le désir d'avoir un père et celui de le révoquer parce qu'il est coupable de sa bâtardise. Le récit est un mouvement perpétuel d'appels et de rejets de cet inconnu. Le déchirement intérieur auquel est sujet le narrateur du *Premier homme*, qui constate que les deux parties qui le constituent, ses parents, se trouvent des deux côtés de la Méditerranée, transpose une réalité plus complexe et plus amère pour l'auteur de ce récit : Camus est déchiré entre l'évidente fin de l'Algérie française et son attachement à sa terre natale. *Les Oliviers de la justice* exprime les mêmes craintes liées au divorce de deux communautés, qui ont cohabité durant longtemps, à cause d'injustices des uns envers les autres. De Même, le dernier récit, *Outremer*, où le regard du narrateur se veut critique, expose les paradoxes auxquels le héros était confronté au sein de sa famille et dans ce territoire d'« outre-mer ».

# Deuxième partie :
# Co-écrire l’identité

## Introduction à la deuxième partie

Si dans la première partie nous nous sommes focalisée sur la thématique de l'identité et sur l'objet des récits en général, dans cette seconde partie, nous mettrons au centre de notre analyse le sujet parlant, celui en somme qui exprime cette quête. Nous souhaitons étudier comment se dit l'identité personnelle de chaque narrateur-personnage dans les quatre récits. Il s'agit de voir les divers procédés auxquels l'instance narrative a recours pour se constituer comme sujet, comme un *je* qui s'adresse à un interlocuteur. Ce dernier peut être interpellé dans un rapport de dénégation ou au contraire de complicité.

Le premier chapitre portera sur l'énonciation et les déictiques pronominaux auxquels chaque auteur a recours dans son récit pour désigner le sujet parlant dans la relation dynamique de l'interlocution. Le but consiste à voir comment le locuteur s'appréhende et comment il envisage son identité lors même que le même déictique peut renvoyer à des *moi* différents les uns des autres.

Le second chapitre qui est une continuité du premier portera sur la polyphonie et ses procédés. La polyphonie implique une pluralité de voix qui prennent en charge le discours. Elle est synonyme de multiplicité qui s'oppose à l'unicité, et qui implique une ambiguïté de l'identité de celui qui parle. La parole sert à dire l'indicible, l'étrange en soi, etc. mais elle signifie surtout la multiplicité qui rappelle la présence d'une altérité. Cette altérité est à la fois altérité en *soi* et altérité de *l'autre*. Nous étudierons par conséquent la métalepse et l'ironie qui sont deux tropes en rapport direct avec le locuteur.

Le troisième chapitre est le répondant des deux précédents dans la mesure où le locuteur parle à un interlocuteur. Cela veut dire que l'identité se dit à quelqu'un, de même que le questionnement est adressé à un autre. Cet autre est le narrataire, voire le lecteur. Ces derniers sont les partenaires de celui qui parle, interroge et interpelle. La quête s'inscrit à ce moment dans une dynamique de coopération où le locuteur cherche quelqu'un qui puisse lui apporter des réponses, ou du moins un confident à qui livrer son désarroi.

# 1 Premier chapitre : L'identité narrative

## Introduction

Dans la première partie, nous avons abordé l'identité d'un point de vue philosophique et psychosociologique. Il était nécessaire de la définir en tant que notion proche de concepts tels : *le sentiment d'identité*, *la substance*, *le changement* et *l'invariance*, *soi*, ou *l'autre*. Par la suite, nous avons introduit, grâce à P. Ricœur, cet autre concept, plus proche du texte littéraire, celui de l'« identité narrative ». Ce philosophe, rappelons-le, insiste sur cette activité qui consiste à se raconter et se construire à travers le récit. L'évolution du personnage, tout au long du récit et de l'intrigue, se réalise donc à travers l'acte de se raconter. Il est question de se raconter à quelqu'un à propos de soi mais aussi à propos de quelqu'un d'autre ou de quelque chose. Ces différents actes, qui se concrétisent à travers l'interpellation, l'interrogation ou la confidence, instaurent des relations qui dépendent à leur tour non seulement de la nature du message que le locuteur veut transmettre mais de l'identité de l'interlocuteur également. Nous nous proposons, dans la suite de ce travail, d'analyser ces relations qui peuvent éclaircir les notions de « mêmeté » et d'« ipséité », abordées dans la première partie.

Nous insisterons surtout sur les instances discursives, essentiellement sur le sujet d'énonciation et sur la communication qui met en évidence le *je* parlant, le *tu* de l'interlocution et le *il* de la délocution. La communication acquiert ici une grande importance, car elle constitue le moyen de se dévoiler et de dévoiler *l'autre*. Elle est aussi le moyen d'entrer en relation avec *l'autre*, cet *autre* qui est d'une certaine manière le miroir dans lequel l'individu peut se voir. Le rapport avec la quête de l'identité est direct étant donné que cette quête est individuelle, elle est liée à la personne et à la vision qu'elle se fait d'elle-même et des autres. L'identité narrative en ce cas va répondre à la question de savoir comment la personne se définit, s'appréhende, se cherche et se recouvre à travers les multiples désignations et auto-désignations. De même que les interlocutions et autres relations interpersonnelles qui s'établissent entre protagonistes ou instances narratives participent de cette même connaissance, car, comme le disent K. Fløttum, K. Jonasson et C. Norén :

« Définir qui sont les autres, c'est dans un sens révéler qui on est soi-même[124] ». Nous montrerons que chaque démarche entreprise dans les quatre récits épouse et transcrit à la fois l'état et le besoin de la quête menée. Il n'est guère étonnant de trouver par exemple dans *Ébauche du père* un foisonnement de désignations et un entremêlement de voix opposés qui traduisent le désarroi identitaire du narrateur. À l'opposé, dans *Le premier* homme, le narrateur semble se tenir à l'écart de ce qu'il rapporte, en adoptant la troisième personne. De même, la première personne dans *Les Oliviers de la justice* diffère de celle du récit d'*Outremer*. Aussi essaierons-nous de traiter chaque récit à part pour mieux saisir cette disparité afin de la mettre en relation avec le projet de quête, déjà évoqué dans les chapitres précédents.

[124] Kjersti Fløttum, Kerstin Jonasson, Coco Norén, *ON : Pronom à facettes*, De Boeck & Larcier, Bruxelles, 2007, p.85.

## 1.1 L'identité à travers la deixis

L'usage que fait chaque auteur de la langue inscrit sa subjectivité dans le récit ; celle-ci se traduit par des opérateurs ou éléments qu'on appelle des modalisateurs. Il peut s'agir de verbes, d'adjectifs ou d'autres constituants de l'énoncé. Nous nous intéresserons, ici, uniquement aux déictiques pronominaux. En effet, les pronoms permettent de voir comment le locuteur se désigne et désigne son interlocuteur, ce qui dévoile l'image que se fait celui-ci de lui-même et des autres. C'est, enfin la stratégie et la manière de formuler la quête que nous voulons saisir par cette approche, car se raconter c'est pouvoir se désigner et se mettre en scène. Et si, pour la plupart, le *je* est plus approprié dans l'exposition de la vie personnelle, ce *je* n'exclut pas une prise de distance par l'usage de la troisième personne. La prédominance de cette personne, comme nous le verrons dans *Le premier homme*, n'empêche pas de deviner le *je* qui s'y cache. Nous nous demandons, par ailleurs, qui assume la parole rapportée par le narrateur dans *Outremer* puisque celui-ci prend des distances vis-à-vis du discours cité. Il attribue sans cesse les récits et commentaires aux autres (souvent la mère). Il considère sa propre histoire comme celle d'un autre et son regard ironique illustre cette distance. Cette question paraît moins complexe dans *Les Oliviers* où la constance du *je* se conjugue avec la présence d'un *nous* inclusif.

### 1.1.1 « Je (an) est un autre » (*Ébauche du père*)

Benveniste[125] souligne que l'interlocution permet une conscience de soi, elle permet de se constituer en sujet et de s'octroyer une certaine identité qui agit et interagit avec et sur *l'autre*.

L'état absolu de la communication suppose l'existence d'un *je* qui s'adresse à un *tu*, mais le texte littéraire, loin de ce schéma simplifié, révèle que le sujet peut s'appréhender de diverses manières. Et lorsqu'on parle d'identité, cette diversité d'auto-désignation qui ne facilite pas la compréhension du texte peut être motivée par le désir de brouillage dans lequel un narrateur peut se complaire. Elle peut cependant renvoyer à une instabilité de l'image de soi. De même que la somme d'interlocuteurs qui accompagne ce changement peut prêter au même regard interrogatif. La dislocation identitaire s'accompagne, comme nous le verrons, de cette indécision à se désigner par la première personne, la deuxième personne ou même la troisième personne.

[125] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

Mais si nous voulons comprendre cette question de la désignation instable dans *Ébauche du père*, il faut prendre en considération, comme nous l'avons vu, le fait que le texte de Sénac est une succession de fragments. Il est une fusion de récit et de discours où la sensibilité et les sentiments de celui qui écrit sont transcrits simultanément et au fil de la progression du livre[126]. Ainsi au 10e fragment, le narrateur parle du livre, de ce qu'il voudrait taire ou dire, de l'enfant, ou des mots qui le torturent. Il s'adresse au lecteur lui révélant qu'il existe d'autres volumes de son histoire : « Rongé d'impatience, je voudrais te dire : lecteur, attends les autres tomes. […] Je voudrais ignorer dans ce livre Alger, Paris, la guerre d'Algérie et l'Espagne […] » (EDP, p. 51). Mais au fragment suivant, il raconte une rencontre imaginaire avec le père : « Il m'a suivi quand je revenais de l'épicerie […] » (EDP, p. 53). De même, le 31e fragment est pris en charge par un narrateur qui parle du présent du livre alors qu'au 32e fragment, il raconte une brève scène d'embrassade entre une mère et son enfant, en présence d'autres personnages : la Tia Natalia et la mère du narrateur. Certains passages sont jetés comme des missives adressées à la mère pour lui rappeler des épisodes de leur vie passée (5e, 6e, 30e fragments). Cette disparité oblige le narrateur à basculer de l'absolue position de celui qui se raconte et se désigne par *je* à la position de celui qui raconte l'histoire d'un autre, et nous retrouvons ici un narrateur en retrait qui parle de lui comme d'une autre personne, se désignant parfois par *tu* ou *il* (3e Fragment). Cette deuxième posture pose le narrateur comme simple observateur. La position la plus proche de cette posture est celle du scripteur qui se préoccupe d'abord de l'écriture du livre. Ce changement d'instance explique, d'une part, ce balancement entre *je* et *il* ; d'autre part, ce va-et-vient entre les désignations pronominales est lié au thème même du récit qui est la quête d'un absent et celle de sa propre réalisation en tant que personne, puisqu'il n'est pas reconnu par ce même absent. Par conséquent, la non-réalisation le condamne à une certaine absence et au statut d'objet, une personne non accomplie qui impose comme pour le père l'usage de la troisième personne.

D'un autre côté, la forme du texte de Sénac qui réunit récit et discours mérite que nous nous arrêtions un moment devant cette question de la «double locution». Selon A. Jaubert[127], les passages du récit au discours donnent une crédibilité au discours sur soi, c'est une façon de marquer une rupture entre des évènements passés et des séquelles qui sont de l'ordre du présent. En effet, le regard que porte le narrateur sur son passé dénote un retour vers ce passé

[126] L'acte d'écrire occupe une grande place puisqu'il est fait allusion au livre plusieurs fois dans le récit, le narrateur mentionne parfois le moment de l'écriture, marque une pause pour avoir l'avis d'un tiers, etc. C'est ce qui justifie ici la référence au livre plutôt qu'au récit.
[127] Anna Jaubert, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990, p. 47.

douloureux, et le discours a pour vertu de l'affranchir de ce passé déplaisant. La nature même du récit, dans lequel le narrateur vise à régler ses comptes avec le passé, fait que le texte est en majorité un discours à dominante critique visant à établir une sorte de bilan de ce passé. Le narrateur accorde ainsi une grande place au ici/maintenant. La présence du narrateur est même plus que marquée puisque certains événements du présent coïncident avec le moment de l'écriture du récit, quand ils ne constituent pas un prétexte pour revenir en arrière. La progression du texte, pour ainsi dire, dépend des mouvements du narrateur/scripteur. La fusion discours/récit et le caractère fragmentaire aidant, permet alors un passage plus facile de la position égotique centrée sur le *moi* et sa genèse à un regard plus critique sur cette même vie, auquel vient se greffer l'interpellation de *l'autre*. Dès le 1er fragment, le narrateur commence par un discours sur le livre qu'il va écrire, il présente le contenu et la manière dont il le livrera :

> Un étrange exil que le nôtre ! […] ma mère allume son quinquet à pétrole. Elle pousse des cris tandis que ma sœur, face au miroir brisé, se farde. Moi aussi je suis là, entre les miroirs de l'exil, cherchant dans ma mémoire frivole les thèmes qui, projetant ma légende […] J'ai horreur du récit et je ne désire point écrire un roman […] Si j'écris cette prose, c'est qu'il faut bien jeter sa gourme. Se débarrasser du vide qui gémit en soi (EDP, p 17-18).

Il entame directement après son récit : « Ils étaient arrivés, tous, les chefs mineurs, avec des bouquets pour sa fête […] » (EDP, p. 19).

Par ailleurs, si le texte de Sénac est un retour vers et sur soi, il n'en constitue pas moins un regard critique sur *l'autre*. Cet autre est le père, mais aussi la mère, ou encore l'environnement dans lequel il a évolué. Il livre sa propre image et celle des autres.

Ces allers-retours entre passé et présent sont facilités par la première personne dans laquelle se confond le *je* narrant et le *je* narré. Mais pour parler de soi, nous verrons que le narrateur ne se contente pas de dire *je*, car non seulement ce *je* se démultiplie mais il cède la place à d'autres désignateurs.

#### *1.1.1.1 Se désigner*

##### 1.1.1.1.1 Le « je » dans tous ses états

Le narrateur-personnage qui se désigne par la première personne ne relate pas seulement des souvenirs d'enfance, de jeux ou de scènes quotidiennes vécues avec sa mère et sa petite sœur. Face à ce *je* naïf qui rapporte ces événements, se développe une multitude de *je*

qui portent différents regards sur soi. Ces *je* expliquent et interprètent ces souvenirs. Parfois, comme nous le verrons, le narrateur se détache de son récit pour considérer le seul moment présent lié à l'écriture.

Ainsi deux instances[128] se relayent dans le récit d'*Ébauche*. Elles assurent la progression du texte. Si elles sont distinctes et autonomes l'une de l'autre dans certains fragments, dans d'autres passages, elles sont indissociables, du fait qu'elles sont représentées par le même désignateur grammatical, en l'occurrence *je*. Ces deux instances marquent un contraste entre deux univers opposés, celui de l'histoire personnelle et celui de la genèse du livre.

Nous relevons donc d'abord un *je* scripteur qui est tourné vers l'acte d'écrire. Il révèle ses intentions dès le début du récit. Il fait des commentaires sur le livre et il n'hésite pas à interrompre l'histoire pour faire le bilan de ce qu'il vient d'accomplir. Le narrateur intègre même au livre un nouveau personnage, en l'occurrence son fils Jacques, qui n'appartient pas au récit mais au propre monde du scripteur : « je l'ai donc lu [le livre] à Jacques, mon fils. Et parce qu'il était Mon Fils, je voulais connaître tout de suite ses réactions sur ce début » (EDP, p. 42). Ce dernier se place au même niveau que son fils et ils deviennent deux personnages réunis autour de ce projet d'écriture. Il s'agit d'une métalepse où le narrateur suspend son récit et s'y soustrait pour se placer à un niveau supérieur occupant le rôle de créateur du texte. Ce changement s'accompagne d'un autre : le narrateur acquiert le rôle de père.

Puis, nous relevons un autre *je*, celui du narrateur-personnage du récit qui raconte sa vie. Il peut être un *je* autobiographique comme dans l'exemple suivant : « quand elle est morte, ma Mémé à moi, du soleil y'en avait partout. Les chèvres venaient de passer. J'avais encore dans l'oreille leurs grelots et le cri du marchand […] » (EDP, p. 135). C'est le personnage qui raconte un souvenir d'enfance. Il peut être aussi un *je* purement fictif qui imagine des scènes de rencontres avec le père, comme au 20e fragment (p. 88-91) où, après un échange violent avec lui, le narrateur entend celui-ci derrière la porte qui l'attend et le supplie. Dans un autre fragment, le passage du réel au fictif est immédiat. Les éléments de la vie réelle de l'auteur lui-même servent d'appui à des rêves éveillés qui mêlent réalité et imagination. La mort de Camus par exemple : « A deux heures cet après-midi, Camus est mort. Tué dans un accident d'auto » (EDP, p. 72). La nouvelle est annoncée d'abord à la manière d'un

[128] Nous distinguons deux instances dans la mesure où l'une prend en charge le récit, il s'agit de la voix du narrateur qui peut se confondre avec la voix du personnage, puis celle qui régit le texte en tant que production matérielle, la voix du scripteur qui, par ailleurs, peut se confondre aussi avec celle du narrateur.

télégramme, ce qui inscrit le texte dans un espace temporel bien défini, le 4 janvier 1960. Mais très vite le romanesque prend le dessus avec la promenade que le narrateur veut refaire le soir même : « […] Ce soir, à ses côtés, je refais cette longue promenade qu'il improvisa le premier matin de mon arrivée à Paris » (EDP, p. 72).

Par ailleurs, dans ce second cas, les valeurs du *je* évoluent et changent, ainsi, constatons-nous que *je* se multiplie à travers les fragments qui constituent le roman. Chaque fragment présente un nouveau *je*, un autre « soi-même » qui se détache du précédent, non pas en contradiction mais comme une autre face différente qui se présente avec un trait, une spécificité, un but et une quête particulière. L'incipit du texte, par exemple, donne à celui-ci un ton poétique et presque philosophique : « Un étrange exil que le nôtre ! Parmi des feux éteints, je marche, je rêve, je parle » (EDP, p. 21). Derrière ce ton poétique, nous découvrons un *je* presque serein, apaisé mais rêveur. Un Autre *je*, interrogateur, apparait lorsque le narrateur se remémore son ami qui fait face à l'injustice de son exclusion de l'école à cause de son origine juive :

> J'avais passé mon enfance à m'interroger sur l'âme, à jauger, à saisir, à pressentir l'âme. Ma mère m'avait appris qu'une âme vaut une âme. Qu'elle soit israélite, musulmane ou chrétienne. Il n'y a pas de race pour l'âme […] Zaoui, j'interrogeais ton corps. Je voyais et je n'voyais pas. Juif. J'essayais de donner à ce mot une substance qui m'éclairât (EDP, p. 154-155).

L'interrogation du narrateur-personnage se prolonge dans le présent où celui-ci constate que le même état absurde et les mêmes injustices se perpétuent, de même que les crimes commis entre « frères ». Il affirme : « un frère à moi, un cousin, a été poignardé par un autre jeune comme lui […] une bande de jeunes Oranais, beaux, superbes […] une horde de petites bêtes hurlante se précipite sur un jeune arabe, un gamin de seize ans » (EDP, p. 156).

Un autre *je* se parle à lui-même dans un monologue où il remet en cause ce qu'il raconte, léguant ainsi son histoire à la pure imagination et au mensonge étant donné qu'il veut écrire un roman. Il insiste même sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une autobiographie :

> Tout ce que je raconte dans ce livre est faux. Le père Sénac, quel père Sénac ? Quel autre ? Ce lointain violateur, cette mère ? Je me raconte une histoire fausse, je m'imagine une vérité, avec des noms vrais et des gens connus. Mais tout est faux. Mémoires imaginés. Pour moi il a fallu cela. Sinon je ne pouvais pas écrire (EDP, p. 58).

Quand le narrateur ne se désigne pas par la première personne, il s'appréhende par la deuxième personne du singulier.

1.1.1.1.2 « Tu »

Quand le narrateur s'adresse à lui-même en se désignant par *tu*, c'est encore cette interrogation sur son identité et celle des autres qui rejaillit, comme dans ce passage : « L'Oranais ! Qu'est-ce que tu en sais – et de quel Oranais parles-tu ? L'Espagnole, l'Arabe, le Juif, le Français ? Dans cette ville où les races se croisent et s'affrontent, chacune serrée dans son ghetto, comment veux-tu sculpter un quelconque Dieu d'argile ? » (EDP, p. 66). Il est difficile de dire ici, sans équivoque, qui parle à qui. Nous pouvons supposer qu'il s'agit du narrateur qui continue à s'adresser au lecteur comme il le fait tout au long du texte, mais les interrogations auxquelles il semble répondre sont les siennes, d'autant qu'il est question ici d'une partie de lui, car l'Oranais c'est lui, et l'Espagnol et le Français aussi. Le narrateur expose la difficulté à réunir les éléments disparates d'une telle identité dans un seul réceptacle, surtout quand ces éléments s'opposent et ne parviennent pas à cohabiter. La fin de ce passage marque la transition vers une autre identification, celle de la ville même d'Oran et de ses habitants issus de races différentes.

Dans un autre passage, le narrateur se laisse emporter dans un délire érotique :

> Cette bouche, ces lèvres, toute une nuit t'ont parcouru, ces bras t'ont pressé, ajustant leur faiblesse à tes muscles, ton corps sous ma caresse s'est cabré, refusé, a pris son envergure, et dans l'abandon connexe m'a ravi de tendresse jusqu'aux larmes […] Que me fait la gloire du jour si dans tes yeux je ne vais la surprendre […] ton odeur envahit les draps, à peine une légère sueur d'homme et de bois, d'absinthe au bord des plages ! […] En vain je t'attends (EDP, p. 129).

Il est question dans ce fragment d'une autre interrogation se rapportant à l'identité sexuelle. Le narrateur est en quête de l'amour charnel.

Contre cette voix qui réclame le père, une autre se lève pour la rappeler à la réalité de ce qui se passe dans le monde, mais cette voix n'est autre que celle du narrateur lui-même qui s'autocritique. Il s'agit de la voix de la conscience qui répond à celle qui crie et court après le père, elle lui reproche son égarement :

> L'époux est séparé de l'épouse et la mère du fils. Et toi, tu nous parles du Père ! […] pendant que la Chine bouge, tortue agile et gigantesque, que l'Occident s'écroule dans une orgie de science et de jazz, que l'Afrique (l'Algérie !) devient l'un des pivots du monde, sous un fracas de sang, de gloire et de terreur, et qu'on atteint la Lune, toi tu suis à l'odeur un Père aux allures de gouape (EDP, p. 130).

Cette voix de la conscience réprouve son entêtement à pourchasser un père malhonnête, un père « aux allures de gouape », alors que le monde vit des révolutions qui vont changer le destin de l'humanité (on atteint la Lune). Cette voix essaie de le dissuader de cette course insignifiante et le rappelle à la raison d'un idéal qui renferme plus de sens et de valeur. Nous remarquons ici la présence d'une majuscule qui met en exergue les deux substantifs Lune et Père. Le narrateur veut mettre en évidence l'importance de ces deux éléments. Si nous considérons le Père comme Dieu, celui-ci devient inaccessible comme la lune. L'atteindre relève à ce moment de l'impossible. Il faudrait réunir les efforts de toute l'humanité pour parvenir à la lune et des prières incessantes pour se rapprocher de Dieu. Cependant, à la différence de la lune qui demeure inchangée, le Père, lui, est un gueux parce qu'il a failli à son rôle. Il ne mérite plus d'être assimilé au divin, il en est indigne.

##### 1.1.1.1.3 Quand « il » remplace « je »

Quand le narrateur parle de lui à la troisième personne (*il* ou *ils*), ce n'est visiblement pas la même conscience qui parle :

> Les choses vont se mettre à marcher, à vivre sur le papier, comme des tas de petits Jean Sénac qui auraient envie d'être cela et qui le sont peut-être et qui caquettent et qui croustillent et qui se mettent à mourir et à se reproduire et à geindre et à ressusciter comme dans les romans fantastiques ou dans Joyce que je n'ai pas lu (EDP, p. 23-24).

Le narrateur utilise le pluriel synonyme de masse et de pouvoir, car être plusieurs signifie être partout et faire tout. Cette image de multitude représente les mots dans leur multiplicité et leur pouvoir à dire et à représenter les choses comme les facettes de Jean. Mais ce « tas de petits Jean » dénote, par ailleurs, une multitude insignifiante comme celle de petits objets qu'on trouve en nombre infini et qui grouillent et prolifèrent. L'usage du terme *tas* suffit à inscrire le passage dans un registre péjoratif qui donne une image dépréciative de soi. Le « tas de petits Jean » est même comparé à des volatiles qui caquettent. Le narrateur offre une image de mésestime de soi, car ces « tas de Jean » ne sont là que pour faire figure de masse, pour combler un espace et se mouvoir dans tous les sens. Comme les mots, ils ne sont que cacophonie, un « fouillis », comme le dit le narrateur, « jeté sans lien ni lieu, à quatre heures du matin » (EDP, p. 24). D'un autre côté, la multitude des Jean renvoie à une multitude d'identités insaisissables, qui ne peuvent être conciliées car toutes ne convergent pas vers le même point. Cet exemple donne donc une double vision de soi à la fois positive et négative qui signifie *in fine* que le narrateur est indécis. Il ne sait quelle image se donner entre la

valorisation de soi ou au contraire la dévalorisation, entre l'espoir de réunir tous ces éléments disparates dans une seule unité et le découragement face à cette multitude.

Par ailleurs, cette image est très significative, sa réversibilité résume la finalité du travail de l'écriture, car si les mots qui sont jetés sur le papier sont comme des « tas de petits Jean » qui grouillent dans tous les sens, ils ont le pouvoir de mettre au jour les diverses faces du seul Jean, autrement dit, les composantes de son identité.

Dans un autre exemple, le narrateur parle de lui-même comme d'une autre personne. Il s'agit d'un *je* qui raconte l'histoire de Jean Sénac : « Jean Sénac est une évidence qui souffle dans le désert. Il a des mots qui font lever le sable. Il est l'anti-femme de Noé. Lorsqu'il se retourne, les statues de sel se mettent à rougir, à tourbillonner, roses de chair, à s'amouracher du premier pétrolier venu » (EDP, p. 21). L'énallage de personne dans ce passage sert à élever le personnage à un rang supérieur, il présente Jean comme une puissance divine qui peut même faire bouger une statue de sel, elle-même survenue par le vouloir d'un Dieu en colère. Le narrateur veut transmettre une autre image de lui, celle de l'assurance où il croit posséder un don prodigieux, celui de faire réagir les plus muets. Il s'élève au rang de la puissance divine, celle du Père Dieu en l'occurrence qui, bien qu'elle soit invisible, reste néanmoins présente à travers ce qu'elle accomplit. Cette puissance se concrétise ici à travers les mots ou le livre que le narrateur écrit et à travers son don à créer le père, le manipuler à sa volonté et le détruire quand il le souhaite. Le narrateur comme dirait H. Trépanier[129] abandonne son rôle initial pour endosser un autre, celui d'une narration non focalisée. Cette posture a pour effet de créer une distance entre le narrateur et son propre récit, et qui a pour but d'offrir une vision objective.

D'une autre façon, le détour par la troisième personne est une autre manière d'exister pour le *je* dans l'absence. Parler de soi à la troisième personne illustre, comme nous venons de le souligner, un désir d'élévation et de puissance. Mais la troisième personne signifie aussi cette part absente du personnage, cette part de lui qui reste inaccomplie ou indésirable. Ainsi, quand le narrateur rapporte les paroles de la mère, il fait référence à lui-même en se désignant par le terme *bâtard* : « Et puis toi maman tu avais dit : "N'oublie pas que le rabbin de Béni-Saf t'a porté dans ses bras quand tout le monde nous a reniés." Le bâtard, il l'avait pris dans ses bras et il l'avait levé en l'air » (EDP, p. 155).

[129]Hélène Trépanier, « Je » ou « il », *Poétique*, n° 108, Seuil, 1996, p. 500.

Ailleurs, le narrateur use de la troisième personne pour donner de la profondeur et de la gravité à ses propos, il se veut objectif afin de convaincre. Aussi parle-t-il de lui comme d'une autre personne, la nommant et rapportant ces dires:

> Je suis né, dit Sénac, pour qu'un petit enfant pauvre d'Oran puisse dresser un jour sa voix contre ses maîtres, les maîtres de tous les préjugés et de toutes les contraintes […] Je suis né, dit Sénac, pour que tous les Pères d'Europe viennent sur ma langue bavarde et contestée recueillir une dernière fois l'écume de leur bave et leurs petites splendeurs […] (EDP, p. 130-131)

En résumé, cette énallage de personne épouse bien l'identité du narrateur, une identité incertaine et fluctuante. Le narrateur se désigne par plusieurs personnes, non seulement pour livrer les divers visages que peut contenir une seule et même personne, mais il le fait aussi dans une démarche de tâtonnement de celui qui cherche la bonne combinaison. Cela traduit, *in fine*, la tension intérieure dans laquelle est enfermé le narrateur. Celui-ci hésite entre telle ou telle auto-désignation, comme le texte lui-même qui se présente sous une forme peu habituelle qui n'est ni un récit pur ni un discours. L'identité fragmentaire et incertaine est configurée dans le texte qui se présente sous forme discontinue et hachée.

#### *1.1.1.2 Désigner l'autre*

##### 1.1.1.2.1 « Je »/ « tu » (« vous »)

Désigner *l'autre* peut s'effectuer dans une relation d'interlocution ou *je* s'adresse à *tu* directement. Cette relation présente un privilège pour celui qui est interpellé, car elle instaure une communication directe et instantanée.

Il y a, d'un côté, dans *Ébauche*, un *je* (le fils) qui s'adresse à un *tu*, celui de la mère. Il lui rappelle ce qu'elle a fait ou fait. Il lui raconte, dirait M. Butor[130], sa propre histoire, lui rappelle ce que, peut-être, elle-même a oublié. Le rapport est celui de l'interlocution qui tisse ce lien de rapprochement entre les deux individus, où le fils exprime l'amour qu'il porte à sa mère et lui témoigne du respect pour son courage. Le fils fait une sorte d'éloge qu'il porte à la mère. Le récit de Jean opère à ce moment un transfert où ce n'est plus les peines personnelles qui sont mises en avant, mais celles de la mère et le combat qu'elle mène pour vaincre la pauvreté :

[130] Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1964, p. 66.

> Je vous salue, ma mère, grande abeille nocturne ! […] "Yemâ", ce que je peux t'aimer ! […] on te traitait pas comme une grande dame, non. On savait que tu avais peu d'argent. Mais tu étais une cliente pas comme les autres […] Une fois pour toutes, tu avais élu ton peuple et, ton peuple c'était tout ce pays autour de toi qui t'apportait la nourriture, le sentiment, le rêve. (EDP, p. 27-29-30)

D'un autre côté, quand le narrateur interpelle le père, nous remarquons qu'il utilise aussi la deuxième personne, dans un rapport d'interlocution avec lui. Interpeler ainsi le père en utilisant la deuxième personne, équivaut à lui reconnaître une existence momentanée. Il lui permet, du moins, de se justifier en lui octroyant une existence et une identité pendant un bref moment, celui de l'échange verbal. Or, nous avons vu que le narrateur est dans une perspective de rejet de ce dernier. Cette position s'explique par ce désir confus qui anime le personnage que la dynamique même de la quête impose ; le narrateur-personnage oscille entre le désaveu du père indigne pour ce qu'il a commis et le besoin de le (re)trouver et de reconstituer une filiation et un modèle qui lui serviront d'appui.

Néanmoins, la deuxième personne cède très vite la place à la troisième, à laquelle le narrateur a recours et qu'il préfère pour parler du père. L'interlocution devient alors délocution, et le père est isolé et mis à l'écart. Il est objectivé et méprisé.

1.1.1.2.2 « Il »

Face, donc, à un *tu* désignant la mère dans une relation d'interlocution, mais surtout faisant partie du monde restreint et personnel du narrateur-personnage, se profile le *il* méprisé du père, marquant plus que jamais la distance, le dédain et le rejet. Si le narrateur s'adresse parfois directement au père en l'interpellant par la seconde personne (tu), en revanche, pour parler de lui, il a recours à la troisième personne. Lui dire *tu* signifie qu'il l'accueille dans l'univers intime de l'interlocution, lui reconnaît une existence et le considère comme une personne qui peut prendre la place de *je* et se défendre. Or, le narrateur ne désire pas l'excuser, il ne veut pas lui offrir le privilège de se justifier et justifier son acte. La nature de la troisième personne absente coïncide, donc, mieux avec l'état d'accusation dont fait objet le père. Privilégier la troisième personne au détriment de la deuxième, signifie bannir toute possibilité de prise de parole, et par conséquent du pouvoir interlocutif où les participants à la communication occupent des places interchangeables, agissant les uns sur les autres. La

troisième personne sert à anéantir le père, à le « mortifier, en faire quelque chose d'un peu mort[131] » comme le dit Kerbrat-Orecchioni.

Par ailleurs, la troisième personne assure une certaine suprématie au *je* qui reste le seul locuteur. *Il* demeure l'impossible existence dans l'espace/temps d'un actuel, il est toujours conjugué avec un ailleurs, un hors temps et espace, un univers hypothétique. Ainsi, au 23e fragment, le narrateur décrit ce père imaginaire :

> Comment j'ai vu le Père alors ? Indiscutablement beau […] il faisait pâlir les femmes de colons […] Homme d'effraction, d'infraction […] Une espèce d'ange crapuleux, flamboyant, nocif, mystérieux. Le non-vu, le non-nommé […] Le mensonge devint règle vitale. À l'école, je dus avoir un « papa » comme les autres, en parler (EDP, p. 99)

Il s'agit d'une sorte de songe, de mensonge qui permet au fils de spéculer sur le père. De lui prêter des qualités, mais aussi des défauts. Le père est « le non-vu », « le non-connu », celui qui est déjà mort.

#### *1.1.1.3 Quand l'autre n'est autre que soi-même*

Lorsque le narrateur rencontre le père, ce dernier se présente comme son double, le narrateur-personnage se divise en deux personnages : le père et l'enfant et le *je* se multiplie et se transforme en *je* et *il*. Le *je* qui occupe la place du narrateur va prendre la place du père qui est désigné par *il* et celui-ci devient un *je*. Dans la perspective de la recherche de l'identité, ce dédoublement du *je* se révèle nécessaire dans le jeu de l'interlocution qui permet au personnage de découvrir son alter ego. Cela lui permet de se voir soi-même comme dans un miroir. Francis Jacques disait que « communiquer avec soi, ce n'est pas faire réflexion sur soi, c'est entrer en rapport avec soi-même. L'autre m'est nécessaire pour accomplir mon identification personnelle [132] ». Cette citation sous-entend qu'il ne suffit pas de se décrire et décrire ce que l'on ressent pour se connaître, mais qu'il faut se mettre en scène dans une relation d'interaction avec soi-même. *L'autre* qui est le reflet de soi constitue donc le meilleur reflet pour se voir tel qu'on est, et la parole est de surcroit un élément supplémentaire qui révèle ses faiblesses. Ainsi au 11e fragment, la réunion de Jean/adulte et Jean/enfant montre sa propre image que lui renvoie cet alter ego. La rencontre est racontée tour à tour par l'enfant et l'adulte où chacun donne sa propre interprétation des détails et livre sa pensée à propos de *l'autre*. D'abord, l'enfant donne une image positive du frère adulte : « Il était gentil […] il a

[131] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 4e éd., 2002, p. 73.
[132] Francis Jacques, *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 54.

passé la main sur mon front et il a relevé ma mèche » (EDP, p. 53). Mais très vite cette rencontre se transforme en une tentative d'inceste, car l'adulte l'entraine dans le môle et l'embrasse, puis l'enfant se retrouve dans un coin de la maison sur un sac de chiffon. Ensuite, l'adulte relate la même rencontre désignant l'autre personnage présent comme étant son fils, répétant ainsi les mêmes gestes et citant les mêmes lieux. Cette rencontre permet de dévoiler la face sombre du fils et par conséquent celle du père que l'image spéculaire introduit, en laissant subsister un doute sur l'identité de l'un et de l'autre, étant donné qu'ils ne forment qu'une seule et même personne. Le double révèle cette part « inquiétante » en *soi* puisqu'elle représente la face inconsciente qu'on veut refouler, oublier et méconnaître, mais qui néanmoins finit toujours par sortir au grand jour et créer ainsi des angoisses quant à cette part étrange[133]. Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie.

Entrer en interlocution avec le père, permet à la fois d'imaginer le père de manière, dirait F. Jacques, « légitime »[134], et se connaître soi-même puisque ce père n'est que le spectre du fils. À défaut d'un vrai interlocuteur, le double imaginaire offre cette possibilité d'échange qui permet au fils de se connaître quand il ne peut accéder à la connaissance du père. C'est une façon de se différencier du père et de se mettre en opposition contre lui, alors même que ce dernier lui a refusé la légitimité. Le narrateur le fait revivre, l'invoque et le fustige. Il le fait exhumer à travers la première personne, dans une relation dialogique où le fils et le père échangent principalement des reproches. L'existence éphémère du père à travers ce leurre communicatif permet au fils de se désaliéner de ce père. Cette autonomie est vite confisquée et le père rejoint l'anonymat de la troisième personne. Dans ce jeu de délocution, le narrateur veut signifier qu'il détient le pouvoir, celui de faire revivre, de ressusciter ou d'anéantir le père. Ainsi, ce délire interlocutif ne s'avère pas vain puisqu'il permet au fils de se dresser contre ce père, car en fin de compte c'est lui le Père. Le passage finit par une sorte de fusion entre le père et le fils qui ne feront qu'un, le fils.

Même si le dédoublement est signe de fragmentation du personnage, le retour vers la seule personne du fils, signifie que ce dernier se détourne du père. Il signifie également qu'il est inutile de pourchasser une ombre et que son identité se trouve en lui. Il lui revient donc de la créer en se détachant du père.

En fin de compte, la multiplicité des désignations pronominales est une manière d'exister, car *je* ne peut exister que par : *tu* et *il*, et comme le dit encore Francis Jacques

[133] Voir Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, trad. fr. de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985.
[134] Francis Jacques, *Différence et subjectivité*, *op. cit.*, p. 136.

« l'homme n'est pas une pomme parmi les autres pommes du panier : il est relié allocutivement et délocutivement à eux[135] ». L'intérêt du récit d'*Ébauche du père* réside dans cette capacité du narrateur à occuper tous les pôles de l'interlocution. Il peut ainsi exploiter toutes les possibilités de réalisation que lui offre chaque position. Il occupe les deux places de sujet et d'objet qui lui offrent de ce fait un regard et une image différents à chaque fois.

#### *1.1.1.4 Être plusieurs = être un*

Au total, cette pléthore désignative n'a pas pour résultat de travestir le *je*, mais elle permet au narrateur d'explorer des possibilités d'accomplissement. Elle est une manière de s'exorciser, de se débarrasser d'un lourd fardeau, celui de la question du père et de la filiation qui le torture « pour en finir avec l'enfance ». Il s'agit d'un espace de règlement de compte avec soi qui ne dit pas de manière claire si le narrateur sort guéri de cette aventure. Explorer les possibles réalisations à travers la personne grammaticale offre en revanche cette opportunité de se dire, de s'appréhender et de se juger à distance comme un autre. Le *je* n'est *je* que parce qu'il est *tu* et *il*, selon la formule de Francis Jacques[136]. Le narrateur exploite ses trois possibilités dans le dessein de se saisir, de se constituer en vrai *je*, dans la mesure où il peut dire « je suis » et se réaliser ainsi en personne à part entière possédant une identité. L'écriture sert finalement à tout cela, car comme le dit Malraux « L'art est l'anti-destin », et ce livre est l'ultime moyen que le fils dresse contre le père. La lutte est menée non seulement à travers le combat livré contre le père, mais aussi à travers le travestissement de l'écriture. Sénac crée sa propre expression, sa propre langue, mêlée de cris, de dénis, d'apostrophes, d'interrogations sur le père. Néanmoins, ce livre est aussi un témoignage d'amour et de reconnaissance à la mère et à tous ceux qui ont peuplé son enfance.

### 1.1.2 **« Je »/ « nous » dans *Outremer***

Si nous revenons à ce que nous avons déjà dit dans la première partie, nous constatons que face à l'absurdité, qui entoure le personnage, répond l'ironie, moyen de biaiser cette réalité incongrue. Par conséquent, l'acte de narrer épouse cette vision oblique pour raconter l'histoire de Morgan. Ainsi, deux instances narratrices se partagent l'espace scriptural ; d'un côté, nous avons un narrateur-personnage qui raconte des souvenirs passés et qui fait des va-

[135] *Ibid*., p. 51.
[136] Cité dans Jean Guichard, « Dynamique de la personne et vicariance des identités de soi », dans Françoise Armengaud, Marie-Dominique Popelard et Denis Vernant, *Du dialogue au texte, autour de Francis Jacques*, Paris, Kimé, 2003, p. 97.

et-vient entre le passé et le présent. D'un autre côté, nous avons un narrateur/scripteur qui rapporte l'histoire de Morgan comme celle d'un autre. Nous verrons que parfois le subjectivisme de ce dernier peut être manifeste, ce qui rend la frontière entre ces deux instances très étroite. De ce fait, la première adopte un *je* où se confondent la voix du narrateur et celle du personnage et la seconde un *nous* plus général qui se substitue à *je* dans une perspective de distance et d'objectivité. Nous verrons aussi que d'autres voix s'expriment dans *Outremer*. Elles apportent des éclaircissements et des jugements critiques sur l'environnement dans lequel évoluent les personnages. L'ironie prend alors une place considérable dans le texte où il s'agit d'exposer des réalités amères avec humour ou dérision.

#### *1.1.2.1 « Je » narrateur et « je » personnage*

Comme le récit d'*Ébauche du père*, *Outremer* s'écrit à la première personne, la voix du narrateur se mêle à celle du personnage où *je* parle et parle de lui-même, mais contrairement au récit de Sénac, celui-ci garde une certaine constance dans l'auto-désignation. Cependant, quand il s'agit de porter un regard critique sur ce qui se passe autour de lui, le narrateur emprunte à autrui, par voix de citation, son opinion, n'assumant ainsi qu'à moitié ce qu'il rapporte. Nous distinguons ainsi un *je* narrateur-personnage qui raconte son enfance et sa cohabitation avec sa famille, et qui reviendra sur des souvenirs et des événements qui l'ont marqué. Aussi, relatera-t-il comment sa mère l'obligeait à manger les sandwichs au beurre, il racontera aussi les scènes de jeux partagées avec son frère et sa sœur ou avec des camarades d'école comme cette bagarre avec des jeunes Arabes qu'il entame ainsi : « avec les Arabes c'était autre chose, quand je me battais. Au parc Saint-Saëns […] » (OU, p ; 296). Un autre *je* portera un regard plus distant, il cohabitera avec le premier et analysera sans cesse le souvenir rapporté par le premier. Au début du livre, quand le narrateur raconte ses premières désillusions, il commente ainsi sa situation : « je vivais à Alger ! En Afrique ! Encore que ce Je-là, ce Moi-Même qui y vécut, fût pour le moins problématique : qui étais-je en effet, quelle était cette graine au hasard jetée à la face du monde ? » (OU, p. 17). Le narrateur parle de ce *je* même qu'il appréhende comme un autre, un *je-là* qui se trouve ailleurs, dans un univers spatio-temporel lointain et étranger.

Quand le *je* narrateur se détache du *je* personnage, il donne les mêmes indications que *nous* prend en charge, il joue non pas ce rôle de régisseur, mais celui du bon orateur qui s'adresse au lecteur afin de s'assurer qu'il comprend. Aussi, répète-t-il à plusieurs reprises : « veux-je dire » (ou je veux dire) pour étayer le sens d'un mot ou d'une phrase. Ces appuis

sont aussi une manière d'exister dans le texte, comme si le narrateur veut rappeler que c'est lui qui raconte, et qu'il s'agit de son histoire à lui. Peut-être, est-ce aussi une manière d'attirer l'attention sur le texte en tant que code, selon la terminologie de Jakobson.

Le *je* dans ce second cas met le narrateur en position de spectateur de son propre récit sans pour autant s'y détacher en adoptant la troisième personne par exemple.

#### *1.1.2.2 « Nous » critique*

Le passage du narrateur-personnage au narrateur-scripteur s'accompagne de changement de personne. Le scripteur intervient dans le texte pour réguler sa progression en se désignant par la première personne du pluriel. Le *nous* se détache de la fiction et s'éloigne un moment de l'univers fictif pour adopter la perspective de la biographie et du témoignage. Ce changement donne plus de crédibilité à la parole du narrateur en lui accordant un nouveau statut. Le *nous* est régisseur du récit, ce qui veut dire que l'accent est mis, à ce moment, non sur le *moi* personnel mais sur la construction du récit, ce qui importe est la narration elle-même ou l'acte de raconter et non l'histoire. *Nous* contrôle l'évolution de l'écriture en donnant des indications ou en portant même des jugements sur le contenu du récit en argumentant certains faits :

> Nous ne prenons bien évidemment pas parti dans cette sordide tragédie familiale, et nous contentons de rapporter ici, tels qu'ils sont, les témoignages que nous avons à notre possession, les livrant dans toute leur brutalité, avec italiques et guillemets, bien sûr, au risque d'offusquer quelques "belles âmes" (OU, p. 21).

Le *nous* occupe, ici, la place d'un biographe neutre, qui rapporte des faits dont on lui a fait le récit, il n'est même pas témoin, il s'impose le devoir d'informer et de tout rapporter sans rien gommer. Il avertit même les lecteurs, « les belles âmes », qu'ils pourraient être heurtés par les propos qu'il écrirait. L'irruption du scripteur marque le chevauchement de deux réalités, celle du narrateur-personnage qui raconte ses souvenirs et celle d'un narrateur-scripteur qui écrit le livre et régule l'évolution du récit, tel un démiurge qui annonce ce qui se passera après un incident par exemple qu'il vient juste de relater.

L'effacement du *je* narrateur peut être total quand celui-ci laisse le récit se raconter seul. Ainsi, parlant de la rencontre de ses parents, il dit : « une autre version de la légende, moins flamboyante, laisse entendre qu'ils se sont rencontrés dans un cabaret de la Côte d'Azur » (OU, p. 23). L'extrait peut être interprété comme relevant de la biographie, si ce

n'est le mot « légende » et l'adjectif modalisateur « flamboyante » qui marquent la subjectivité d'un narrateur impliqué.
Quand celui-ci ne dispose pas d'éléments biographiques il affirme : « rien ne nous est parvenu », le *nous* marque une distance par rapport au *je* personnage et par rapport au récit lui-même et place le narrateur dans la position du biographe.

Parfois, cette instance qui contrôle le récit se mêle au *je* auto-fictif comme dans cet exemple : « nous raconterons en temps voulu comment elle s'acharnerait à l'estropier [nom]. Et à m'en déloger » (OU, p.18). Le passage du *nous* collectif, didactique au *je* personnel retient notre attention dans cette phrase. Le changement de voix s'effectue dans le même segment où le narrateur cède la parole au personnage. Il y a donc, d'un côté un *nous* objectif se trouvant devant le texte qu'il écrit, et dont l'obligation et le souci sont de rapporter les faits avec exactitude, en jetant parfois des regards proleptiques. D'un autre côté, se trouve ce *je* qui est sujet de ce que *nous* dit. Néanmoins, le passage de l'un à l'autre n'est pas marqué car avant même que *nous* s'efface, le *je* prend le dessus. Le verbe *s'acharner* introduit ce regard subjectif avant même que la première personne (*m*') n'apparaisse, en position de complément ici. Le *nous* introduit le *je* personnel, il fait appel à *je* pour asseoir ses dires et pour convaincre et susciter la compassion. *Nous* en sait plus que le *je* puisqu'il avance par des anticipations, il annonce à l'avance ce qu'il va raconter, il joue le rôle du narrateur omniscient qui a la mainmise sur le récit.

Ailleurs, c'est sur un ton didactique que *nous* s'incruste, comme dans l'exemple suivant : « Afin, si je puis dire ainsi, de mettre de l'huile dans les rouages, nous entendons par là de faciliter le coulissage de ce qu'en lieu de *zob* ou *bibiche* le Larousse appelle *verge* ou *vit*, dans la paume refermée de la main […] j'eusse enduit ladite main, droite en général, de savon, d'huile […] » (OU, p. 202). Là encore, le narrateur apporte des précisions, il se réfère même au *Larousse* pour donner les termes savants. Néanmoins, cette intrusion explicative s'efface très vite pour laisser le *je* finir l'histoire.

Quoi qu'il en soit, la première personne du pluriel marque des scissions dans le texte, elle interrompt le déroulement du récit et fait des pauses explicatives pour s'adresser directement au lecteur. D'une certaine manière le *nous* est le lieu de transgression spatio-temporelle qui permet non seulement l'intrusion du scripteur dans l'univers fictif du récit, mais celui-ci ose des projections dans le futur en révélant des épisodes ou des scènes qui seront l'objet d'un récit détaillé, ou se projette dans le monde réel mentionnant l'avis de

spécialistes et de psychiatres. *Nous* introduit une distance énonciative et temporelle du texte, car il faut toujours se référer à un présent où le texte s'écrit.

Nous remarquons aussi que quand la première personne du pluriel prend en charge le récit pour feindre l'objectivité, le *je* devient complément (*me*), il occupe la position d'objet, *nous* parle à ce moment de *je* comme s'il s'agissait d'une autre personne absente. De ce fait, nous trouverons des expressions comme : « on m'y vit », « on me verrait ». Ici la focalisation se déplace, même s'il s'agit toujours du même narrateur qui parle, car le *on* indéfini appelle un autre sujet d'observation qui porterait son regard sur le *je* personnage. Ce *on* est ambigu car nous ne pouvons savoir qui a vu, il ne s'agit pas d'un personnage ni non plus du narrateur puisque c'est de lui qu'il est question. En d'autres termes, le narrateur et le personnage sont nettement dissociés ici. Ce changement participe néanmoins à la mise en place de l'ironie qui parcourt tout le récit.

La distance qu'assoit le *nous* et qui donne dans l'illusion biographique se trouve à son comble lorsque le narrateur introduit des notes de bas de page (à cinq reprises) et même une note entre parenthèses comme dans un travail scientifique ou le chercheur signale qu'il s'agit de son propre commentaire. Cette démarche est motivée par le désir de faire de son histoire et de l'incompréhensible relation qu'entretiennent les membres de sa famille un exemple de l'absurde. La note de bas de page est une manière d'asseoir les dires du narrateur, une manière d'inscrire son discours dans le dire vrai, car les notes appellent le lecteur à aller vérifier les sources citées. Ailleurs, le narrateur ouvre une parenthèse pour dire qu'il s'agit d'une note du traducteur (OU, p. 158). C'est une instance critique qui se détache du récit pour apporter éclaircissement et commentaires pour convaincre et donner l'illusion non seulement du vraisemblable mais du travail rigoureux, effectué sur la base de recherches et de documentation diverses tels que les témoignages d'anciens soldats et historiens comme Benoit, Pierre Leuliette ou Robert Bonnaud. Ces notes sont présentées comme émanent de l'auteur lui-même ou d'une autre instance comme l'éditeur ou le traducteur. Ces notes constituent une autre voix qui parle ou appuie les dires du narrateur, une voix supposée être réelle qui accrédite la parole du narrateur.

Finalement le *nous* n'est qu'une variante du *je* pour souligner un « écart d'identité »[137] entre un *je* personnel et subjectif et un autre *je* plus lucide et critique qui porte un regard distancé sur le premier.

D'un autre côté, cette distance marquée par la première personne du pluriel est une manière d'attirer l'attention sur l'évolution de ce récit et sa construction. L'auteur feint cette distance pour donner une légèreté à son récit pour attirer l'attention sur la construction du texte et non seulement sur son contenu. Comme si le narrateur s'attachait plus à l'évolution du texte et non plus à son contenu. D'une certaine manière, le narrateur veut orienter la lecture où le lecteur s'attardera sur le procédé énonciatif particulier du texte. Cependant, il risque de produire l'effet contraire, susciter la curiosité du lecteur qui va chercher la visée et le sens du message réel du récit.

#### *1.1.2.3 « On », entre « je » de l'énoncé et « je » de l'énonciation*

*On* est un prolongement du *je* qui oscille entre le *je* narré et le *je* narrant, il est l'indécidable, car l'énonciateur lègue l'énoncé qu'il ne veut assumer à d'autres voix. L'amalgame de ce pronom laisse ainsi l'identité de l'énonciateur fluctuante. Il peut prendre différentes valeurs, nous distinguons ainsi :

1. *On* neutre : « on en fera aussi l'historique en temps voulu » (OU, p. 103). *On* donne l'illusion de l'objectivité, mais il n'a pas pour effet d'effacer l'individualité qui s'y dissimule, et le futur découvre au contraire un *je*.

*2. On* peut être ironique comme dans cet autre exemple : « on peut raconter ici un épisode de ma légende situé dans ma prime enfance » (OU, p. 150). *On,* qui est censé être objectif et effacer tout ancrage énonciatif, produit l'effet contraire où le regard du narrateur se fait moqueur, par l'emploi du terme « légende » précédé du possessif « ma ». L'effet objectif est effacé par la dérision.

Cette objectivité recherchée se manifeste lorsque *on* prend la place de nous : « A ce stade où nous la prenons, on peut dire que les quelques siens propos […] ne formaient plus qu'une très brève parenthèse dans le flot sans fin du soliloque qui sans cesse sortait de sa bouche » (OM. p. 233). La masse subjective que véhicule un *je* s'estompe ici du fait que *nous* véhicule déjà une certaine généralité et un recule que le *on* finit par estomper.

---

[137] L'expression est empruntée à Merete Stistrup Jensen, *« Les voix entre guillemets », Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*, Odense University Press, diff. ELLUG, Grenoble, 2000, p. 53.

Un autre *on* fait son apparition lorsqu'il s'agit de décrire les événements sanglants de la fin de l'Algérie française. Au début, le narrateur utilise *on* pour rapporter ce qui se dit, *on* est indéfini, il est suivi d'un verbe de parole : « on disait », « on racontait » (OU, p. 308-309). Mais vers la fin du passage, il reprend l'expression « on : disait » seule, pour suggérer un autre sens, il jette le doute sur l'identité de l'émetteur du discours rapporté et la véracité de ce même discours. Nous retrouvons ce même *on* indéfini quand il s'agit de désigner le responsable de la situation dans laquelle se trouvent les Français d'Algérie : « *on* nous avait pris au piège, c'était ça, *on* voulait nous faire la peau la purée ! mais *on* n'allait pas nous avoir, non ! grondait le ON ondoyant de la foule » (OU, p. 315). Ici, le narrateur fait le parallèle entre deux *on*, celui de l'anonyme qui en veut à la horde des manifestants (*on*), et celui de la foule (ON), l'auteur les distingue, d'ailleurs, sur le plan typographique. Si le premier *on* fait allusion à l'indéfini (l'inidentifiable), le second *on* fait référence à cette masse composée de plusieurs individualités hétérogènes parmi lesquelles se trouve le personnage. La distinction qu'opère le narrateur entre ces deux références du même désignateur est une manière de signifier l'opposition au sein d'un même groupe: les Français qui représentaient l'autorité coloniale et les autres Français, habitants d'Alger. Seul un lecteur averti peut saisir cette distinction. Le narrateur personnage s'amuse encore à mentionner, non sans une pointe d'ironie, un autre paradoxe entourant sa vie. Le personnage décrit, par ailleurs, comment était-il pris dans ce mouvement de foule qui l'écrasait de toutes parts. Cet emprisonnement transpose cet autre emprisonnement familial dans lequel il se trouvait. Au début, celui-ci est pris par le mouvement de la foule, mais il réussit à se libérer par la suite. Le détachement de la masse est perçu par le narrateur comme une trahison, trahison aussi faite au père et à la mère de qui il va se délier. Dans le second cas, le sentiment de culpabilité se manifeste à la mort du père, et une autre fois quand il voit sa mère sombrer dans la folie. Le *on* vient ici réaffirmer cette altérité au sein du *même*, et qui n'est pas identifié de manière franche. Le narrateur ne lui donne pas de référent. Cela fait partie de ce jeu qui consiste à ne livrer que la moitié des vérités, il revient au lecteur de chercher le sens réel.

Ce *on* indéfini, nous le retrouvons à la fin du récit lorsque le narrateur se décrit sur le bateau qui le rapatrie vers la France : « On verrait alors ma silhouette de gargouille médiévale s'accouder au bastingage blanc. On entendrait le criaillement des chaines d'ancre qu'on relève, le bouillonnement sourd aussi des hélices, tournant au ralenti, l'adieu ultime des sirènes » (OU, p. 331), *on* fait référence à n'importe qui sur le quai, qui aurait pu voir Morgan.

Par ailleurs, une autre forme signe un désengagement du *je* énonciateur en adoptant la position d'objet grâce au discours indirect, ainsi la formule « ma légende dit que » (OU, p. 53) introduit une subordonnée ou le *je* de l'énonciation se cache dans la forme impersonnelle et générale de « Légende ». Cette structure a pour effet d'estomper la personne, et attribuer l'histoire non seulement à un anonyme pluriel puisqu'une légende peut être racontée par n'importe qui, mais renvoie par là même l'histoire personnelle à l'incertitude qui entoure le récit légendaire. Le narrateur introduit le doute et se soustrait à son histoire personnelle tout en gardant ce même ton de légèreté avec lequel il la considère.

#### *1.1.2.4 La voix de la mère : un autre « je » que « je »*

Au-delà de ces considérations, relatives au *je* du narrateur-personnage, c'est la voix de la mère qui est envahissante dans le récit. À travers elle, le narrateur se multiplie en divers *je* qui s'expriment et portent des jugements sur les événements et les opinions des uns et des autres sur les juifs, l'église, l'éducation, et maintes autres questions que le narrateur exprime par le biais de cette voix singulière. Lorsqu'il parle des origines bretonnes de sa mère, le narrateur n'hésite pas à compléter avec les mots de la mère mis entre parenthèses : « "et je suis fière de l'être", disait-elle » (OU, p. 13). Le même procédé se retrouve plus loin, pour rapporter le commentaire de celle-ci sur les médailles de guerre du père de Morgan : « "mon œil, oui ! commenterait maman plus tard, les juifs, ça ne se bat pas ! Ses décorations, il les a achetées ! " » (OU, p. 19). Le récit d'*Outremer* est ainsi envahi par la parole, les commentaires et les mots de la mère qui a toujours une opinion sur tout. Quand la cible n'est pas sa propre famille (le mari ou les enfants), ce sont les autres qui sont alors objets de ses remarques acerbes. Le narrateur cite les propos de la mère à propos des pères blancs : « "Ils leur filent des armes, aux fellaga, ces curés, elle m'expliquait maman, ils les cachent !" » (OU, p. 285). La même remarque fuse à propos des Américains : « "Les yankees, elle disait, c'est comme les pieds-noirs, la lie de l'Europe. Tous ceux dont on ne voulait plus, on les a foutus dehors. Hop : aux colonies ! " » (OU, p. 82).

Le discours de la mère est rapporté dans un style direct en majorité comme dans les passages précédents. Le narrateur affiche une volonté de fidélité qu'il faut relier à ce jeu de distance feinte dans lequel se complait celui-ci en se mettant à l'écart de sa propre histoire. Il n'exprime pas son adhésion ou son rejet de la parole maternelle. Mais nous pouvons trouver des passages narrativisés où la parole maternelle est reformulée et interprétée, comme cette

scène où la mère se plaint au directeur d'école de son fils pour dénoncer l'acharnement de son instituteur à vouloir le punir :

> Il arriva souvent que maman prît, face aux persécutions et autres inquisitions à quoi je m'affrontais, la défense de son "petit youpin de moutard". Particulièrement lors de l'épisode, fameux dans ma légende, dit "du père Kredouille", mon instituteur à l'école Volta, lequel […] ne pouvait me punir tout le temps comme il le faisait […] que parce qu'il me vouait une haine raciale acharnée ! (OU, p. 39).

La voix de la mère offre une distance qui permet au narrateur de se mettre en « posture critique d'un témoin détaché de son sujet[138] ». Dans un autre passage, le narrateur feint de transcrire les opinions de la mère à propos des Américains et des crimes commis contre les Indiens, et de ce que les Français auraient dû faire avec les musulmans :

> L'Amérique et les Américains, pour maman, c'était comme la métaphore élargie, et diluée donc, du juif […] L'Algérie — pour se venger sans doute —, nos *quiet American* de "lie de l'Europe", ils l'ont balancée à la gueule de maman, avec les "crimes de la France" et le reste. Là, ils tombaient mal, ils étaient "mal placés vraiment" elle leur rétorque maman pour "nous donner des leçons de morale", vu qu'ils les avaient massacré eux, non, leurs "Arabes de Peaux-Rouges", ce que nous eussions dû faire, nous, avec nos "Peaux-Rouges d'Arabes" tant qu'il était encore temps du moins car aujourd'hui c'est trop tard ! Elle était pas la seule, maman, qui eut voulu appliquer en Algérie la dialectique du cow-boy et de l'indien (OU, p. 86).

Ainsi, la parole maternelle s'immisce en discours direct ou indirect et se mêle de tout. Elle pourrait même remplacer celle du narrateur-personnage puisqu'elle est présente du début à la fin et au détour de chaque souvenir raconté et de chaque événement relaté.

Léguer la parole à la mère par le discours rapporté réduit, comme dirait P. Van Den Heuvel[139], celle du narrateur. Celui-ci se retire pour laisser parler la mère, sa parole se dit à travers celle de la mère qui est à la fois porte-parole et source d'argument qu'il ne cautionne qu'indirectement. Nous pouvons considérer la parole de la mère comme un autre *moi* du narrateur qui se déploie à travers la voix de celle-ci pour signifier l'inacceptable. La voix de la mère est celle qui a le pouvoir de tout mettre en cause, elle révèle des vérités évidentes mais inavouables.

Le discours de la mère permet, par ailleurs de dresser son propre portrait qui se dégage à partir de la manière de le prononcé et du sujet sur lequel il porte. Ces irruptions freinent la

---

[138] Selon les termes de Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009, p. 178.
[139] Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, Paris, Libraire José Corti, 1985, p. 127.

narration pour introduire des moments de réflexion où le lecteur est mis à contribution pour saisir ce qui se passe autour des personnages, dans leurs univers immédiat de la société où ils évoluent, et dans celui supérieur de cette même société aux prises d'influences et d'interactions avec le monde extérieur.

### 1.1.3 Quand « il » n'est plus l'absent dans *Le premier homme*

La troisième personne relève de l'énonciation « quasi objective »[140], mais cette quasi-objectivité dont Camus fait usage n'est pas une manière d'occulter la personne, comme le suggère M. Glowinski, elle traduit une certaine distance à laquelle s'attache Camus.

Si Camus a opté pour la troisième personne, celle-ci signe surtout autre chose que la référence. Elle fait référence à l'amnésie engendrée par le temps. Elle est aussi la conséquence de l'absurdité de la guerre qui réduit le père à l'oubli et qui réduit toute existence à l'anonymat perpétuel, et que l'auteur veut mettre en évidence dans ce récit. À travers *Le premier homme*, Camus témoigne de la reconnaissance à ses proches et comme le dit J. Lecarme, « son livre entasse les morceaux de bravoure, en ce sens que ses humbles considérés par la société coloniale comme sous-hommes, se révèlent, par leur obstination à vivre, des héros permanents de leur temps[141] ». Ainsi, Camus consacre un chapitre à la famille, un autre à l'oncle (Étienne), et dans les autres chapitres où il parle de l'enfance de Jacques, c'est souvent en liaison avec l'environnement familial et les habitudes de chaque membre. Aussi, au chapitre quatre de la première partie (*Les jeux de l'enfant*), quand Jacques rentre de ses escapades à la plage avec ses amis, le narrateur raconte comment, après un mensonge sur le lieu où il était allé, Jacques reçoit des coups des uns (la grand-mère) et de la compassion des autres (l'oncle et la mère). De même quand il s'agit de l'école, en plus du rôle de l'instituteur dans l'instruction de Jacques, le narrateur ne manquera pas de parler des membres de la famille de Jacques. Il insistera sur l'absence de l'instruction au sein de la famille du héros qui les a enfermés dans la nécessité de la soumission au dur labeur. De la grand-mère, nous apprenons qu'« elle n'avait connu ni l'école ni le loisir, elle avait travaillé enfant, et travaillait sans relâche » (LPH, p. 283). Pour la mère aussi, la bibliothèque est un mot « qui ne lui disait rien » (LPH, p. 271). C'est donc, une façon de s'effacer pour que les autres survivent dans l'espace textuel. *Le premier homme* n'est pas le récit d'une existence, d'un seul égo, celui de

[140] Michal Glowinski, « Sur le roman à la première personne », trad. fr. de Alain Bony, dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992, p. 230.
[141] Jacques Lecarme, « Camus », dans Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, *op. cit*., p. 234.

Jacques Cormery, mais celui de plusieurs êtres. *Le premier homme* est un roman, dirait Blanchot, qui « se peuple de petits "ego" […] malheureux[142] » qui ne demandent qu'à exister, à pouvoir enfin s'exprimer à travers le silence de leur misère, car ces êtres que sont la grand-mère, son fils Etienne ou sa fille Catherine, ne peuvent rien contre leur destin sauf travailler dur pour échapper à la faim. Il serait alors vain que Jacques prenne la parole pour, en plus du privilège d'aller à l'école, de s'instruire pour échapper à la misère, parler exclusivement de lui, de ses sentiments, de sa réussite et de la chance d'avoir l'école, ce lieu où les enfants sont à peu près égaux. Bien que Jacques soit le personnage autour de qui gravitent les autres protagonistes, raconter son histoire à la troisième personne, permet aux autres d'exister au même niveau que lui. Jacques partage en quelque sorte l'anonymat des siens. Le narrateur rétablit un peu l'ordre et la justice qui a négligé ces âmes. Le recours à la troisième personne n'est à ce titre pas l'absence, elle signifie même la résurrection de la « non-personne ». Si la troisième personne signifie l'absence, elle est peut-être ici synonyme de la parole manquante au sein de cette famille où le silence est l'une des pauvretés les plus cruelles, car ne laissant guère le choix à ses victimes de crier leur souffrance et leur misère.

La troisième personne met sur un pied d'égalité les personnages du récit, les uns ne peuvent exister en dehors des autres et Jacques plus que les autres dépend de sa grand-mère, de sa mère, de son oncle ou même de son maître. Dire *je* revient à exprimer l'« auto-suffisance ». Il signifie la méconnaissance du sacrifice des membres de la famille de Jacques.

La troisième personne ne marque donc pas la neutralité et l'objectivité absolue, derrière le voile du *il* se profile une âme sensible, sensible au malheur des siens, une âme qui raconte la misère, une âme qui raconte le bonheur vécu quand la misère empêche de manger à sa faim et de s'instruire. Il n'est nul besoin d'un *je* pour exprimer tous ces sentiments confus qui alimentent et peuplent le vécu quotidien d'un enfant pauvre et de sa famille, de dire la souffrance vécue à cause de la disparition prématurée d'un père protecteur. D'ailleurs, comme le dit Jean Starobinski[143], si la troisième personne fonctionne, de prime abord, au bénéfice de l'événement, elle fait réfléchir la lumière sur la personnalité du protagoniste, en somme Jacques Cormery, en mettant en valeur les actions dans lesquelles il a été impliqué. Le regard objectif qu'assoit la troisième personne n'est pas au service exclusif de l'événement, il est aussi au service d'un *moi*, un *moi* qui peut se manifester à travers d'autres éléments que la première personne. Il s'agit en outre de l'emploi de modalisateurs qui révèle l'âme cachée du

[142] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 559.
[143] Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *art. cit.*, p. 260.

narrateur. Aussi, trouvons-nous une redondance de certains verbes de jugement, d'adverbes, de locutions ou d'interjections qui expriment les sentiments du narrateur :

> En vérité, ce n'était pas si simple. On trouvait certainement, des offres d'emploi pour petits commis ou coursiers. Et Mme Bertaut, la crémière […] en donnait lecture à la grand-mère. Mais les employeurs demandaient toujours que les candidats eussent au moins quinze ans (LPH, p. 284).

La locution, *en vérité,* au début de la phrase fait référence à la seule opinion du narrateur, l'adverbe qui suit, *certainement*, constitue une réaffirmation du *moi* du narrateur qui assume le procès.

Plus loin, ce sont les mêmes adverbes d'évaluation et de jugement qui sont repris. Quand le narrateur parle du mensonge de la grand-mère sur l'âge de Jacques par exemple, ou des mensonges de ce dernier, celui-ci évalue leur degré et leur portée :

> Certainement, il avait menti souvent chez lui, pour se préserver d'une punition […] Mais si le mensonge lui paraissait véniel avec sa famille, il lui paraissait mortel avec les étrangers. Obscurément, il sentait qu'on ne ment pas sur l'essentiel avec ceux qu'on aime, pour la raison qu'on ne pourrait plus vivre avec eux alors ni les aimer (LPH, p. 285).

L'adverbe « certainement » trahit la subjectivité du narrateur qui ne veut pas dire *je* mais qui, sous couvert de la troisième personne, exprime sa position vis-à-vis du mensonge. Le second adverbe « obscurément » livre sa pensée profonde sur les conséquences du mensonge.

Nous constatons aussi la présence d'interjections comme « oh ! » (LPH, p. 206) ou « Oh, oui » à la fin du récit : « Oh, oui, c'était ainsi, la vie de cet enfant avait été ainsi » (LPH, p. 299). Ailleurs, la présence du narrateur est trahie par la syntaxe de la phrase, en outre dans les phrases interrogations ou exclamatives à l'exemple de la phrase citée ci-dessus.

Le ton de la troisième personne se veut enquêteur pour réhabiliter le père et lui rendre son identité et non plus inquisiteur comme celui d'*Ébauche du père*. « L'anamnèse scripturaire, vient alors faire œuvre de comblement ; elle vise à reconstruire les ellipses de la temporalité à ressaisir, dans son déroulement obstiné, l'oubli des êtres et des faits[144] », comme dit J.P. Miraux.

Si le narrateur d'*Ébauche* dresse un portrait imaginaire du père, dans *Le premier homme*, il adopte l'enquête pour reconstituer le passé du père. En effet, la première partie porte le titre *Recherche du père*. La troisième personne lui donne cet aspect grave de la quête

[144] Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, p. 57.

d'un historien dépositaire de la mémoire de plusieurs générations dont sa famille constitue un échantillon qui a vécu toutes les tragédies humaines comme l'exil, la guerre, la pauvreté, la maladie et la mort. Jacques entame sa recherche pour déterrer le père après la visite du cimetière où est enterré ce dernier. Il désire « chercher, savoir qui était cet inconnu qui lui semblait plus proche maintenant qu'aucun être au monde » (LPH, p. 36-37). Pour Jacques, « Trouver le père, ce sera se trouver[145] ». La quête est donc une autre manière de se construire et de briser la chaine de l'oubli et de l'anonymat. Cette quête est aussi quête de l'enfance de Jacques Cormery, quête de ceux qui ont peuplé cette enfance. Il s'agit d'un retour aux origines en somme. La découverte de la tombe est en quelque sorte l'élément instigateur de ce retour vers soi et vers la famille.

La quête de Jacques (*Premier homme*) et celle de Jean (*Ébauche du père*) auront deux trajectoires différentes. Jean, qui manque d'appui réel et durable pour se fabriquer un père, se tourne vers les mots pour combler l'introuvable. Et Jacques effectue un retour vers le commencement pour reconstituer son histoire. Toutefois l'aboutissement est presque le même pour les deux, car si dans *Le premier homme*, Jacques est « le premier homme », celui à travers qui tout peut revivre et exister de nouveau, de même Jean (*Ébauche du père*) est aussi « le premier homme », il doit construire seul ses repères.

D'une manière ou d'une autre, les deux personnages ferment une parenthèse sur un passé incertain marqué par une grande absence. Mais ils ouvrent une page où ils sont acteurs de leur destin, mais munis de l'amour maternel, la vraie figure de filiation, et de l'affection des proches qui sont aussi des figures du père. L'enfance, même si elle a souffert de l'absence du père, a pu se créer un monde de bonheur simple, elle a su se contenter d'« une pauvreté chaleureuse » comme le dit Camus.

#### *1.1.3.1 L'intrusion du « je »*

La présence du *je* dans *Le Premier Homme* est accidentelle. Il s'agit de la voix du narrateur qui se mêle à celle du personnage. La voix du narrateur qui peut, par ailleurs, être reliée directement à celle de l'auteur. Certes, cette intrusion est inattendue, elle se manifeste quand nous l'attendons le moins, mais elle n'est point choquante puisque la subjectivité du narrateur est omniprésente. Cependant, nous nous demandons ce qu'elle ajoute à la portée générale du texte lors même qu'elle n'apparait que deux fois.

[145] Jean Sarocchi, *Le dernier Camus ou le premier homme*, *op. cit*., p. 24.

L'émergence soudaine du *je*, dirait P. Van Den Heuvel :

> Opère toujours dans le sens du dialogue, d'une communication directe avec le lecteur, malgré l'incertitude qui entoure la situation du sujet non-identifiable […] L'instauration du dialogue semble correspondre, aussi, à l'épuisement des générateurs : le récit s'interrompt pour laisser la place à l'essentiel, à la voix, comme pour rappeler qu'elle est à l'origine de la fiction.[146]

Certes, l'apparition du *je* dans *Le premier homme* est signe et volonté de dialogue avec le lecteur comme le dit P. Van Den Heuvel, mais elle trahit surtout le flux subjectif de la première personne qui fait une apparition forcée et immaitrisable, s'imposant durant un moment. Elle apparait aussi, comme le dit Heuvel, pour rappeler qu'elle est à l'origine du récit. Ainsi, cette voix, qui fait semblant de céder la place à un tiers pour raconter l'histoire de Jacques, surgit soudainement pour dire que c'est Jacques lui-même qui raconte son histoire. H. Inada[147] explique ce changement en le comparant à un passage du récit même du *Premier homme* où le vieux Malan raconte, à Jacques, une anecdote le concernant, en parlant de lui comme d'une autre personne, « un ami » à lui. Les deux hommes savent bien évidemment de qui il s'agit. L'apparition du *je* ne produit en réalité aucun effet de surprise.

La première survient pour commenter une habitude de la famille de Jacques :

> Mais les traditions familiales n'ont souvent pas de fondement plus solide, et les ethnologues me font bien rire qui cherchent la raison de tant de rites mystérieux (LPH, p. 130).

En effet, ce passage atteste de la présence de l'instance narrative à laquelle le pronom personnel réfléchi fait référence. Le présent de l'indicatif, temps du discours présent, est un autre élément qui trahit cette présence.

La seconde apparition manifeste du narrateur à la première personne survient lorsque le personnage Jacques Cormery (adulte) descend de l'avion qui le ramène vers Alger :

> L'avion descendait maintenant vers Alger. Jacques pensait au petit cimetière de Saint-Brieuc où les tombes des soldats étaient mieux conservées que celles de Mondovi*[*sic*]. La Méditerranée séparait en moi deux univers, l'un où dans des espaces mesurés les souvenirs et les noms étaient conservés, l'autre où le vent de sable effaçait les traces des hommes sur de grands espaces (LPH, p. 214).

---

[146] Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, *op. cit.*, p. 250.
[147] Harutoshi Inada, « *Le premier homme*, roman ou autobiographie ? ». *Études camusiennes*, 1996, n° 2, p. 83-84.

Étant donné qu'il n'est question que du seul personnage Jacques Cormery et de ses pensées, il est évident que ce *moi* fait référence à lui, d'autant que ses pensées concernent deux lieux (cimetières) qui se trouvent des deux côtés de la Méditerranée. L'apparition du *je* (moi) est mue par ce soudain sentiment d'être entre deux univers opposés, qui ne peuvent se réunir : celui du père et celui de la mère. Contrairement au passage précédent, nous sommes ici dans la sphère intime du héros Jacques Cormery. Le changement subit de désignation qui surprend le narrateur est dû à cet « épuisement des générateurs » dont par P. Van Den Heuvel et qui peut être justifié par ce désir de souligner l'inconciliable réunion de ces deux extrémités étrangères l'une à l'autre et qui sont vouées toutes les deux à l'oubli. Le narrateur souligne cette distance irréductible. La suite de ce passage qui revient à la troisième personne souligne cet effort du héros pour sortir de l'emprisonnement auquel étaient condamnés les siens : « Lui avait essayé d'échapper à l'anonymat, à la vie pauvre, ignorante obstinée, il n'avait pu vivre au niveau de cette patience aveugle, sans phrases, sans autre projet que l'immédiat » (LPH, p. 214-215).

Ces deux apparitions de la première personne restent néanmoins très furtives, car le narrateur se retranche de nouveau derrière la troisième personne comme si c'était un écart, une faiblesse du *moi* qui se ressaisit aussitôt pour maintenir la distance. Camus l'aurait peut-être effacé s'il avait eu le temps.

L'usage de la première personne comme nous venons de le dire plus haut convient à l'exposition de la vie intérieure du seul protagoniste héros du récit. Le récit se focaliserait ainsi sur lui sans pouvoir accéder aux autres consciences qui l'entourent. Or *Le premier homme* ne s'inscrit pas totalement dans cette optique du récit égotiste. Il est avant tout un roman familial[148], la genèse d'une famille pauvre sur laquelle Camus tient absolument à mettre la lumière. Il était préférable et même nécessaire, dès lors, de recourir à la troisième personne qui donne la liberté au narrateur d'exposer la vie de chaque personnage et de pouvoir remonter aussi loin que la visibilité de leur histoire le lui permettait.

#### *1.1.3.2 Le cas de « on »*

La présence du pronom *on*, ce désignateur complexe qui renferme la référence à de multiples locuteurs, dans un texte signifie avant tout la distance, car le locuteur reste toujours

[148] Il faut prendre *roman familial* au sens premier, roman des origines, et non au sens freudien où il y a un nœud à résoudre.

ambigu sinon pas tout à fait visible et bien défini. Ainsi de ce premier exemple dans *Le premier homme* où il est question du récit de l'exécution de Pirette, cité déjà par J.M. Adam et G. Lugrin[149]. Ces derniers expliquent que l'attention est portée sur la réaction du père quant à cette exécution et non sur le fait divers lui-même. L'impact de cette même histoire sur Jacques est relaté à travers les cauchemars qui ont poursuivi le héros jusqu'à l'âge adulte :

> L'exécution se déroula à Alger devant une foule considérable. Le père de Jacques s'était levé dans la nuit et était parti pour assister à la punition exemplaire d'un crime qui, d'après la grand-mère, l'avait indigné. Mais on ne sut jamais ce qui s'était passé. L'exécution avait eu lieu sans incident, apparemment. Mais le père de Jacques était revenu livide, s'était couché, puis levé pour aller vomir plusieurs fois, puis recouché.[…] Et, le soir où il entendit ce récit, Jacques lui-même […] ramassé sur lui-même, ravalait une nausée d'horreur, en ressassant les détails qu'on lui avait racontés et ceux qu'il imaginait. Et, sa vie durant, ces images l'avaient poursuivi jusque dans ses nuits où de loin en loin, mais régulièrement, revenait un cauchemar privilégié […] et longtemps, au réveil, il avait secoué sa peur et son angoisse et retrouvé avec soulagement la bonne réalité où il n'y avait strictement aucune chance qu'il fût exécuté. Jusqu'à ce que, arrivé à l'âge d'homme, l'histoire autour de lui fût devenue telle qu'une exécution rentrait au contraire parmi les événements qu'on peut alors envisager sans invraisemblance, et la réalité ne soulageait plus des rêves (LPH, p. 95).

Les deux premières occurrences de *on* se réfèrent à un énonciateur indéfini, il englobe les membres de la famille de Jacques puisque ce sont eux qui lui ont raconté cette histoire. *On* peut être remplacé par la troisième personne du pluriel. Ces derniers ne savent quel a été le sentiment profond du père vis-à-vis de cette exécution. Ils décrivent seulement l'état de ce dernier à son retour de la punition du coupable. Quant au troisième *on* qui apparait à la fin de la citation, il cache une indéfinition englobant la voix d'un narrateur qui donne l'illusion de celui qui rapporte de manière objective une opinion partagée, et la vision personnelle du personnage, Jacques. Il n'est plus question de l'anecdote de l'exécution mais de l'opinion concernant la peine de mort[150]. Le *on* remplace ici un *nous* auquel participe l'opinion du narrateur. Le verbe modalisateur « peut » est un autre élément qui renforce cette présence du narrateur. D'ailleurs, il convient de signaler, comme l'ont déjà noté J.M. Adam et G. Lugrin, qu'il s'agit plus de souligner une opinion sur la peine de mort que sur le crime commis par Pirette. Aussi le narrateur s'attarde-t-il sur la réaction du père et celle du fils face au meurtre légalisé. L'aversion pour la peine de mort est l'héritage que reçoit Jacques de son père, seul

[149] Voir Jean-Michel Adam, Gilles Lugrin, « Variations des ancrages énonciatifs et fictionalisation d'une anecdote d'Albert Camus », *Langue française*, n° 128, Paris, Larousse, Décembre 2000, p. 110.
[150] Nous retrouvons la même mention de cette exécution publique à laquelle assiste le père dans *L'Étranger*, début du chapitre 5 de la 2e partie.

« lien mystérieux qui le reliait au mort inconnu de Saint-Brieuc » (LPH, p. 96). Le *on* permet au *je* de se glisser dans l'énonciation et de « poster » un jugement, une opinion personnelle de l'auteur même du récit, mais qui sous le couvert de *on* prend une valeur de vérité universelle.

La distance assise par la troisième personne et l'indéfini ne signifie pas l'objectivité absolue, nous remarquons dans ce même extrait que la subjectivité de l'énonciateur est fortement marquée par des modalisateurs tels l'adverbe « apparemment » qui vient souligner l'incertitude et le caractère approximatif de l'histoire rapportée, et qui révèle surtout l'opinion de celui qui raconte le récit.

Dans les deux passages qui suivent, le pronom *on* est employé pour remplacer la troisième personne :

> Jacques nota ce qui ne l'avait pas frappé d'abord, que sa mère s'habillait un peu plus coquettement, mettait des tabliers de couleur claire et même qu'on lui voyait un soupçon de rouge aux joues (LPH, p. 136).

> Longtemps Jacques en voulait à son oncle […] Mais, en même temps, il savait qu'on ne pouvait lui en vouloir et que la pauvreté, l'infirmité, le besoin […] empêchent en tout cas de rien condamner chez ceux qui en sont victimes (LPH, p. 139).

*On* indique, dans le premier exemple, qu'il y a potentiellement d'autres observateurs que Jacques, témoins de ce changement vestimentaire de la mère, mais le verbe *noter*, qui ouvre cet énoncé, fait référence à la seule perception de Jacques. Nous pouvons nous demander dans ce cas pourquoi la troisième personne n'est pas utilisée. La reprise par *on* qui autorise d'autres potentiels observateurs sert à diluer l'identité de celui qui est à l'origine du procès (Jacques) dans le but de garder la discrétion. Comme si le fait que Jacques ait constaté ce rouge sur le visage de sa mère enfreignait l'intimité de celle-ci, car ce geste est inhabituel chez elle. Il n'est pas comparable à celui de porter une nouvelle tenue par exemple, il fait au contraire partie de son monde secret. *On* donne l'illusion de la perception collective où *je* peut se glisser, d'autant qu'il est employé avec un verbe de perception, *voir*, et l'emploi de l'imparfait trahit cette subjectivité. Substituer donc *on* à *il* (Jacques) permet au narrateur de s'introduire discrètement dans le récit.

Dans le second exemple, la même attention est portée à l'ignorance, mais il ne s'agit pas de la seule ignorance de l'oncle, il est question de l'ignorance comme tare échue à la misère. Le narrateur, une fois de plus, veut attirer le regard sur les conséquences de la pauvreté et de l'infirmité et non sur celui qui en est la victime. Une manière peut-être de

condamner la pauvreté, cause de tous les maux de ces gens dont font partie les membres de la famille de Jacques. Cette pauvreté les pousse à commettre des injustices sur les uns et les autres. Le point de vue (perception) est celui de Jacques (*on=il*). Ce *on* donne un caractère universel au fait que la pauvreté est responsable de tous les écarts humains à cause des tares qu'elle peut engendrer. Il permet ainsi de quitter l'univers restreint du personnage pour celui des gens qui vivent dans la même condition de misère. Le *on* autorise l'affirmation de l'expérience partagée et commune de la misère à tous les hommes.

Par conséquent, quand *on* est appelé comme anaphore d'une autre personne (*il* de Jacques, *elle* de la mère), il renvoie aussi à la voix du narrateur qui se mêle à celle du personnage pour s'exprimer, comme l'affirme C. Conkinska[151].

Dans d'autres cas la personne de l'indéfini renvoie directement à l'instance énonciatrice :

- « Il devait avoir une quarantaine d'années, si l'on en jugeait par ses rares cheveux grisonnants qui lui faisaient une tête roumaine » (LPH, p. 195).
- « On pouvait voir la rue et les immeubles d'en face » (LPH, p. 289).

Dans le premier énoncé, *on* renvoie à la conscience qui voit et décrit. Le verbe modalisateur *devoir*, atteste d'un jugement personnel de celui qui parle.

De même dans le second énoncé, le verbe modalisateur *pouvoir* n'exclut pas le narrateur de la valeur de *on* qui peut être remplacé, ici aussi, par un *nous* qui inclurait l'énonciateur.

Ailleurs, ce sont les interjections et autres adverbes modalisateurs, déjà cités, ainsi que le présent des verbes qui font référence au narrateur et à l'expression de son point de vue à propos de ce qu'il raconte.

Nous remarquons enfin, dans ce dernier exemple, que l'apparition du narrateur sous le couvert du pronom *on* survient à la fin du récit, ce qui peut suggérer un relâchement de la distance du début du récit, assise par la troisième personne, c'est un passage discret vers la subjectivité, du moins la manifestation du désir d'ouverture vers ce registre.

[151] Cvetanka Conkinska, « La voix narrative dans *Le Premier Homme* d'Albert Camus », *Cahiers de narratologie*, n° 9, Nice, Centre de Narratologie appliquée, 1999, p. 242.

### 1.1.4 *Les Oliviers de la justice* : entre « je » et « nous »

La narration dans ce récit se fait à la première personne, cependant nous distinguons deux situations. D'un côté, le narrateur utilise un *je* pour raconter ses souvenirs. Il raconte ce qu'il fait ou annonce ce qu'il va faire ou exprime simplement ses sentiments. Il effectue des allers-retours entre le passé et le présent, deux mondes qui s'opposent dans le temps et dans l'espace, puisque le narrateur et ses parents n'habitent plus à la ferme que son père a construite. Cet antagonisme, nous le percevrons à travers d'autres éléments qui rappellent au narrateur que son monde n'est plus le même. Le *je* est aussi l'expression d'une certaine subjectivité que nous trouvons dans ce genre de récit autobiographique où l'individuel surgit à chaque détour du récit. Par ailleurs, comme le soulève P. Gasparini[152] à propos de ce genre de récit, nous nous interrogeons sur le personnage principal. Nous ne pouvons dire s'il s'agit du père que le narrateur n'arrête pas d'évoquer, choisissant ainsi des moments partagés avec lui ou même relatant des faits symboliques de la vie à la ferme, ou s'il est question du narrateur lui-même. Gasparini parle d'énonciation mixte dans ce cas. En effet, le narrateur oscille entre le *je* qui parle de lui-même en disant *je* et un autre *je* qui utilise *il* pour parler du père.

D'un autre côté, le narrateur fait souvent usage de *nous* où le *je* s'associe aux autres (*je* + *il* ou *je* +*ils*, etc.). Un *nous* qui fait référence à une communauté dont le narrateur est le porte-parole. Cette communauté, comme nous le verrons, change et révèle à chaque fois une position différente du locuteur.

#### *1.1.4.1 « Je », prétexte pour dire l'autre*

Le narrateur n'est donc pas le seul personnage principal dans le récit des *Oliviers de la justice*. Celui-ci ne dit *je* que pour se situer par rapport à l'autre personnage principal, le père à qui il rend hommage. Le narrateur revient sur des moments de l'existence du père et raconte ses relations avec les hommes et avec la terre qu'il a labourée durant toute sa vie. Ainsi, la vision d'un dessin de son fils lui rappelle les histoires que son père lui racontait, mais surtout les talents qu'avait son père et qui, enfant, le subjuguaient.

Mais écrire sur le père équivaut à exposer une partie de lui, car raconter la vie du père, ou un fragment de son passé est soumis à la propre subjectivité de celui qui parle. Le narrateur ne raconte pas seulement les événements passés, mais il les interprète selon l'impact produit

[152] Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 160.

sur lui. Le *je* passe à ce moment par le *il* du père. Il se dévoile à travers *l'autre*. En effet, les souvenirs qui retracent une partie de la vie du père, donc du fils, depuis qu'il s'est installé à la ferme jusqu'à son repli dans un appartement à Alger, sont traversés par les sentiments du narrateur, ses désirs et ses propres rêves ou même ses appréhensions. Dans un passage où il se remémore son père triomphant de la découverte d'une source d'eau, le narrateur est vite rattrapé par la dure réalité des feux qui brulent le pays, il affirme : « qui s'écrierait encore en voyant une source : "Heureuse nouvelle, voici un enfant" ?…Non papa ! Aujourd'hui, dans la plaine, c'est l'incendie qui courait autour des puits. Et pour l'éteindre, non, je ne crois pas qu'il y aura jamais assez de sources » (LODJ, p. 159). Le narrateur exprime un profond désespoir parce que rien ne persiste de la vie d'avant, tout menace de s'écrouler et disparaître avec le père.

#### *1.1.4.2 La voix du « nous »*

Le *nous* dans *Les Oliviers* est différent de celui d'*Outremer*, il ne fait pas référence à la seule personne qui parle. *Nous* fait référence à une multiplicité, à un groupe qui peut être le père et le fils (et la mère), il peut être ce même groupe plus les employés de la ferme, comme il peut faire référence à toute une communauté (européenne ou musulmane). *Nous* est inclusif, il est la somme d'un *je* conjugué avec toutes les autres personnes.

Dans l'exemple qui suit, il s'agit du narrateur-personnage et de son mai Krim: « Souvent j'irais l'y [Krim] relayer. Que d'hectares labourés ensemble, tantôt nous dirigeant vers le massif du Bou-Zegza […] » (LODJ, p. 140). Le narrateur ne se contente pas de dire *nous*, il insiste en utilisant l'adverbe *ensemble* pour signifier que dans cet acte, l'un et l'autre sont unis et réunis.

Ce même *nous*, comme nous avons pu le constater, n'est pas présent dans les autres récits. La narration à la troisième personne dans *Le premier homme* par exemple ne permet pas une pareille cohabitation que peut offrir le *je* où la transition est plus facile. Cependant même dans le cas du récit à la première personne comme dans *Ébauche du père* ou *Outremer*, ce *nous* du groupe n'est pas très sollicité. L'usage du *nous* est tributaire du genre même du message que le narrateur des *Oliviers de la justice* veut transmettre. Tandis que, dans les deux derniers récits, l'accent est mis sur la personne même du narrateur, dans *Les Oliviers de la justice* il en est autrement, il est d'abord question du père puis de ceux qui l'entourent. Ce *nous* est une addition de je à *il* du père ou de *je* à *ils*, les autres. Autrement dit, la première

personne du singulier est négligeable par rapport au poids de *nous* puisque la personne centrale du récit est le père. Aussi quand le narrateur raconte des souvenirs avec son père, c'est la première personne du pluriel qui prédomine :

> C'était ce sourire qu'il avait autrefois, le matin quand il m'accueillait au début de la longue allée où nous allions ensemble couper des roses, tandis qu'un jeune chien courait entre nos jambes, mordant nos espadrilles de ses dents pointues. Nous revenons chargés de fleurs […] Nous nous arrêtions sous les deux grands oliviers. Il frappait alors sur le dos de sa main l'appeau de cuir sombre, et nous apercevions, entre les branches chargées de petites olives sauvages, le corsage blanc des givres, le gilet noir des étourneaux, et des morceaux de ciel bleu (LODJ, p. 96).

Le narrateur aurait pu utiliser l'indéfini (*on*) pour raconter ce souvenir, surtout pour les reprises anaphoriques, mais la répétition à chaque fois du pronom personnel *nous* montre l'insistance sur le rapprochement pour décrire cet univers affectif partagé entre le père et le fils. De même, dire *je* revient à s'enfermer dans l'univers égotique du seul *moi*.

Ailleurs il est question d'un *je* avec les autres, *nous* peut alors faire allusion au narrateur et à sa génération ou à lui et à ses camarades au sein de la ferme comme Krim et Boralfa : « Tout en nageant entre les rochers, dans la mer calme, nous parlions des chevaux et des arbres de la ferme […] Ensuite sur la plage nous mangions ensemble des raisins de la ferme ou des figues cueillies au vieux figuier de derrière l'écurie » (LODJ, p. 134). Il peut aussi référer à la complicité du narrateur et du sage Embarek, sinon à celle de ce dernier et de son père. Nous constatons que le narrateur n'appelle pas un espace personnel intime, mais un univers peuplé de personnes et de personnages différents ayant pris une place considérable dans son existence. Cet univers qui grouille de monde, d'éléments aussi disparates les uns que les autres est le sien.

Dans cet autre exemple, *nous* fait référence à *je* et aux camarades de guerre, dont font partie les musulmans :

> Nous sommes donc revenus de guerre, avec nos croix et nos drapeaux. Sonnez, clairons, battez tambours ! C'était nous, les Africains de retour au pays natal…Cette guerre aussi, comme au temps d'Ademba, nous l'avions gagnée avec les Arabes et les Kabyles, et nous pouvions penser qu'au retour il n'y aurait plus de problème (LODJ, p. 196).

La première partie de la citation exprime la fierté que ressent le narrateur à faire partie de ces combattants nommés les Africains. Mais la fin de ce passage marque un changement de ton avec l'introduction d'une autre communauté de référence (nous l'avions gagné…), celle des

Français. Le narrateur exprime sa déception quant au sort réservé aux combattants musulmans.

Finalement, quand *nous* n'exprime pas une dualité, celui-ci est orienté vers une communauté où le narrateur revendique une place pour les autres, les musulmans en l'occurrence. Le *nous* inclusif est ainsi présent tout au long du récit, il a pour vocation de faire vivre les autres, les associer à l'histoire personnelle du père et celle du fils et à la grande Histoire de la France. Le narrateur rend justice à ces derniers en les associant à l'acte de parole.

Au vu de ces liens, se construit une image de soi et une identité qui conjuguent celle du *même* avec celle de *l'autre*. La revendication et la recherche du narrateur iront dans ce sens également. En effet, il revient sur des souvenirs ou des expériences où il est question de son père, d'un ou de plusieurs employés de ce dernier, ou même de ses propres expériences à lui avec telle ou telle personne parmi les gens qui vivaient à la ferme. S'il est question des Arabes par exemple, il cite leur nom, s'attarde sur le lien qui l'unissait à eux, ou évoque une habitude ou un rituel propre à leurs coutumes. Il n'est pas question de lui puis des autres mais de lui avec les autres. De ce point de vue, *Les Oliviers de la justice* se distingue des autres récits où l'expression du *nous* épouse donc cette revendication identitaire qui se compose avec *l'autre*.

Le narrateur présente tout au long du récit le *même* et *l'autre* dans une dualité complémentaire, par exemple le père, étant propriétaire, et les Arabes, non pas comme simples ouvriers indigènes chez lui, mais en tant qu'amis avec lesquels le premier partage la vie quotidienne. À Alger, le père s'assied avec des amis arabes pour discuter. Il en est de même de son amitié avec Embarek. Le narrateur compare leur lien à l'association de la vigne et du palmier : « Maintenant qu'ils sont morts tous les deux […] je ne peux les séparer de ma mémoire, de même que je ne peux, dans le paysage, séparer la vigne du palmier » (LODJ, p. 141). Tels ces deux arbres, qui se sont enracinés sur la même terre, l'amitié des deux hommes témoigne de la possible cohabitation de leurs deux communautés respectives. La cohabitation revêt même un caractère essentiel pour la terre qui les a réunis. *Nous* exprime le partage et l'union. Ce partage se perçoit par la désignation des différents destinataires ou narrataires du récit non pas en tant que récepteurs implicites mais interpellés directement dans le récit. Ainsi, le narrateur s'adresse tour à tour à son père, à Krim, ou à Embarek à qui il dit : « toi, Embarek ». En fin de compte, le livre n'est pas qu'un simple hommage au père, il est un

hommage à toutes ces autres personnes qu'il cite. Il est aussi un témoignage d’une époque heureuse où ces êtres ont vécu en fraternité.

## Conclusion

Au terme de ce chapitre, nous constatons que les déictiques pronominaux prennent une grande part à l'élaboration de l'image de soi. Leur importance diffère cependant d'un récit à un autre. Dans *Ébauche* du père, la pluralité des désignations de soi renvoie à une instabilité de cette image qui vacille et change, et se présente comme une cyclothymie où l'estime de soi est suivie d'une mésestime. Ce mouvement traduit celui de la recherche de soi qui est appréhendé ici comme autre (voire autres). Il s'agit pour le narrateur de révéler au grand jour toutes les faces présentes en lui. Ce regard pluriel sur soi s'accompagne d'une même ambivalence de désignation de *l'autre* qui varie de l'intime personne de l'interlocution à celle qui marque l'absence absolue et pesante, et parfois méprisée.

Dans *Outremer*, l'instabilité est moindre, ou du moins elle est présentée de manière autre, puisqu'il s'agit du seul énonciateur qui endosse des positions différentes et qui approche son récit sous deux angles différents. Néanmoins, le narrateur affiche un certain recul qui participe à une stratégie de brouillage. Nous avons rapproché cette démarche de l'ironie que nous développerons dans le chapitre suivant. En effet, il se dégage de ce texte une image négative véhiculée, entre autres, par des évaluatifs dépréciatifs comme « moutard », « ordure de juif », « youpin », « bâtard ». Ils sont empruntés au vocabulaire de la mère. La parole de celle-ci est une autre voix, en l'occurrence, qui investit le texte jusqu'à le détourner de son objectif.

À l'opposé de ces deux textes, *Le premier homme* adopte, comme nous avons pu le constater, une stratégie d'effacement où la première personne cède la place à la troisième personne qui souligne que la quête concerne *l'autre*. La troisième personne représente aussi un moyen plus approprié pour se considérer et s'examiner comme autre, et pour avoir une vision globale de sa vie qui s'offre comme une entité unie[153], car comme le disait Camus : « vue de l'intérieur, [notre vie] paraît dispersée[154] ».

Enfin, c'est une stabilité dans l'appréhension de soi qui se présente dans *Les Oliviers*. Même si la première personne est dominante, elle est conjuguée avec l'altérité. De même que le fait que le narrateur ne soit pas autodiégétique déplace l'attention sur un autre personnage,

[153] Quoique cette unité reste illusoire pour Camus.
[154] Albert Camus, *Carnets, Janvier 1942- Mars 1951*, Paris, Gallimard, 1964, p.40.

celui du père. De ce fait, le narrateur-personnage s'intègre dans le collectif qu'il revendique. Cela participe à construire une image de *soi* envisagée avec *l'autre* et orientée vers lui.

Ainsi arrivons-nous à la conclusion que chaque texte construit une image de *soi* et de *l'autre* différente, elle se traduit à travers le procédé de désignation de soi et celui d'interpellation de l'interlocuteur.

La pluralité de l'auto-désignation introduit un autre élément en rapport direct avec l'image et la construction de l'identité personnelle, celui de la polyphonie qui est la résonnance de plusieurs voix dans le récit. Nous aborderons ce point dans le chapitre suivant.

# 2 Deuxième chapitre : Polyphonie ou la parole multiple pour dire l'identité

## Introduction

À la fin du premier chapitre de cette partie, nous avons abouti au constat du corrélat de la multiplicité des désignations et de la situation du narrateur ou du personnage. La quête de ce dernier s'adapte aux éléments dont il dispose pour prétendre ou reconstituer une identité qui le reflète. De ce fait, la mise en scène de relations dialogales entre les protagonistes chez Sénac et la pléthore des pronoms sont synonymes de cette absence de repères. Par conséquent, le narrateur explore toutes les voies possibles pour se constituer un *moi*, pour trouver un *je* propre à soi. La seconde et la troisième personne ne sont que des détours pour retrouver le *je*. De la même manière chez Sportes, même si le malaise est moindre, puisqu'il dispose de tous les éléments qui le constituent, le *je* se dédouble parfois d'un *nous* plus générique. C'est un *nous* didactique qui marque un retrait pour mieux se scruter afin d'exposer les deux versants de son identité filiale. Cet aspect, nous ne le retrouvons pas dans les deux autres récits, puisque la troisième personne dans *Le premier homme* traduit une volonté d'objectivité où la quête prend l'allure de l'enquête, et dans *Les Oliviers de la justice*, la quête se couvre du voile de la réminiscence nostalgique.

Cette profusion de désignation appelle celle des voix qui se multiplient et qui résonnent dans les récits. L'identité narrative, dans la mesure où elle est mise en scène d'une ou plusieurs voix, accompagne donc le mouvement de la quête. Il est utile par conséquent d'étudier comment à partir d'une histoire incertaine peut se construire un *moi* aux multiples épaisseurs, où celles-ci peuvent constituer une unité où cohabiteraient les différences les plus inconciliables. Les voix multiples traduisent en outre une polyphonie où la parole est léguée à autrui afin de mieux dire ce qu'un *je* ne peut exprimer ouvertement. Elle doit, dans ce cas, être envisagée dans la mesure où elle ne porte pas la seule voix du narrateur ou d'un seul personnage, mais au contraire celle de tous les autres, d'une masse, d'une pluralité ensevelie que chaque texte essaie de déterrer. Tout ne tourne pas autour d'un seul individu, même si de prime abord, les textes décrivent la quête d'un être, d'un personnage. La quête est celle en somme tournée vers une collectivité à laquelle chaque personnage appartient. Si elle se limite au cercle restreint de la famille, elle ne demeure cependant pas longtemps renfermée sur ce

noyau, car celui-ci n'est pas isolé de l'univers collectif du groupe auquel il appartient. D'un autre côté, si la polyphonie met en scène plusieurs voix, ces dernières sont appelées par une seule, celle du narrateur. Par conséquent, le but n'est pas seulement de chercher qui se cache derrière tel ou tel énoncé, mais il s'agit surtout de connaître la portée de cet entrelacs de voix qui, même si elles renvoient à des points de vue différents, trahissent une stratégie narrative. La polyphonie renseigne sur les visées de celui qui parle, elle révèle sa démarche dans le cheminement de la quête. Elle dit sa position par rapport à ce qu'il rapporte (adhésion, distance ou rejet) et le message qu'il veut transmettre. La polyphonie trahit donc la représentation que le locuteur se fait du monde ainsi que la vision qu'il a de lui-même, à travers la manipulation qu'il fait de son discours et de celui de *l'autre*.

Ainsi, trouvons-nous différents procédés qui s'intègrent dans la polyphonie énonciative et que développe chaque récit pour transmettre un (des) message (s). L'ironie est l'expression à laquelle a recours le narrateur d'*Outremer* par exemple, alors que dans les autres textes d'autres procédés sont privilégiés comme la métalepse ou la métaphore. Nous nous contenterons ici d'aborder l'ironie et la métalepse.

## 2.1 Digressions métaleptiques

G. Genette définit la métalepse narrative comme toute transgression liée à : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [155] », qui vient perturber la fiction en lui donnant un effet plaisant ou fantastique. Ce sont des transgressions des limites qui séparent le monde racontant et celui raconté qui crée un malaise quant à la distinction des rôles, places et lieux des uns et des autres (narrateur ou personnages) qui composent ces deux univers. Ces distorsions qui marquent une scission avec les schémas traditionnels de la vraisemblance ont pour but de retenir l'attention du lecteur ou du destinataire du récit. Indépendamment de cet effet fantastique et labyrinthique qui promène le lecteur dans les méandres de la création littéraire et langagière, cette pratique peut relever d'une stratégie en relation directe avec la thématique et l'objet de la fiction. Nous constatons qu'elle est proportionnellement différente d'un récit à un autre et ne fonctionne pas de la même manière non plus, car elle peut produire d'autres effets qui peuvent ne pas être en relation avec le fantastique ou l'humoristique. Et son étude révèle non seulement cette indécision à adopter une seule position fictive pure ou autobiographique dans le traitement de la question de la quête identitaire, mais elle montre aussi l'importance attachée à l'activité scripturale dans la construction de cette même quête. Cette quête devient à ce moment celle de l'écriture, du moins devient-elle une aventure scripturale qui accompagne le projet initial du narrateur.

L'hétérogénéité du *je* dans *Ébauche du père* montre l'ampleur que prend la métalepse. En effet, les différentes instances s'interposent et se chevauchent même jusqu'à créer une tension où se croisent les instances narratives. Le texte se présente à la première personne et l'auteur se confond avec le narrateur et le personnage. Mais l'intrusion de commentaires sur le récit lui-même appelle une autre « instance », celle du scripteur qui prend la place du narrateur associant ainsi sa voix à celle de ce dernier pour commenter le texte du début à la fin du roman. Il y a même une superposition des deux voix tout au long du récit. Ainsi, au début du récit, nous constatons des intrusions insistantes du narrateur à plusieurs reprises, pour annoncer ce projet d'écrire un roman : « ce roman, si tel il parvient à s'imposer à mon désordre, je ne l'écris que comme les femmes qui se déshabillent sous les huées lubriques » (EDP, p. 18). Et plus loin : « il faut bien que je commence. Il faut bien que j'arrache la pierre

[155] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

et que la citadelle jaillisse sous les buissons » (EDP, p. 19). Le projet d'écriture est révélé explicitement, même si le narrateur exprime un doute quant à l'aboutissement de cette œuvre qu'il désigne par « un désordre » et en adoptant le style de l'autobiographie où l'auteur explique les motivations d'un tel projet. L'entreprise revêt ici un caractère de nécessité, le verbe « falloir » en souligne l'urgence. La métalepse installe d'ores et déjà cette distance prise par rapport au récit rétrospectif. Elle est le moyen d'attirer l'attention sur la mise en texte du récit personnel. Cette distance est double puisqu'elle met aussi le lecteur dans l'attente de la réalisation de ce projet. Celui-ci s'intéressera davantage à celui qui est en train d'écrire qu'au contenu. Pour cette raison, le narrateur ne manquera pas de rappeler au lecteur l'objet de son livre, en l'interpellant directement comme dans le passage suivant :

> Rongé d'impatience, je voudrais te dire : lecteur, attends les autres tomes. Ma frénésie de tout raconter, de tout brouiller, de dire rien, m'empêche d'avancer. Je voudrais ignorer dans ce livre Alger, Paris, la guerre d'Algérie et l'Espagne […] mais pouvons-nous fuir nos points cardinaux ? A chaque feuille m'attendent les souvenirs où s'enracine l'enfant que je tente de sauver (EDP, p. 51).

Le narrateur réitère ce projet d'écriture du livre où l'impatience de dire ce qui le hante l'empêche d'avancer. Il se soustrait à ce moment à son récit de souvenirs pour prendre la place du scripteur qui juge et jauge son entreprise.

Dans un autre passage, il associe le lecteur à ce projet d'écriture: « L'Espagne. Vingt ans après, Cette Espagne qui n'est plus de chiffons mais toujours de fleurs de papier, de poussière, de pain refusé. Vingt ans après, cette Espagne sur laquelle je vais écrire des tomes. (Après, après) Où est l'enfant ? Ne le perdons pas. » (EDP, p. 56). La première partie de ce passage et la réplique entre parenthèses qui met le narrateur en position de scripteur ne semblent être adressées à personne, si ce n'est un monologue que tient ce dernier. L'adverbe de temps « après », qui est répété, signale toutefois un état d'empressement, comme s'il y avait une urgence, un acte prioritaire qui réclame son attention première. L'urgence de raconter l'enfance met fin aux rêveries du narrateur. La fin de cette citation associe le lecteur à la reconstitution du récit. Nous ne sommes pas dans l'univers diégétique raconté mais celui racontant du scripteur. Le temps est suspendu durant le temps de la réflexion par le narrateur. Cette suspension nous rappelle les intrusions du narrateur de *Jacques le fataliste* de Diderot où ce dernier, interpellant le lecteur, médite et négocie même les possibles fins du récit du maître et de son valet. De la même manière, le narrateur d'*Ébauche du père* met fin à son égarement et appelle le lecteur à reprendre l'histoire de l'enfant. La suite de ce passage révèle

un narrateur-personnage : « Vingt ans après. Un large café enfermé au bord de la mer. Des hommes qui jouent à de petites tables aux dominos, au jeu de l'oie (le…"perchitz" ?). Nous, Louis, Maria, des touristes allemands, moi, à une petite table aussi, près des waters. » (EDP, p. 56). Le récit reprend le dessus sur le commentaire.

Au 8e fragment (premier quart du texte), le scripteur fait entendre la voix de son fils Jacques, personnage qui n'appartient pas à la diégèse, mais dont le nom rappelle le fils adoptif du poète. Le narrateur lui soumet le texte en cours d'écriture pour avoir son avis : « ainsi de ce récit. Je l'ai donc lu à Jacques, mon fils. […] je voulais connaître tout de suite ses réactions sur ce début » (EDP, p. 42). Par la suite, il rapporte ce que le fils pense du livre, c'est un « roman de midinette », lui dit-t-il.
L'intrusion du fils dans le monde du scripteur crée une espèce de « mini-récit » parallèle au premier où le fils joue le rôle de lecteur. Dans cet exemple, le narrateur-personnage d'*Ébauche du père* se dessaisit de ce rôle pour prétendre au seul rôle d'auteur en plein exercice de l'écriture. Et le fils devient l'espace d'un paragraphe un lecteur qui porte un jugement sur ce qu'il lit. Cette intrusion met le récit en suspens et marque un arrêt réflexif. Cette pause permet au scripteur de faire un bilan précoce du texte en question. Le passage du rôle de narrateur-personnage à celui de scripteur marque aussi un autre changement de rôle. De statut de fils qui traque le père où leur relation est tourmentée, le narrateur devient le père[156]qui sollicite le fils, et leurs rapports sont également plus apaisés.

La fin du fragment est une réponse au jugement du fils, le narrateur reprend et réaffirme l'objectif auquel il destine son livre. Il veut appréhender l'homme dans ce qu'il a de visible et d'invisible. Il veut dresser le portrait de l'homme à travers le sien. Ce portrait, il le destine à la génération future. Il s'agit d'un « livre moral » (et « comique »), comme il le dit. Par la suite, il enchaine avec l'histoire du suicide raté de la femme de Sénac. La transition se fait de manière brusque et l'histoire est racontée au présent. Le narrateur ne manque pas non plus d'intervenir pour rappeler qu'il est en train de raconter cet acte manqué. La forte modalisation met en exergue le caractère instantané de l'histoire qui est en train de se construire et non le contenu du fait divers lui-même : « Et dans ce petit bout de femme, terrible, pressée, cette chose dure, volontaire, obstinée, infracassable (mais elle va vite, elle a peur,"Il faut que j'aie la force !"), ce pur noyau dans la boue molle : sa mort qu'il faut qu'elle se donne ce soir » (EDP, p. 44). Le narrateur agrémente ce court récit d'expressions telles :

[156] Statut de père en tant que géniteur qui appelle le fils à son secours, et celui de créateur qui donne naissance au récit.

« je crois », « ce n'est pas ma mère ». L'usage du présent montre que nous sommes toujours dans l'acte narrant, du moins l'importance est accordée à l'activité de narrer plus qu'à l'histoire racontée. Il détermine surtout l'attitude de celui qui raconte[157]. Ces cas de chevauchement, où le scripteur envahit le monde du narrateur-personnage, foisonnent dans le texte.

Au 15e fragment, la mort de Camus va brouiller les frontières entre le réel et le fictif, car si cet événement fait partie de l'univers réel de l'auteur, le commentaire qui suivra est pris en charge par le narrateur et s'inscrit dans l'univers fictif du récit. Le narrateur revoit, en souvenir, la promenade que Camus a improvisée avec lui le premier matin de son arrivée à Paris. Le narrateur veut rendre hommage à Camus en l'accueillant dans son univers. L'auteur s'introduit donc dans le récit pour ensuite laisser le narrateur poursuivre la narration, mais comme les deux instances portent la même identité onomastique et désignative qui se réunissent en *je*, il ne subsiste presque plus de frontière entre les deux univers, celle-ci devient fragile et floue.

Dans un autre passage (*cf. supra*, p. 102), le narrateur parle de lui-même comme d'un autre en le nommant *Sénac*, celui-ci échange un dialogue avec un autre personnage dont il n'est rien dit, mais le début du fragment laisse penser qu'il s'agit du narrateur lui-même. Comme le dialogue n'est pas annoncé, le changement de voix n'est visible que vers la fin où un échange de questions et de réponses se fait jour. La situation demeure néanmoins ambiguë, car le narrateur du récit, que nous avons identifié comme Jean Sénac, est ici un personnage qui parle à un autre, que nous pouvons également identifier au narrateur, du moins au début du fragment, puisqu'il dit *je*. Cependant, il peut être une voix anonyme. En somme, nous pouvons dire, non sans équivoque, que nous avons affaire à un narrateur qui change de statut, passant de celui de narrateur à celui du seul personnage qui prend part à un dialogue avec son double.

Ainsi, le récit est une succession de souvenirs d'enfance racontés, de faits qui appartiennent au présent du narrateur et d'épisodes purement imaginaires. Tous ces éléments sont pris en charge par un *je*. Ce *je* s'amuse à passer d'un univers à un autre et d'une identité à une autre. Il passe du rôle de narrateur-personnage à celui de scripteur et pose ainsi le problème de l'identité qui se cherche. Le changement de niveau où interfèrent monde réel et

[157] Voir Harald Weinrich, *Le temps : le récit et le commentaire*, trad. fr. de Michèle Lacoste, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 39 *sqq*.

monde imaginaire pose toujours les mêmes figures du père et du fils, et la même relation qui les unit. Il s'agit cependant d'une sentence que prononce le fils à l'égard du père.

Par ailleurs, nous relevons une autre métalepse où le narrateur franchit les frontières des deux univers : celui raconté et celui racontant. Au 14e fragment, celui-ci, emporté dans un délire sur les Arabes[158], émerge brusquement de son égarement pour rappeler que son intérêt demeure le souvenir d'enfance : « Aujourd'hui je ne dirai rien. Laissez-moi à l'enfance, dans mon sac de chiffon ! Je ne veux pas qu'on remue la merde. Il sera bien assez tôt demain pour tout raconter, tout avouer : la fraternité et la haine, et comme des chiens, la gueule pleine de lambeaux de chair, les hommes face à face » (EDP, p. 69). Le narrateur est toujours tourmenté par l'enfance, il ne veut cesser de la pourchasser.

Pour finir avec ce texte, citons une autre digression, que nous pouvons qualifier de temporelle, car elle se joue sur un déplacement sur l'axe du temps. Il s'agit du passage auquel il est déjà fait allusion dans les chapitres précédents, celui de la rencontre du narrateur-personnage adulte avec le personnage enfant. Chacun donne sa version de cette rencontre. Celle de l'enfant est relatée ainsi :

> Il m'a suivi quand je revenais de l'épicerie.
> J'avais peur, alors j'ai couru et j'ai fait tomber les olives.
> Il m'a aidé à les ramasser.
> Il était gentil, il avait des larmes dans les yeux.
> Alors il a passé la main sur mon front et il a relevé ma mèche […]
> Il m'a entrainé dans les blocs du môle. J'aurais pas dû le suivre. Il m'a montré la mer et il m'a embrassé.
> J'ai grandi contre lui et nous sommes rentrés à la maison.
> Maman a dit : "mon fils."
> Je me suis caché dans un sac de chiffons […]. (EDP, p. 53)

Puis celle de l'adulte :

> Je n'aurais pas dû le suivre quand il est sorti de l'épicerie ni ramasser son paquet qui est tombé ni relever sa mèche. Je n'avais pas besoin de retrouver cette bouche tranquille et dans ses taches le regard étranger du Père.
> Je n'avais pas besoin de mordre au sang dans les chiffons et d'avaler sa langue. Je n'avais pas besoin de boire à petits coups mon enfant qui me caressait. (EDP, p. 54)

Cette réunion transpose la relation père/fils sauf que l'un et l'autre gardent les attributs du fils devenu poète et à qui s'adresse la mère. Cette digression permet au narrateur

[158] Sur la langue qu'ils parlent, sur leur cruauté et la manière avec laquelle ils traitent les petits Européens enlevés à leur famille, sur le regard des Européens posés sur eux, etc.

d'occuper la place du père puis celle du fils. La métalepse sert ici à combler un vide, celui du père, mais comme nous l'avons déjà souligné plus haut, la vacance du modèle paternel fait que le narrateur se sert de son alter ego pour construire l'image de celui-ci, une image qui demeure d'ailleurs négative. En fin de compte, cette mise en scène et ce tour d'écriture sont élaborés par le narrateur pour signifier l'impossibilité de cette réunion filiale. D'ailleurs, la fin du fragment signale le caractère imaginaire de cette rencontre. Le narrateur avoue son égarement : « J'étais loin, très loin en arrière. Il n'y avait plus ni père ni fils mais un gosse de huit ans qui dévorait de l'herbe, et sous le quinquet à pétrole une femme qui pleurait » (EDP, p. 55).

Nous constatons également, dans le passage cité, que différentes consciences participent à la réécriture de cette rencontre. En effet, outre les deux figures qui représentent le fils-adulte et le fils-enfant, et qui chacune prend en charge de relater une partie de cette rencontre et de dire ce qu'elle ressent vis-à-vis de *l'autre*, il semble que la voix de la mère s'est exprimée aussi sur le fils qui a mal tourné, mais aucune indication ne mentionne qu'il s'agit d'elle. Son identité nous est révélée par le contenu même du commentaire : « Qu'est-ce qu'il fait, allez me dire qu'est-ce qu'il fait dans ce sac de chiffons, comme lorsqu'il était petit ! Mon fils a des idées bizarres. Il a grandi. Il n'a plus de mèche. Il est chauve. Et le voilà dans ces chiffons qui sanglote et qui bouge comme un lapin embarrassé » (EDP, p. 54).
Une autre voix, celle d'un autre narrateur vient à son tour commenter la situation de la mère. Il s'agit d'une voix qui ne peut être assimilée à celle du narrateur-personnage initial, puisqu'elle parle du fils à la troisième personne : « Jeannette n'a pas de chance avec son fils. Il est revenu et il s'enferme dans un sac de chiffons. La nuit il court dans la ville. On l'a même vu au bout du môle qui faisait des choses à un homme. Quelle Horreur ! » (EDP, p. 54). En réalité, ces commentaires se présentent comme des variantes d'un même fait, raconté par plusieurs consciences : le narrateur adulte, le personnage enfant, la mère et un narrateur anonyme. En effet, si nous examinons de près les passages cités, nous constatons qu'ils renferment le même contenu sémantique et qu'ils reproduisent certaines expressions. Le but de toutes ces versions demeure néanmoins le même, saisir une seule personne, le père, comme l'affirme le narrateur : « Mais il était beau ! Il était beau comme mon Père. Je le tiens là mon père avec son vit dressé » (EDP, p. 54).

La métalepse participe finalement de l'indécidabilité du texte d'*Ébauche du père*, elle annule la frontière entre le réel et le fictif. Le texte est en ce sens singulier. Le plus important,

à ce moment, n'est peut-être pas de délimiter avec rigueur ces contours mais bien d'y voir un moyen de construire une réalité singulière, au service d'un objectif, d'une quête, d'un parcours scriptural, moral et individuel dans lequel s'inscrit la quête de soi.

Considérons à présent le récit d'*Outremer*. La double énonciation se réalise à travers un personnage qui raconte ses souvenirs d'enfance à la première personne, en narrant les moments qui l'ont marqué, et puis, un narrateur qui dit *je/nous* et qui porte un jugement sur ce qui s'est passé et sur ce qui va se passer. Il use de la prolepse pour se projeter dans le futur et anticipe sur certains faits. Le narrateur avertit le lecteur de ce qui suivra, mais cette posture lui permet également d'afficher une certaine distance par rapport à son propre jugement. Comme s'il s'agissait d'une biographie d'une autre personne qu'il raconte, nous passons ainsi d'un narrateur autodiégétique à un narrateur observateur de sa propre histoire.

L'écart métaleptique se situe au niveau de cette capacité du narrateur-personnage à se soustraire à son histoire qu'il raconte, et à se placer comme un pur observateur donnant l'illusion de n'avoir aucune relation avec ce qu'il rapporte. L'expression « la légende » instaure à la fois une distance temporelle entre lui et les personnages qui peuplent cet univers lointain, et par là même les éloigne dans un univers incertain, alors même que lui se situe dans le présent narratif. Cette distance est à son paroxysme lorsque le narrateur a recours à la première personne du pluriel et au présent : « Narrons ce qu'en dit la Légende » dit-il, ou en utilisant la tournure impersonnelle : « une autre version de la Légende, moins flamboyante, laisse entendre… ». Le narrateur veut se démarquer et prendre une distance de son propre récit. Il laisse planer le doute autour de l'histoire familiale et personnelle du fait que la vérité restera inconnue et demeurera incertaine. Cette union est à l'image de celles des couples mythiques qui réunissent des créatures appartenant à des mondes inconciliables. De ces unions naissent des êtres hybrides et monstrueux. Mo, lui aussi fruit de cette union, est un « monstre », un « Minotaure », comme il se désigne lui-même.

D'un autre côté, nous retrouvons un narrateur-personnage capable de donner vie et d'animer des personnages livresques qui ne font partie de sa vie qu'en tant qu'objets et instruments de son éducation et de sa découverte du monde. Il est ainsi de cette initiation à la morphologie féminine. Les gravures que le narrateur-personnage trouve dans un livre intitulé *La femme* sont une source d'une mise en scène érotique où le personnage se prend pour un prince des *Mille et Une Nuits*. Il se voit dans son harem entouré de femmes de différentes races et s'offrant à lui. Le personnage entre dans le livre et occupe la place centrale, passant

des unes aux autres, « choisissant [ses] favorites, excluant despotiquement les laiderons, tel un autre Haroun al Rachid arrogant cherchant dans le cheptel de son pléthorique sérail l'élue du soir ». (OU, p. 207-208). Le narrateur-personnage décrit ces femmes comme si elles étaient devant lui, préférant quelques-unes et refusant les autres, les parcourant par continent ou par race. Des Arabes, il dit : « des "Fatma", j'en eus alors ! Une bonne dizaine – et pas voilées, comme dans les rues d'Alger ! Toutes nues ! Soumises, offertes, résignées à mes moindres caprices d'impérial moutard, à mes fantaisies lubriques, les plus sophistiquées » (OU, p. 210). Il éprouve même un certain sentiment de crainte vis-à-vis de ces dernières :

> Je les honorais de temps en temps. Mais rarement cependant. Il y avait, qui se mêlait à mon désir infâme d'immonde petit blanc libidineux, je ne sais quelle répulsion, quelle crainte aussi, qui me faisaient prudemment "tourner la page". Que cachaient-elles sous leur peau ? Quel piège ? Quelle gale ? Quelle maladie honteuse ? Quel couteau ? Quelle bombe ? Quelle grenade ? Ces fellaga. (OU, p. 211)

Le narrateur fait sortir ces femmes du livre et les accueille dans son univers mental, il les décrit comme des créatures réelles qui excitent son désir sexuel sans qu'elles prennent part à ses élucubrations érotiques. La crainte que suscitent les planches représentant les femmes arabes signifie un déplacement de l'univers imaginaire et figé du livre à celui animé du personnage. Celui-ci traite ces femmes comme si elles étaient vraies et pouvaient sortir du livre avec des bombes et d'autres armes menaçantes. Le personnage entre dans leur univers mental, il les décrit comme hostiles et prêtes à commettre des crimes. La métalepse consiste donc ici comme dirait Genette à : « (prétendre) pénétrer dans la subjectivité de personnes "réelles" qui ne sont pas encore des personnages de roman, et qui ne le seront d'ailleurs jamais davantage [159] ». Le narrateur-personnage ne se borne pas au rôle de voyeur mais force l'entrée dans un univers psychique inexistant. La crainte du narrateur est liée à la paranoïa nourrie par la mère vis-à-vis des « Fatma » et des Arabes. Elle est aussi causée par les événements qui secouaient la ville d'Alger durant la période qui a précédé l'indépendance, où des femmes posaient des bombes dans les cafés et les bars. Le narrateur reprend les mêmes qualificatifs utilisés par la mère pour décrire les femmes arabes, comme il utilise également des mots qui se répondaient dans la rue, à propos des Arabes. Et si cette crainte déborde et envahit l'univers du livre, elle montre l'abus d'une telle pensée. Elle est, en plus, une manière de mettre en cause, encore une fois, les excès de la mère. Elle est, d'un autre côté, prétexte pour livrer une réalité historique.

[159] Gérard Genette, *La métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 33.

D’autres moments de suspension marquent une coupure dans la narration du récit d’enfance. Ce sont ces arguments auxquels fait appel le narrateur et qui font référence au présent, donc au moment et à l’univers racontant. Ils donnent au texte l’effet d’une vraisemblable réalité vécue et qui place le narrateur comme simple témoin de sa propre histoire. Relatant un moment des vacances où le narrateur s’apprêtait à prendre en photo sa mère, celui-ci s’arrête pour commenter ce moment de vide et de désir de fuite : « et alors, comme je ne me décidais pas encore à appuyer sur le déclic […] je ressentis soudain ce besoin […] de FUIR. Les psychiatres, aussi loin sont-ils remontés dans ma biographie, ont retrouvé toujours cette obsession, chez moi, de la fuite » (OU, p. 89).

De la même façon, pour expliquer son aversion soudaine pour le beurre, il cite l’avis des psychiatres et des anthropologues :

> Certains psychiatres, de l’école, lacanienne, ont vu dans ce refus soudain que j’eus un jour, fameux dans ma légende, de manger du beurre, une révolte contre cette arbitraire et inique exclusion […] Les anthropologues par ailleurs ont interprété ce rejet du beurre (*amann*, en breton et *imb*, en gaélique), comme une répudiation de la civilisation nordique, et de ma mère donc, et une revendication de ma sudicité, domaine du père et règne de l’huile d’olive, hispanique, romaine, arabe et séfarade pour laquelle il est vrai, j’ai beaucoup de goût ! (OU, p. 199)

Mais cette parenthèse digressive est aussitôt fermée par le narrateur, conscient de ce que son raisonnement est absurde. Il clôt cet égarement ainsi : « Laissons ces sophistes psychanaleux et anthropologueux à leurs calembours ! » (OU, p. 199). Il revient au présent de la narration faisant semblant de laisser les psychiatres et les anthropologues s’occuper à expliquer son dégout alimentaire. Nous relevons une transgression similaire lorsque le narrateur-personnage décrit l’appartement qu'il habitait à Alger. Il insère une incise pour expliquer qu’il donnera des détails sur le quartier : « Le Telemly— nous élargirons ici, hors les murs du 143*bis*, la topographie de mon "monde" — se situait au sud/sud-ouest de la ville » (OU, p. 106-107).

Parfois, ces mêmes allusions aux psychiatres ont valeur de prolepses, un clin d’œil sur des événements futurs de la vie du narrateur-personnage. Ainsi, quand celui-ci parle de son livre fétiche, *La femme*, qu’il garde toujours, il annonce qu’il « servirait de pièce à conviction lors de l’expertise psychiatrique qui serait instruite contre [lui] ». (OU, p. 208)

Se soustraire ainsi au récit d’enfance et le commenter en s’appuyant sur la parole d’autrui (parole de spécialistes) donne un aspect du travail d’analyse basé sur une documentation rigoureuse et qui se donne pour vraie. Néanmoins, l’exagération du détail et le

recours continuel à ces « soi-disant » sources infaillibles font ressortir le contraire, le dérisoire et l'invraisemblable. Le narrateur ne fait que construire et déconstruire son histoire personnelle.

Un autre passage retient cependant notre attention, parce qu'il joue sur deux niveaux métaleptiques :

> Avant de poursuivre ce poignant récit, cette Geste bien plutôt, et tandis que maman, qui s'est cassé le nez sur la porte du cagibi, y tambourine du poing, hurlant "ouvre, petite ordure", il nous semble opportun de dresser ici, une topographie des lieux où se déroule l'action en cours : le 143bis donc, notre appartement, où moi, Mo, dus souffrir sous Ponce Rolande […] (OU, p. 100).

Non seulement il marque le chevauchement des deux univers, celui racontant et celui raconté du récit, mais à un niveau supérieur et intertextuel, il rappelle d'autres passages de textes appartenant à d'autres auteurs. En outre, *Illusions perdues*[160] de Balzac où le narrateur, dans un passage cité par Genette[161], suspend le récit pour donner des explications au lecteur. Il nous fait penser aussi au narrateur de *La vie et les opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* de L. Stern qui agit semblablement s'adressant à son lecteur pendant qu'un de ses personnages est occupé ailleurs.

Ces insertions de commentaires, où fusent les comparatifs hyperboliques, ne fonctionnent pas seulement comme des tentatives d'entrer en contact avec le lecteur et d'assumer le rôle de régie. Ils réalisent un tout autre objectif, celui de la démesure et de l'exagération. En effet, « la Geste », « le poignant récit », ainsi que la comparaison finale avec Ponce Pilate et les juifs, expriment une autre idée. Ils dénoncent le récit autobiographique qui prétend raconter des faits uniques lors même qu'il s'agit de récits communs où rien d'extraordinaire ne se produit. Il s'agit d'une remise en cause de la notion de famille et du récit des origines, par le recours à la démesure et l'exagération. Il faut considérer ici le terme « Légende » dans les deux sens : celui d'unique et inégalable, à l'image de héros universels, et celui d'incertain et fictif dans le sens où rien n'est vrai mais tout reste possible. Le récit

[160] Cité dans Gérard Genette, *La métalepse, op, cit*., p. 22. Le passage dont il est question est le suivant : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer le lacis d'intérêts dans lequel il allait mettre le pied ». Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, dans *Études de mœurs : scènes de la vie de province, scènes de la vie parisienne. La comédie humaine*, Vol. V, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 559.
[161] Gérard Genette, La métalepse, *op, cit*., p. 22-23.

personnel de Morgan est à l'image de ces Légendes, le narrateur, lui-même « y croit sans y croire [162] » et invite le lecteur à y faire de même.

Mais si nous observons le texte d'*Outremer* de plus près, nous constaterons que la polyphonie rime avec ironie où cette entrée forcée dans le livre se conjugue avec l'exagération et la démesure dans la relation de certains faits. En effet, chaque petit détail de la vie du narrateur-personnage est considéré comme un événement en soi, digne de la plus grande attention. L'ironie est le moyen privilégié par l'auteur pour marquer cette distance par rapport à son histoire personnelle, mais également un moyen de dire ce qui ne peut être dit. Elle est une manière de scruter les êtres et les événements qui ont marqué sa vie, ou du moins son enfance et son adolescence, et de mettre en cause un monde et un univers imparfaits. La question qui se pose à ce moment est celle de voir comment se présente l'ironie et quel sens elle revêt à chaque fois que l'auteur y a recours, ainsi que le rapport qu'elle entretient avec la quête de l'identité. Nous apporterons des éléments de réponses dans ce qui va suivre, mais nous considérons les deux autres récits.

Parallèlement aux deux récits *Outremer* et *Ébauche du père*, la digression métaleptique est presque inexistante dans *Le premier homme* et *Les Oliviers de la justice*. Dans ce dernier, les interventions du narrateur se font de manière rare et brève. Il s'agit d'une sorte de mise en abyme où le narrateur parle du vœu du père, celui que son fils puisse un jour écrire un livre : « "Peut-être est-ce toi qui seras l'écrivain ?", me disais-tu quelquefois » (LODJ, p. 142). Ailleurs, le narrateur s'interroge sur le contenu du livre et ce qu'il peut dire à propos de tel ou tel personnage : « et toi, Embarek, dans ce livre, que dirai-je de toi ? » (LODJ, p. 145). Le narrateur interpelle le personnage Embarek en lui posant cette question, alors qu'il est en train d'écrire le récit. La digression est celle du narrateur qui instaure un dialogue avec un personnage bien que celui-ci ne soit pas en mesure de répondre. Le narrateur semble hésiter, pendant un moment, il cherche ce qu'il peut dire de ce personnage. L'interrogation est en réalité un moment de réflexion, un moment très court puisque le narrateur enchaine juste après avec cette réminiscence des paroles d'Embarek : « tu me disais… » (LODJ, p. 145).

Dans un autre passage, le narrateur intervient pour expliquer comment après la lecture des Évangiles, il découvre que Jésus a vécu dans un paysage similaire au sien. Il décide alors d'écrire ce livre et parler de cet univers : « C'était bien… Peut-être est-ce à cause de cet

[162] Gérard Genette, *La métalepse*, *op. cit.*, p. 103.

exemple que j'ai voulu moi aussi, en écrivant ce livre sur mon père, parler, parler de tout cela ? » (LODJ, p. 177). Le narrateur se détache du récit de ses souvenirs pour expliquer ses motivations relatives à l'écriture actuelle du livre. Il réaffirme ses motivations plus loin, à la fin du livre évoquant un hommage qu'il veut rendre à « ses frères ».

La constance de l'écriture dans ce texte s'accorde avec ce vœu d'hommage qui se veut fidélité au père, à Embarek, et à toutes les autres personnes qu'il a connues. Par conséquent, des digressions répétées nuiraient au fil linéaire du souvenir qui se veut un témoignage d'affection à chacun. La quête se conjugue ainsi avec la régularité des allers-retours entre un présent précaire et un passé révolu. Contrairement aux deux premiers récits, la démesure et la multiplication des tours narratifs menaceraient l'authenticité du vécu du narrateur et la réalité d'un passé qu'il veut inébranlable face à un présent et à un futur incertains. Garder une ligne réaliste est à ce moment gage de véracité mais surtout de fidélité au passé, car en fin de compte le plus important pour le narrateur réside dans ce geste de reconnaissance envers les autres.

De même, nous ne pouvons relever des métalepses dans *Le premier homme*, parce qu'en partie[163], il ne s'agit pas d'un roman à la première personne, où un *je* réunirait la personne du narrateur et celle du personnage, et faciliterait les intrusions auctoriales. Le glissement de l'univers narré à celui narrant s'opère du fait que ce pronom prête à l'ambiguïté et au flou narratif, il masque ainsi cette dualité[164]. D'un autre côté, l'usage du nom propre, que Genette appelle « *opérateur de métalepse*[165] », dans le récit à la première personne, facilite cette transition. Or, *Le premier homme* est un récit à la troisième personne, et même si nous pouvons identifier le personnage principal au narrateur, le nom du héros est différent de celui de l'auteur. Le récit du *Premier homme* est une enquête, un rappel à la vie qui donne une certaine gravité aux faits relatés et aux révélations qui s'offrent au personnage, et qui interdisent ainsi ces jeux scripturaux. En revanche, nous pouvons relever d'autres franchissements qui sont dus peut-être au caractère inachevé du texte en question. Ce sont tous ces éléments de la vie réelle qui apparaissent dans le texte. En effet, comme nous l'avons déjà signalé dans la première partie, l'apparition des noms de personnes réelles signe l'intrusion de ces derniers dans l'univers diégétique. Les premières lignes du récit qui font

[163] En partie, parce que rien n'empêche des intrusions narratives dans un roman à la troisième personne, mais dans ce cas la digression serait plus visible et moins discrète comme dans le roman déjà cité, *Jacques le fataliste* de Denis Diderot, et cela risque de donner un aspect purement fictif au texte du *Premier homme*.
[164] Gérard Genette, *La métalepse*, *op. cit*., p. 110.
[165] *Ibid.*

référence à la veuve Camus ainsi que la dédicace, « à toi qui ne pourras jamais lire ce livre », font d'elle le destinataire souhaité[166], ils introduisent dans le même temps la personne réelle, Catherine Camus, dans l'univers fictif du récit. Cette interpellation n'est pas négligeable, car elle inscrit un dialogue, même à sens unique, avec la mère. Le récit est une lettre de reconnaissance où l'auteur exprime son amour filial pour celle qui l'a aimé dans le silence. Cependant l'auteur n'utilise pas de possessif ; il ne dit pas « à ma mère », ce qui par ailleurs n'abolit pas ces liens pudiques et ces réserves dont Camus a toujours fait preuve. L'apparition du nom de la mère de Camus dans le récit témoigne du désir de raconter l'histoire de celle-ci sans franchir les limites de son intimité. Le nom de la mère n'est pas le seul à faire irruption dans le récit du *Premier homme*. Une autre figure aussi emblématique que celle de la mère est présente, il s'agit de l'instituteur de Camus à l'école de Belcourt, Mr Germain. Le vrai prénom de l'oncle, Etienne, apparaît aussi dans le texte. C'est comme si ces figures se refusaient à la « fictionalisation ». Elles entrent discrètement dans l'univers diégétique de Jacques Cormery parce qu'elles ont joué un rôle important et décisif dans l'éducation et la formation de la personne que fut Albert Camus. La lettre qui figure en annexe du récit du *Premier homme*, adressée par Camus à son instituteur à la réception du prix Nobel, témoigne de cette considération particulière que l'auteur a pour ces deux êtres : « […] On vient de me faire un bien trop grand honneur, que je n'ai ni recherché ni sollicité. Mais quand j'en ai appris la nouvelle, ma première pensée, après ma mère, a été pour vous » (LPH, p. 371). Ces personnes, venues du monde réel, intègrent le monde fictif sous les patronymes de Lucie et de Mr Bernard.

Si la quête du père n'aboutit pas parce que personne ne garde de souvenir de cet être lointain, Jacques reconstitue son histoire à travers celles des personnes qui l'ont entouré. Ainsi, l'histoire du héros ouvre une parenthèse sur celle de la grand-mère. Nous apprenons par exemple qu'elle est d'origine espagnole comme son époux, venu rejoindre ses frères déjà installés en Algérie après 1848, à la suite de la mort tragique du grand-père. De même, un chapitre est dédié à l'oncle Etienne (Ernest). Le vide laissé par l'impossible reconstitution de la vie du père se trouve ainsi comblé par la quête de l'histoire des proches, de ceux qui font partie de l'univers immédiat du personnage. Ces fragments d'histoires permettent de retracer l'épopée familiale qui commence avec l'arrivée des premiers immigrants mahonnais, vers 1848 (la famille maternelle), fuyant la famine et la misère. De même, apprenons-nous, que la

[166] Nous pouvons croire aussi que le livre est dédié au père qui, comme la mère, ne pourra jamais le lire. Une telle hypothèse nous est suggérée par le titre et par certaines récurrences de la figure paternelle, celle d'Adam, du Christ, etc. Dans ce cas ce serait aussi un hommage à ce dernier, par-delà la tombe.

famille paternelle vient d'Alsace[167], elle aussi fuyait la guerre et les Allemands en 1871. Ces gens étaient, pour la plupart, misérables, sans instruction et n'avaient de moyen de survivre que la seule force de leurs bras.

L'histoire personnelle de Jacques Cormery se reconstitue donc à travers d'autres petites histoires et autres bribes de faits rapportés par plusieurs personnages. Elles s'y emboitent de manière à reconstituer l'histoire de la famille, depuis son arrivée sur la terre d'Algérie. Elles permettent aussi de comprendre les liens douloureux et parfois inexplicables qui se sont tissés entre ces derniers et les Autochtones. Ainsi de ce témoignage du fermier, Veillard, qui raconte l'histoire de son propre père et de sa relation avec la terre et les Arabes, et de son déchirement au moment de quitter sa ferme et le pays. La seule issue que le fermier a trouvée était alors de tout détruire avant de partir. Jacques est le destinataire de ces multiples histoires censées lui apporter la lumière sur un passé approximatif, car devant la mémoire incertaine de la mère et des autres membres de sa famille, « Le reste, il fallait l'imaginer » (LPH, p. 79). Jacques se servira de son imagination pour restituer un semblant d'histoire de son père. La même imagination lui ferait ressentir la même nausée au réveil d'un cauchemar dans lequel il vécut le scénario de sa propre exécution. Cette nausée est celle que son père a éprouvée à son retour de l'exécution de Pirette, un ouvrier qui a tué ses employeurs. Jacques revit le fait divers dans le rêve où il est le condamné qu'on veut punir. La réécriture de ce drame dans le rêve est le seul lieu où le garçon partage l'expérience du père et se rapproche ainsi de lui, car il ne s'agit plus d'une succession de mots mais de sentiments éprouvés. Ce sont ceux de la peur, de l'angoisse et de l'aversion face à la mort atroce. Cette expérience onirique le rapproche de son père plus que tous les récits qu'il entend à son sujet, il établit ainsi une sorte de contact avec l'absent.

Au total, nous pouvons conclure que la métalepse, comme le soutient L. Lutas[168], qui réduit la frontière entre narrateur et personnage, s'explique par cette vision de l'identité individuelle qui ne se veut plus différentiation par rapport aux autres. Elle est, au contraire, une identité qui se construit avec les autres dans une dynamique relationnelle et non plus de frontières infranchissables. C'est aussi une identité qui se cherche à travers les différents rôles

[167] Selon O. Todd, le père de Camus est d'origine bordelaise. Olivier Todd, *Camus, une vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF biographies », 1996.
[168] Liviu Lutas, « Sur la syllepse narrative », *Poétique*, n° 168, Paris, Seuil, Novembre 2011, p. 447.

que peut endosser le narrateur[169], car en fin de compte l'indécision concernant le choix narratif, se traduisant par la multitude de transgressions, est une figuration de cette incertitude et de cette quête. Elle coïncide dans le cas d'*Ébauche du père* ou même d'*Outremer* à ce désordre intérieur que vit le narrateur-personnage. D'un autre côté, les transgressions du narrateur qui ne se contente plus de raconter le récit mais se raconte en train de construire ce même récit, sont une manière de se mettre en scène où il serait l'unique héros, il serait « l'auteur assis à sa table et qui prend les décisions stratégiques pour la conduite du récit[170] ». Il serait un être qui dominerait tout et qui ne resterait plus dans l'ombre, il serait visible pour les personnages même du récit et pour les lecteurs. Cette démarche trahit un narcissisme où la mise en abyme fonctionne comme un projecteur qui se focalise sur le créateur en train d'accomplir son œuvre. C'est une manière d'exister au-delà du désordre qui entoure l'histoire personnelle.

## 2.2 L'ironie : expression des paradoxes de l'identité dans *Outremer*

Si O. Ducrot considère que l'ironie est un procédé de la polyphonie énonciative, c'est parce qu'elle met en œuvre plusieurs voix, sinon deux voix au minimum, celle d'un locuteur L qui présente un énoncé comme étant celui d'un énonciateur premier E, énoncé auquel il n'adhère pas ou même qu'il prend pour absurde[171]. L'ironie est donc une figure de distanciation puisque le locuteur ne prend pas l'énoncé à son compte. Elle est une disqualification puisqu'elle remet en cause le dire de *l'autre* pour son manque de pertinence ou son incongruité[172]. Mais si l'ironie n'engage pas le locuteur par rapport au discours qu'il tient, elle participe néanmoins de l'identité « interne »[173] du sujet dans la mesure où elle fait référence à l'attitude de celui-ci face au discours. Elle décrit non seulement la manière dont le narrateur utilise ce discours, mais elle révèle aussi la manière avec laquelle il fait référence à *l'autre* et l'appréhende dans la relation discursive. Cette première remarque peut éclaircir

[169] Genette, que cite Lutas, met aussi ce franchissement de frontières sur le compte d'une vision moderne de la personnalité, plus libre et plus complexe, qui abolit toute frontière et rompt avec les attributs classiques du personnage. Voir Gérard Genette, *Figures III*, *op, cit*., p. 254.

[170] Claire Stolz, *La polyphonie dans belle du seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 261.

[171] Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit, 1984, p. 211.

[172] Dans l'ironie en tant que trope ou l'ironie en tant mention, il y a ce désaccord exprimé entre le signifiant et le signifié de l'énoncé, entre le sens littéral et le sens recherchée. Voir Caroline Masseron, Agnès Auricchio et Claude Perrin-Schimer, « La polyphonie des discours argumentatifs : propositions didactiques », *Pratiques*, n° *123-124*, Metz, CRESEF : Collectif de recherche et d'expérimentation sur l'enseignement du français, 2004, p. 195-203.

[173] P. Charaudeau parle d'identité interne au sujet énonciateur, elle peut être décrite par le mode de prise de parole et le positionnement du sujet énonciateur. Voir Patrick Charaudeau (dir.) et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.300.

l'attitude du narrateur, par exemple, vis-à-vis des personnages ou celle même de ces derniers. Mais revenons au sens premier de l'ironie. Selon Le Petit Robert, l'ironie vient d'*eirôn*, l'« action d'interroger en feignant l'ignorance », ce qui veut dire qu' avant d'être une forme de discours, l'ironie est une activité de pensée. Cette première définition résume fort bien l'action du récit d'*Outremer* qui est une suite d'interrogations du narrateur-personnage Morgan. Ces interrogations peuvent être d'ordre intime et personnel en rapport avec ses origines, comme elles peuvent relever d'un ordre plus large concernant les événements qui ont marqué sa vie et spécialement son enfance liée à cette conjoncture de la France coloniale. Interroger en feignant l'ignorance suppose aussi la présence d'une personne qui formule ces interrogations. Il est question à ce moment de son attitude vis-à-vis du monde. Cette personne est en l'occurrence le narrateur ou un personnage. Dans *Outremer*, ces interrogations sont, dans la majeure partie du récit, celles du narrateur-enfant. Sans doute sont-elles présentes dans le but de justifier cette « ignorance », qui pousse ce dernier au questionnement bien que les commentaires soient l'œuvre de l'adulte qu'il est devenu. Si pour F. Mercier-Leca « l'ironie renvoie d'abord à un comportement[174] », dans ce travail, elle représente une stratégie avant tout, elle est l'expression du projet du narrateur qui traduit son incompréhension du monde et de son identité insaisissable. C'est, en partie, pour cela que nous avons distingué deux instances du *je* dans *Outremer*. Un *je* qui raconte sa propre histoire et un *je* qui porte des jugements sur ces mêmes faits. En somme, un *je* « raconté » et un *je* « racontant » qui vise « à dénoncer les fausses valeurs[175] ».

Il faut toutefois distinguer l'ironie verbale de l'ironie situationnelle ou « référentielle »[176] comme l'appelle Kerbrat-Orecchioni, où cette seconde catégorie fait référence à la situation ou au référent extralinguistique qui présente des caractéristiques ironiques. Nous citerons plus bas quelques exemples du texte.

Par ailleurs, si l'ironie est une figure de pensée qui se laisse voir par le sens de l'énoncé, la présence d'indices apparents aide cependant le lecteur à la saisir. Ces indices sont semés dans le texte même ou l'accompagnent. L'auteur brandit ainsi sa stratégie d'ironie[177]

---

[174] Florence Mercier-Leca, L'ironie, Paris, Hachette Supérieur, 2003, p. 10.
[175] *Ibid* ., p. 12.
[176] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », dans Catherine Kerbrat-Orecchioni et *al.*, *L'ironie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 15-18.
[177] L'ironie est même une « figure perpétuelle de [son] style », comme le dit l'auteur. Voir Morgan Sportes, « Morgan Sportes, par Morgan Sportes (ou du dialogisme) », *L'infini*, Été 1987, n° 19, p. 189.

avant même d'entamer le récit. Il s'agit d'une citation de Kierkegaard qu'il donne en épigraphe du texte :

> Tout comme la philosophie commence par le doute, de même une vie digne, celle que nous qualifions d'humaine, commence par l'ironie.

Au-delà de l'insensé, du paradoxe et de la duplicité sur lesquels toute une vie repose, et que cette citation résume, l'auteur nous présente la démarche qu'il suivra pour réécrire son histoire. En effet, tout au long du récit, le narrateur ne prend pas seulement en charge de livrer les contradictions qui s'agglutinent autour de sa vie, mais il adopte en plus un procédé en adéquation avec ces paradoxes, il se sert d'un regard oblique pour les considérer et les transmettre. L'incipit du récit confirme et révèle également la tonalité du texte. Celui-ci débute par une interrogation et une recherche, celle de la ville d'Alger sur la carte de France. La ville introuvable va rendre le personnage perplexe. Et la perplexité est encore plus grande lorsqu'il découvre qu'Alger se trouve ailleurs, sur un autre continent. Il ne comprend pas pourquoi cette ville où habitent des Français, et dont on dit qu'elle est française ne se trouve nulle part sur la carte de France. La situation n'est pas seulement obscure mais elle est dramatique aussi pour Mo (Morgan) qui cherche cette Atlantide pendant des heures, en vain. L'incipit annonce l'insensé, il dit le doute et le désarroi dans lesquels le personnage est plongé. Cette situation présente aussi le genre de personnage auquel nous aurons affaire. Personnage que nous découvrirons au fil du texte, curieux, obstiné et moqueur (se moquant parfois de lui-même). Pour dénoncer le chaos qui l'entoure, il se sert de l'ironie, à la fois refuge et expression de l'incompréhension et du trouble qui le hante.

À ce premier constat, viennent s'ajouter d'autres situations aussi complexes et incongrues les unes que les autres comme l'union des parents de Morgan : un juif et une catholique qui se présente comme antisémite. Cette union fait référence à une absurdité existentielle selon le narrateur-personnage qui se chargera de l'écrire, de la transcrire à travers un discours qui dépasse le simple persiflage pour s'inscrire dans la critique profonde d'une condition, d'un destin et d'un sort où il n'y a pas de possible rencontre ou de réconciliation. L'absurde ne réside pas dans l'union elle-même entre deux êtres de confessions, d'opinions et de cultures différentes, mais il le devient quand l'un des deux refuse la différence de *l'autre* dans cette union. Le narrateur exploitera cette situation pour insister sur l'étrange et l'incroyable union de ses parents en revenant sans cesse sur le dénigrement dont fait objet le père, et sur la persistance de la mère dans le rejet de son mari. L'ironie nait de cette situation

que le narrateur-personnage dramatise en quelque sorte au niveau de l'écrit en insistant sur l'incompatibilité de la réunion de ses parents. Le titre également ne laisse pas indifférent, dans *Outremer* se combinent plusieurs significations. Il s'agit d'abord de l'« outre-mer », ou ce qui se trouve au-delà de la mer, ce qui est lointain et étranger. Ce terme suggère ensuite l'« autre mère », une mère autre en somme qui défie tous les stéréotypes et valeurs traditionnels liés au seul substantif de « mère », et pareillement à l'« outre-mer », elle est une mère étrangère. Le titre suggère également de passer outre la mère, lui faire face et s'opposer à elle. En somme, ce jeu d'homonymes peut être une façon de considérer le sens global du texte.

Ces indications résument les niveaux de conflits sur lesquels se joue la trame du récit, car à bien considérer le texte, nous constatons qu'il s'agit de tout cela. Il est question des relations au sein de la famille et de celles liées à l'espace géographique de l'outre-mer. Ces premières remarques ne sont certes pas suffisantes pour conclure à la convergence vers une stratégie d'ironie discursive, car si l'ironie discursive peut être justifiée par l'ironie situationnelle, toute situation ironique n'aboutit pas forcément à un discours ironique. Il en est ainsi de ce retournement de situation de la mère, réduite à son arrivée en France à faire des ménages pour survivre. Elle sera à la merci de ces employeurs comme elle l'a été, elle, avec ses « Fatmas ». Même si cette nouvelle situation fait dire à la mère qu'elle est la fatma des autres, le narrateur ne semble pas tirer profit de ce renversement pour la railler. Le fait est intégré dans le processus de décadence de la mère, et le commentaire qui l'accompagne donne au contraire une vision tragique du sort qu'elle connut. Le narrateur se désole de cette terrible fin de Rolande :

> Et c'était comme si la fragile porcelaine du temps se fût brisée, il y avait longtemps, très longtemps, et que l'un de ses immortels fragments eût échoué là entre les quatre murs immémoriaux de ce réfectoire d'hôpital où, assise sur une misérable chaise en formica, comme sur un trône glorieux, elle continuait de toute éternité et pour les siècles des siècles de voir autour d'elle graviter l'Algérie. (OU, p. 325-326)

Cependant, si le narrateur a choisi la critique et la mise en cause de ce qui est à l'origine des situations invraisemblables auxquelles il été confronté, il faut, à ce moment, voir comment l'ironie se manifeste, et chercher les indices laissés dans le texte.

Ce sont d'abord les signes formels liés à l'écriture, que l'auteur sème tout au long du texte, qui trahissent cette ironie. Il s'agit de la typographie inhabituelle où les majuscules, les italiques, les parenthèses et autres clausules et paraphrases en latin, anglais ou dans une autre langue qui appellent à une lecture autre que celle littérale des énoncés. En effet, le récit

d'*Outremer* déborde de majuscules et de mots en capitales comme : « nom », « vérité », « réalité », « juive », « exode », « exil » ou « légende » qui reviennent régulièrement dans le texte. Nous remarquons que ces substantifs ont un lien direct avec l'identité.
Les majuscules sont employées dans un but emphatique exagérant le sens d'une situation pour donner ainsi dans le ridicule. Aussi quand le narrateur parle de la veuve (sa mère) et de ses orphelins, il dit :

> Maman allait hurler, c'était inévitable, se lancer dans une vaste scène tragique où, innocente victime d'une conjuration internationale, elle ne faisait, elle, la Veuve et ses Trois Orphelins, que s'affronter une énième fois à l'une des innombrables mesures vexatoires que ces Messieurs–qui–dirigent–le–monde lui réservent à chaque instant depuis qu'elle a quitté sa Bretagne natale (OU, p. 80)

« Veuve » fait référence, en situation ordinaire, à la privation de l'être cher, du mari ou du conjoint avec qui la mère a partagé la vie. Cependant, quand nous faisons la liaison avec le type de rapport qui unissait la mère et le père, et avec le sentiment que celle-ci nourrit à son égard, et surtout à sa réaction après la mort du père, nous constatons que le mot « veuve » devient impropre à qualifier la mère. Être veuve, dès lors, signifie la perte d'une source de revenus, la perte d'un certain confort et non plus d'un mari aimé. De même pour « Trois Orphelins », non seulement la mère se montre peu affectueuse avec eux, mais le statut d'« orphelins » était bien le leur avant même que ce père ne disparaisse, parce que la mère s'est arrangée pour réduire les liens qui les unissaient à ce dernier. En considérant donc le contexte, nous comprenons que le dessein du narrateur est de mettre en cause la parole de la mère. Celle-ci utilise dans ses lettres aux notaires, aux avocats et autres administrateurs, ces mêmes termes pour se qualifier et qualifier ses enfants dans le seul but de les amadouer. Le narrateur veut dénoncer la sournoiserie de la mère. Il reprend les mots de celle-ci pour signaler leur sens inapproprié quand ils sont prononcés par elle. La parole maternelle est une violation de ces qualificatifs presque sacrés qui font référence à la famille idéale, sinon ordinaire. La mère ne les utilise que pour attirer la compassion des autres et avoir gain de cause.

Ailleurs, c'est le mot même de « mère » qui suggère d'autres connotations, comme dans les passages qui suivent:

- « je suis un Damné de la Mère » (OU, p. 59).

- « mais dans quel but cette provocation […] pour […] lancer contre elle l'ultime offensive, et définitivement la supprimer, hop, rayée de la carte ! la Bretonne, la Mère : Jeanne d'Arc ! » (OU, p. 268).

- « je devais moi, la Mère, incarner la figure même du malheur, afin que tous, oui, même le dernier des plus misérables fellahs du bled, pussent s'identifier à moi, Jeanne d'Arc » (OU, p. 314).

La majuscule signale que les mots sont ceux de la mère, du moins ses pensées, car elle ne se considérait pas comme toutes les autres mères, elle est la *Bretonne*. La comparaison avec Jeanne d'Arc vient accentuer l'emphase au point de la rendre ridicule par l'effet contraire que cette expression suggère. Rolande est comparée à l'héroïne, non pas pour son courage et ses qualités de guerrière, mais parce que, comme elle, la mère entend des voix. Mais contrairement à Jeanne d'Arc qui entend des voix divines, les siennes sont celles de ses prétendus espions, celle de ses démons en somme. Ils annoncent sa folie et sa fin proche.

D'autre part, la répétition, à dessein hyperbolique des mots, accentue l'effet ironique. Ainsi d'« Exode », qu'il faut relier à l'exode des Juifs d'Égypte, qui prend son sens dans le contexte de l'exode des Français d'Algérie, donc de celle des Juifs d'Algérie, c'est l'éternel recommencement. L'ironie est certes situationnelle, mais ce leitmotiv en est sa transcription, une indication au lecteur pour qu'il puisse faire le lien. À l'« Exode » est rattaché l'« Exil » qui a d'ailleurs la même assonance et relève du même champ sémantique.

De même, « Légende » qui revient plus de vingt fois, signe d'un côté le détachement apparent du narrateur de sa propre histoire, surtout quand il est précédé de la préposition « selon », où ce n'est plus le personnage qui parle, mais le narrateur qui rapporte les dires d'autrui. D'un autre côté, il marque une emphase de cette même histoire comme si elle était unique, mais la répétition de ce terme marque une certaine autodérision et finit par dénoncer le caractère peu convaincu et convaincant de l'histoire qu'il raconte. Elle finit même par donner dans le ridicule, car la légende maintient un certain mystère autour des êtres qui la constituent, elle sert à les magnifier. Or, la mise en relief de ce terme et sa redondance, ainsi que le contenu de cette légende qui ne raconte finalement que des faits banals, oriente la compréhension vers le sens contraire. La cible n'est plus la mère, mais le narrateur lui-même qui considère son histoire comme une espèce de fable parce que ne ressemblant à aucune

autre. Ainsi, si le narrateur se dit être monstre ou une espèce de créature étrange, son histoire ne peut être qu'une légende et il ne peut être qu'un être de légende.
L'autodérision se réalise aussi à travers la description physique de certaines parties de son corps. Le narrateur se fait passer, à chaque fois, pour un être hybride où les gènes de la mère ont mal cohabité avec ceux du père. Cette identité physique est en partie la cause de ses malheurs.

Ailleurs, ce sont des énoncés qui sont répétés, repris sans cesse pour signifier leur sens dérisoire, sinon l'incrédulité du narrateur à croire aux « mots » quand ces derniers, comme il le dit : « [vivent] séparément » des choses. Quand le narrateur affirme qu'il a longtemps cherché Alger sur la carte de France ou qu'il répète ce slogan: « la Méditerranée traverse la France comme la seine traverse Paris », ou encore « tous Français de Dunkerque à Tamanrasset », il veut simplement mettre en cause le sens de ces déclarations et signaler le peu de crédibilité de celui à qui on les impute. Le pays qui est en feu justifie l'abus de ces déclarations, car la Méditerranée est sur le point de devenir le gouffre qui séparera les deux rives. La phrase qui clôt le récit fait écho à son incipit ; « Je ne chercherais plus Alger sur la carte de France » (OU, p. 332). Le narrateur se résout à cette perte, signe d'une maturité et d'une prise de conscience. Nous remarquons cependant que dans ces derniers cas où le narrateur reprend le discours d'un tiers, il s'agit de ce que Sperber et Wilson appellent « l'ironie comme mention »[178], le narrateur reprend un énoncé pour s'en désolidariser et marquer son opposition ou du moins exprimer une opinion différente de ce qu'il rapporte.

Dans un autre exemple où le narrateur décrit le mouvement des voisins qui vont et viennent, celui-ci dit :

> Je les observais.
> Avec des yeux de pauvre.
> Ils étaient *heureux*. (OU, p. 160)

La qualification de ces gens d'« heureux » n'a rien en soi d'inhabituel, mais si nous mettons en relation ce terme avec l'état personnel du narrateur qui se sent enfermé chez lui, sans autre distraction que la lecture imposée par la mère, nous pouvons déduire que le regard posé sur ces gens « heureux » est celui du dépit et de la jalousie. La jalousie vient de ce qu'il n'a pas et ne possède pas. Il se sent malheureux parce qu'il est privé du bonheur auquel les autres ont

[178] Voir Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, Paris, Seuil, Novembre 1978, p. 399-412.

droit. La mise en évidence du terme « heureux » par l'italique est un signal suggérant cet état contraire dans lequel se trouve le narrateur. La suite de la phrase aurait dû être « j'étais malheureux », mais présentée ainsi elle révèlerait le vrai sentiment d'envie qui torture le personnage. Le terme « heureux », suggère au contraire le sentiment opposé, celui d'être malheureux car privé de choses simples mais essentielles. Le contraste est d'autant plus frappant qu'il met en scène un personnage qui observe, non avec des yeux d'un voyeur envieux, mais avec ceux d'un enfant privé du bonheur auquel tout autre a accès. Le lecteur ne peut éprouver, face à un tel tableau, que de la compassion, et le narrateur aura réussi ainsi à gagner sa sympathie.

Si nous reprenons un autre épisode, celui de l'invasion des lépidoptères, nous remarquerons que le narrateur commente la bataille contre ces insectes avec emphase. Il les compare à des envahisseurs, des ennemis redoutables, qui les placent lui et sa mère en position de guerriers, et de défenseurs héroïques, venus d'un autre temps pour déloger des occupants illégitimes de leur territoire. Cela s'inscrit dans le mouvement d'exagération dont le narrateur use dans tout le texte. L'ironie ne résulte pas seulement de cette exagération par l'emploi de structures de phrases peu habituelles, la répétition anaphorique de « mère », ou par l'emploi, dans un registre soutenu, d'un vocabulaire relatif au combat comme : « envahisseurs » et « terrassés » qui personnifie les insectes. Elle est obtenue en plus par la phrase finale qui clôt l'histoire de l'invasion des insectes et qui fait référence aux événements que vivait l'Algérie française. Le narrateur décrit la menace qui pèse sur eux et qui risque d'être similaire à celle des papillons :

> Pendant plusieurs heures nous combattîmes côte à côte, moi et maman : "Mère, prenez garde à droite, je lui disais, mère prenez garde à gauche !" Plusieurs milliers d'envahisseurs prirent la fuite, plusieurs centaines furent impitoyablement terrassées par nos armes. "*La valise ou le cercueil*" voyait-on écrit sur des affiches, dans les rues d'Alger, en lettres de sang. (OU, p. 128)

En effet, ce passage peut s'interpréter sur deux niveaux. Il exprime d'abord cette complicité entre la mère et le fils pour combattre un adversaire commun. Cette complicité est d'autant plus rare que le fils s'adresse à la mère comme à un valeureux chevalier en utilisant la deuxième personne du pluriel. Le changement de registre et l'usage du discours direct où le narrateur rapporte ses propres propos, met en exergue ce même discours et accentue de ce fait l'effet d'exagération. La complicité est au contraire très rare entre le fils et la mère, et la mise en garde du fils contre l'ennemi ne peut que surprendre, quand son seul désir est de voir

déchoir la mère. Outre cet effet comique de guerre contre les insectes qu'accentue l'expression : « La valise ou le cercueil », le narrateur fait référence au sens contextuel et réel de cette même citation, celui qui résume le sort des Français d'Algérie, l'exil ou la mort. La lutte acharnée contre les papillons apparaît alors comme un prétexte pour faire allusion aux événements qui secouent le pays. Cette citation est un sous-entendu sans l'être réellement puisque le narrateur cite également le contexte de son émission, « dans les rues d'Alger, en lettres de sang ». Cette dernière phrase vient remettre en place le sens global de cet épisode. Finalement, le fait ironique réside dans le jeu du narrateur sur la comparaison entre papillons et Français d'Algérie et l'inversion de la situation où les Français viennent prendre la place de ces insectes. Les bourreaux (la mère et le fils) deviennent les victimes. Il s'agit d'une autodérision où le narrateur met en scène le scénario de leur propre « élimination » par les Algériens (indigènes). La fin du passage qui livre une partie du contexte de cette phrase ne donne pas d'autres explications. Il incombe au lecteur, aidé de cet indice que lui glisse le narrateur, de saisir l'analogie, mais il doit pour cela avoir un minimum de connaissance sur l'histoire de l'Algérie française. Cet épisode relève finalement de l'ironie dramatique, le passage brusque d'un registre comique à un autre plus sérieux souligne le caractère tragique de la situation des Français d'Algérie à la veille de son indépendance. Il s'agit en fin de compte de dénoncer une réalité tragique qui était en train de se produire. Toutefois, nous trouvons un écho à ce slogan à la fin du récit. Quand la plupart des Français quittent l'Algérie et que Mo et sa mère attendent leur tour, il dit : « Ils m'ont pas égorgé. Ils m'ont donné le brevet. Mention "Passable" » (OU, p. 330). Ce passage est en quelque sorte une mise en cause du premier constat. Le narrateur veut insinuer qu'il n'existe pas de loi ni de réalité immuables et définitifs, chaque situation a ses propres lois, et celles-ci ne peuvent parfois pas trouver de justifications cohérentes.

Si l'hyperbole est l'un des indices de l'ironie à laquelle le narrateur a recourt pour livrer son récit, d'autres éléments lexicaux viennent renforcer ce procédé qui donne dans l'emphase et la démesure. Ce sont les jeux de mots que l'auteur manie à volonté, les assonances et autres jeux sur le rythme de la phrase qui colorent le texte de ce voile flottant où le sens se lit entre les lignes. Les exemples qui suivent montrent comment l'auteur passe d'un sens à un autre en manipulant les lettres, les mots et les expressions :

1. Le 143bis […] ap*part*ement où je fus parqué *à part*, comme en marge de cette société où je ne m'aventurais que comme un guérillero (OU, p. 100),

2. La Sainte Famille serait enfin et à jamais réunie.
   Au nom de la Mère, du Fils.
   Et de l'Insane Esprit.
   Amen (OU, p. 272)

3. De l'autre côté des grilles ils étaient là, les ders des ders des Francaouïs d'outre-mer, les Algériens de souche européenne, les indigènes non autochtones, les pieds noirs […] *rapatriés*, on les baptiserait. *Ramatrié*, moi j'étais (OU, p. 328)

L'ironie, se dégageant dans ces exemples, tient non seulement au sens figuré des mots se présentant en italiques ou en majuscules, mais il tient également à la liberté de l'auteur qui manipule les mots pour en former de nouveaux. Le premier extrait par exemple dénonce l'aliénation du fils à la mère et le sentiment d'emprisonnement qu'éprouve celui-ci. Dans le second exemple, « Au nom de la Mère et du Fils » comme « ramatrié » font référence à cette relation triangulaire père/mère/fils, mais loin du sens habituel auquel appelle cette formule, le narrateur exprime bien une tout autre vision. L'effet ironique est obtenu par deux substitutions inattendues. La première est celle de « mère » qui remplace le « père » et qui souligne non seulement la primauté de la mère dans le triangle familial, et partant, de la prise de la place du père (Dieu le Père), mais aussi l'inexistence de ce dernier dans la Trinité. La mère lui a dérobé son rôle, elle occupe une position suprême. La seconde est l'adjectif « insane » qui remplace « saint », le narrateur joue sur l'assonance de ces deux termes. L'ironie est parachevée avec l'expression finale, l'« insane esprit » qui prend la place d'« insane père », non sans la suggérer. La simple présence de « mère » dans l'énoncé interdit toute mention de sainteté. L'énoncé pourrait être imputé dans ce cas à la mère, qui seule pourrait traiter le père d'« insane ». Par conséquent, le narrateur ne prend pas à son compte l'énoncé et il ne peut être responsable de cette déformation de la formule sacrée. D'un autre côté, le début du fragment, « la Sainte Famille », marque la dérision qu'adopte le narrateur pour dénoncer l'inexistence de ce noyau social. Il jette le discrédit sur toutes les valeurs premières des fondements de toute bonne société chrétienne en s'attaquant au dogme de la Trinité. Fondements naïfs auxquels il n'adhère visiblement pas.

Cette même aliénation est exprimée dans le second cas, à travers la manipulation du terme « rapatrié ». Celui-ci est pris dans le sens de retour dans le pays d'origine, et celui de la « patrie » ou pays du père. La substitution du « p » par le « m » donne le mot « ramatrié » qui est dans ce cas « retour au pays de la mère ». L'ironie se dégage de la juxtaposition des deux termes : « rapatrié » et « ramatrié » qui renvoient à l'éternelle opposition entre le père et la mère.

Il s'agit par ailleurs, dans les premier et troisième exemples, d'un sens lié à l'espace. S'il est question de l'isolement et de la claustration dans le premier, le troisième est synonyme de départ et d'exil. La frontière entre les deux est étroite, car il est toujours question de la privation et du manque auxquels est condamné le personnage. En outre, le sens réel du troisième exemple est l'emprisonnement sous le joug de la mère. Ce jeu sur les mots est quelque peu déroutant, car il faut considérer « ramatrié » dans un double sens de renfermement et d'exil. L'« Exil » serait, ici, salut du narrateur puisqu'il lui permet de se délivrer de cette mère autoritaire. Une fois de plus, le narrateur dénonce le paradoxe de sa vie. Le narrateur parvient à exprimer l'opposition qui existe entre ses parents par une simple substitution de lettres. Il veut montrer qu'en fin de compte, ce qui sépare le père et la mère est dérisoire, il ne tient qu'à des différences minimes. Nous comprenons mieux, à ce moment, la démarche énonciative qui se fonde sur cette figure, qui a pour vocation ici de dénoncer non seulement l'impossible union des parents mais l'impossible réconciliation aussi de tout un monde avec un autre. En effet, à travers l'antagonisme parental, le narrateur met en cause tout le système colonial qui crée des différences similaires, se perpétuant sous divers visages. Ces différences sont tantôt vécues comme des injustices, tantôt comme des bizarreries inexplicables. De ces injustices, nous comptons celle de la mère envers le père, puis celle de la mère envers les Arabes, ou celle de l'administration coloniale qui distingue les communautés. Le récit d'*Outreme*r exhorte à juger et à réexaminer l'Histoire à travers la petite histoire de Morgan. L'ironie accomplit ainsi un acte de langage indirect à l'adresse du lecteur qui engagera sa réflexion dans la recherche de la vérité sinon dans la reconsidération de ses propres connaissances sur cette période de l'Histoire.

Autre jeu de mots et de sens, celui lié directement à l'identité du narrateur, où parlant de sa communion, il se décrit comme un enfant différent des autres, scrutant tout, attendant la manifestation de Dieu :

> Demi-goy, juif des juifs, attribut perdu, dixième introuvable et mythique tribu. Aztèque ! Pouvait-on me faire confiance à moi, le vaseux, nocturne, trouble ? Non ! J'étais vraiment pas catholique (OU, p283)

Le mot « catholique » prend tour à tour le sens figuré de « louche » et d'« ambigu», et le sens propre d'appartenance à la confession catholique, surtout quand l'énoncé qui suit commence ainsi : « Pas juif non plus » (OU, id).

Poussant la dérision à l'extrême, le narrateur n'hésite pas à produire un schéma pour appuyer son argumentation, il l'intitule : « STRUCTURE DU CRÂNE D'UN SPÉCIMEN JUDÉO-CHRÉTIEN » (OU, p. 282). Ce schéma représente le partage de la surface terrestre par les descendants de Noé, où, reprenant, là encore, les paroles de la mère, le narrateur affirme ; « Chacun sa place ! », sans mélange possible, sans place donc pour le narrateur, lui-même issu d'un brassage inexplicable entre un fils de Sem et une fille de Japhet.

Dans cette même optique, l'auteur use de l'accumulation pour décrire ses personnages ou pour qualifier des situations, et là encore, il ne fait pas l'économie de sa plume. Quand il se dit bâtard et hybride, le narrateur livre tout un inventaire de bestiaire fantastique :

> Minotaure, centaure, sirène, licorne, sphinx, sylphe, satyre, ægypan, dragon, tigron, hydre, je passais en revue, moi, le fils de « la–poule–qui–a–couvé–un–œuf–de–canard » comme se définissait maman, toute la galerie des sang-mêlé, humains et animaux. Corniauds, café-au-lait, Eurasiens, métis, mulâtres. (OU, p. 198)

Le narrateur accentue l'effet de l'autodérision en revenant à la charge dans le même segment. D'ailleurs tout le récit contient des retours et des leitmotivs de ce genre. Il ne lui suffit pas de se comparer à des animaux imaginaires, il insiste en outre avec d'autres qualificatifs. Les seuls mots de « bâtard » et d'« hybride » ne suffisent plus pour mimer son sentiment d'étrangeté et de bâtardise. L'accumulation que nous constatons tout au long du récit, et qui donne un rythme accéléré au texte, produit un effet excessif qui dépasse l'ironie. Elle est une transposition du sentiment profond de singularité et d'étrangeté qu'éprouve le narrateur. Ce sentiment d'« être bizarre » est exprimé ailleurs quand le narrateur se compare à son frère, Foldraque, le blond, l'artiste, celui qui était la fierté de la mère :

> Mon frère par contre, l'aryen Foldraque, juste avant de quitter l'Algérie, il était devenu la gloire de la paroisse. C'était leur Raphaël, leur Michel Ange.
> "Notre Horace Venet même !" avait dit l'archidiacre Miroglio.
> Ses Saint Michel terrassant le dragon, ses Saint Joseph, ses Rois mages, son Père de Foucauld, ses Crucifixions […] ses assomptions étaient exposées partout, au Sacré-Cœur […]
> Moi le brun, le levantin, le mat, j'étais pas clair : louche, trouble, marrane, converso, faux jeton. J'avais pas la cote. (OU, p. 282-283)

Le narrateur use et abuse des comparaisons, aussi incongrues les unes que les autres, elles viennent signaler le ridicule des situations ou des personnages eux-mêmes. Dans l'extrait ci-dessus, l'opposition des attributs des deux frères nous interpelle. Le parallèle renforce non seulement ce sentiment d'étrangeté éprouvé par Mo, mais il révèle un autre, celui de la mise à

l'écart. Le narrateur décrit son frère Foldraque tel que la mère et les autres le considèrent mais en exagérant les comparaisons. Celles-ci ne décrivent pas le génie du frère mais au contraire, elles miment l'exacerbation du narrateur de voir son frère admiré par tous. En revanche, lui s'octroie les mêmes désignations péjoratives de celui qui n'a « pas la côte », qui est louche, converso ou faux jeton.

De manière générale, les indices scripturaux, mêmes insuffisants pour décrire l'ironie discursive sont une première approche qu'il ne faut pas négliger même si des théoriciens, comme B. Allemann, préviennent du danger qu'il y a à considérer les signes formels. Celui-ci dit que « l'ironie doit effectivement, selon une formule du grand ironiste Musil, ressortir dans toute sa nudité du rapport que les choses elles-mêmes ont entre elles[179] ». Mais, nous l'avons vu, ce sont ces indices qui dénoncent le procédé rhétorique, ce sont des témoins d'une communication indirecte où s'enchevêtrent les voix.

Par ailleurs, et d'un point de vue sémantique, nous constatons les mêmes digressions de fond qui trahissent une ironie patente. Si l'usage de l'antiphrase est parmi les moyens privilégiés de l'ironie, nous pouvons relever des passages très significatifs. L'extrait suivant montre la portée globale que peut prendre le texte :

> Nombre d'appelés débarquant avec armes et bagages sur le port d'Alger avaient ce type de barda intellectuel[180] dans la tête. (OU, p. 286)

L'antiphrase repose sur l'inversion de « bagages » et « barda » qui remet en cause les motivations de cette mission civilisatrice. Le narrateur accuse cet endoctrinement des soldats qui se croient investis de cette même mission. Les cibles apparentes sont bien entendu ces derniers, qui ne transportent aucun vrai savoir intellectuel. En effet, le barda est à l'origine la charge d'un âne, et le barda intellectuel est synonyme d'« idées encombrantes » dont il est urgent de s'en décharger. Le narrateur dénonce la naïveté de ceux qui y croient, les soldats. Dans le même temps, il récuse ce discours hypocrite qui prétend civiliser des populations à l'aide des armes. La fin du passage révèle le sort de ces « missionnaires », ils repartiraient « en pyramides de cercueils plombés » (OU, p. 286).

---

[179] Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36, Paris, Seuil, 1978, p. 393.

[180] Il s'agit, selon le narrateur, de cette opinion qu'incarne le jésuite Miroglio. Celui-ci se considère comme étant investi de la mission de civiliser les Arabes car ils sont incapables de se débrouiller seuls. Il faut leur montrer tout, comme la religion, « la vraie religion ». « Les Français d'Algérie (les français de confession chrétienne […]) les vrais Français [étaient] en quelque sorte les Ultimes Croisés garants de la civilisation occidentale en Afrique, face aux Barbares bolchevo-islamiques, les ders des ders des soldats de Dieu » (OU, p. 286).

Quand le narrateur ne livre pas sa propre opinion, du moins de manière explicite, il glisse des citations dont la source est souvent la mère. Ce sont des formules comme « maman dit » ou « selon les paroles de maman », qui introduisent le discours de celle-ci. Nous pouvons voir dans l'attribution du discours à la mère, une désolidarisation du narrateur par rapport à son propre discours. Le narrateur fait de la figure maternelle son porte-parole qui critique tout, qui juge tout, mais elle est aussi sa victime privilégiée. D'un autre côté, il n'hésite pas à citer d'autres sources, que ce soit des écrivains, des personnages historiques ou de simples écriteaux anonymes sur les murs, ou des slogans dont l'identité de la source reste inconnue. Ce sont alors des remarques sur la politique coloniale ou sur les relations entre pays, qui sont livrées au lecteur afin qu'il tire lui-même la signification qui lui convient. L'auteur laisse donc, délibérément, des indices formels quand il ne soulève pas tout simplement l'ironie de situations comme le fait que les Algérois après l'indépendance continuent d'appeler la place Émir-Abd-El Kader par son ancien nom, « Place Bugeaud ». Il pousse la dérision jusqu'à citer la propre devise de ce dernier : « ense et aratro » (Par le fer et par la charrue) (OU, p. 116).

En fin de compte, l'ironie envahit le texte de Sportes. Elle s'apparente parfois à l'humour[181], puisqu'elle joue sur l'exagération qui montre le ridicule des personnages, leurs tics, etc. Le sourire provoqué par le jeu de mots précède la réflexion que suscite le procédé. Quand celle-ci s'apparente à l'humour, elle est « sans aigreur[182] », elle ne vise pas non plus à détruire ses cibles. Néanmoins, elle « brouille volontiers l'identité et l'origine de sa propre parole en s'en désolidarisant et en multipliant les citations et les échos des discours d'autrui[183] » pour ne pas en assumer l'entière responsabilité.

À la fin, l'ironie, si elle est l'expression de cette polyphonie énonciative dont se sert le narrateur d'*Outremer* pour mettre en cause un monde incompréhensible, se déploie dans le texte en empruntant, comme nous l'avons vu, à travers divers procédés tels : l'hyperbole, l'exagération ou l'antiphrase. Elle est l'expression d'un sentiment de déroute, l'expression de la quête d'une vérité à laquelle veut accéder le narrateur. Elle est un moyen permettant au narrateur, de « faire admettre le vrai, en incorporant à son discours certains indices qui

[181] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 222. Schoentjes effectue une différenciation entre ironie et humour (comique) sur la base de ce que provoque ces deux phénomènes : l'ironie selon lui provoque le sourire qui est modulable et qui accompagne la réflexion qu'elle déclenche, alors que l'humour provoque le rire incontrôlable qui relève plus de l'affectif. Il ajoute que l'humour est une anesthésie de l'esprit qui fait taire la raison tandis que l'ironie la sollicite, en mettant en marche une dialectique dont le point d'aboutissement n'est pas forcement connu d'avance.

[182] Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, p. 172.

[183] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 62.

permettent au récepteur d'effectuer l'itinéraire menant du sens illusoire à la vérité du discours[184] », comme le dit C. Kerbrat-Orecchioni.

Pour finir avec l'ironie, il faut considérer le texte d'*Outremer* dans sa globalité, car comme le dit bien B. Allemann, celle-ci « dépasse de loin la portée de simples remarques ironiques et parvient à donner une coloration ironique de fond[185] » au texte. Nous verrons plus loin comment cette union impossible fait figure d'allégorie de cette autre union impossible entre deux univers, celui de la France métropolitaine et celui de l'Algérie française. Leur union était vouée à l'échec, au divorce. L'ironie, au bout du compte, qu'elle s'apparente à la moquerie, à l'humour ou à la critique ne laisse nullement le lecteur indifférent.

En définitive, si l'ironie met en scène plusieurs voix dans l'énoncé, elle dit non seulement la distanciation que prend le narrateur par rapport aux énoncés qu'il rapporte et à leurs énonciateurs premiers, mais elle est une dénonciation des simulacres liés au système colonial. Elle soulève par exemple le manque de pertinence des slogans coloniaux à propos de l'Algérie française qui, loin de refléter la réalité, montrent au contraire l'inégalité qui subsiste entre les différents groupes communautaires. Le narrateur-personnage ne fait que révéler les paradoxes dans le but de dénoncer les supercheries politiques.

L'ironie est un acte de langage indirect qui suppose une stratégie de critique subtile et de retrait du locuteur dans la mesure où elle ne l'engage pas directement. Il est celui qui soulève les incohérences mais sa voix reste insaisissable du fait que sa parole mêle la parole de *l'autre*. « L'ironie est une forme de négation implicite[186] » qui laisse au destinataire le soin de décoder les nuances en l'incitant à la réflexion. Elle est aussi à ce titre un moyen qui révèle celui qui y a recours puisqu'il fait le choix de la stratégie d'un tel détour pour dire ou dénoncer un ordre de vie ou de pensée. Mais elle est surtout un moyen singulier de connaissance de soi pour le narrateur-personnage puisqu'elle lui permet de jeter le doute sur certains éléments qui le constituent.

## 2.3 Parole de *l'autre*, discours du *même* et identité

Si la présence de la parole de *l'autre* est synonyme de polyphonie, elle est aussi un moyen de se tâter et de se scruter. Le discours de l'*autre* représente un autre regard sur *le*

[184] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 147.
[185] Beda Allemann, *art. cit.*, p. 392.
[186] Brigitte Basire, « Ironie et métalangage », *DRLAV : documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine*, n° 32, Paris, Centre de recherche de l'université Paris VIII, 1985, p. 136.

*même*, sur les autres personnages et sur le monde. Sa simple présence renseigne sur l'importance qui lui est accordée dans la construction du message que veut transmettre le narrateur. Cette parole occupera ainsi des espaces différents d'un texte à un autre, en fonction de l'intérêt que chaque narrateur lui accorde. La manière même de faire appel à cette parole reflète tout autant la place qui lui est accordée, sinon le degré de son importance et le besoin de se démarquer ou non que manifeste le locuteur vis-à-vis de cette parole.

### 2.3.1 La parole de *l'autre* révélatrice du *même*

La présence du discours de *l'autre* apporte de prime abord un éclairage sur celui qui le cite, le locuteur, car il le révèle et révèle sa position par rapport aux énoncés qu'il rapporte. Cela revient à dire que le discours rapporté peut contenir des informations sur le locuteur quand il est le centre même de l'énoncé cité, et dans le même temps, la manière d'introduire les paroles de *l'autre* ou le commentaire qui s'ensuit renseigne sur les dispositions de celui qui l'introduit. Dans ce dernier cas, l'allusion à la parole de *l'autre* constitue une dilution de celle du locuteur dans celle rapportée. Citer ou donner la parole à *l'autre* permet de masquer sa propre parole, de ne pas assumer ses dires et de conserver une certaine intimité et une immunité, alors que se poser en sujet unique expose à la remise en cause de la propre parole du locuteur. Celui-ci risque d'élucider le mystère qui l'entoure. La dilution dans la parole de *l'autre* permet également de garder un doute et de se mettre à l'abri du regard inquisiteur et interrogateur du récepteur. Dans *Le premier homme* par exemple, pour commenter un attentat à Alger, le ressentiment est exprimé par l'intermédiaire de personnages témoins de cet acte. Un ouvrier parle de « cette sale race » (LPH, p. 87) en désignant un Arabe. Jacques, qui était présent, prend la défense du malheureux. Il essaiera même d'apaiser la colère de l'ouvrier quand ce dernier répond qu'il faut tous les tuer, « c'est ce qu'on dit dans la colère, réfléchis » (LPH, p.88), lui dit-il. Mais le commentaire ne va pas au-delà de ce bref échange. D'autres commentaires sur les attentats sont rapportés dans un style direct, comme cette autre entrevue avec le fils du fermier, dernier occupant de la ferme où Jacques est né. Aux questions de ce dernier sur la ferme et ses anciens occupants, le fermier raconte l'histoire de son père qui a arraché les ceps avant de quitter le pays. Le fermier raconte aussi le sentiment de son père quand il a été obligé de tout abandonner. Le fils refuse de partir, car dit-il : « on est fait pour s'entendre. Aussi bêtes et brutes que nous, mais le même sang d'homme. On va encore un peu se tuer, se couper les couilles et se torturer un brin. Et puis on recommencera à vivre entre hommes » (LPH, p. 199). Le narrateur évite de porter des jugements préférant citer les propos

des personnages qui expriment selon les cas leur douleur, leur haine ou leur ressentiment. Ainsi, les jugements et points de vue sont multipliés et ne sont pas prisonniers du regard direct du narrateur. Le discours qui introduit la parole de *l'autre* est aussi neutre. Souvent le verbe « dire » sert d'introducteur, il marque une apparente distance objective du narrateur.

Dans *Ébauche*, la voix de *l'autre*, qui participe de la polyvocalité du texte, est celle des divers personnages qui font des apparitions furtives et éphémères. Ils parlent de sujets divers et livrent leurs opinions. Ces opinions sont parfois à l'opposé de celle du narrateur-personnage. Ainsi de cette voix qui dénigre les Arabes, les traitant de racaille qui infeste le pays (*cf. infra*, p. 300).
Mais l'opinion du narrateur-personnage se profile toujours derrière ces anecdotes et ces incidents qui touchent son univers. Lorsque par exemple le camarade de Jean est expulsé de l'école à cause de son appartenance juive, ce dernier se pose une question sur la signification de « races », et sur cette idée qui fait des hommes des espèces inégales. Il ne comprend pas d'où peut venir cette différence, il dit : « Ma mère m'avait appris qu'une âme vaut une âme. Qu'elle soit israélite, musulmane ou chrétienne. Il n'y a pas de race pour l'âme » (EDP, p. 154). Contrairement au narrateur du *Premier homme*, celui d'*Ébauche* exprime sa position ouvertement. Le discours que tiennent les autres est un prétexte pour donner sa propre vision. De la même manière, le narrateur imagine un dialogue avec le père dans le but de nier ses arguments.

De même dans *Les Oliviers de la justice*, la voix de *l'autre* vient justifier les propos du narrateur qui dénonce l'injustice de l'administration française, comme cette différence dans l'octroi de la pension pour les anciens combattants. La voix de Boralfa, l'ami du narrateur, fait écho à la sienne dans la dénonciation des lois absurdes auxquelles Boralfa et nombre d'indigènes font face. En somme, la même injustice subie par Zaoui dans *Ébauche* est dénoncée dans ce récit. Si le premier a été chassé de l'école à cause de son origine juive, le second est privé des honneurs dus aux anciens soldats parce qu'il est indigène. D'autres voix, au contraire, se glissent pour exprimer leur haine de *l'autre* dans ce récit. En outre, celle de la vieille cousine, dont les paroles sont rapportées directement : « il faut des exemples – et sur la place publique ! Chaque fois qu'il y a eu un attentat, il faudrait en prendre dix, au hasard, et les exécuter sur-le-champ ! » (LODJ, p. 105). Le commentaire qui suit traduit l'incompréhension du narrateur face à de tels propos, d'autant que cette personne fait partie de son univers familial : « Je l'écoutais parler. C'était une cousine de mon père qui

disait cela, quelqu'un de ma famille, quelqu'un qui m'avait gâté pendant mon enfance » (LODJ, p. 107). Le narrateur cite également la réaction de la vieille Louise, amie de la famille, celle-ci traite les musulmans de sale race qui veulent les déposséder de leur terre.
Pour le narrateur, le fait d'être un proche du père devait éloigner toute opinion négative et tout discours dénigrant. Les paroles citées ne sont convoquées ici que pour les récuser et pour marquer l'incompréhension du narrateur face au mépris injustifié des uns envers les autres.

Dans *Outremer*, la contestation de cette parole autre se fait de manière plus subtile, comme nous l'avons vu plus haut. Le narrateur-personnage se contente de soulever l'impertinence du discours qu'il cite en multipliant les exemples où surgit le paradoxe. Le texte est une suite de citations et de paroles des uns et des autres que le narrateur introduit par des formules telles : « maman disait », « on racontait », « pour maman, c'était… », « maman, elle trouvait que… », « …voyait-on écrit sur des affiches ».

C'est donc au milieu de toutes ces voix antipathiques et réfractaires qui donnent aux récits leur aspect polyvocal que le locuteur essaie de se forger une opinion, un regard sur ce qui l'entoure. Dans chaque récit, le narrateur appelle ces différentes voix, pour pouvoir s'en soustraire et mettre en exergue sa propre opinion sur des questions diverses telles l'injustice envers les indigènes, la place des Juifs ou sur le système colonial. Ces voix lui servent de pendants qui lui permettent de faire entendre la sienne, surtout quand elles s'inscrivent en opposition avec celle-ci. Elles lui permettent ainsi de soulever les contradictions, de réfuter les préjugés ou de combattre les injustices. En plaçant *l'autre* comme « énonciateur extérieur à son discours[187] », le narrateur met en exergue le sien, se démarquant ainsi du premier. Il s'agit, selon J. Authier-Revuz, de « conforter le statut de l'un », « en désignant l'autre [188]», ce qui veut dire que le fait de délimiter le discours de *l'autre* est une manière de mettre en saillie celui de l'un, comme pour dire que *l'autre* est bien en dehors du *même*. J. Authier-Revuz parle même de « narcissisme offensif […] dans la constitution d'une image de soi[189] ». Elle s'effectue à travers cette séparation nette entre le discours de *l'autre* et celui du locuteur.

[187] Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, Larousse, Mars, 1984, p. 106.
[188] Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constituée : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV : Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine*, n° 26, Paris, Centre de recherche de l'université Paris VIII, 1982, p. 145. Souligné dans le texte.
[189] Jacqueline Authier, « Paroles tenues à distance », dans Bernard Conein et *al.*, *Matérialités discursives 1, colloque des 24, 25, 26 Avril 1980 : Université Paris X - Nanterre*, Éd. Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 130.

### 2.3.2 *L'autre* à travers son discours

Si le discours rapporté dévoile celui qui le cite, il n'en demeure pas moins un moyen efficace d'accéder à *l'autre*, celui dont on rapporte les propos. Aussi, quand le narrateur d'*Outremer* choisit le discours direct pour rapporter celui de la mère, c'est aussi pour dire un peu plus sur elle, sur ses tics de langage, sur le type même de langage qu'elle utilise, ou encore sur ses références. Le narrateur rapporte par exemple les propos de la mère en insérant des blancs entre les syllabes. Les coupures typographiques traduisent les intonations de sa voix et montrent l'insistance de la mère sur certaines expressions. Ces détails permettent une représentation plus aisée de ce personnage en dévoilant son humeur, le degré de son savoir, ses opinions, ses tics et le type de langage qu'il utilise. Le discours cité constitue à cet effet une réserve d'informations sur les personnages. Cet aspect nous conduit à cette considération du discours rapporté dans sa dimension psychosociologique où le locuteur s'attache non seulement au contenu sémantique du propos tenu, mais à la manière dont il a été prononcé par l'énonciateur. Ce sont les choix des mots et des expressions utilisés dans le discours cité et leur prononciation (débit, intonation) qui peut être traduite par des signes typographiques tels les traits d'unions ou les points de suspension. Le passage qui suit est une illustration de la parole maternelle, suivi du commentaire du narrateur : « "[…] elle vous EMMERDE ! […] Vous entendez. EM/MERDE ! "elle répète, maman, en marquant bien la césure entre les deux *m* qu'elle laisse résonner entre ses lèvres » (OU, p. 133). Cet exemple révèle un personnage colérique, qui s'emporte souvent et qui ne se maitrise pas, contrairement au personnage du père qui ne parle que rarement et ne fait que *dire*, celui-ci est peu présent.

Mais si le narrateur s'attache à ces petites précisions qui donnent de l'épaisseur aux personnages, ces insistances livrent l'image que le narrateur veut transmettre de ces derniers, car s'obstiner à donner des détails discréditant des personnages comme Rolande et l'archidiacre Miroglio (*Outremer*), ou le père (*Ébauche du père*), traduit une mésestime et une image négative de ces derniers. De même, pour citer, par exemple, les paroles de la mère dans *Outremer* ce sont souvent les verbes *crier* et *hurler* qui sont utilisés. Son discours est souvent commenté de manière à faire ressortir cette obsession qu'elle a à appuyer sur les mots et à marquer des coupures entre les syllabes.

Au contraire, louer les qualités d'un autre personnage, comme le fait Jean de sa mère (*Ébauche du père*), ou le narrateur des *Oliviers* de son père, traduit une volonté de le mettre en valeur, lui témoigner de l'estime et de l'attachement.

La présence du discours de *l'autre* peut se manifester de diverses manières, le choix du locuteur qui le rapporte implique le degré de son adhésion à ce discours. Laisse parler les personnages dans un discours direct, revient à faire croire qu'ils se mettent en scène eux-mêmes. Le narrateur fait comme s'il n'opérait aucun tri parmi tels ou tels traits, mais que ce sont les personnages eux-mêmes qui se livrent. Cela prête une certaine authenticité à ces derniers et, dans le même temps, place le narrateur en position objective de celui qui raconte sans porter de jugement, ce qui lui permet *en fine* de rester à distance. Citer le discours d'autrui dans un style direct par exemple[190] manifeste une volonté de précision et de fidélité, mais il peut aussi renvoyer à cette position de rester à l'écart, sans prendre en charge l'énoncé. Dès lors, le locuteur s'impose une rigueur dans la mention de la parole de *l'autre*, ce qui implique par ailleurs une séparation nette entre le discours du *même* et le discours de *l'autre*.

Le recours dans *Le premier homme* au discours indirect vient pallier cette difficulté qui découle de la mémoire pauvre de la famille de Jacques qui empêche le narrateur de rapporter les paroles des siens en restant fidèle aux faits. Là où les propos contradictoires de la mère ou même des autres membres de sa famille posent problème, le discours indirect semble le meilleur allié pour concilier les souvenirs incertains de ces derniers avec la réalité des faits recueillis ailleurs. À l'opposé de ce vide mnésique, la parole directement rapportée dans *Outremer* signale la présence incontestable de la mère, sa parole omniprésente signale aussi sa place considérable dans le récit qui semble reposer sur ses opinions, ses dires et ses réactions au moindre fait. Le discours direct qui domine dans ce dernier récit découle de cette exigence imposée par la présence oppressante de la mère. Le recours au discours direct pour citer les paroles de la mère est une manière d'exprimer cette oppression.

Dans les *Oliviers*, il faut considérer la voix de *l'autre* dans l'intégration de certaines valeurs culturelles et sociales de ce dernier. Elle se concrétise dans la citation allusive aux mythes populaires algériens, aux unités linguistiques, aux rites de la population autochtone que le narrateur intègre à son discours dans un souci de justice et de réhabilitation. Occulter le discours de *l'autre* équivaut pour le narrateur à occulter son existence. Or tout le livre se veut une expression de ce voisinage fraternel.

[190] Nous rappelons ici que le discours direct n'est pas garant de fidélité absolue aux paroles rapportées, il peut en être le résumé, ou l'expression de paroles non encore prononcées.

## Conclusion

Au terme de ce chapitre, nous pouvons retenir ces quelques éléments : dans *Ébauche du père*, le narrateur est prisonnier de cette communication impossible avec *l'autre*, le père. Nous avons constaté que la course derrière le géniteur inconnu pousse le narrateur à se dédoubler, inventant ainsi cet interlocuteur. Ce détour lui permet de créer un semblant de filiation paternelle qui est aussitôt contestée. De ce fait, nous relevons une instabilité dans l'appréhension de *soi* et de *l'autre* également, il se dégage une sorte d'aliénation de ce « moi» par sa fragmentation et sa division. Néanmoins, la relation dialogale qui s'instaure entre le narrateur et le père permet au premier d'exister en tant que « fils », c'est-à-dire acquérir ce statut durant le temps de l'interlocution.

La parole de *l'autre*, circonscrite et bien délimitée dans *Outremer* au moyen de la citation et du discours direct, contribue à la stratégie du narrateur qui consiste en une prise de pouvoir et de l'assise de l'hégémonie de sa parole. L'ironie participe de cette mise en cause de la parole de *l'autre* et légitime celle du *même* comme ayant le dessus sur celle étrange et étrangère de *l'autre*. L'ironie est un rempart qui consolide la souveraineté du narrateur.

Ces multiples voix, qui se dressent contre celle du narrateur dans *Les Oliviers de la justice*, ne sont présentes que pour mieux affirmer le message du locuteur. Elles ne créent pas cette même tension palpable dans *Outremer* par exemple ou le narrateur-personnage semble chercher un sens au milieu d'un chaos. Dans *Les Oliviers de la justice*, elles sont convoquées pour marquer un détachement réel de ce qu'elle véhicule et pour dénoncer peut-être des idées et des valeurs dangereuses à l'égalité et à l'union qu'il souhaite.

Le retrait du narrateur dans *Le premier homme* offre la possibilité aux autres personnages de s'exprimer. Ceux-ci peuvent transmettre des messages adaptés à leur propre statut et émettre des avis différents sur les événements qui marquent cette fin de l'Algérie française. Ils participent également à la création d'une Histoire dans laquelle s'insère celle de Jacques Cormery et celles des siens.

Enfin, la polyphonie énonciative qui mêle les voix de l'auteur (voire du scripteur), du narrateur et du personnage peut être envisagée comme une transposition de l'identité éparse que véhicule chaque récit. En effet, le degré de cette polyphonie est à mettre en relation avec l'urgence et le besoin de chaque narrateur de reconstituer son identité. Elle est manifeste dans *Ébauche du père*, et elle est liée directement à l'énonciateur. Dans *Outremer*, elle revêt

l’aspect de l’ironie, parce qu’il n’est pas question du personnage lui-même qui se trouverait dans l’incapacité de se définir, mais ce sont la situation et le contexte dans lesquels il baigne, qui mettent son identité en péril, en semant son existence de contradictions et le plongeant dans l'incompréhension et la confusion. L’ironie est à ce moment un moyen de considérer son univers en adoptant une posture moins dramatique, mais critique. Dans *Le premier homme*, le vœu de la généralisation de l’expérience et de l’histoire personnelle fait diluer la personne subjective d’un *je* dans la troisième personne ou l’indéfini. Et dans *Les Oliviers*, le désir de porter le cri de ceux qui ne peuvent parler substitue un *nous* au *je* individuel. Mais au total, cette mise en scène d’une multitude de voix admet également une interprétation plurielle qui reste à reconstituer. Aussi, est-ce au lecteur d’en tirer le message qui lui convient. Mais chaque récit suppose un destinataire, un interlocuteur auquel s’adresse le narrateur, qu’il soit explicitement désigné et reconnaissable comme tel, ou au contraire qui se laisse deviner à travers le message lui-même. Nous analyserons cet élément dans le chapitre qui suit.

# 3 Troisième chapitre : Co-écrire l'identité

## Introduction

La recherche d'une quelconque identité se réalise par l'interrogation de *l'autre*, par une démarche de quête de sa proximité, un message adressé à lui et dans lequel *le même* se cherche et cherche l'appui de celui-ci, l'interroge, l'accuse, etc. La quête de *soi* est donc quête d'interlocuteur ou de récepteur du cri *du même* car, répétons-le encore, et reprenons les termes de Benveniste, « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste[191] ». Un contraste, en somme, qu'il faut prendre dans le sens de l'adversité, de la complémentarité ou de la ressemblance. Ce contraste doit être également considéré dans une dimension plurielle, car il peut se multiplier et évoluer selon les situations qui vont mettre au jour *le même* et le feront dévoiler sous ses différents visages. Cette figure de *l'autre* peut donc se concrétiser sous celle du narrataire ou sous celle du lecteur, elle change selon que nous envisageons *le même* comme narrateur, scripteur, ou même comme auteur. Elle se détermine aussi selon les niveaux diégétiques sous lesquels nous considérons le récit.

Par conséquent, nous prolongerons dans ce troisième chapitre l'analyse vers cet autre pôle de l'interlocution, celui qui fait face au locuteur. Le but n'est pas de dresser un portrait exhaustif du narrataire, même si quelquefois des indications le concernant sont données. Nous l'évoquerons dans cette perspective d'interlocution où il peut prendre part à la communication en tant que destinataire possible réel ou fictif, car sa présence n'est jamais fortuite. L'interpellation d'un interlocuteur suggère son implication dans la construction de l'identité du *même*, mais cette part de participation dépend à son tour du statut même de cet interlocuteur. Nous verrons que d'un texte à un autre cette sollicitation ne se trouve pas au même niveau, de même que le degré de cette sollicitation diffère également. Ainsi, dans *Ébauche du père*, le narrateur se tourne souvent vers la mère. Il interpelle tout aussi le père, le lecteur, ou même l'ancien camarade. Inversement, dans *Le premier homme*, le narrateur ne semble s'adresser à personne – du moins explicitement –, excepté une seule et unique fois au début du récit, la dédicace à la mère, mais là se pose ce problème d'instance. S'agit-il du destinataire réel, la veuve Camus, ou d'un narrataire fictif ? Cette même figure de la mère, personnage qui accapare tout l'espace textuel du récit d'*Outremer*, n'est désignée, en

[191] Benveniste, *Problèmes de linguistique générales I*, *op. cit*., p. 260.

apparence, nulle part, comme destinataire du récit. À l'opposé, c'est un destinataire bien identifié que nous retrouvons dans *Les Oliviers de la justice*, en l'occurrence le père, mais d'autres destinataires fictifs ou réels sont sollicités aussi par le narrateur.

Il sera donc question, dans ce chapitre, de dégager les différentes figures ainsi que le niveau narratif sous lesquels se manifeste *l'autre*, pour enfin aboutir au(x) rôle(s) de celui-ci dans la (re)construction de l'identité du *même*.

## 3.1 Le narrataire, destinataire : en quête d'interlocuteur

« Un récit comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire[192] ». C'est ainsi que Genette introduit cette instance réceptrice du récit, le narrataire, interlocuteur du narrateur qui, non moins important que ce dernier en constitue le pendant qui offre des éléments complémentaires, nécessaires à la compréhension du texte littéraire. Il est cependant moins abordé que le premier, parce que sa présence n'est pas aussi marquée que le narrateur et que l'on s'intéresse souvent au message et à celui qui parle plutôt qu'à celui à qui il s'adresse.

Avant de voir comment est marquée cette instance réceptrice dans chaque récit, il convient de faire une mise au point terminologique et donner quelques éléments de définition qui se rapportent aux différentes désignations de cette instance qui fait face au locuteur.

D'emblée, il faut faire une distinction entre le narrataire intra ou extra-diégétique et le lecteur, ces destinataires du récit se situent à deux niveaux parallèles. Le narrataire, véritable partenaire du narrateur est inscrit dans le texte, comme ce dernier, il est fictif. Roland Barthes, avant Genette[193], parlait déjà « d'auditeur »[194] du narrateur. Celui-ci peut être implicite[195], comme peut l'être le narrateur, il est dans ce cas non assimilé à un personnage précis, mais il est reconnaissable à d'autres éléments et indications fournis dans le texte. Il peut être également un personnage du récit, et de ce fait il peut y avoir un ou plusieurs narrataires dans un même récit. Gérald Prince[196], dans son article « Introduction à l'étude du narrataire », donne les caractéristiques de ce dernier, les signaux qui permettent de le repérer, et les rôles qu'il peut jouer, notamment celui d'informer sur le caractère et la personnalité du narrateur. En effet, ces caractéristiques se laissent deviner à travers les tours de force que ce dernier exerce sur le narrataire, le genre de relation qu'il établit avec lui et qui peut être soit celui de la domination, de la supériorité de tous genres, de partage d'expériences ou d'appel à la compassion. Le narrateur régule et manipule les échanges selon ses desseins et selon les points auxquels il s'attache. De ce fait, chaque détail n'est communiqué au narrataire que par

---

[192] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 266.
[193] *Ibid*., p. 265-267.
[194] Dans la mesure où l'acte de communication suppose un *je* et un *tu*, Barthes déduit que le narrateur en tant que donateur du récit a besoin d'un auditeur (ou lecteur) qui en serait le destinataire. Roland Barthes, « Introductions à l'analyse structurale des récits » dans Roland Barthes et *al*., *L'analyse structurale du récit*, Seuil, 1981 (1re éd. Communications, 1966), p. 24.
[195] Nathalie Piégay-Gros souligne qu'il faut à ce moment l'appeler juste un destinataire, Nathalie Piégay-Gros, *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2002, p.143.
[196] Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, Avril 1973, Paris, Seuil, p. 178-196.

rapport à une visée bien définie. Le lecteur peut être également inscrit dans le texte, dans la mesure où il est interpellé directement par son nom « lecteur ». Il est fictif (ou virtuel) et idéal puisqu'il est désigné comme le destinataire recherché, il peut se confondre avec le narrataire. Il est par contre différent du lecteur réel, personne physique qui appartient au monde concret et qui peut être n'importe qui. Nous ne nous intéresserons pas ici à ce type de lecteur qui relève plutôt de la réception du texte littéraire et qui appartient au monde empirique de l'auteur où d'autres considérations interviennent. Il ne sera question de l'inscription du lecteur dans le texte que dans la mesure où il constitue une figure d'interpellation et d'interlocution à qui le narrateur peut s'adresser.

Le narrataire est un intermédiaire entre le narrateur et le lecteur réel. En s'adressant à celui-ci, le narrateur anticipe sur la réaction du lecteur, il va au-devant de ses appréhensions, de ses interrogations et de ses réticences. Le fait d'essayer de convaincre le narrataire, de lui fournir une vérité ou lui faire partager telle ou telle expérience afin d'influencer son jugement et susciter sa compassion ou sa compréhension, revient finalement à faire la même chose avec un lecteur réel idéal et recherché. Le changement de narrataire est dans ce cas une façon d'affronter les éventuels lecteurs en répondant aux attentes de chacun. Ainsi, chaque classe de narrataire renvoie à une classe de lecteurs réels.

Nous constatons que cette instance se révèle d'une grande importance dans l'élaboration et la transmission d'une certaine image de soi, la recherche de l'adhésion de *l'autre*, ou simplement de la quête de la présence de ce partenaire dans l'expression de soi. P. Gasparini[197] affirme que pour saisir la stratégie d'énonciation d'un auteur, on ne doit pas se borner à déterminer qui raconte l'histoire, on doit également considérer à qui elle est racontée. Gasparini désigne cette instance par « la voix alterdiégétique ». Néanmoins, l'inscription du destinataire ne se réalise pas de la même manière dans tous les récits. L'interlocution qui s'instaure de manière évidente dans un récit à la première personne peut faciliter son repérage, car le *je* ne prend la parole que pour s'adresser à un *tu*, même quand celui-ci n'est pas interpellé explicitement. Par contre, la portée d'un récit qui s'écrit à la troisième personne, et qui n'a en apparence pas de destinataire précis et caractérisé, n'est pas la même puisque l'interlocuteur du narrateur ne se prête pas à la même facilité de repérage. Par conséquent, une différenciation essentielle s'impose entre le récit du *Premier homme* d'un côté et les trois autres récits d'un autre, le premier étant écrit à la troisième personne, alors que les seconds

[197] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 173.

sont écrits à la première personne. S'interroger sur le récepteur du message délivré dans chaque récit revient donc à examiner l'attitude qu'adopte le narrateur vis-à-vis du récit, ce qu'il dit et la manière avec laquelle il s'adresse à un destinataire fictif ou réel. Nous pouvons ainsi découvrir sur quels points se focalise la communication. Est-ce sur le message lui-même, le destinateur ou le destinataire, et savoir ce qu'attend le narrateur de son vis-à-vis ? Par conséquent, les rapports instaurés entre destinateur et destinataire définissent la stratégie énonciative de chaque récit.

Le narrateur régule son discours en fonction du narrataire, destinataire immédiat du récit. Dans *Le premier homme* par exemple, le fait que la mère soit le dédicataire du récit, donne un aspect épuré et mesuré à son discours. De même dans *Les Oliviers*, nous remarquons que le retour au passé nostalgique et le témoignage aux personnes disparues conditionnent l'apparition de telle ou telle figure interlocutive et conditionnent la nature du message exprimé à chacun. Dans les deux autres récits, nous remarquons, au contraire, une plus grande liberté, liée peut-être à cet état d'incompréhension et au sentiment d'injustice qui met le narrateur dans une position d'interrogation liée à une révolte qui laisse libre cours à des sentiments paradoxaux. Ces interrogations poussent le narrateur vers l'exploration de sentiers divers pour se saisir et saisir la vérité. Le narrateur, dans ce cas, ne pose pas de limites, ni de restrictions, et l'impression qui se dégage est celle d'un discours libre contenant des allusions à des expériences d'ordre divers, celui intime de la sexualité par exemple. Nous ne constatons donc ni malaise ni inhibition concernant le contenu du message. Le narrateur laisse libre cours à ses pensées comme s'il s'adressait à lui-même.

D'un autre côté, étant donné que le narrataire fait plus au moins partie du monde du narrateur et qu'il peut être l'un des personnages du récit, l'examen des types de relations qui s'instaurent entre ces deux pôles apporte des informations précieuses sur l'un comme sur l'autre. Il peut également apporter une lumière sur le type de discours que génère justement cette relation, sur les thèmes mis en avant, ou même sur l'attitude de chacun d'eux face au contenu de ce même discours. Nous accédons ainsi à une mine d'éléments sur la personnalité du narrateur et celle du narrataire. En d'autres termes, l'analyse de cette relation, à travers notamment le discours échangé, constitue une autre manière d'aborder la question de l'identité, car savoir à qui s'adresse le narrateur et le genre de message qu'il lui livre permet à chaque fois de découvrir ce à quoi il s'attache, et de saisir le genre d'identité à laquelle il

aspire ou veut exhiber. Il détermine, par ailleurs, sa place et le lien qui l'unit à son interlocuteur, et renseigne surtout sur l'image que le premier se construit de lui et de l'autre.

En donnant une identité précise au narrataire, le narrateur l'admet dans le cercle intime de l'interlocution, lui cède en même temps une part importante dans la construction de son identité. La parole de celui-ci ainsi que ces interrogations et ses requêtes sont formulées en fonction de ce que celui-ci peut apporter comme réponse ou comme objection. De ce fait, le discours adressé au père dans *Ébauche* par exemple diffère de celui qu'il adresse à la mère ou à un camarade d'école. De même dans *Outremer*, imaginer un narrataire situé dans le même espace-temps que le narrateur-personnage ne peut s'égaler à un autre, étranger à ces mêmes références. Aussi, le message construit prend-t-il des nuances qui s'adaptent avec les interlocuteurs possibles du narrateur. Nous constatons ces nuances dans *Les Oliviers* où un même fragment peut être à la fois une sorte de partage d'expérience avec les siens, et un message envoyé à une autorité susceptible de changer la condition de ces mêmes personnes.

## 3.2 Le narrataire et sa place dans les quatre récits

Faire appel à la figure du récepteur du discours exige un retour sur cette question de la polyphonie, surtout d'un point de vue bakhtinien qui dit que la parole de l'un, non seulement, emprunte à *l'autre* ses mots, mais devance la réaction de celui-ci en anticipant sur ses attentes. Ainsi, le premier mesure à l'avance la portée générale de son discours, car comme le dit Bakhtine : « tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu[198] ». Aussi, est-il important de voir dans quelle mesure la réaction de *l'autre* est mise en avant dans le texte, ou, d'une autre manière, comment la figure de cet autre est-elle configurée. Nous présumons que sa réponse ne sera pas transcrite directement et explicitement dans les récits, mais elle sera configurée dans le discours même du narrateur. Mais si comme nous venons de le dire, *l'autre* se concrétise sous les traits d'un narrataire ou d'un lecteur fictif à qui est destiné ce même récit, l'évocation du destinataire en général va prendre des formes diverses et le degré de sa présence variera selon l'importance de son rôle. Il va sans dire que la place accordée au récepteur du message du locuteur est d'une importance majeure puisque liée directement à l'image que se fait ce dernier de son destinataire et par conséquent de sa propre image à lui. Elle est de surcroit liée à la démarche de la quête de soi formulée avec la participation de *l'autre* et adressée à lui. Le narrateur

[198] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 103.

adapte son discours selon son destinataire, il dévoilera ainsi différentes faces de son identité selon l'interlocuteur à qui il s'adresse, et comme le souligne à juste titre G. Prince[199], c'est grâce aux images qui le hantent et aux figures qui l'obsèdent que la personnalité du narrateur est enfin cernée. Nous pouvons même arguer que ses interlocuteurs sont choisis selon les aspects de sa personnalité et de son égo qu'il veut justement dévoiler ou exhiber.

L'absence qui a marqué la vie du narrateur-personnage dans *Ébauche du père* pousse le narrateur à multiplier les destinataires, cherchant ainsi à combler ce vide. Il résulte que la communication qu'il instaure ou veut instaurer est conjuguée au pluriel. Elle n'est pas destinée à un seul interlocuteur, mais elle se présente comme une exploration qui vise à trouver le bon interlocuteur.

De même, retrouvons-nous cette multiplicité de destinataires dans *Les Oliviers*, mais elle ne s'inscrit pas dans la même urgence du récit précédent et elle n'est pas motivée par les mêmes attentes. Elle est surtout orientée vers une collectivité de laquelle se proclame le narrateur.

Dans *Outremer*, le scripteur est en communication continuelle avec son auditeur à qui il adresse des précisions à propos des épisodes qu'il raconte ou va raconter. Cela se passe comme s'il voulait maintenir le contact avec *l'autre* tout en veillant à ce que cette communication soit claire et sans ambiguïté. Dès lors, des marqueurs de reformulation, déjà cités, font leur apparition dans le texte afin d'assurer cette liaison avec le narrataire et lui faciliter la compréhension du texte. De cette façon, quand nous rencontrons des formules comme « veux-je dire » ou « dirais-je », celles-ci sont dirigées vers le destinataire. Elles traduisent le souci d'être compris, qui exige ajout, correction et précision de la part du locuteur. Le scripteur instaure un échange constant avec le récepteur du texte, même s'il est à sens unique.

Enfin, La discrétion apparente d'un narrateur à la troisième personne dans *Le premier homme* suggère d'autres préoccupations et dessine une autre manière de communiquer avec *l'autre*, où nous ne retrouvons guère d'interpellations directes quoique l'analyse de certains passages dévoile le contraire.

[199] Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *art. cit.*, p. 193.

L'interpellation et l'inclusion ou exclusion du narrataire se fait donc de manière différente d'un texte à un autre. Elle peut être directe par la désignation nominale ou celle pronominale de la deuxième personne ou même à travers des formes verbales qui appellent à la participation de ce dernier. Elle peut être indirecte, et se distingue à travers le type même de verbes utilisés par exemple ou les déterminants possessifs. La proportion même du discours et de la narration conditionnent l'apparition du narrataire. Nous essaierons, dans ce qui suit, de voir comment est sollicitée cette figure dans chaque récit et quel est son rôle, ainsi que le genre de message qui lui est communiqué.

### 3.2.1 Dans *Ébauche du père*

Si l'instance narratrice se multiplie à travers les différentes valeurs du *je*, de même l'interlocuteur du narrateur se trouve multiplié. Il change suivant la voix de celui qui parle et même quand le narrateur semble être le même, le narrataire évolue. Suivant le statut du narrateur qui peut intégrer l'univers du récit ou se tenir à la frontière de l'univers fictif et celui du réel, le statut de l'autre pôle de l'interlocution et la communication établie entre les deux se trouvent modifiés aussi. De ce fait, nous ne distinguons pas un seul destinataire dans *Ébauche* mais trois grandes catégories d'allocutaires : celle des narrataires (intra) et (extra)-diégétiques, celle des lecteurs, et enfin celle des dédicataires du récit.

La première catégorie peut se subdiviser en deux groupes, celui des narrataires intradiégétiques qui sont des personnages du récit, et celui des narrataires extradiégétiques qui font partie de l'univers référentiel de l'auteur. Le narrateur s'adresse à trois principaux interlocuteurs intradiégétiques :

Le premier est la mère. Le narrateur l'interpelle continuellement pour lui rappeler des moments de leur vie, des souvenirs passés, qu'ils soient heureux ou douloureux, ou l'interroger sur tel autre fait ou sentiment éprouvé. C'est notamment le cas lorsqu'il évoque le compagnon de celle-ci : « C'était un homme carré. Avec une main forte quand il prit ma petite main. Une main bonne. J'avais confiance. Et toi aussi, avoue ? Tous on en avait marre de vivre sans homme. […] un père, tu te rends compte ? » (EDP, p. 33).

Le second interlocuteur est le père, destinataire qui n'a pas d'existence réelle dans le récit puisqu'il est pure invention du narrateur, il est absent de l'univers du personnage. Le narrateur l'apostrophe pour lui rappeler son viol, le blâmer et le rejeter. Dans l'exemple suivant, il s'adresse à lui indirectement, à travers la troisième personne : « Qu'il remue derrière la porte, qu'il remue ce vieillard dont je ne veux pas ! J'ai dressé contre lui ma digue » (EDP, p. 91).

Le père en tant que narrataire est désigné ici sur le mode du délocuté, signe de cette distance qu'il souhaite dresser contre ce père indésirable.

Le dernier interlocuteur n'est autre que le narrateur lui-même. Il s'interroge, se remet en cause et se parle dans des monologues. Il se tourne ainsi vers lui-même, comme nous l'avons vu, se désignant par la deuxième ou la troisième personne. Il endosse le rôle du narrataire qui répond à lui-même. Il s'agit de la voix de la conscience qui remet en cause la parole du narrateur. Celui-ci devance le vrai lecteur, s'autocritiquant ou s'opposant des objections. Il développe ainsi un mécanisme de défense qui va au-devant des accusations qu'il suppose venir de la part du lecteur. Cette manœuvre ne traduit pas seulement le désir du narrateur d'éclaircir son discours vis-à-vis du récepteur, mais elle révèle aussi un manque d'assurance qui l'oblige à se justifier. La présence de ce vis-à-vis qui joue le rôle d'un narrataire, non déterminé, est marquée par divers indices dans le texte. Ce sont, par exemple, les interrogations successives sur le père ou sur le livre qu'il écrit et où le narrataire se montre insistant et curieux de tout savoir. Des interrogations auxquelles le narrateur répond comme dans le passage suivant :

> Le père Sénac, quel père Sénac ? Quel autre ? Ce lointain violateur, cette mère ? Je me raconte une histoire fausse, je m'imagine une vérité, avec des noms vrais et des gens connus. Mais tout est faux […] Changer Sénac en Vignon ? Alexander en Raoul ? Moi en … (qui ?) Pas possible (EDP, p. 58).

Le narrateur pose ici une série de questions pour justifier son récit, l'histoire qu'il contient, le choix des noms ou des motivations. Il réduit ainsi son texte à une suite de délire et de fausses vérités. Il continue même plus loin par des « surjustifications »[200] à propos du genre même de son écrit : « autobiographie ? Non, roman. Mais sans le son, la saveur des mots que je tiens déjà, mon édifice s'écroulerait et je serais impuissant, déchu, Achille en plein talon fléché » (EDP, p. 58). C'est comme s'il était en face du critique littéraire – et non plus du lecteur ordinaire – qui se poserait cette dernière question, il va au-devant pour le mettre en garde. Il s'adresse, en somme, à un narrataire bien spécifique, et cela montre qu'il se soucie de la portée de son texte et de l'interprétation qu'on en ferait.

Il peut être, en outre, un narrataire anonyme interpellé par la deuxième personne comme c'est le cas à plusieurs reprises où le *vous* le différencie de la personne du narrateur : « Vous savez cette façon qu'ont les bêtes de se coller à vous, de vous renifler, de vous lécher […] » (EDP, p. 148). L'usage du *vous* dans cet exemple fait référence au narrateur lui-même, comme le suggère P. Ifri à propos d'un récit de Proust. Ce *vous* est une manière d'impliquer le narrataire

[200] Terme utilisé par Julie Solomon, *Proust, lecture du narrataire*, Librairie Minard, Fleury-Sur-Orne, 1994, p.131.

et lui faire partager une perception ou une émotion, il s'agit de le forcer à se mettre dans la peau du narrateur et éprouver les mêmes sensations[201]. Le narrateur commence par décrire un phénomène qui serait connu de tous les hommes, « cette façon qu'ont les animaux … », associant ainsi le narrataire à cette expérience. Il aboutit par la suite à la conséquence de cette intimité avec la bête, et finit par justifier son comportement, celui d'être excité par le chien et de l'avoir excité à son tour. Ce narrataire serait donc à même de comprendre cette étrange expérience et excuser du même coup le comportement du narrateur. De cette façon, celui-ci échapperait au jugement sévère du premier. Le narrateur le sollicite pour légitimer son geste et le banaliser en généralisant le phénomène. C'est la similitude des mêmes expériences et des sentiments qui lui rendrait à ce moment son assurance, car son comportement serait commun, et éloignerait tout sentiment d'étrangeté ou de déviance qui enfermerait le narrateur dans la culpabilité et le tourment.

Quand ce ne sont pas ces trois figures qui sont sollicitées, le narrataire peut être un autre personnage comme Zaoui (le camarade de classe) ou Alexandre Lassassin (le compagnon de la mère). Il établit ainsi une communication multiple, un réseau dont il est le centre.

Cet entrelacs de relations permet, comme nous le verrons, le dévoilement et la découverte progressive de sa personnalité qui participent de la reconstitution de soi à chaque fois qu'il change d'interlocuteur.

Mais si nous revenons en arrière, nous constaterons que la mère est le destinataire permanent à qui le narrateur s'adresse. Elle est le repère vers lequel il retourne régulièrement. Cela montre, d'une part, l'importance que lui accorde le narrateur, et, d'autre part, la place qu'elle occupe dans sa vie. En effet, à chaque fait relaté, le narrateur évoque sa mère pour justifier ses opinions, il cite ainsi à chaque fois les paroles de celle-ci qui défend par exemple les Juifs, les pauvres ou les Arabes. Il cherche constamment l'approbation de la mère et la caution qu'elle peut apporter à ses dires. Il s'agit probablement d'un moyen de s'assurer de la légitimité de ses opinions. La mère est de surcroit le témoin de ses bonnes intentions, celle qui a forgé sa personnalité. Elle en est le garant puisqu'il ne peut prendre d'autres modèles qu'elle. La parole maternelle a valeur de référence et de vérité. D'autre part, le narrateur désire lui rendre hommage et lui témoigner la gratitude d'un fils qui mesure les sacrifices d'une mère pour élever seule ses enfants. Le retour sur des souvenirs passés représente ainsi

[201] Pascal Alain Ifri, *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu*, Droz, 1983, p. 68.

une sorte de confession où le narrateur avoue à sa mère, à la fois son affection et sa reconnaissance, comme il lui révèle des souvenirs marqués par des désaccords entre eux ou même faisant partie de son être sombre.

Toute autre est la relation entre le père et le fils, on passe d'un rapport positif d'affection, de reconnaissance et de considération affective envers la mère à celui antipathique et méprisant envers le père. Le message qui est adressé à ce dernier est de type accusateur qui l'accable et l'enferme dans un rapport de rejet. Dans une rencontre imaginée, le narrateur n'hésite pas à le renier et réclamer devant lui un autre père, un héros, digne des légendes : « Va-t'en ! Laisse passer mon Père avec son étendard » (EDP, p. 89).
Apostropher le père s'inscrit dans ce que F. Schuerewegen appelle « l'aveu d'une impossibilité de communiquer "vraiment", c'est-à-dire *face to face*, comme c'est le cas dans la conversation quotidienne[202] ». C'est un aveu d'échec, d'incapacité à établir une quelconque communication avec l'inconnu, comme l'avoue le narrateur lui-même : « Entre nous deux la chose écrite, pour notre incommunication » (EDP, p. 104). Il ne reste que le livre pour rétablir le contact avec lui. Le fils harcèle le père pour l'obliger à répondre aux accusations dont il le fustige. Nous pouvons établir ici un parallèle avec *Le premier homme*, même si la relation qui existe entre le fils et la mère n'est pas du même type. Le face à face dans ce récit est non seulement compromis, mais toute communication est presque impossible avec elle parce que la mère est inapte à toute forme de communication.

Le deuxième groupe de narrataires réunit des destinataires qui se situent hors du récit. Ils peuvent être désignés soit de manière précise comme l'est la figure de Camus, soit présentés selon des caractéristiques générales moins précises. Dans le premier cas, Camus est interpellé directement et le narrateur évoque le souvenir d'une promenade avec lui à Paris (EDP, p. 72, *cf. supra*, p. 99). Dans le second cas, les destinataires sont moins individualisés, ils peuvent ainsi être tout un groupe. Il s'agit par exemple d'un destinataire qui fait partie de cette communauté plurielle d'Algériens avec qui il partage un vécu culturel, social et politique. Cette communauté de destinataires peut réunir les Arabes, les Juifs, les Européens ou les Oranais. Dans un passage, où le narrateur évoque cette communauté, il dénonce justement le communautarisme qui pousse les uns et les autres à s'entretuer :

> L'Oranais ! […] et de quel Oranais parles-tu ? L'Espagnol, l'Arabe, le Juif, le Français ? Dans cette ville où les races se croisent et s'affrontent, chacune serrée dans son ghetto,

[202] Franc Schuerewegen, « Réflexion sur le narrataire », *Poétique*, n° 70, Paris, Seuil, 1987, p. 252.

> comment veux-tu sculpter un quelconque dieu d'argile ? Qu'ils s'effondrent puisqu'ils ne s'aiment pas ! Qu'ils retournent à la nuit ! […] Ils ne nous intéressent pas ! (EDP, p. 66).

Le narrateur qui s'adresse à un interlocuteur anonyme, crée avec lui une communauté qui se dissocie de tous les autres groupes, à qui il parle indirectement, et qui ne veulent pas s'unir pour former l'Oranais, car il s'agit ici de des habitants de la ville d'Oran. Cette association avec le narrataire, nous la retrouvons ailleurs, sous forme de constat général, elle est exprimée après avoir exposé le sentiment personnel du narrateur : « je rêve d'assembler, comme dans la vie, poésie, érotisme et politique, sordide et pureté, vice et vertu, grandeur et mesquinerie. Surtout ne pas oublier les poubelles. Elles sont précieuses. Nos frontières » (EDP, p. 43). La deuxième partie de ce passage est donnée comme une remarque essentielle au narrataire. Le possessif *nos*, permet le passage de la remarque générale à quelque chose de plus restreint où narrateur et narrataire sont réunis dans une même communauté.
L'absence, au début de l'exemple précédent, de *nous* pour désigner le narrataire peut s'expliquer en partie par le fait que le narrateur considère que son expérience est unique et à laquelle il ne veut associer ce vis-à-vis. L'association créerait au contraire une fusion qui empêcherait la réalisation de l'individualité du narrateur. Même si la première personne du pluriel entraine la compassion du narrataire, elle ne fait pas du narrateur une personne à part, mais juste quelqu'un comme tout le monde.

La pluralité des destinataires est révélatrice d'un message multiple que délivre le narrateur. Il n'est pas question de la simple versatilité de l'identité du destinateur, mais il semble qu'il y a une urgence où le désir de livrer une préoccupation ou un tourment fait osciller le narrateur d'un destinataire à un autre. Le narrateur se soucie de pouvoir convaincre et de gagner l'adhésion de ses interlocuteurs à sa cause. Il en est ainsi du rejet qu'il ressent à cause de sa bâtardise. D'un autre côté, la multitude ou l'interpellation continuelle d'un destinataire ou d'un autre, montre à quel point le narrateur a besoin d'un interlocuteur en permanence. Il ne se contente pas de dire ce qui le ronge, ni de se décrire intimement, mais il lance son discours comme un cri de souffrance, pour signaler peut-être l'injustice dont il a été victime. Vouloir attirer ainsi sans cesse l'attention de l'interlocuteur émane du désir de susciter la compassion de ce dernier et de faire de son expérience un fait unique, bien qu'il n'en soit pas un, car être le fruit d'un viol est un phénomène qui fait partie de la vie humaine, comme toutes les autres injustices. Peut-être est-ce là même le but du narrateur, attirer l'attention sur ce qui est déjà connu et répugné, mais qui n'est peut-être pas assez mesuré pour

être sanctionné suivant le degré du méfait. C'est, du moins, une manière de s'extérioriser dans le but de guérir du poids de l'absence paternelle et du sentiment de non-accomplissement.

La soif de communication du narrateur le pousse à transgresser les frontières du récit pour solliciter l'oreille du lecteur. Celui-ci constitue la deuxième catégorie de destinataires à qui le narrateur s'adresse ponctuellement. Nous avons vu que la métalepse permet des écarts où le narrateur met en scène son activité scripturaire, faisant allusion ainsi à des moments d'écriture ou même de lecture du récit qu'il est en train d'écrire. Comme nous l'avons souligné dans le second chapitre de cette partie, le fils du narrateur fait irruption dans l'univers fictionnel, non en tant que personnage du premier récit, mais en tant que lecteur critique du livre. Le fils, personnage à un second niveau, est l'interlocuteur du narrateur-scripteur. L'intervention de ce dernier suspend momentanément le récit initial pour permettre au narrateur de faire le point sur ce qui a été écrit. Ce dernier, comme dirait Frank Wagner, « s'affranchit de son ancrage dans la sphère de la fiction pour révéler *in fine* son appartenance à l'univers extradiégétique[203] », il est à ce moment l'auteur de la fiction et le fils joue le rôle du lecteur potentiel. Le fait de soumettre le récit au jugement du fils est signe que le narrateur-scripteur se préoccupe de la réception du texte, comme le dirait Ph. Gasparini[204]. Là aussi, nous remarquons que le narrateur qui cite son fils (Jacques) lui donne le vrai nom du fils adoptif de l'auteur. Ce nom fait partie de la liste des dédicataires du livre, cette dernière catégorie de destinataires du récit où figure également la mère de l'auteur qui porte le même nom dans le récit et quelques noms d'écrivains connus (René Char, Antonin Artaud et Jean Genet). L'auteur se plait ici dans le jeu de brouillage entre l'univers fictif et réel. Cette métalepse de l'auteur où est figurée la relation réelle père/fils, permet de marquer non seulement une pause dans le récit d'enfance, mais elle établit un parallèle avec le contenu du récit, puisque nous retrouvons la même configuration père/fils.

Quand la figure interpellée est le lecteur, le but est tout autre. Il s'agit de cette dimension de pacte qui se noue entre les deux pôles de l'interlocution, où le narrateur prend le devant pour dire ses intentions et le dessein qu'il veut donner à son texte. Le contrat se renouvèle régulièrement dans le texte et intègre la fonction de régie qui permet au narrateur de manipuler la narration à sa guise. L'intervention du lecteur se fait toujours dans cette perspective du pacte où le narrateur lui rappelle le caractère fictif du roman, l'objectif de son récit, etc. Le père fait partie de ces potentiels lecteurs. Le narrateur l'interpelle indirectement à

[203] Frank Wagner, « Glissement et déphasage », *Poétique*, n° 130, Seuil, Avril 2002, p. 247.
[204] Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit*., p. 182.

la troisième personne : « Peut-être un jour le père seulement le [livre] reconnaîtra. "Hijo mio !" Il dira "hijo mio″ » (EDP, p. 36).

L'apostrophe continuelle de tel ou tel interlocuteur dans *Ébauche du père* montre à quel point le narrateur a besoin de *l'autre* pour exister, même si l'interlocution appartient souvent à l'imaginaire, puisque le narrateur semble parler à des personnes disparues ou qui ne se trouvent pas dans son environnement immédiat. Il se définit par rapport à ces divers destinataires qu'il questionne, apostrophe et interpelle à tour de rôle. Chaque interlocuteur, même muet, lui permet de se dire, de divulguer une face de sa personnalité, et de se livrer un peu plus à chaque fois. Le rôle du narrataire sert finalement à réitérer, certifier et insister sur l'identité à laquelle prétend le narrateur. Celui-ci a besoin du premier pour lui raconter son passé, ses sentiments profonds, son obsession de trouver le père. Il souhaite trouver en lui un allié qui l'aiderait à en finir avec l'histoire du père et de l'enfance, et qui condamnerait avec lui le père et lancer la sentence de sa culpabilité. Le retour sans cesse sur les motivations du narrateur, expliquant pourquoi il écrit le livre ou ce qu'il contient, montre que finalement le narrateur se justifie plus qu'il ne raconte. Le changement de destinataire n'est qu'un prétexte pour montrer à chaque fois une nouvelle face de lui. Dans ce cas, le changement de destinataire conditionne le discours tenu à chaque narrataire. De ce fait, le message adressé à la mère n'est pas le même que celui adressé à Zaoui par exemple ou à un autre. Ainsi, face à ce qui arrive à son camarade, il se dresse contre l'antisémitisme, il ne voit en Zaoui qu'un camarade brillant qu'il admire pour son intelligence et sa bonhommie. Face aux attitudes de rejet dont sont victimes les Arabes, il donne l'exemple de sa mère qui côtoie ces mêmes gens et va chez eux pour s'approvisionner.

Au total, les interpellations multiples et multipliées sont l'indicateur d'une quête de la proximité de *l'autre* et l'établissement d'une communication avec lui. La présence du narrataire est, dans ce texte, nécessaire pour la survie du narrateur. Si nous supprimons les passages où il s'adresse à un interlocuteur, il ne subsistera qu'une infime partie du récit. Le texte semble même être construit sur ces interpellations, elles sont le moteur de l'écriture. Ces interpellations sont même « *une des conditions de possibilité de l'acte d'écrire*[205] ».

[205] Franc Schuerewegen, « Réflexions sur le narrataire », *art. cit*., p. 252.

### 3.2.2 **Dans *Le premier homme***

La mention au début du texte : « À toi qui ne pourras jamais lire ce livre » laisse supposer un narrateur qui dit *je*, car il n'y a de *tu* que par rapport à un *je* qui lui parle, un *je* qui peut être confondu avec celui de l'auteur Camus. Ce *je* peut expliquer par ailleurs les deux autres intrusions dans le récit et que nous avons expliquées comme des intrusions accidentelles que l'auteur aurait, peut-être, corrigées. Ainsi, le narrataire de l'architexte, interpellé par la deuxième personne *toi*, n'apparaitra pas dans le récit de Jacques qui en constitue la diégèse, racontée à la troisième personne. Bien entendu, cette manière d'envisager le texte ne remet pas en cause ce qui, jusqu'à présent, a été dit dans les chapitres précédents, puisque nous avons considéré le seul contenu du récit de Jacques et de sa famille sans nous attarder sur cette première ligne du texte qui en constitue néanmoins le cadre dans lequel s'insère le récit. Le narrataire (la mère) à qui s'adresse ici le narrateur premier, destinataire choisi et souhaité, ne peut lire le livre, car elle ne sait ni lire ni écrire. Elle est de surcroit presque sourde, ce qui signifie que la communication est quasi impossible. Le texte ne lui parviendra jamais, et pourtant l'auteur persiste par cette adresse à vouloir communiquer avec elle, même si la communication est à sens unique. L'acte communicationnel est voué à l'échec, il est semblable à un cri lancé dans la nature qui ne reçoit aucune réponse, si ce n'est son propre écho. Mais d'un autre côté, nous pouvons voir dans cette obstination une autre manière d'établir le contact par le don que symbolise le livre qui constitue un refus de l'oubli et de la mort, car reconnaître l'impossibilité à instaurer une communication, c'est se résigner à cette fatalité par le silence. Or le livre lui-même est un moyen de déterrer les morts et de recréer la mémoire.

Le destinataire du récit est donc la mère, elle en est aussi le guide comme le laissent supposer les premiers mots du livre : « intercesseur : Vve Camus ». La mère[206] est le garant, celle qui va « assurer son salut[207] » et « [conduire] le fils vers la vérité[208] ». Si elle n'est pas

[206] Raymond Gay-Crosier souligne ici que cette mention fait référence à son statut d'épouse Camus, non à celui de mère. Une manière peut-être d'attirer l'attention sur ce statut qui a conditionné toute la vie de la mère de Camus. Dans le récit de Jacques aussi, ce statut ne la quittera pas, et le rôle de mère lui est confisqué par la grand-mère, et celui de femme lui est interdit par le frère. Ainsi, l'un prend les décisions concernant ses enfants et l'autre rompt l'unique relation qu'elle ait eue avec un homme. Voir Raymond Gay-Crosier, « Lyrisme et ironie : le cas du *Premier homme* », dans Jacqueline Lévi-Valensi et Agnès Spiquel, *Camus et le lyrisme, Actes du colloque de Beauvais, 31 mai- 1er juin 1996*, Paris, SEDES, 1997, p. 72.

[207] Christy Lawrence, « *Le premier homme*, L'aube de Némésis », dans Raymond Gay-Crosier (éd.), "*Le premier homme*" *en perpspective*, Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », série « Albert Camus », 2004, n° 20, p. 41.

[208] Eugène Kouchkine, « Camus et Pasternak : Pour deux romans d'amour », dans G. S. Philippe, *Pour un humanisme romanesque : mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi*, Paris, SEDES, 1999, p. 243.

d'une grande aide pour Camus dans la reconstitution de son histoire familiale, et celle du père en particulier, elle est le pilier de son œuvre. L'importance de cette figure parentale se lit à travers sa récurrence dans l'œuvre camusienne. Que ce soit dans *L'Envers et l'Endroit*, *L'Étranger* ou *Le premier homme*, Camus revient souvent sur la relation qui lie le fils à sa mère, une relation particulière où le silence occupe une grande part. Dans ce dernier récit, l'infirmité, l'opacité même du personnage rend le contact difficile. En effet, étant détachée du monde mouvementé des vivants, l'interroger sur le passé relève de l'épreuve. Emmurée dans son univers, elle semble n'accorder aucune importance à ce qui l'entoure et aux siens si ce n'est sa soumission à ces derniers. Cet être singulier, silencieux et absent incite le fils, Jacques, à vouloir pénétrer ce mur de silence et à la comprendre, car *Le premier homme*, bien qu'il renvoie au père et à sa recherche, est finalement un hommage à la mère. La dédicace présente la mère comme le destinataire impotent qui ne recevra rien, néanmoins, elle est la figure centrale du livre. L'auteur lui adresse un message de gratitude.

Cependant, bien que le récit se présente sous la forme objective de la troisième personne, se dessinent les traits d'un narrataire à qui est raconté le récit de Jacques Cormery. C'est à travers quelques éléments textuels que se devine ce dernier, des éléments qui désignent un narrataire général, un narrataire degré zéro comme le nomme G. Prince[209], mais surtout un narrataire destinataire bien spécifique et individualisé. Le narrataire n'est donc pas sollicité par l'interpellation directe de la deuxième personne ou par un nom propre. Nous le repérons notamment à travers les indices pronominaux. Ainsi l'usage du pronom personnel *on*, qui renferme une certaine ambiguïté quant à sa référence, englobe à la fois la personne de celui qui parle, celle à qui il s'adresse et un autre destinataire plus général. Nous constatons par exemple cette généralisation dans un passage expliquant les choix musicaux de la grand-mère : « mais les préférences de la grand-mère allaient à une chanson où elle aimait sans doute la mélancolie et la tendresse qu'on cherchait en vain dans sa propre nature » (LPH, p. 105). Il s'agit d'un destinataire non spécifique qui peut être n'importe quel lecteur, pour qui la mélancolie, que chaque être humain ressent, n'est pas étrangère. De ces vérités sur l'être humain, nous pouvons relever cet autre passage : « il ne pouvait pas savoir qu'on a moins de mérite, devenu homme, à ne pas connaître ces mauvais sentiments. Car on est jugé, bien ou mal, sur ce qu'on est et beaucoup moins sur sa famille » (LPH, p. 222). Ici, le narrateur, dans le même temps qu'il explique le sentiment intérieur de Jacques, fait appel à la connaissance d'un narrataire qui connait la nature interne de l'être humain. Le démonstratif *ces* montre que

[209] Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *art .cit.*, p. 179-182.

ces mauvais sentiments sont familiers au narrataire, il les reconnait aussi ou les a déjà éprouvés, ce sont des sentiments qui leur sont communs. Le pronom indéfini englobe le narrateur et le narrataire dans une expérience qui se présente comme une vérité générale. Dans un autre passage, ce dernier est associé directement à la condition des Français d'Algérie : « [Jacques] savait qu'il était français, que cela entraînait un certain nombre de devoirs, mais pour qui la France était une absente dont on se réclamait et qui vous réclamait parfois, mais un peu comme le faisait ce Dieu dont il avait entendu parler hors de chez lui […] » (LPH, p. 226). De la généralité de *on*, on passe à la deuxième personne du pluriel qui inclut un narrataire qui se trouve dans la même situation. Il s'agit d'une communauté bien ciblée, celle de colons installés en Algérie, ceux qui ne possèdent rien. Le *vous* a un usage plus familier et a pour rôle de rassembler dans une même expérience les pôles de la communication. Bien qu'il s'agisse du sentiment qu'éprouve Jacques vis-à-vis de la France, la deuxième personne établit la proximité avec un narrataire qui a déjà connu ce sentiment, et pour qui ce contexte historique et géographique particulier n'est pas étranger. C'est une manière d'impliquer le narrateur alors même que le *vous* exclut toute forme de *je* dans sa référence.

Un autre narrataire est sollicité plus loin : « dans un coin, sur une cheminée dont le dessus seul était de marbre, un petit vase à col élancé décoré de fleurs, comme on en trouve dans les foires » (LPH, p. 51). Le narrateur fait appel à l'expérience partagée avec un narrataire connaissant les foires et les objets qu'on y trouve. Mais, c'est surtout l'emploi des démonstratifs qui appelle à cette connaissance partagée avec lui. Par exemple, pour évoquer les préférences de Jacques et Pierre en matière de lecture et de livre, le narrateur fait référence à une image, celle des plats rustiques :

> P. et J. n'aimaient pas les compositions larges avec de grandes marges […] mais les pages pleines de petits caractères courant le long de lignes étroitement justifiées, emplies à ras bord de mots et de phrases, comme ces énormes plats rustiques où l'on peut manger beaucoup et longtemps sans jamais les épuiser (LPH, p. 269-270).

L'image est très significative, elle n'interpelle pas seulement un narrataire qui reconnait ces plats rustiques mais qui a souffert de la faim. Celui-ci ne peut comprendre la comparaison que s'il a vécu dans la privation et la faim comme les deux garçonnets. Une telle évocation ne le laissera pas indifférent. L'allusion à cette image du plat, qui ne se vide pas, contribue à créer une solidarité dans l'expérience commune face à la pauvreté et instaure ainsi un rapprochement entre le narrateur et le narrataire. Bien plus encore, le rapprochement avec la lecture retient notre attention, puisque seule la boulimie de la lecture peut faire face à la faim.

Les mots remplacent les aliments, ils représentent même la nourriture spirituelle qui dépasse le besoin instinctif de survie. Le narrateur cherche à la fois à faire ancrer cette image dans l'esprit du récepteur et lui faire revivre un sentiment. Le pronom indéfini finit par associer le narrataire à cette expérience, celle de la privation et des ruses imaginées pour y échapper, car finalement la lecture est une manière d'oublier la misère, la faim et tout autre manque. La connaissance en général est le remède infaillible contre la pauvreté comme le montre le récit, elle est la seule sphère où les pauvres peuvent prétendre à une égalité, voire à une supériorité, sur les plus nantis. Au bout du compte, cette comparaison montre l'insistance du narrateur sur la misère – un des thèmes privilégiés du récit – puisque de telles allusions sont répandues dans le texte. Le narrateur désire transmettre cette expérience au narrataire[210] et, au-delà, au lecteur. Le rôle du narrataire est à ce moment celui du médiateur. Nous découvrons un narrateur complice qui tisse des liens de proximité avec cet interlocuteur, bien que l'un et l'autre ne soient pas très visibles. Le narrateur du *Premier homme* est loin de la confrontation et des rapports de force qui l'oppose à *l'autre* comme dans *Ébauche du père* par exemple. L'objet final n'est cependant pas de décrire seulement la misère d'une population, mais d'indiquer que cette misère fait partie de leur vie, elle fait partie de leur identité puisqu'elle est vécue au quotidien, tout lui est même relié. Elle est à la fois la hantise et le moteur qui conditionne la vie des uns et des autres, celle de Jacques et de sa famille et celle de certains de ces camarades.

Par ailleurs, ce qui nous interpelle aussi, ce sont ces interjections, ces phrases nominales où le narrateur semble répondre à une interrogation, certifie ou argumente ses dires par des « oui », ou au contraire les dément par des « non » ou même en reformulant son discours. Considérons la phrase suivante : « En vérité, ce n'était pas si simple. On trouvait certainement, des offres d'emploi pour petits commis ou pour coursiers. Et Mme Bertaut, la crémière […] en donnait lecture à la grand-mère. Mais les employeurs demandaient toujours que les candidats eussent au moins quinze ans » (LPH, p. 284). Le besoin de rectifier l'opinion du narrataire pousse le narrateur à donner plus d'explications, et surtout à justifier pourquoi il est difficile de trouver un emploi à Jacques. L'expression « en vérité » et l'adverbe « certainement » jouent un rôle de modalisateurs, qui dévoilent la subjectivité de celui qui parle dans le même temps qu'elle indique qu'il y a un interlocuteur.

[210] Sur les fonctions du narrataire voir Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *art. cit.*, p. 178-196.

Dans un autre passage, le narrateur utilise la même expression pour expliquer le comportement de Jacques. Ainsi, pour l'excuser d'avoir subtilisé l'argent des courses à sa grand-mère, le narrateur justifie l'acte de Jacques comme suit :

> Personne en vérité n'avait jamais appris à l'enfant ce qui était bien ou ce qui était mal. Certaines choses étaient interdites et les infractions rudement sanctionnées. D'autres pas. Seuls ses instituteurs, lorsque le programme leur laissait le temps, leur parlaient parfois de morale, mais là encore les interdictions étaient plus précises que les explications. (LPH, p. 101)

Ce besoin de négation ou au contraire de confirmation de la parole se trouve par ailleurs renforcé dans les phrases exclamatives, à la fin du récit. Au début du dernier chapitre, le narrateur commence ainsi : « Oh ! oui, c'était ainsi, la vie de cet enfant avait été ainsi dans l'île pauvre du quartier » (LPH, p. 299). Cette intrusion trahit la subjectivité d'un narrateur qui raconte l'enfance de Jacques. Elle montre par ailleurs, que celui-ci tient à transmettre des faits exacts et attester de la véracité de ce qu'il rapporte, il espère ainsi corriger des préjugés d'un destinataire qui ne peut se faire une idée précise du vécu de Jacques. Un vécu que le narrateur livre comme un exemple représentant celui de milliers d'immigrants du siècle précédent et de leurs descendants. Nous retrouvons plus loin cette même interjection lorsqu'il s'agit d'attester de l'amour de Jacques pour une femme : « oh, il l'avait aimée d'un grand amour de tout le cœur et le corps aussi, oui, le désir était royal avec elle […] » (LPH, p. 303). Dans un autre passage, le narrateur s'exclame par un *non* : « Non, il ne connaîtrait jamais son père, qui continuerait de dormir là-bas, le visage perdu à jamais dans la cendre » (LPH, p. 212-213). La présence, même réduite, de ce double du narrateur est une fenêtre qui permet de voir, au bout du compte, l'implication de ce dernier, bien qu'il donne l'illusion de son retrait.

À la différence d'*Ébauche*, le narrataire n'est pas un personnage dans ce récit. Il n'est donc pas interpellé directement, ni nommé, ni même vraiment présent en tant que tel de manière apparente. Nous pouvons affirmer, d'après les rares manifestations du narrataire dans ce récit, que, contrairement aux trois textes étudiés, la relation qui s'instaure entre le narrateur et son vis-à-vis est de type silencieux. Il n'y a pas de rapport de force, ni de domination ou de prise de pouvoir de l'un sur l'autre. Le narrataire reçoit l'histoire de Jacques sans intervenir par des objections ou autres interrogations. Sa curiosité est très limitée. De même, le nombre restreint des destinataires donne l'impression du message unique. Le narrateur ne déploie pas autant d'efforts que celui d'un *Ébauche du père* ou d'un *Des Oliviers de la justice* pour convaincre ou essayer de changer la vision des uns et des autres. Il s'agit de raconter comment

des existences sont soumises à des déterminations historiques, et de montrer comment la résignation de certains face à ce destin ne les a pas empêchés de vivre heureux alors même que l'exil, la guerre et la pauvreté les guettaient de toutes parts.

De même que la relation insaturée avec le narrataire est voilée, celle liant le narrateur au lecteur n'est pas marquée non plus. Ce dernier n'est pas appelé directement comme dans le récit de Sénac. Ce rapport, il faut peut-être le chercher dans la structure narrative même du texte. L'emploi, par exemple, des indications temporelles relatives au présent de la narration, dans la première partie du récit, comme *maintenant*, crée un sentiment de proximité avec le lecteur, comme le souligne B. Buffard-Moret[211].

Finalement, la sollicitation du narrataire qui se fait de manière discrète, se veut une manière de faire éprouver les mêmes sentiments que le héros, sentiments de pauvreté, de privation ou de honte. Ce ne sont pas des tentatives de convaincre le narrataire d'une réalité invraisemblable, ou de manipulation de ses jugements, bien au contraire, tout ce que décrit le narrateur n'est que sentiments ordinaires, mais qui touchent l'individu au plus profond de lui-même. Le narrateur ne fait que lui rappeler ces sentiments quotidiens. Des sentiments qui disent l'étrangeté de la vie humaine, voire son absurdité, et son injustice.

### 3.2.3 Dans *Les Oliviers de la justice*

Le problème de l'identité du narrataire ne se pose pas de la même manière dans ce récit. Même si l'auteur multiplie les destinataires, ces derniers sont bien identifiés et la plupart font partie de l'univers diégétique du récit. Entre le père, l'Arabe qui peut être son ami ou le vieux Embarek, l'Européen ou les autorités coloniales, le discours adressé à chacun est bien distinct. Il jouit également d'une clarté qui ne laisse pas de place à l'amalgame, et le passage d'un interlocuteur à un autre est bien marqué. Comme *Le premier homme*, nous ne trouverons pas beaucoup de justifications, d'explications apparentes du discours du locuteur.
Cela n'interdit pas l'usage d'un langage subjectif dans *Les Oliviers* où l'interpellation des divers narrataires obéit à la nostalgie d'une vie antérieure, et un passé révolu et heureux que veut figer le narrateur. Il désire propulser ses personnages au rang de l'immortalité en présentant sous l'aspect d'exemplarité leurs faits et gestes. Par conséquent, l'interpellation du père décédé fait partie de cette catégorie comme celle d'Embarek ancien ouvrier à la ferme

[211] Brigitte Buffard-Moret, « "La mémoire du cœur" : Approche stylistique du Premier Homme d'Albert Camus », *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle*, Juin 1999, n° 27, p. 56.

familiale. En effet, l'incipit du récit révèle le ton de tout le récit. L'annonce de la mort du père le présente comme la figure centrale vers qui convergent les souvenirs qui seront relatés, et la relation père/fils va gouverner le fil de la narration.

S'adresser aux autres est le lieu de s'interroger sur l'ordre régnant et exprimer une opinion ou un avis concernant le tournant que prennent les événements, ainsi que sur ce qui arrive aux autres personnages. Cela revient à dire que parler de/avec *l'autre* révèle le *même,* sa pensée, ses convictions, sa personnalité. De ce fait, le texte des *Oliviers* révèle un narrateur impliqué dans la condition des autres. Nous verrons qu'à chaque fois qu'il s'adresse à l'un ou l'autre de ces personnages, il se découvre lui-même. La manière dont il les interpelle renvoie non seulement au statut de ceux-ci, mais aussi au rapport entretenu avec eux, à la position qu'occupe celui-ci face à eux et aux aspirations qu'il nourrit pour chacun. En somme, si dans le discours adressé à *l'autre*, nous percevons l'image que se fait le locuteur de son vis-à-vis, il permet en plus de cerner un peu plus la personne du locuteur.

Ainsi, le narrataire des *Oliviers* est souvent interpellé de manière directe, il est identifié à chaque fois, sa présence est marquée par des désignations nominales ou par des pronoms personnels. Le père, qui est le centre du récit, est interpellé individuellement par un désignateur qui renvoie à son statut social et filial de père, ou par le pronom personnel *tu*. Le message qui lui est livré se concentre sur des souvenirs passés, à la ferme. Le récit de cette période lui est adressé à ce moment, comme pour lui rappeler comment, étant enfant, il a vécu et ressenti ces instants. Les commentaires accompagnant les interpellations du père sont chargés d'une forte subjectivité où s'opposent les sentiments de nostalgie, de douleur, de gratitude et de reconnaissance. Cette ambivalence de sentiments est liée à deux moments spatio-temporels qui se font face : le passé heureux à la ferme, où régnaient la paix et la beauté du paysage, et le présent endeuillé, marqué par les attentats, à Alger. Si nous adoptons les termes de S. Scott[212], nous pouvons qualifier ce premier narrataire-personnage qu'est le père de « faux narrataire », car le narrateur adulte s'adresse à son père décédé, celui-ci ne peut, en somme, recevoir son message ni y répondre. Nous pouvons même arguer que ce n'est qu'un prétexte dont use le narrateur pour évoquer le passé sur lequel il n'hésite pas à questionner le père : « Te souviens-tu des débuts, des débuts orageux de ton amitié avec Embarek — te souviens-tu… ? » (LODJ, p. 138), ou, dans une dernière tentative de communication, pour décrire les sentiments qui l'ont envahi juste après la mort du père :

[212] Simone Scott, « Le rôle du narrataire dans *Félicia* d'Andrea Nerciat », *Australian Journal of French Studies*, Vol. 21, Monash Uinversity, Clayton, Victoria, Australia, 1984, p. 52.

« c'est ainsi, papa, que je suis revenu dans ta chambre, près de ton lit, le cœur vide et encore furieux…La bougie finissait de se consumer, l'odeur des fleurs s'était alourdie – mais, autour de toi, une autre odeur, horrible, commençait à naître… et j'ai oublié ma colère » (LODJ, p. 117).

D'autres personnages sont interpellés, comme Embarek, Boralfa, Bouaza, ou d'autres individus faisant partie du paysage familier du narrateur-personnage. Celui-ci s'adresse à chacun d'entre eux pour lui rappeler un souvenir, un lieu, une anecdote. Pour rendre hommage à Emabrek, paysan et ami du père, le narrateur l'apostrophe ainsi : « Et toi, Embarek, dans ce livre, que dirai-je de Toi ?… » (LODJ, p. 145) pour ensuite lui répondre : « Toi, à ce paysage, tu avais donné une âme […] » (*Ibid*.). Dans le passage qui suit, le narrateur emploie même la première personne du pluriel pour créer une certaine communion avec ce dernier : « Etions-nous assis tous les deux dans la grotte de verdure, devant le marabout […] tu me disais : "J'en jure par l'après-midi, l'homme travaille à sa perte" […] » (*Ibid*.).
Si l'évocation de ces souvenirs s'inscrit sous le signe de l'hommage, elle reproduit néanmoins un mouvement de proximité qui l'unit à « [son] ami sur la terre », et que concrétise le *nous*. Il exprime ainsi le lien affectif qui le rattache au vieil homme qui lui a enseigné l'amour de la terre et qui lui a fait découvrir *l'autre* à travers sa relation avec la nature, la terre ou Dieu. S'adressant à son ami et compagnon de guerre Boralfa, il adopte un autre ton. Il déplore l'injustice que subit ce dernier ainsi que ceux qui sont dans sa situation. Il utilise la deuxième personne du pluriel pour répondre à Boralfa qui se plaint justement de cette injustice que lui fait subir l'administration coloniale : « Non, ce n'était pas juste. On vous refusait tout parce que vous aviez été trop fidèles. Plus tard, on vous refuserait tout, parce que vous l'auriez été moins » (LODJ, p. 198). Si ces paroles semblent répondre à Boralfa, le passage qui précède est au contraire un constat, celui des différences de privilèges qui existent entre les anciens combattants issus des deux communautés européenne et musulmane. Le narrateur s'adresse, au début du fragment, à ces combattants en les appelant « mes frères », il use du pronom *nous* pour parler de leur statut commun de soldats et de compatriotes. Le possessif réduit la distance entre lui et les autres, et le substantif *frère* ajoute même une charge affective.

Lorsqu'au contraire il interpelle les Européens, le narrateur endosse le rôle de la conscience qui leur rappelle certaines évidences qu'ils ne veulent admettre : « Oui, vous si fraternels, vous qui aviez, en Europe, dans votre chair ou dans celle de vos pères, tous souffert

d'une tyrannie ou d'une misère – on avait fait de vous, ici, les instruments d'une injustice, les complices d'une tyrannie et d'une misère » (LODJ, p. 255). Le narrateur va même jusqu'à individualiser telle ou telle catégorie d'Européens, en interpellant, à chaque fois, sa cible par le pronom de la deuxième personne du singulier :

> Toi, le Corse, qui ne t'es rallié à la France, après des siècles de lutte, que lorsqu'elle a fait de toi […] un Français de plein droit […] et toi, Français de 48 et de 71, Français de la Commune, toi qui avais fui […] vous tous, vous êtes venus en Algérie au moment où vous aviez besoin de fuir l'Europe — de fuir une tyrannie ou une misère (LODJ, p. 255-256).

Le narrateur fait un rappel de l'Histoire pour signifier que, des opprimés qu'étaient les Européens, voilà qu'ils deviennent des bourreaux. Cependant, l'accusation n'est pas portée directement sur ces derniers, la faute incombe à un tiers qui n'est pas nommé : « qu'a-t-on fait de vous, de nous ? » (LODJ, p. 256), il s'agit d'un *on* indéfini. Dans cette dernière phrase, le narrateur s'inclut dans ce groupe d'Européens manipulés. Le *nous* de la fin vient en quelque sorte partager la faute et faire ainsi accepter l'accusation. La tirade se termine sur un ton ironique : « Ah, le bel héritage, le beau destin ! » (*Ibid*.). C'est sur ce même ton qu'il parle, plus loin, des Européens, s'intégrant lui-même à ce groupe, en utilisant la première personne du pluriel pour mettre en évidence les défauts des siens par rapport à ceux d'ici (les Arabes).

Cette dichotomie des narrataires, *vous* : les Arabes et *nous* : les Européens, sert à marquer la force des uns : « vous savez, vous, ce qui est important : vous êtes depuis si longtemps sur cette terre […] vous, vous connaissez l'importance d'un arbre […] Vous en connaissez le bonheur… » (LODJ, p. 264-265), et à soulever la faiblesse des autres : « Comment […] y trouver repos, asile, détente ? Sans doute est-ce de ce grand vide que vient notre perpétuelle agitation, notre humeur changeante qui varie avec les couleurs du ciel » (LODJ ; p. 264). Le narrateur opère un parallèle entre les deux communautés où celui-ci est en faveur des opprimés, les Arabes qui ont su garder un lien pur avec la terre. Il n'hésite pas à leur témoigner sa reconnaissance pour ce qu'il a acquis grâce à eux : « Moi, j'ai beaucoup appris pas vous, et surtout à aimer. Je vous dis merci — pour tout cela… » (LODJ, p. 265). Néanmoins, ce constat n'est pas une pure accusation adressée aux siens, les Européens, elle est surtout l'expression d'une désolation et d'une peine. Le narrateur est navré pour eux parce qu'ils ne possèdent pas ce lien si profond avec la terre. Leur tort, sinon celui de ceux qui en sont les responsables, est de n'avoir pas tissé des liens forts avec les premiers pour pouvoir s'enraciner comme eux, car comme le dit le père du narrateur : « c'est avec la lie des vieux

vins qu'on donne parfum aux vins nouveaux » (LODJ, p. 264). En fin de compte, à travers cet échange avec les deux partis, le narrateur se désole pour sa situation et celle des Européens d'Algérie. Cette situation se réduit à celle des exilés qui n'ont d'attaches nulle part, car ils ont quitté leurs terres ancestrales et n'ont pas su s'implanter dans celles de leur adoption. Ils sont « comme des demeures sans fondations », vouées, donc, à l'effondrement tôt ou tard. Nous pouvons relever ici l'un des thèmes majeurs de l'œuvre, celui de l'exil, ou d'une autre manière, celui de l'enracinement qui n'est guère facile à réaliser, et qui est néanmoins nécessaire pour acquérir des repères solides et une identité stable.

Le narrateur lui-même devient narrataire lorsqu'il reçoit de la bouche de sa grand-mère l'histoire du mari de celle-ci. Ce dernier est mort au combat avec son sergent kabyle Traredj Akli à Ademba où les deux hommes y sont enterrés l'un à côté de l'autre. Le narrateur se sert de cette histoire, de celle de son père et de sa propre expérience comme preuves de la longue cohabitation entre les deux communautés. Il les cite pour montrer que les liens de proximité et même d'amitié entre le Français et le Kabyle (indigène) existaient déjà depuis longtemps. Il commente ainsi : « Toujours ces deux tombes – ces deux tombes qui ne cessaient de témoigner d'une histoire commune » (LODJ, p. 114). Nous constatons, encore une fois, que le narrateur plaide pour l'union de ces deux communautés. Il insiste sur le rôle de l'Algérien autochtone qui a toujours combattu pour la France, à côté du Français. Le narrateur multiplie ainsi les exemples pour convaincre un destinataire hostile et réfractaire à l'union des uns avec les autres et à cette fraternité incontestable. Le destinataire qui n'est pas nommé ici peut appartenir à l'un ou à l'autre des deux groupes communautaires.

Ces adresses aux différents personnages sont à chaque fois le lieu de revenir sur des moments qui ont marqué la vie du narrateur. Ces êtres ont contribué à son apprentissage de la vie et à la constitution de sa personne. Les déterrer est une façon de dire son identité.

Nous remarquons, par ailleurs, que de cette interpellation individuelle, le narrateur s'achemine vers le groupe. Lui-même n'est plus un *je* mais un *nous* auquel il appartient. Quand le *nous* exclusif désigne le *je* narrateur et les Européens, le narrateur exprime son exacerbation face à l'injustice commise par ces derniers. Mais quand le *je* est conjugué avec les Arabes, le sentiment qui l'anime est celui de la ferveur et de la compassion. Le narrateur passe ainsi de la colère à l'affection fraternelle.

Parallèlement à ce destinataire européen nommé et désigné par la première personne du pluriel, un autre narrataire plus proche de l'expérience du narrateur se manifeste dans le texte. Il s'agit du semblable qui connait le sacrifice des siens pour avoir labouré les terres d'Algérie, celui qui, comme dans ce cas, a un vécu similaire. C'est le colon, par conséquent, qui a évolué dans les mêmes conditions, entouré pareillement d'êtres attachés à la même terre :

> Elle retrouvait courage en pensant à son mari mort quarante ans auparavant… Moi, quand il me manquera, je penserai à celui de mon père. Car nos pères l'avaient eu, ce vrai courage. Ils avaient défriché et planté ces terres difficiles, et ils avaient fait un paysage neuf et fertile. Mais ce courage-là dont je suis fier, nous avait désertés. Si nous l'avions eu, si nous l'avions encore… (LODJ, p. 211).

Ce passage, bien qu'il fasse appel à un narrataire partageant le même passé du narrateur et le même sentiment de reconnaissance envers les aïeuls, cible un autre narrataire, l'autochtone. Il lui rappelle le rôle considérable tenu par les colons qui ont contribué à défricher, labourer et travailler la terre, et qui ont participé à bâtir la colonie. Il appelle à la reconnaissance de ce dernier envers les colons, installés sur ces terres depuis plusieurs générations. Ce passage est non seulement un rappel du mérite des uns, mais il est un appel à l'union dont la terre, le référent commun, est le garant d'une unicité, et d'une identité à construire malgré les différences qui subsistent du fait de l'abus des uns ou de la méfiance des autres. Le partage de l'univers spatio-temporel facilite le message du narrateur, dans le même temps, il détermine l'identité même de son narrataire puisque le même sentiment est voué à la même terre. Celui de l'attachement, mais aussi de l'appréhension et de la peur d'une éventuelle perte. L'usage du pronom personnel *nous* inclusif montre l'importance qu'accorde le narrateur aux autres dans la constitution de son identité. Nous pouvons même dire que c'est lui qui s'associe aux autres pour faire partie de cette collectivité que réunit la terre, la sienne, en somme.

Face à ces interlocuteurs identifiés, un autre narrataire se profile dans le texte. Celui-ci n'est pas interpellé directement. Il se laisse deviner par exemple à travers les interrogations du narrateur, auxquelles il entreprend de répondre lui-même. En outre lorsque cette voix s'interroge sur les tortures : « Mais, à cette époque, comment les justifier [les tortures] en disant d'elles, comme plus tard, que c'était une mesure nécessaire pour répondre à l'horreur des attentats ? » (LODJ, p. 257). Interrogation sur laquelle le narrateur renchérit dénonçant le caractère arbitraire des tortures : « Puisqu'il n'y avait pas d'attentats…C'étaient des tortures

gratuites, pour le principe, pour l'humiliation : n'ayant pour but que d'entretenir la crainte […] » (LODJ, p. 257).

Parfois, le narrateur agrémente ses réponses de commentaires ou d'exemples mis entre parenthèses. Ce type de narrataire à qui s'adressent les explications semble ne pas connaître l'univers référentiel auquel se réfère le récit. Dans un autre passage, où le narrateur répond à une autre question se demandant pourquoi il n'a su profiter de la présence des autres, la réponse formulée se transforme en un constat général : « Peut-être m'auraient-ils appris à découvrir, eux aussi, comme Embarek, et comme Virgile, ce quelque chose d'essentiel sans quoi notre bonheur à tous ne pouvait être possible… » (LODJ, p. 37). En faisant allusion au contexte fictif du récit : le personnage Embarek, et à une connaissance extratextuelle : le poète latin Virgile, que le narrateur suppose acquise par le narrataire, il associe celui-ci à un état d'esprit commun à tous les hommes, à « ce quelque chose d'essentiel ». Le déterminant démonstratif *ce* et le déterminant possessif *notre* les réunit ensemble dans cet état de bonheur. La comparaison, par ailleurs, est très significative parce qu'elle évoque à la fois l'univers champêtre et le bonheur des uns à y vivre, et *a contrario*, elle dit le malheur de ceux qui quittent ce paysage. En fait, elle pose le problème de l'expropriation tel qu'il a été dit par Virgile dans la première églogue des bucoliques. Cette image résume la situation que vit l'Algérie française à son crépuscule ; quand certains retrouvent leurs terres, les autres les perdent. La terre si chère au narrateur est, encore une fois, évoquée de manière très subtile et insistante puisqu'en la chantant, il appréhende le moment de la séparation. La terre constitue pour le narrateur une composante essentielle de son être, et le rapport qui le lie à elle est d'autant plus fort qu'il ne cesse de le souligner.

Enfin, si nous envisageons cet autre destinataire, le lecteur, nous nous apercevons que le livre s'adresse aux deux communautés constituant l'Algérie de cette époque, celle d'avant l'indépendance. Il est question, à la fois, des Arabes et des Européens. L'objectif est de sensibiliser ce lectorat à franchir toutes les différences qui séparent les deux groupes communautaires. Nous le percevons à travers les comparaisons, les sollicitations de partage et d'union. L'insistance du narrateur sur certaines habitudes et coutumes des autochtones, et le fait même que certains personnages soient des Arabes exhorte l'Européen à voir autrement cet autre avec qui il partage la terre. Le lecteur qui peut donc s'identifier au narrataire désigné du texte est celui contemporain de l'auteur, car pour bien comprendre les motivations du narrateur et ce qu'il veut susciter chez son narrataire, il faut partager un minimum de

connaissances sur cette période de l'Histoire et sur les opinions qui y prédominaient. Un lecteur actuel, démuni d'une connaissance du contexte socio-historique et politique de l'Algérie française, ne serait pas à même de comprendre toutes ces motivations s'il n'appartient pas aux communautés décrites.

Au total, le message adressé change selon le destinataire visé. Nous avons constaté que quand il s'agit du père, le narrateur adopte un ton où l'expression du lien affectif s'apparente avec l'hommage à l'homme juste et initiateur de la fraternité avec les indigènes. Le fils désire aussi exprimer une reconnaissance envers cet homme qui, comme des milliers de colons, a pris part à défricher et à labourer la terre d'Algérie. S'agissant des Arabes, le message se veut l'expression d'une gratitude pour leur bonté et leur humanisme. Grâce à eux, il a appris à vivre en harmonie avec la nature et la terre. Pour ses frères, il n'hésite pas à prendre leur défense face à l'injustice qu'ils subissent. Devant ces autres personnes qui font partie de la communauté européenne qui dénigre les Arabes, le narrateur s'adresse à eux pour les inviter à reconsidérer leur regard et leur relation avec les habitants de la terre qui les a accueillis. D'un autre côté, le narrateur interpelle surtout ce *on* « non-nommé » qui crée l'injustice et l'inégalité, il se dresse en accusateur contre lui. Ce *on*, qui est désigné indirectement et qui ne porte pas de nom, est néanmoins connu de tous les autres interlocuteurs interpellés. De ce fait, plusieurs messages sont émis dans le texte des *Oliviers*. Le narrateur exprime tour à tour indignation face aux agissements des uns, gratitude devant les autres, et peur face au changement qui menace d'anéantir un passé harmonieux et « fraternel ».

### 3.2.4 Dans *Outremer*

Les premières lignes du récit d'*Outremer* font écho aux paroles du narrateur du *Premier homme* à propos de la France. Les deux personnages enfants, Jacques et Morgan, font face à la même perplexité, au même constat qui laisse l'un et l'autre dans l'incompréhension. Quand le narrateur du *Premier homme* dit : « [Jacques] savait qu'il était français, que cela entraînait un certain nombre de devoirs, mais pour qui la France était une absente dont on se réclamait et qui vous réclamait parfois […] » (LPH, p. 226). Le narrateur d'*Outremer* répond ainsi : « [la carte de France] puzzle énigmatique de départements roses, verts, jaune pâle, au dessin tarabiscoté, qui s'emboîtaient l'un dans l'autre, s'engrenaient, pour constituer le visage d'une nation qu'on m'apprenait mienne » (OU, p. 11). Si pour Jacques Cormery, ce pays lointain et étrange le fait rêver, il en est autrement pour Morgan qui se lance dans une

véritable expédition géographique pour se situer sur la carte et y retrouver la ville où il habite. C'est à partir de là que le narrateur amorce son récit d'enfance et ses interrogations sur son identité. Il fait des retours vers le présent de l'adulte qui revient sur les lieux évoqués de ce passé et marque des pauses narratives pour solliciter la coopération de son interlocuteur. Le texte prend la forme d'un récit oral livré à une oreille, dont la présence est régulièrement rappelée par le narrateur à travers nombre d'éléments.

Le narrateur s'adresse à un narrataire interlocuteur, répondant à ses questions, l'informant de l'évolution du récit, lui rappelant certains faits déjà racontés ou lui fournissant des détails topographiques et des descriptions de personnes, de lieux, d'objets, ou même exhibant sa vie intime. Les exemples suivants sont un échantillon de ces diverses interventions :

- La bibliothèque […] où l'on pouvait trouver […] un livre d'anthropologie, *la Femme*, dont nous reparlerons plus tard (OU, p. 103).
- Afin d'apporter notre contribution à l'anthropologie de ma personne, nous citerons ici *in extenso* le texte concernant donc LA Juive […] (OU, p. 213).
- J'eusse partagé avec ma sœur de troubles relations que nous nous attacherons à éclaircir ici (OU, p. 219).
- C'est dans le salon que trônait le portrait en pied de maman […] peint par Dequersse, hors concours à l'Exposition d'Anvers, 1957 : on en fera aussi l'historique en temps voulu (OU, p. 103).

Ces intrusions du narrateur, que nous avons déjà analysées plus haut et qui font référence à son activité d'écriture, sont aussi des clins d'œil au narrataire qu'il tient en attente de la suite de son récit. Elles marquent la suprématie de celui qui détient l'histoire. Il choisit ainsi le moment de relater telle ou telle anecdote, celui de s'attarder sur des détails insignifiants, etc. Les indications relatives à l'acte d'énonciation marquées par le déictique *ici* dans le deuxième et le troisième exemple permettent d'attirer l'attention de l'interlocuteur à propos d'un fait ou d'un épisode de sa vie comme s'il s'agissait d'un événement majeur. Le narrateur fait de l'acte d'écrire une mise scène où il manipule la progression du récit et où il met en action ses performances d'orateur. Cette relation d'interlocution est renforcée par l'usage de certains verbes comme « nous parlerons », « nous raconterons », « nous citerons » qui montrent le caractère oral de l'interlocution. Le futur participe à créer l'attente d'un événement ou d'une anecdote à venir. Le narrateur s'adresse à cet interlocuteur à travers les

réponses qu'il apporte à ses interrogations ou en reformulant les phrases. Il est en constant échange avec le destinataire.

Parfois, le narrataire n'est pas le seul à être associé au discours du narrateur. Les paroles de ce dernier ont une valeur universelle de maxime ou de sentence qui se dégagent d'une expérience personnelle. Il en est ainsi du constat qu'il fait à propos des mots dont, lui enfant ne saisissait pas encore le double sens : « le monde se mesure au nombre de nos mots » (OU, p. 261). Il explique par conséquent que sa compréhension des choses est limitée à sa connaissance de la langue. Le déterminant possessif *nos* associé au présent qui a valeur de vérité générale, fait de cet épisode, plaisant au départ, une expérience commune à tous les hommes. Elle acquiert ainsi une valeur conceptuelle qui se détourne de l'anecdote où la langue est un moyen d'accès à la connaissance du monde. Cette connaissance de l'être humain peut se mesurer donc à celle qu'on a de la langue, car on ne peut prétendre à un niveau supérieur de connaissance sans la maîtrise des mots.
Un autre exemple est celui du mot « règles » dont il ne connaissait pas le deuxième sens, en l'occurrence les menstrues d'une femme. L'auteur se sert souvent de cette technique de l'anecdote, associée souvent à l'humour ou à l'ironie, pour livrer des vérités significatives et graves. La même sentence à propos du passé est tirée après un retour vers les lieux de l'enfance. Après la description du sentiment qui envahit le narrateur à son retour à Alger, à l'appartement *143bis*, il dit : « *On ne revient pas*[213] » (OU, p. 118). La Formule presque proverbiale sert à dire que le passé et tout ce qui lui est associé sont condamnés à être engloutis par le temps.

L'usage de l'ironie, dont il a été déjà question, n'est pas seulement une manière de se désolidariser de sa propre parole. Elle est aussi un moyen d'impliquer *l'autre*, le récepteur, et de faire peser sur lui la responsabilité de la signification du texte, car dans le principe de l'ironie se concrétise cette obligation de complicité entre narrateur et narrataire. L'ironie à laquelle recourt le narrateur d'*Outremer* suppose une connaissance partagée du contexte socio-historique dans lequel évoluent les personnages. Cela veut dire que le narrateur fait appel à la complicité du narrataire pour comprendre les sous-entendus auxquels il fait référence et aux dérisions dont sont victimes certains de ses personnages. Les deux partenaires doivent partager certaines valeurs afin que l'ironie aboutisse.

[213] Si nous remettons cette citation dans le contexte historique, nous pouvons dire aussi que c'est une manière de dire que le sort d'un exilé est de ne jamais revenir vers les lieux de ses origines, une fois sur le chemin de l'exil, on ne revient plus. Il est question en l'occurrence du sort des Français d'Algérie qui sont partis pour ne plus revenir.

La présence du narrataire extradiégétique, qu'invoque le narrateur-personnage fait partie de cette mise en scène exagérée de la vie personnelle et familiale de Morgan. Celui-ci est censé connaître certaines langues étrangères, du moins quelques expressions de l'arabe, de l'anglais, de l'espagnol, du latin ou de l'allemand, comme il doit avoir une connaissance du contexte historique de l'Algérie française, pour saisir les allusions citationnelles et les dérisions. Il faut, en outre, posséder un savoir et une culture relatifs à la mythologie, aux religions et à l'Histoire du monde. Le narrateur ne cesse de mentionner des faits d'ordre politique et international comme l'expédition de Suez, dont il se sert pour provoquer sa mère. Il cite également des noms de personnages historiques telle Isabelle la catholique ou Jeanne d'Arc. Le narrataire est donc bien caractérisé, sans être un érudit, il possède des connaissances générales qui lui permettent de suivre le narrateur dans les nombreuses comparaisons et autres analogies auxquelles il fait appel dans le texte.

Par ailleurs, la présence constante du narrataire se manifeste par les incessantes justifications du narrateur-personnage qui explique et reformule son discours. Nous pouvons ainsi relever des formules et des locutions comme : « veux-je dire » (OU, p. 15, 224, 262, 307) pour reformuler son discours, ou cette autre phrase : « C'est faux. Je le nie ! » (OU, p. 204) où le narrateur se met au-devant d'une accusation, il se défend et dément certains faits. Dans le passage qui suit, le narrateur se lance dans une justification : « certes, j'avais rusé. Elle ne pouvait deviner que j'avais fichu le beurre en l'air. Mais ce qui compte, est-ce une victoire […] » (OU, p. 111). L'aveu du narrateur d'avoir triché n'est qu'à moitié assumé, ce qui lui permet d'avancer ces arguments et même de les faire admettre par le narrataire. La concession de la faute est une manière d'obtenir son pardon, et de faire accepter par la suite ses opinions. Le narrataire serait ainsi plus indulgent et son adhésion serait plus facile à obtenir. Si cette démarche montre que le narrateur se soucie de l'opinion de ce partenaire, et de la bonne réception de son message, elle révèle néanmoins un narrateur qui manipule son interlocuteur.

D'autres explications à l'adresse de celui-ci sont mises entre parenthèses où le narrateur donne des indications à ce dernier. Ces parenthèses servent, par ailleurs « à renouer les liens entre narrateur et narrataire[214] ». La grande différence entre ce récit et celui d'*Ébauche* ou celui des *Oliviers* réside dans le fait que dans ce dernier le narrateur-personnage s'adresse exclusivement à un narrataire extradiégétique, un narrataire à qui il

[214] Julie Solomon, *Proust, lecture du narrataire, op. cit.*, p. 147.

semble raconter son histoire et celle en partie de ces parents. Il est son confident, mais il est aussi un témoin à qui il transmet une partie de sa biographie. Il tient donc à lui transmettre les moindres faits en annotant certains épisodes et en apportant des précisions. À la mort du père par exemple, découvrant tous les objets que ce dernier a amassés, le narrateur livre une remarque entre parenthèses :

> Et dans la cave de notre villa mauresque d'Orléansville, ce qu'elle n'avait pas trouvé, maman quand elle y avait "mis son nez" […] les sabres de spahi ; les képis de spahi ; une dizaine de vestons de bat-d'Af (à partir de ces objets épars, on aurait pu reconstituer l'histoire de l'Algérie depuis la conquête et bien avant !) (OU, p. 173-174).

Ces parenthèses sont des indications supplémentaires au narrataire pour l'aider à comprendre certains sous-entendus, donner plus d'informations sur la mère, citer sa parole, livrer des caractères d'autres personnages, expliquer certains faits, et même prévenir les interrogations du lecteur. Par conséquent elles varient en longueur, passant du seul mot à plusieurs phrases. Ces parenthèses sont enfin des espaces d'analyse complétant ce qui est raconté. D. Coste[215] parle d'« auto-analyse » où on trouve deux structures imbriquées : l'une narrative et l'autre méta-narrative. Le narrateur se scinde en deux : l'un rapporte et l'autre analyse, apporte précisions et juge ce que le premier raconte. Cet aspect prédomine dans *Outremer*, où souvent le biographe donne la matière à l'analyste pour pouvoir expliquer et analyser certains événements et épisodes de sa vie. L'espace où s'écrit le texte ne lui suffit plus, il envahit alors celui des parenthèses, à la recherche du moindre recoin pour insérer les maints petits détails et les moindres remarques.

D'un autre côté, nous remarquons que le lecteur en tant que tel ne sera cité de manière explicite qu'une seule fois où le narrateur exprime le vœu de lui laisser la liberté de tirer, des anecdotes racontées, les conclusions qui lui conviennent. Il dit : « Tous ces témoignages, minutieusement colligés et collationnés, demeurent incertains, et nous abandonnons au lecteur le soin de se faire juge » (OU, p. 19-20). Le narrateur ne l'apostrophe pas directement, il le désigne par la troisième personne. Il occupe la position neutre de celui qui rapporte un récit de manière objective et qui se garde d'émettre ses propres jugements. Ce semblant d'objectivité est renforcé par des formules telles que : « rien ne nous est parvenu » (OU, p. 19) ou « nous ne prenons bien évidemment pas parti » (OU, p. 21).

[215] Didier Coste, « Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire », dans Claudette Delhez-Sarlet (dir.) et Maurizio Catani (dir.), *Individualisme et autobiographie en occident*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983, p. 254.

D’autres procédés sont mis en place pour apostropher le narrataire, surtout quand il s’agit de la narration elle-même. Il est alors question de lui rappeler un moment ou un fait déjà raconté ou au contraire lui annoncer un autre à venir. Le narrateur entraine souvent le lecteur dans son sillage, l’invitant à suivre l’évolution du récit selon les indications qu’il lui offre.

La référence au narrataire se fait parfois de manière explicite, comme dans l’exemple suivant où il est sollicité dans l’écriture du récit : « Laissons ces sophistes psychanaleux et anthropolgeux à leurs calembours ! » (OU, p.199). L’utilisation de l’impératif à la première personne du pluriel inclut le narrataire dans la régie du récit et de sa progression. Le narrateur le sollicite comme co-auteur, détournant dans le même temps l’attention de celui-ci de tout ce qui vient d’être dit. Il l’invite à poursuivre, avec lui, le récit coupant court à cette digression pour prévenir un sentiment d’ennui qui peut envahir le narrataire à cause de ces ramifications qui se multiplient. Il montre même que l’intérêt n’est pas là, feignant lui-même un désintérêt pour ce genre de commentaire. Le narrateur utilise les termes péjoratifs de « psychanaleux » et « anthropologeux » dans le but de discréditer et dévaloriser les dires des vrais spécialistes, et montrer qu’il n'approuve pas leur interprétation et leur avis. C’est une manière aussi de dire que ce qui va suivre est plus important et qu’il ne faut plus perdre de temps à lire ce que ces spécialistes ont à dire. Le narrateur conditionne ainsi la réception du récit et essaye de manipuler le récepteur à sa guise. La métalepse permet ici d’arrêter un commentaire pour poursuivre le récit, ce qui lui permet d’accélérer la narration et de passer à un autre point.

D’un autre côté, lorsque le narrateur s’adresse directement au narrataire, il utilise la deuxième personne du pluriel. Sans doute privilégie-t-il cette personne parce qu’elle est moins familière que le *tu*. Le *tu* brise le caractère solennel et distancé par rapport au discours et à l’interlocuteur. Il est incompatible avec la mise en scène dont se sert le narrateur pour raconter son histoire. De la même manière, le *nous* refuse l’individuation à l’interlocuteur du narrateur, ce dernier préférant le confondre avec lui-même. Le narrataire demeure donc dans le flou de l’inclusion.

Le narrateur fait même intervenir la voix d’un traducteur et celle d’un éditeur qui s’adresseraient dans ce cas au lecteur, à travers des notes insérées dans le texte ou données en bas de page (OU, p.102, p. 207, p. 109). Le lecteur est contraint à croire ces voix censées venir du monde réel. L’appel à ce genre de citations dans un récit fictif a pour but de renforcer cette illusion de la biographie et du dire vrai. Le narrateur invite le lecteur à adhérer à cette

histoire et à faire semblant d'y croire lui aussi, mais dans ce récit l'effet produit est tout autre. En effet, si nous essayons de mettre en relation ces citations avec la démarche globale de l'auteur, nous constatons qu'au contraire le lecteur n'y prêtera pas garde. Cette démarche n'est qu'un artifice de plus pour atténuer le caractère grave de l'histoire personnelle, et montrer un narrateur détaché de son propre récit.

Cependant, si cet interlocuteur que nous avons identifié, jusqu'ici, comme un narrataire extradiégétique, qui participe à l'élaboration du récit, il faut voir dans l'insistance du narrateur et la présence, dans son discours, de la figure maternelle, une manière d'interpeller celle-ci. Il en est ainsi de cette expression : « Non, non, moi elle m'aurait pas, la Rolande » (OU, p. 249). Même si elle s'adresse à un narrataire immédiat, elle vise néanmoins la mère à qui le fils promet une résistance acharnée. Dans un autre passage, le narrateur réaffirme cette opposition : « Je l'ai pas eu [la mère] ! Elle m'a pas eu non plus ! A un doigt près. Recousu » (OU, p. 272).

Enfin, il apparait, après ce détour, que *l'autre* sollicité et interpellé par le narrateur est essentiellement un co-organisateur du récit. Le narrateur se sert du prétexte de s'adresser à lui dans un but régulateur de la narration. Il l'interroge, soit pour donner de plus amples précisions et ralentir ainsi le récit, soit, ou au contraire, pour fermer une parenthèse explicative et accélérer la narration. Mais ce dialogue entre narrateur et narrataire provoque et alimente le récit en détails, explications et reformulations sur la vie et le vécu personnels. De ce point de vue, le récit personnel ne répondrait plus à la seule volonté individuelle de comprendre et de se comprendre, mais de se faire comprendre et instruire *l'autre* de cette histoire. Bien entendu, cela n'empêche pas le narrateur de partager avec son interlocuteur certaines expériences comme nous venons de le voir, de manière à en faire des habitudes communes.

Nous arrivons, finalement, à la conclusion suivante : le narrataire d'*Outremer* est réactif, par ses interrogations il oblige le narrateur à lui répondre, à reformuler son discours, à lui fournir des précisions, et même à compléter son discours par des parenthèses. Cette attitude s'inscrit en complémentarité avec le désir du premier de trouver un allié, un complice pour qui et avec qui il puisse réécrire ses souvenirs personnels. Elle se présente même comme une condition pour la réalisation de ce projet, car sans les interrogations du narrataire, le narrateur ne peut raconter les détails de son enfance. Le narrateur a besoin de ce vis-à-vis pour

pouvoir raconter et confier son étrange histoire et celle de sa famille, afin de mieux saisir la singularité de son passé.

### 3.3 Co-écrire (et co-construire) l'identité avec *l'autre*

Le père encourage le fils à écrire un livre dans *Les Oliviers de la justice*. La mère en est indirectement l'instigatrice dans les trois autres récits. Aussi ces figures sont-elles essentielles dans la reconstruction et la quête de cette identité oubliée, fragmentée ou ambiguë.

Ainsi, dans L*es Oliviers* le narrateur cède la place de personnage principal au père, célébrant « le livre qu'il a pu écrire sur la terre natale ». Le livre du fils va raconter l'accomplissement de celui du père. Il l'écrit pour accomplir la volonté du père, celle de réaliser l'union entre les deux communautés. Elle se base sur de petites histoires, de souvenirs où le narrateur rappelle à ses interlocuteurs combien il regrette cette lointaine cohabitation entre colons et indigènes. Il interpelle des narrataires ou personnages pour leur rappeler que cette union est encore possible.

La mère, demandant au fils d'aller voir la tombe du père, est l'instigatrice de l'enquête de Jacques Cormery dans *Le premier homme*. L'histoire que retrace le narrateur va jaillir de ce voyage vers les origines. Alors même que la mémoire qui garantit sa transmission de l'histoire familiale est compromise, il ne subsiste que la mémoire du cœur, celle des liens affectifs et celle de la souffrance pour attester de l'existence de tous les êtres qui constituent la filiation de Jacques.

Il en est autrement dans *Ébauche du père* où l'histoire personnelle est ponctuée de retours et de rappels incessants de la blessure « originelle », la naissance bâtarde. Pour faire face à cette bâtardise, le narrateur revendique l'appartenance multiple : à sa mère, à Camus, à Alexandre Lassasin, à son ami Zaoui, à l'Oranais ou à l'Algérien. Il apostrophe ces derniers pour réclamer auprès de chacun d'eux une part d'héritage. Il ne cesse de se justifier pour mieux s'accepter et se faire accepter. Les anecdotes qu'il raconte ne sont qu'un prétexte pour réaffirmer son appartenance, dévoiler son être et exprimer ses profondes convictions, et formuler le vœu d'une meilleure cohabitation entre les différentes communautés présentes sur la terre d'Algérie.

Enfin, le narrateur d'*Outremer* prend la parole sur un ton désinvolte, il entreprend de raconter son histoire à un destinataire externe. Il adopte des positions plus objectives et

affiche une distance critique par rapport à un passé chaotique qu'il n'en finit pas de mettre en dérision. Une dérision qui cache néanmoins le désir de comprendre ce même passé. Le narrateur livre les faits comme étant véridiques, et il se présente comme un témoin de ces faits ou même ayant pris part à certains d'entre eux. Le narrateur semble croire que l'adhésion du narrataire se fait par une démarche de séduction oratoire par les différentes approches qui associent ce dernier au mouvement de l'écriture et par le langage même employé. Cette séduction se réalise et s'accompagne d'une argumentation rigoureuse, non sans une certaine légèreté humoristique qui livre l'histoire personnelle comme une anecdote.

Tout porte à croire qu'il existe une sorte de partenariat qui se crée entre ces deux instances symétriques pour arriver à formuler un message et construire un discours en relation avec l'identité. Le narrateur agit comme si ce dernier était devant lui, répondant à ses interrogations et lui apportant détails et éclaircissements. Cet autre peut alors être l'alter ego du *même* qui s'adresse les mêmes interrogations. Il y a une prise en considération et souci de *l'autre*, qu'il soit un destinataire interne et immédiat dans le texte ou au contraire extérieur au texte. Les incursions du narrataire sont le lieu de refaire l'identité et de la réaffirmer, sinon de la créer et de l'inventer si elle n'existe pas. Refaire l'identité s'effectue aussi bien dans le renouvellement de l'histoire personnelle que dans l'écriture où chaque narrateur opère un choix pour parler de lui et reconstruire cette histoire. La place que prend le narrataire dans ce mouvement scriptural tient à la réponse qu'il provoque aidant ainsi à la reconstruction de l'histoire personnelle. La présence active du narrataire est un moteur qui engendre la vie puisqu'il ramène à la surface des êtres et des actes oubliés, ses interventions relancent à chaque fois le discours du narrateur sur soi, sur les autres et sur le monde. Nous pouvons parler dans ce cas de complicité créatrice entre narrateur et narrataire. Ce dernier n'est plus seulement une instance qui prend part à l'acte narratif mais il est une nécessité qui conditionne l'évolution, le résultat et la portée du texte narratif. En ce sens, la convocation d'un destinataire réel ou virtuel est une manière aussi de construire le sens de chaque récit en offrant un « mode de lecture[216] » possible. C'est encore « conditionner l'acte de lecture[217] » qui, dans la perspective d'une quête ou de construction d'une quelconque identité, acquiert une importance majeure puisqu'elle participe à l'élaboration du message et de l'image de soi à communiquer.

---

[216] Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 280.
[217] *Ibid*.

## Conclusion

La conclusion à laquelle nous aboutissons à la fin ce chapitre est celle de l'identité qui se définit en termes de coopération ou de co-construction. Le locuteur qui exprime et s'interroge sur son identité a besoin d'un partenaire à qui adresser ses interrogations, ou d'un interlocuteur qui approuverait ses revendications s'il ne peut apporter des réponses à ses questionnements.

À travers l'étude du narrataire dans les quatre récits, nous avons pu relever les différents rôles de celui-ci dans la relation du récit personnel. Nous nous sommes appuyée, notamment, sur la stratégie dont use le narrateur pour faire appel à lui et la fréquence de son intervention dans le récit. Ces incursions ne revêtent pas la même insistance dans les quatre récits, elles n'interviennent pas non plus de la même façon. Dans un récit à la troisième personne, comme *Le premier homme*, le narrataire ne s'affiche pas de manière explicite et récurrente comme peut l'être celui d'*Outremer* par exemple. De même que le narrataire intradiégétique qui est mis en scène dans *Ébauche du père* et dans *Les Oliviers de la justice* n'est pas sollicité dans *Le premier homme*.

Le narrataire remplit cependant différents rôles qui se laissent saisir à travers le discours qui lui est adressé. Le narrateur l'interpelle ainsi afin de justifier un sentiment, un comportement ou une opinion, ou dans le but de le convaincre à propos d'une autre vision et essayer d'influencer son jugement, et d'attirer sa compassion. Par conséquent, les rapports qui s'instaurent entre ces deux pôles de la communication changent selon l'objectif du locuteur. Quand le narrateur considère par exemple son interlocuteur comme un confident, celui-ci lui révèle des détails sur son expérience personnelle, sa sexualité, et les sentiments profonds qu'il éprouve vis-à-vis de certains faits. La confidence vise la clémence, sinon la compréhension du narrataire. À ce moment, bien que le narrateur se trouve en position de faiblesse par rapport à son interlocuteur, il tente de resituer l'équilibre dans ce mouvement d'association dans le vécu personnel.

Par ailleurs, faire appel à la connaissance commune et aux expériences partagées avec le narrataire, et par extension le lecteur, donne cet aspect universel du sentiment personnel traité et de la quête menée, et légitime en passant la revendication de chaque narrateur, comme il permet à celui-ci de gagner l'adhésion et la sympathie de *l'autre*. Se confier et

confier les expériences personnelles à *l'autre* fait de lui un allié, un complice, qui participe à la reconstruction de soi.

Cette relation d'égalité peut être compromise. Elle se transforme en rapport de force quand il ne s'agit plus de parler de soi mais d'attirer l'attention de l'interlocuteur sur une réalité injuste, défendre une cause, restituer une vérité, etc. À ce moment, le narrateur adresse invectives, reproches et blâmes à son égard. Nous avons ainsi constaté que dans *Les Olivier de la justice* la relation affective qui lie le narrateur à son narrataire change : de la proximité vis-à-vis de certains, il affiche la colère ou la domination face à d'autres. Nous pouvons notamment citer l'exemple où le narrateur s'adresse à ses concitoyens européens qu'il fustige et blâme pour ne pas avoir tiré des leçons de leur passé et de l'Histoire. De ce rapport marqué, nous nous sommes acheminée vers une relation plus neutre, moins expressive dans *Le premier homme* où le narrateur ne s'adresse pas à un destinataire identifié et précis. Tout autre est cette relation dans *Outremer* où le narrateur associe son vis-à-vis, non seulement dans le mouvement de l'écriture du récit, mais dans la réception même de son histoire et de celle de ces personnages. Il invite son narrataire, à adopter une attitude aussi critique que la sienne.

Au total, la présence du narrataire sert à donner des précisions concernant le narrateur ou narrateur-personnage. Autrement dit, celui qui parle se dévoile et dévoile sa personnalité et les préoccupations qui le hantent à travers le discours du narrataire et le contenu même de ce qui lui est adressé. Ce rapport entre le narrateur et ses interlocuteurs ainsi que le contenu qui le gouverne constituent, *in fine*, une autre manière de dire et de considérer l'identité.

## Conclusion de la deuxième partie

Dans cette deuxième partie, nous avons étudié la désignation des partenaires de l'échange communicatif, ainsi que la modalité de l'apparition de la parole de chacun. Nous avons vu aussi comment le chevauchement des niveaux narratifs participe de cette parole plurielle que met en avant chaque texte dans l'expression de la quête des narrateurs ou des personnages.

Il en ressort plusieurs points : d'abord, par rapport à celui qui parle, nous avons pu constater que la pluralité de la désignation, qui transpose ce mouvement de la recherche de soi, reflète l'hésitation du locuteur comme il dénonce également la pluralité des *moi* qui le compose. Ainsi, chaque fois que le sujet qui parle change d'autodésignation, celui-ci met en exergue un élément qui le constitue, il exhibe un nouveau *moi*, mais qui ne s'inscrit pas nécessairement en contradiction avec les précédents. Nous avons vu ensuite que l'appréhension du sujet parlant à la première personne ou à la troisième personne traduit des volontés différentes. Si la première personne trahit une subjectivité apparente, le locuteur peut cependant adopter un regard critique où la remise en cause est dominante. De même, la troisième personne n'est pas toujours synonyme d'effacement de celui qui parle. Ce retrait est au contraire une façon de faire revivre *l'autre*, un autre que soi.

Les conclusions auxquelles nous avons abouti dans le premier chapitre nous ont permis d'introduire la question de la polyphonie à travers la métalepse et l'ironie. L'ironie, par exemple, est une façon d'affronter la contradiction et l'ambiguïté. Ces procédés sont autant de manières de saisir et de comprendre le monde, mais ils sont aussi des stratégies d'engagement de celui qui parle. Ils permettent par conséquent de saisir la personnalité de celui qui parle, car la recherche d'une quelconque identité ne se traduit pas seulement par le message livré, mais elle surgit également à travers la position adoptée face à ce même message et à travers l'implication ou non de celui qui parle.

D'un autre côté, nous avons constaté que l'interrogation sur soi est adressée à quelqu'un, un autrui que nous avons essayé de saisir dans les quatre récits. Là aussi, nous avons relevé plusieurs remarques : non seulement les questionnements du locuteur ont besoin d'un récepteur qui légitimerait son existence, mais le contenu même de ces interrogations dépend de ce dernier. Ainsi, face à chaque partenaire, le locuteur affiche un visage différent.

Le regard de celui-ci sur lui-même dépend de son interlocuteur, *l'autre* le constitue, en somme.

Au total, les analyses effectuées dans cette deuxième partie ont montré que la quête de l'identité n'est pas une expression orientée seulement vers soi. Elle est orientée vers *l'autre*, et se construit avec sa participation, car le locuteur dans sa démarche cherche toujours quelqu'un à qui se raconter, un interlocuteur qui puisse prendre part à l'entreprise de l'investigation, et qui validerait les conclusions auxquelles le premier va aboutir. L'altérité recherchée se concrétise dans les textes à travers les nombreuses possibilités de sollicitation. Les marques de sa présence diffèrent tout autant d'un texte à un autre. Cela revient à dire que la parole n'est pas monologique, elle cherche l'appui de celle de *l'autre*, se construit et se communique en fonction de celui qui la reçoit.

# Troisième partie :
# Identité individuelle/Identités individuelles

## Introduction à la troisième partie

Nous avons étudié dans le chapitre précédent l'identité dans une dimension interactive où, pour reconstituer les éléments de son *moi*, le narrateur sollicite un tiers afin d'obtenir son aide et son appui dans cette entreprise. Nous avons notamment étudié les modes de présence de cet interlocuteur et la manière dont est fait appel à sa parole. Nous avons noté que la présence et la fréquence de son intervention dépendent de la relation qui lie cet interlocuteur au narrateur, mais aussi de la nature de la quête. Cet aspect de l'identité, construite avec le concours de ce partenaire, nous a permis de souligner le rôle de *l'autre* dans la quête et la reconstitution de l'identité du *même*. Cependant, la quête ne se résume pas celle du narrateur ou narrateur-personnage. D'autres voix portées par celui-ci expriment des attentes, des peurs et des objectifs, s'inscrivant dans cette même optique de la recherche. Il paraît donc à présent indispensable d'élargir notre analyse à ces autres figures.

Dans cette dernière partie, nous abordons donc l'identité sous sa dimension plurielle, dans la mesure où il n'y a pas une seule quête, mais des quêtes de plusieurs personnages qui expriment des désirs et aspirent à des idéaux différents. Ces derniers peuvent former un seul mouvement mû par une même impulsion, ou au contraire entrer en opposition et évoluer dans des tensions et conflits. Il nous incombe par conséquent de considérer l'identité, non sous le seul angle filial ou de l'unique héros, mais par le prisme de la quête conduite par plusieurs protagonistes tourmentés par des objectifs différents, et nourrissant des espérances tout aussi différentes.

Dans le premier chapitre, nous examinerons, à travers l'étude des personnages, ce que chacun d'entre eux nourrit comme ambition et aspiration. Cette analyse nous permettra, entre autres, de dégager des tendances de revendication dans les quatre récits. Une clarification s'impose ici, à propos du personnage et de cette composante réelle qu'est la personne. Nous parlons de personnages plutôt que de personnes bien que les récits s'appuient sur une large matière biographique. Nous appréhendons les personnages, comme le précise Margaret Macdonald[218], tels qu'ils apparaissent dans les récits pour ne pas se risquer à chercher un quelconque complément d'informations dans le monde réel, et ceci en dépit de toutes les

[218] Margaret Macdonald, « Le langage de la fiction », trad. fr. de Claude Hary-Schaeffer, dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, *op. cit*., p. 221.

ressemblances et les confusions auxquelles peuvent prêter les données onomastiques, toponymiques, et biographiques en l'occurrence. Les personnages sont considérés comme des porte-paroles du narrateur dans la mesure où chacun d'eux véhicule une partie de son créateur. Nous postulons que les personnages sont à conceptualiser comme des éléments qui prennent part à la construction du sens du texte. Bien évidemment, l'illusion référentielle de chaque personnage fait partie de son essence même et participe à la construction du sens global du récit et de la thématique générale, mais cette perspective n'exclut pas l'intrusion de personnes réelles, que l'on désigne par « personnages référentiels[219] ». Contrairement à la simple allusion que fait le narrateur à propos de ceux-ci, le discours qu'il développe à leur encontre et la mise en scène dont ils sont les sujets, acquièrent une grande importance dans l'expression de l'identité. En effet, ils font ainsi partie du processus mis en œuvre pour convaincre, et dans le même temps, ils ont vocation à concourir à donner plus de profondeur et de gravité à la question de l'identité. Des récits purement fictifs qui ne feront aucune référence au réel entrainent le risque qu'à la fermeture des livres, le lecteur ne se souvienne plus de ce qu'ils contiennent. Par ailleurs, sur le plan de la réception, présenter une personne réelle ne suscite pas la coopération du lecteur qui reçoit une vérité donnée. Au contraire, le jeu sur le vrai et le faux éveillera la curiosité du lecteur qui va chercher à saisir le personnage et à s'approprier son histoire.

Nous nous emploierons, dans le deuxième chapitre, à replacer les conclusions concernant l'analyse du personnage dans le contexte spatio-temporel des récits, c'est-à-dire celui de l'Algérie française, en insistant sur l'espace qu'occupe le personnage comme élément faisant partie de ce qui le constitue. Nous accorderons en outre une attention particulière à l'attachement à la terre natale. Celle-ci est en effet un élément essentiel auquel se rattache la quête des personnages qui revendiquent sans cesse ce lien particulier et inexplicable mais fort les unissant à la terre natale. S'il est vrai, comme nos précédentes analyses ont permis de l'illustrer, que l'expression et le questionnement sur l'identité sollicitent une figure d'écoute, il n'en demeure pas moins que cette interrogation n'est pas isolée du contexte qui la constitue. En d'autres termes, il faut prendre en considération d'autres éléments comme le groupe communautaire, l'espace et le moment où jaillissent les interrogations et la quête.

[219] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Booth Clayton Wayne et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 122. Nous reviendrons sur le personnage référentiel plus bas.

Enfin, nous insisterons dans le troisième chapitre sur l'aboutissement de ces quêtes liées aux transformations historiques que connut l'Algérie française. Ces événements, qui étaient prévisibles pour les uns, viennent néanmoins compromettre leurs espoirs. Les quêtes des personnages restent en suspens, quand elles ne débouchent sur une impasse. Le deuil s'impose alors, pour exprimer ce sentiment de frustration lié à la perte ou à l'impossible réalisation.

Cette dernière partie veut donc marquer le passage de l'identité individuelle à une autre plus large et collective au sein de laquelle baigne chaque personnage héros ou narrateur. Le choix d'une telle perspective est dicté par le cheminement et les conclusions de la deuxième partie qui traite des voix et de la polyphonie, et qui appelle, en somme, une pluralité et une parole diverse qui est l'expression non pas d'un seul individu, mais de plusieurs, voire d'une communauté. Cette parole collective exprime des craintes, des peurs, des regrets, mais elle révèle aussi la déception, la résignation et le destin assumé, sinon imposé à toute une communauté.

En effet, en corollaire, nous postulons que la quête ou l'enquête dépasse souvent le cadre familial pour investir un univers plus large. De l'histoire personnelle, chacun s'embarque dans l'Histoire où le petit groupe familial y trouve une place, prend part à l'écriture de cette grande épopée universelle. On passe ainsi de la quête du père, à celle des ancêtres, puis à celle de l'histoire des colons et à l'arrivée des premiers immigrants Français, Espagnols et autres Européens en Algérie, les révolutions de 1871 et de 1848, la révolte des Algériens, l'Indépendance de l'Algérie. Il est question aussi de l'histoire de ce mouvement interminable de l'exil des hommes qui, pour fuir la guerre, la misère et la famine, ne cessent d'errer et de recommencer à bâtir, toujours ailleurs.

# 1 Premier chapitre : Des identités individuelles

## Introduction

Il n'est plus question de la seule quête individuelle d'un narrateur ou d'un seul personnage. La quête est plurielle et conduite par la multitude de protagonistes qui peuplent les récits. Qu'ils soient des personnages importants, proches du héros, ou des figures secondaires, qu'ils expriment aussi un souhait ou une crainte, de manière directe ou plus timide, leurs voix s'inscrivent, néanmoins, sous celle supérieure du narrateur. Ceci étant, le regard jeté sur le personnage s'avère d'une grande importance, dans la mesure où, comme il en a été question dans la première et la seconde partie, le personnage condense des éléments factuels et imaginaires qui sont à même d'éclairer le projet de chaque narrateur. En outre, il n'est guère aisé d'étudier un concept comme celui, entres autres, de *quête*, comme l'indique Y. Reuter[220] sans recourir au personnage, ce fil directeur des actions et support de la transformation et de l'évolution de la diégèse. Dans cette perspective, nous examinerons les motivations et les objectifs ou aspirations des protagonistes à la lumière de ce que dit le narrateur d'eux, à travers notamment le portrait qu'il en fournit et le commentaire qu'il apporte sur chacun d'eux. Nous nous intéresserons aussi aux paroles et aux regards que portent ces derniers sur les uns et les autres. Les relations qu'entretiennent aussi ces derniers entre eux dessinent des rapports différents d'un récit à un autre, et appellent ainsi des identités en liaison avec le genre de ces rapports.

Le but de cette approche est de relever les différentes positions qui gouvernent les quêtes et revendications des protagonistes. Il sera ainsi plus aisé de voir si le même sentiment anime un groupe de personnages où chacun d'eux prétend à un objectif différent de celui des autres.

Mais une telle étude exige le passage par un travail de présentation des principales figures présentes dans les quatre récits, non sans mentionner d'autres moins marquées, mais dont la présence apporte une lumière sur l'objet de chaque récit. Parfois, la seule mention d'un nom, ou au contraire son omission, revêt une signification considérable. En l'occurrence, c'est la manière avec laquelle le narrateur fait référence aux personnages et la récurrence de ces sollicitations qui trahissent un dessein particulier. Nous ne manquerons pas de remarquer

[220] Yves Reuter, « L'importance du personnage », *Pratiques*, n° 60, Décembre, Metz, CRESEF : Collectif de recherche et d'expérimentation sur l'enseignement du français, 1988, p. 9.

que les « personnages référentiels[221] », auxquels est comparée la mère dans *Outremer*, par exemple, font partie de la mythologie. De même que s'il y a abondance de ces comparatifs dans ce récit, dans *Le premier homme*, la mère ne semble bénéficier d'aucun élément de comparaison externe.

Avant d'analyser chaque personnage et avant de voir comment celui-ci est inscrit dans chaque texte, il convient de faire un détour introductif sur la notion de personnage.

[221] Catégorie décrite par Philippe Hamon. Voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Booth Clayton Wayne et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, *op. cit*., p. 122. Repris par Vincent Jouve, dans Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus : Lettres », 2010, p. 83. Les personnages référentiels, dit-il, reflètent des *représentations fixes*, en somme la référence à quelque chose de solide, d'inébranlable, un repère perpétuel et un point d'appuis à travers lequel le narrateur reconnait un passé, un fondement réel porteur donc d'une histoire commune, d'une tradition et d'une culture bien vivante.

## 1.1 Quelle identité pour quel personnage ?

### 1.1.1 Retour sur le personnage

La complexité du personnage est telle qu'il n'est pas aisé de privilégier une approche afin de rendre compte de sa psychologie, des motivations qui gouvernent ses relations au sein de la diégèse. Nous nous sommes interrogée sur la pertinence de commencer par retracer l'évolution de la prise en compte de l'étude du personnage de roman par les théoriciens, ou de considérer l'évolution même du statut du personnage ou sa mise à mort. Nous pouvons même nous appuyer sur le signifiant lui-même (*personnage*, *persōna* qui signifie masque de théâtre), sinon nous contenter de dresser une typologie des personnages qui peuplent les récits présents. Autant d'angles donc qui s'offrent à nous pour approcher cette instance, mais le but poursuivi dans ce chapitre consiste à cerner les personnages et à les intégrer à cette problématique de l'identité. Aussi sommes-nous conduite à présenter chacun d'eux selon son statut, ce qui le caractérise, ce qu'il fait ou dit et même ce qui est dit de lui, au sein de l'univers fictif dans lequel il apparait. Nous nous baserons essentiellement sur les travaux de M. Erman[222] sur le personnage de roman (notamment son étude du personnage proustien) et sur ceux de Ph. Hamon [223] (surtout *Le personnel du roman*). Cela nous permettra de voir comment se construit le personnage dans ces récits. Bien que nous nous attacherons à des éléments qui définissent chaque personnage et le singularisent par rapport aux autres, il est surtout question de dégager des orientations par rapport au genre de l'identité recherchée, et de voir comment les revendications ou les quêtes sont menées par les différents personnages. Nous passons ainsi de la seule quête individuelle d'un narrateur ou d'un personnage principale à des quêtes d'autres personnages, qui s'inscrivent en marge de la première. Cette approche, dite plurale, a été déjà entamée dans la deuxième partie lorsqu'il a été question de la polyphonie qui, rappelons-le, pour paraphraser ainsi M. Erman[224], n'est autre que la mise en scène de plusieurs voix, plusieurs consciences différentes, donc plusieurs personnages dans un sens. Nous pouvons donc déduire qu'il y a plusieurs points de vue sur les événements, plusieurs *moi* et plusieurs revendications.

---

[222] Michel Erman, *Poétique du personnage de Roman*, *op. cit*. Et « Poétique du personnage proustien », *Poétique*, *art. cit*., p. 387-411.
[223] Voir notamment Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne Clayton Booth et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, *op. cit*.
[224] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit*., p. 20.

Comme nous l'avons précisé en introduction, cette approche permet de déplacer la quête vers d'autres composantes, non plus individuelles propres à la seule personne et au *moi* interne qui peut différer d'un individu à un autre, mais plurielles, communes ou similaires à celles de plusieurs personnages. C'est surtout, comme le précise M. Erman à propos des personnages de la *Recherche du temps perdu*, pour « comprendre les relations sémantiques qui traversent les personnages[225] » en les mettant en relation avec la thématique de l'identité. Il s'agit d'entrer au fond des motivations personnelles des personnages qui gouvernent les relations naissantes entre ces derniers. Il est question encore de dégager un schéma des relations qui s'instaurent entre les personnages et de relever les dispositions qui prédominent dans la quête de l'identité.

Le personnage, glose M. Erman[226] et avant lui, Ph. Hamon, est une combinaison de l'« être » et du « faire ». L'« être » se rapporte à l'essence du personnage, à ce qui lui donne une épaisseur qui le rend vraisemblable. Il s'agit de lui octroyer un nom, des attributs physiques et moraux, le caractériser en fin, d'attributs anthropomorphes pour qu'il soit représentatif de la personne réelle du monde empirique. Le « faire » se rapporte aux actions de celui-ci et à ses discours, ce qui, ajoute M. Erman, va conduire « à identifier les thématiques à l'œuvre » et à « dégager la vision », l'idéologie portée par le personnage, ce qui permet *in fine*, selon lui, d'« établir une hiérarchie entre personnages[227] ». Dans le présent travail, l'étude du personnage va nous permettre non seulement d'établir cette hiérarchie, mais aussi de dégager le genre de rapports que les protagonistes des récits entretiennent entre eux et les attitudes des uns envers les autres. Par exemple, ces rapports ainsi constitués peuvent marquer la tension et la domination, la supériorité, la passivité, la dépendance ou bien l'égalité et la complémentarité vis-à-vis des autres.

Autrement dit, ce qui définit le personnage, entre autres, ce sont ses préoccupations, son savoir, ses désirs et ses aspirations, ses actes et ses dires, ses opinions, ses pensées internes, le lieu qu'il occupe, ainsi que la relation qu'il entretient avec les autres personnages. De cette relation se laisse voir l'image qu'il a de lui-même et de l'autre. Ainsi, ces éléments réunis offrent-ils une sorte de carte descriptive – pour ne pas dire une carte d'identité – du personnage en action ou non, comme ils offrent un tableau de sa psychologie, donc de ses attentes, de ses peurs et de ses angoisses. Chacun à sa manière plaidera pour une cause

[225] Michel Erman, *Poétique du personnage proustien, art. cit.*, p. 387.
[226] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman, op. cit.*, p. 30.
[227] *Ibid.*

individuelle ou partagée qu'il veut atteindre. L'examen qui suit donnera un aperçu des différentes ambitions nourries par les uns et les autres pour ainsi permettre de classer les personnages selon le genre d'identité qu'ils revendiquent et cherchent à sauvegarder.

Parmi les éléments qui caractérisent les personnages, lesquels ont fait l'objet d'une analyse de M. Erman dans son livre *Poétique du personnage de roman*[228], nous retenons un élément d'une grande importance et qui fait partie de cette composante du personnage, c'est son discours. En effet, l'expression verbale est une fenêtre ouverte sur l'être profond du personnage. Elle livre de précieuses informations sur son degré d'instruction, sur son appartenance sociale ou encore sur ses appréhensions par exemple. Le discours du personnage trahit souvent ses plus intimes pensées. Nous l'avons évoqué en seconde partie, mais nous ne manquerons pas de revenir ici sur les dires des personnages en guise d'illustrations de notre propos. Ainsi, dans *Le premier homme*, par exemple, en considérant le seul constat du vocabulaire rudimentaire dont ils usent pour parler du monde qui les entoure, pouvons-nous aisément déduire que certains personnages ne possèdent pas la capacité langagière pour parler du monde, leur savoir étant même limité. D'autres au contraire, comme dans *Ébauche du père* n'hésitent pas à exprimer leur opinion sur les autres.

### 1.1.2 Le personnage dans les quatre récits

#### *1.1.2.1 Les personnages féminins*

**Rolande (*Outremer*):** Personnage complexe qui révèle des contradictions inconciliables[229]. Le personnage de Rolande montre les ambiguïtés de la nature humaine. Prisonnière de son passé, elle refuse tout changement et toute communication. Elle s'isole de plus en plus et manifeste le refus de *l'autre* et dénigre la différence. Son assurance va causer sa perte puisque ses soupçons irrationnels la mèneront vers l'aliénation. Rolande est un être individualiste qui n'accorde aucune attention au monde qui l'entoure. Elle se trouve dans une position hostile envers tous Elle renie un à un les siens et dénigre les Arabes, ou encore les Juifs, et même la concierge, et elle soupçonne tout le monde de vouloir l'éliminer. Par conséquent, elle ne trouve sa place nulle part. Du moins pas en terre d'Algérie française où elle se plaint de tout.

[228] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*

[229] Ce personnage nous rappelle un autre, celui d'un autre roman du même auteur, *L'aveu de toi à moi*, Paris, Fayard Roman, 2010. Il s'agit de Rubi, le père de Louis, amie du narrateur. Celui-ci était militant du front populaire, pétainiste puis engagée dans la Waffen-SS. Ce livre est la suite mais aussi le parallèle de celui d'*Outremer*, il raconte la vie adolescente du narrateur étudiant et employé à *Police Magazine* qui entreprend, entre autres, d'écrire l'histoire du père de Louis.

Cette terre est en effet synonyme d'échec personnel, puisque son arrivée signe la fin d'une belle époque, et d'une carrière d'actrice de théâtre. Son arrivée sur ce territoire signe le début de sa décadence et la fin de sa jeunesse. Sa présence sur la terre d'Algérie s'explique par sa crainte d'être persécutée en France par les Allemands. Elle croit être seule face à tous les autres. Elle est restée prisonnière d'une image qu'elle évoque à chaque fois qu'elle a un « coup de blues », et son album photo, qu'elle n'hésite pas à brandir, est tout du moins l'illustration, sinon la preuve de cette époque perdue. La mort de son mari est une résurrection comme le dit le narrateur, « comme si [sa] mort l'avait libérée » (OU, p. 80). Elle peut de nouveau se parer des plus belles toilettes et prétendre au luxe dans lequel elle baignait jadis.

Il nous importe donc de cerner comment, à travers le portrait que fournit le narrateur, son image se construit et se déconstruit continuellement. En effet, la référence aux habitudes de la mère, sa lecture, la description de son intérieur, ainsi que son discours révèlent un personnage « inconstant », disparate et instable. Son livre de chevet est celui de Rousseau, *Les Confessions*, récit autobiographique où l'auteur raconte ses désillusions et ses paradis perdus. Ce livre est sans doute un signe prémonitoire de l'aliénation de la mère. Elle va croire elle aussi à une conspiration à son encontre. D'ailleurs, elle-même se comparait à Jean-Jacques, comme le dit le narrateur : « elle était comme Jean-Jacques, elle m'expliquerait, seule, face à l'Ennemi, la conjuration, la Cabale, le Complot, l'International traquenard ! » (OU, p. 102). Dans sa bibliothèque, se trouvent les classiques français (Hugo, Voltaire, Flaubert, Balzac, La Fontaine…) en plus du Larousse en sept volumes. En somme, il s'agit d'une bibliothèque qu'on peut trouver chez n'importe quel Français de l'époque, mais les livres en question ont été achetés par le père. En outre, à côté de la bibliothèque qui se trouve dans la salle à manger, se trouve une « succursale » où devraient se trouver d'autres livres et des objets d'art, mais à la place se dresse le portrait grandeur nature de Rolande, fait à sa demande. Ce dernier élément est un signe révélateur de la nature narcissique de la mère, étant donné que les livres en question seront les premiers à être jetés avant le départ d'Alger, au profit des Bibis et autres collants, ainsi que le portrait. Par ailleurs, les conseils de lecture qu'elle donne à son fils révèlent une mère soucieuse de bien instruire ses enfants et orienter leur lecture. Elle interdit à Morgan les illustrés et autres magazines qu'elle juge néfastes pour son éducation : « Tu as des livres : lis ! Han d'Islande par exemple ! » (OU, p. 101), « Lis le Petit Chose » (OU, p. 102), « Lis Candide ! » (OU, p. 155). Mais cette attention ne cautionne pas un désir de louer les efforts de la mère, bien en contraire, le narrateur dénonce au contraire

l'excessivité des gestes de la mère et les abus dont elle inflige ses enfants, à propos d'hygiène, de nourriture, de lecture.

Nous ne reviendrons pas sur le discours de ce personnage, déjà exploité dans la deuxième partie, mais soulignons que celui-ci la caractérise autant que n'importe quel autre élément de son être. Il fait même partie de ce qui constitue sa singularité. Le narrateur ne cesse de rapporter la parole maternelle dans un style direct pour donner du relief à ce personnage. Retenons par ailleurs que le discours de la mère est globalement méprisant, la redondance de certaines expressions et la manière avec laquelle elle prononce certaines phrases (entrecoupées et où chaque syllabe est marquée) montrent la rage et la colère qui l'animent quand elles ne dévoilent pas la haine qui la ronge. Ces signes, s'ils ne révèlent pas le personnage dans sa totalité, aident à mieux cerner son portrait moral comme le précise M. Erman[230]. Suivant l'analyse que fait ce dernier des personnages de *la Recherche* de Proust[231], nous pouvons dire, de manière similaire, que le narrateur-personnage Morgan, qui dévoile les pratiques étranges de la mère, veut simplement mettre bas sa puissance. Parmi ces pratiques étranges, il révèle qu'il a trouvé le coton de ses menstrues caché dans une armoire. De même, il livre d'autres détails de la vie intime de sa mère, qu'il découvre un jour qu'il entre dans sa chambre pour fouiller, en espérant arriver au « cœur secret, misérable, de sa démence ! » (OU, p. 259). Le dessein du narrateur est de mettre en évidence, encore une fois, les contradictions de celle-ci, car, bien qu'elle tourmente et pourchasse son fils pour lui faire sa toilette, il semble qu'elle-même n'applique pas les règles d'hygiène qu'elle lui impose. En outre, la puissance et le savoir de la mère sont révoqués par un affront que le fils a osé lui faire en lui démontrant que son raisonnement ne tient pas debout, il s'agit de l'épisode du doigt tranché[232].

---

[230] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 80.
[231] *Ibid*., p. 83. (Voir la note sur la description du personnage de Charlus)
[232] Il s'agit d'un affront que Morgan fit à sa mère à propos d'un sujet de « géopolitique » cher à la mère, à travers lequel il relevait la contradiction du raisonnement maternel. Il s'agit de l'autodétermination accordée aux Algériens. Le raisonnement du fils se résume ainsi : « comment expliquait-elle [Rolande] que les Français ce soient déculottés devant le FLN, cédant ainsi aux communistes qui ne sont que la "troisième main" de Moscou en Occident, si le FLN (comme elle l'affirmait est une marionnette de Nasser, le Rais d'Égypte contre qui la France et l'Angleterre (officine des États Unis en Europe) ont lancé une expédition militaire à Suez, avec la connivence d'Israël qui contrôle la politique russe et américaine (qui sont, en apparence, contre cette expédition) ? Les juifs maîtres du Kremlin, lequel sous traite les Égyptiens qui sous-traitent les Fellaga pouvaient-ils à la fois être aux côtés des Français à Suez et contre en Algérie ? »

Si nous essayons de classer la mère parmi les types de personnalités que distingue M. Erman[233]dans *Poétique du personnage de roman*, nous pouvons dire que Rolande est de type hystérique. Une telle qualification nous est suggérée par son souci des apparences. En effet, sa tentative de changer le nom de son fils mais aussi son union avec un juif, alors qu'elle manifeste une répulsion pour cette race, sont la preuve de cette dépendance du regard des autres ainsi que de son caractère inconstant. Au début du récit, le narrateur rapporte que ses parents se seraient rencontrés sur une promenade à Nice, le père, qui était réserviste, portait un uniforme de zouave. Il suggère que sa mère serait séduite par cette image du spahi dont parlait la presse. Par la suite, et une fois arrivée en Algérie, quand elle sera confrontée à la réalité de la vie du colon juif, elle le rejettera. Elle tente de détruire toute trace du juif, par les mots.

Il ne fait nul doute que Rolande agit donc en fonction de l'image qu'elle suscitera chez les autres, elle se crée à chaque fois un *moi* en conformité avec ce qui est admis. Rolande affiche une volonté de s'exhiber et d'exhiber un certain vécu. Ses habitudes, son discours et sa tenue vestimentaire confortent ce désir d'entretenir une image en conformité avec la vision qu'elle se fait de la dignité. Son attachement à ses robes de scènes et à ses bibis transpose cet autre attachement à son passé de comédienne, et par là même, elle prévient les autres que c'est son univers réservé, et auquel personne ne peut prétendre ni même émettre quelque critique. C'est enfin « un langage propre [234] » à travers lequel elle veut transmettre son identité d'actrice et son passé glorieux, ainsi que ses goûts et son savoir-faire. Ce sentiment peut traduire également une nostalgie de sa vie d'avant et le refus du changement. Elle est un personnage prisonnier d'une identité statique qui ne veut évoluer. L'importance accordée à l'image extérieure se manifeste aussi lorsque, pareillement au nom, elle impose au fils des vêtements venus d'ailleurs, qu'elle juge convenables pour ce dernier, et qui suscitent les moqueries des camarades de Morgan. Le narrateur lui-même livre son sentiment : « Pouah ! La honte que ce fut, pour moi, d'aller en classe avec ça [les pantalons] : "T'as fait des frais", ils ricanaient, mes copains. Eux ils ne portaient plus que des jeans, comme John Wayne ! L'Amérique, c'était à la mode. Mais pas à la mode de maman » (OU, p. 82). Il éprouve ce

[233] Dans cet ouvrage, M. Erman distingue quatre types de personnalités, selon des dominantes sur lesquelles repose le *moi* : la dominante hystérique ou histrionique (le personnage vit dans le regard des autres, la séduction, la tromperie, l'instabilité des sentiments et l'angoisse), la dominante narcissique (le personnage fait étalage de soi), la dominante paranoïaque (il y a chez le personnage une hypertrophie du *moi* et une méfiance vis-à-vis d'autrui) et la dominante schizoïde (le personnage manifeste un décalage par rapport au réel et son intériorité domine). Voir, Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 98.
[234] Michel Erman, *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 67.

même sentiment de honte lorsqu'il décline son nom à l'école. La mère a jeté le trouble dans l'esprit de son fils qui ne sait comment se définir. Cette tendance de la mère à tout contrôler et tout inspecter va se développer en paranoïa[235].

Rolande fait partie de ces personnes déracinées qui ne peuvent faire le deuil de leur passé, et de tout ce qui se rapporte à leurs origines. Elle est l'archétype des identités renfermées qui s'opposent aux changements et à l'évolution. Elle ne sait comment construire une quelconque vie dans sa nouvelle patrie, comme l'ont fait d'autres personnages dans les autres récits, notamment les ancêtres de Jacques Cormery, le grand-père du narrateur des *Oliviers*. Pourtant à la veille de son départ de ce « bled paumé », elle ressent de la colère envers ceux qui ont « bradé le pays ».

**Catherine Cormery (*Le premier homme*):** personnage mystérieux et peu communicant qui est indifférent au monde extérieur. Catherine Cormery est en effet un être opaque, pour son fils par exemple qui n'arrive pas à percer le fond de ses pensées. Quand celui-ci rentre au pays, à quarante ans, il retrouve sa mère : « encore droite malgré ses soixante-douze ans », « on lui aurait donné dix ans de moins à cause de son extrême minceur et de sa vigueur encore apparente », « la vieillesse semblait n'avoir pas de prise » (LPH, p. 67-68). Mais dans sa jeunesse, elle avait les « doigts gourds et ridés par l'eau des lessives » (LPH, p. 271). Le temps ne semble donc pas altérer la mère, comme Ernest d'ailleurs qui malgré quelques signes de vieillesse, a gardé son visage de jeunesse. Les vêtements de Catherine Cormery qui se réduisent à des robes noires ou grises, à la différence des toilettes « rolandiennes », ne lui enlèvent rien à son élégance. Même après l'échec de sa transformation, « Jacques la trouvait aussi belle, plus belle encore à cause d'un éloignement et d'une distraction accrus » (LPH, p. 138). L'unique tentative de la mère pour se soustraire à la pauvreté en arborant des couleurs plus claires est mal accueillie par la grand-mère qui la traite de « putain ». Sa vie intérieure est également pauvre et opaque, le narrateur n'en fournit aucun élément. Nous savons seulement qu'elle est : « malheureuse et distraite » (LPH, p. 36), qu'elle ne parle pas beaucoup et qu'elle reste assise de longs moments sur le balcon. La mère de Jacques ne peut partager son univers, qui est celui de l'école et surtout des livres qui absorbent entièrement l'enfant. Le seul moyen qu'elle trouve pour s'en rapprocher demeure le contact physique du livre. Elle passe ses doigts « pour mieux connaître ce qu'était un livre », et s'« approcher un peu plus près ces signes mystérieux, incompréhensibles pour elle, mais où son fils trouvait si souvent et durant

[235] Nous distinguons ici les caractéristiques du type paranoïaque décrit par Michel Erman., *Poétique du personnage de roman*, *op. cit.*, p. 98. Voir la note 233.

des heures une vie qui lui était inconnue » (LPH, p. 271). Catherine Cormery fait partie de ces êtres silencieux qui expriment peu leurs sentiments, parce que la parole leur manque. Aux questions de Jacques, elle se contente de répondre par *oui* ou *non*, des *oui* et des *non* incertains d'ailleurs. Personnage presque muet, nous ne pouvons deviner sa personnalité qu'à travers ses rares gestes et habitudes. Ses mouvements semblent obéir à un conditionnement inconscient qui la guide vers la fenêtre ou la cuisine. Elle répond au monde qui grouille autour d'elle par des absences. Elle n'a d'opinion sur rien, mais réagit un peu aux plaisanteries de son frère. Catherine « ne [sait] pas lire non plus, mais [elle est] de plus en plus sourde. Son vocabulaire enfin [est] plus restreint que celui de sa mère » (LPH, p. 110), ce qui la coupait du monde un peu plus. Elle ne semble s'occuper de rien sauf des tâches domestiques qu'elle répète sans manifester le moindre ennui ni le moindre enthousiasme. Elle se contente de faire ce qu'on attend d'elle. De même, elle ne sait exprimer son affection à ceux qui l'entourent, si ce n'est l'acquiescement qui dit son contentement. Elle ne peut non plus crier sa douleur, les larmes sont son seul moyen d'expression de sa peine face à la puissance et à la méchanceté de sa mère et de son frère.

Néanmoins, nous savons d'après le commentaire du narrateur qu'elle est douce, « la douceur était toute sa foi » (LPH, p. 183). Ainsi, le maigre portrait qui est offert de la mère est-il donné par fragments comme l'est sa parole à elle, rare.

**Jeanne Comma (*Ébauche du père*)** : contrairement à Catherine Cormery, celle-ci est un être extraverti. Jeanne n'hésite pas à adopter la différence de *l'autre*, ce qui lui vaut indignation et perplexité des siens. L'aptitude au changement face aux difficultés qui entravent son train de vie caractérise ce personnage. Sa situation qui se dégrade ne lui enlève rien à sa joie de vivre. Elle fait face en adoptant elle-même le changement, elle en est même l'agent. L'imagination et la création sont les seuls moyens que possède Jeanne pour échapper à sa condition et tromper la misère et la solitude. Dans le même temps, cette échappatoire constitue un moyen d'affirmer sa dignité comme le dit le narrateur : « C'était sa façon de répondre à notre pauvreté, sa façon astucieuse d'affirmer une dignité qui nous rendît au monde, égaux, et nous fît oublier l'humiliation » (EDP, p. 60). Ainsi, des vieux habits de ses enfants, elle confectionne des déguisements de maire, de radjah ou d'ange que ces derniers arborent suivant les fêtes religieuses ou civiles. Ces « travestissements » traduisent en quelque sorte sa façon de revendiquer son appartenance à la ville d'Oran qui réunit de multiples origines. Mais, c'est surtout, une manière d'anéantir les différences entre les races, les classes et les sexes, où « une femme […] serait un homme, un riche […] serait un pauvre, un Noir […]

serait Blanc, un Espagnol […] serait un Français » (EDP, p. 60). Les relations de Jeanne Comma ne sont donc jamais sélectives, elles n'obéissent pas à l'appartenance ou la condition des personnes qu'elle côtoie. Elle refuse de tenir à l'écart les Arabes et renonce à ne pas leur adresser la parole, « je ne vois pas pourquoi les indigènes n'entreraient pas chez moi et ne s'assoiraient pas sur mes coussins comme des personnes humaines […] ? » (EDP, p. 29) répond-elle à une de ses voisines qui lui reprochait sa proximité avec eux. Le quartier juif est le lieu où elle fait ses achats. En outre, elle ne garde pas rancune pour ceux qui lui ont fait du mal, du moins elle n'en parle pas. Elle se contente de vivre l'instant présent avec ce qu'elle a sous la main et avec ceux qui l'entourent. Elle réussit à transmettre à son fils cette tolérance de *l'autre*, et même la revendication de l'appartenance à cette pluralité. Jeanne Comma s'est affranchie du milieu social dans lequel elle évolue. En d'autres termes, elle n'est pas dépendante entièrement des règles sociales qui régissent la vie au sein de la communauté à laquelle elle appartient. Elle est une sorte de rebelle qui a ses propres convictions et qui n'hésite pas à agir à l'encontre de ce qui est admis si elle croit que ce qu'elle fait est juste. Sa décision de garder un fils issu d'un viol en est une autre preuve, et à cet égard elle est à l'opposé de Rolande qui, elle, se soucie des convenances.

Bien que le narrateur traque le père tout au long du récit, la mère, et par extension la femme, en est la figure centrale. En effet, certains rôles ou moments de la vie féminine sont mis en évidence. Il en est ainsi de la mise en scène de l'accouchement pendant les jeux avec Lili. L'événement prend les dimensions de l'accomplissement d'une cérémonie ou d'un rite, surtout pour Jean. Il tire les petites poupées du ventre de la fillette avec une solennité comme s'il s'agissait d'un vrai accouchement : « J'étais empli d'un grand respect et d'une grande reconnaissance. Lili était aussi grave […] Je tirais une à une les poupées. Elle disait : "Comme elles sont belles !" Alors nous trouvâmes des noms et Lili m'embrassa sur la joue » (EDP, p. 80). Dans un autre épisode, il fait allusion à l'allaitement de la sœur par sa mère. Par ailleurs, ce sont les activités de la mère, devant lesquelles le narrateur reste admirateur, qui sont décrites : sa cuisine, sa manière de donner seconde vie à des vêtements usagés ou son obsession à refaire la peinture des murs. Le narrateur fait l'éloge de la mère à travers ces petites scènes.

**La grand-mère de Jacques (*Le premier homme*)** : personnage imposant par son autorité à diriger tous les autres membres de la famille. Sa situation sociale de chef de famille lui impose certains devoirs qui l'empêchent de mener une vie sociale et d'avoir des relations de

réciprocité avec les autres, la famille ne reçoit presque jamais. La grand-mère se consacre au travail quand elle ne dirige pas ses enfants. Ce n'est plus le repli qui la caractérise comme sa fille, mais la distance qu'elle prend vis-à-vis des autres. Cette distance s'impose du fait de la pauvreté qui l'empêche d'entretenir des relations sociales. Le vêtement noir, porté en permanence, est un élément révélateur de la classe sociale pauvre à laquelle appartiennent les deux femmes, la grand-mère et la mère de Jacques. Les deux femmes ne s'occupent pas de leur apparence, parce que la pauvreté et le manque limitent le choix de leurs tenues vestimentaires et les occupent ailleurs, au travail chez les autres. La difficulté même à avoir un quelconque vêtement éloigne toute préoccupation esthétique. Contrairement à Rolande où l'habit est un vrai déguisement, chez les Cormery, il relève de la nécessité, il est même source d'embarras, quand ils sont confrontés à l'urgence de racheter des habits neufs pour Jacques et son frère. Véritable chef de famille, la grand-mère occupe le rôle de mère et celui de père de Jacques, elle mène le foyer d'une poigne de fer, mais elle veille à ce que les siens puissent survivre. Elle n'hésite pas à plonger son bras dans le trou qui leur servait de toilettes pour y chercher une pièce d'argent que Jacques a dérobée. C'est « droite dans sa robe noire, la bouche ferme, les yeux clairs et sévères » (LPH, p. 65) qu'elle interpelle Jacques lorsqu'il rentre de ses escapades de la plage, le reniflant comme une bête pour savoir d'où il revient. Elle n'hésite pas non plus à se servir du nerf de bœuf pour corriger le garçonnet. Son aigreur peut être traduite comme la conséquence d'une vie d'insuffisance et de privation qui la pousse non pas à l'avarice et à la sévérité injustifiée, mais à la prudence. Elle peut néanmoins manifester de la tendresse. Jacques surprend même un jour le regard tendre qu'elle pose sur Ernest, « elle avait toujours eu pour lui une faiblesse étrange » (LPH, p. 131). La grand-mère est la gardienne du temple familial puisque c'est elle qui livre les informations[236] sur le passé des siens à Jacques, comme le remarque J. Sarocchi. Ce même auteur explique comment la figure de la grand-mère a évolué chez Camus de *L'Envers à l'Endroit* au *Premier homme*. De la figure méchante, sans cœur, elle est devenue humaine, et « brave » comme la qualifie le maître d'école (LPH, p. 180). Elle manifeste même de la fierté face à la réussite de Jacques, « [elle] le regardait avec un mélange de tristesse et de fierté » (LPH, p. 181). La tristesse résulte du fait que le garçon ne pourra pas rapporter de l'argent pendant un moment, et la fierté découle de ce que le maître a exprimé sa confiance en lui et en sa capacité à réussir au concours d'entrée au collège. Certes, ces moments de « tendresse désespérée » sont rares, mais leur rareté est due au fait que les habitants de la maisonnée sont occupés à combattre la

[236] Jean Sarocchi, *Le dernier Camus ou le premier homme*, *op. cit*., p. 56-59.

misère, se souciant de trouver le moyen de gagner de l'argent pour pouvoir survivre. L'émancipation et le passage à l'âge adulte de Jacques, qui sont marqués par le geste de ce dernier pour enlever le nerf de bœuf dont elle a fait son instrument de châtiment, signe quelque part la mort de celle que ni « la pauvreté ni l'adversité [n]'avaient entamée » (LPH, p. 98). La grand-mère fait partie de ces personnes « ignorante[s] et obstinée[s] » qui n'ont « jamais connu la résignation » (LPH, p. 96), elle est aussi une personne qui se prépare continuellement au malheur, car pour elle il peut surgir à n'importe quel moment.

**Blandine (*Outremer*)** : elle est la sœur de Morgan. Elle est un personnage révolté, elle affiche une opposition constante à sa mère. Elle exprime une forte revendication de son identité juive, dans le but de contrarier sa mère Rolande. Elle est la seule à s'opposer à elle, ouvertement et sans faiblir. Elle est également celle qui, en premier, s'affranchira de la tutelle maternelle. La rivalité entre la mère et la fille est très significative dans la mesure où personne ne semble s'opposer à la mère et la critiquer ouvertement sans craindre son courroux. Elle se détachera du cercle familial pour aller à Paris, ce lieu symbole de liberté pour Morgan comme il est symbole de justice pour Krim et Boralfa dans les *Oliviers.* Blandine prône aussi une liberté sexuelle inquiétante ; le narrateur laisse, en effet, suggérer un jeu malsain avec son frère Foldraque, un jeu de perquisition pendant lequel ils déshabillaient leur sœur et la caressaient (OU, p. 218-219). Blandine incarne dans le même temps la rébellion et le refus de l'autorité maternelle. Les deux femmes s'échangent insultes et accusations :

> Maman : Petite guenon !
> Blandine : Vieille chameau !
> *Item* :
> Maman : Hérédo-syphilitique !
> Blandine : Hérédo-alcoolique !
> *Item* :
> Maman : Merde !
> Blandine : Mange ! (OU, p. 145-146)

Elle mène un combat de front contre la mère. Ce conflit, même s'il n'est pas au centre du récit, dénonce l'opposition entre les deux femmes ; aucune d'elles ne veut renoncer à ses origines. Quand ce ne sont pas des affrontements verbaux, ce sont des gestes de provocations auxquels assistent les autres membres de la famille.

**Grand-mère maternelle du narrateur des *Oliviers*** : L'évocation de la chambre de celle-ci et des objets qui s'y trouvent est un prétexte pour raconter son histoire. Parmi ces objets, se trouvent son fauteuil, un poste radio et un cadre accroché au mur, lequel contient la photo de

deux tombes, celle de son mari et celle du sergent Traredj. Cette photo est le témoin d'un passé lointain qui fait resurgir le souvenir d'un autre, relié à la photo, celui d'un livre, l'histoire du Premier Tirailleur algérien, qui retrace l'histoire du grand-père et de son ami kabyle. Le récit, qui est un fac-similé de celle du père avec son ami Embarek, témoigne de la fraternité déjà existante entre Arabes et Français. Leur histoire est une autre preuve de cette solidarité, de cette vie commune et de la cohabitation entre des êtres que tout sépare, mais que seule la terre réunit. Si la grand-mère est évoquée une seule fois, elle est néanmoins un témoin de la mémoire commune. Elle transmet au petit-fils (le narrateur) l'histoire des deux hommes, morts ensemble pour la France. Celui-ci cite la grand-mère et son histoire pour montrer, une fois de plus, qu'Européens et musulmans peuvent vivre ensemble. Le narrateur veut aussi montrer que cette proximité instaurée entre les deux groupes fait partie de l'histoire familiale. Elle est partie intégrante de leur identité, et donc de la sienne. Cette histoire fait partie de l'argumentation du narrateur pour convaincre de sa bonne foi.

##### 1.1.2.1.1 Place du personnage féminin

L'absence du père, ou même sa présence peu significative, met au-devant celle de la figue féminine de la mère ou de l'épouse. Ces femmes sont investies du rôle de tutelle de leur descendance soit par la force, elles ont refusé toute autorité partagée avec le père, ou bien les circonstances les y ont aidées. Le narrateur d'*Outremer* octroie aux femmes, Rolande et Blandine, un pouvoir et une liberté absolue. La mère réussit à se débarrasser du père, tandis que la fille s'affranchit à son tour de la tutelle maternelle. Le narrateur consacre un chapitre à un livre qui porte le titre de *La femme*. Notons qu'il existe une certaine hiérarchie entre ces figures. La mère est en effet au sommet de la hiérarchie, elle ne dépend de personne. Puis vient Blandine qui dépend un moment de celle-ci. Nous trouvons, ensuite, la concierge et la femme de ménage (la fatma). Cette dernière est sous les ordres de Rolande. Enfin, en bas de l'échelle, se placent les gravures représentant des femmes de différentes races, et qui se trouvent dans ce même livre que nous venons de citer, *La femme*.

Le même pouvoir et la même liberté d'agir, nous la retrouvons dans *Ébauche*, cependant nous ne constatons pas de hiérarchie de classe ou de race, ni de conflit entre les personnages féminins tel qu'il est présenté dans *Outremer*. Au contraire, il y a une certaine solidarité entre elles, Jeanne Comma par exemple, comme nous l'avons expliqué, reçoit une Arabe chez elle. La femme, à l'image de la mère qui est comparée à Sarah Bernhardt, est émancipée. Il faut relier cette image de la mère solitaire à l'idée générale qui gouverne le récit

qui est celle de l'identité/liberté. En effet, le narrateur qui explore et expose tous les recoins de son *moi*, sans pudeur parfois, veut mimer le libre choix de chacun d'adopter ce qui lui convient parmi les possibles qui lui sont offerts.

*Le premier homme* fait de la femme une figure de résistance à travers notamment le personnage de la grand-mère. Celle-ci occupe la place vacante de l'homme. Une résistance imposée par la pauvreté qui ne leur laisse ni la possibilité de s'occuper de leur apparence, ni même d'avoir une vie personnelle ou simplement sociale. Elles sont enfermées dans le ghetto de la misère qui leur impose le travail sans relâche. Le silence est prompt à les caractériser également, notamment celui de Catherine qui se réfugie derrière le mutisme quand par exemple son frère éloigne d'elle l'unique prétendant qui s'est présenté à elle. Mais, la parole manquante de la mère ne peut renvoyer seulement à la simplicité de l'esprit ou à la maladie dont est atteint également son frère. Il est surtout un silence voulu par le narrateur pour maintenir le mystère autour de la mère.
*A contrario*, un « bavardage » [237] incessant entoure Rolande dans *Outremer*, bavardage de celle-ci, mais aussi parole intarissable sur elle, car le narrateur ne fait pas l'économie des mots, ce qui montre la difficulté à cerner le personnage et à donner d'elle une seule et fidèle image.

Enfin, le texte des *Oliviers de la justice*, qui ne cite pas beaucoup la femme, la confine par là même dans son rôle de compagne. Nous distinguons ainsi la mère et la grand-mère maternelle, l'une est citée quelquefois par le narrateur pour décrire des scènes où figure le noyau familial, et l'autre pour faire le récit de son mari. Elles n'ont pas d'existence autonome en dehors de ces derniers. D'ailleurs, elles n'ont pas de nom, ni d'âge. Elles ont la particularité d'être définies par leur seul statut d'épouse. Pourtant, ce sont elles qui détiennent la vérité sur les origines, et ont le pouvoir de transmettre l'histoire familiale. Elles sont en somme les véritables agents qui garantissent la continuité de la mémoire.

Le personnage féminin est donc présenté dans ses différents rôles ou situations sociales vis-à-vis de l'homme. De la femme absente à celle résignée, en passant par la femme libre, nous aboutissons à la femme autoritaire. À ces figures sont liées des valeurs comme l'authenticité (Jeanne Comma), l'amour filial, mais aussi l'absence de ces mêmes valeurs chez d'autres comme Rolande qui se soucie plus du regard d'autrui. Par ailleurs, si nous nous plaçons d'un point de vue greimasien, nous pouvons considérer que les personnages féminins,

[237] Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, *op. cit.*, p. 69.

les mères notamment, à bien des égards, et même si elles sont à l'origine des quêtes des fils, entravent ce même travail de recherche, que ce soit de manière volontaire ou inconsciente. Rolande est celle qui brouille l'identité du fils et l'empêche même de prétendre à une relation quelconque avec le père. De son côté, Jeanne Comma ne dit rien à propos de son violeur, et enfin Catherine Cormery, bien qu'elle soit l'instigatrice du voyage de Jacques pour retrouver la tombe du père, ne l'aide pas dans son enquête. Son refus est involontaire, il est dû à la seule insuffisance de la mémoire. C'est par le biais du docteur, de la grand-mère et des autres qu'il récoltera des indices sur le père. Cependant, ces femmes ont transmis aux fils une manière d'être et de considérer le monde. Le narrateur-personnage d'*Ébauche*, par exemple, à l'image de sa mère extravagante et extravertie et même étrange, expose sa part d'étrangeté et revendique son hétéroclisme, et celui d'*Outremer* est habité par le doute transmis par la mère, il se méfie de tout, sa parole est une continuelle remise en cause.

#### *1.1.2.2 Les personnages masculins*

**Le narrateur-personnage des *Oliviers*** : le texte nous apprend qu'il est d'un certain âge, qu'il est marié, qu'il a un fils et qu'il habite Alger, pas loin de la demeure parentale. Le processus de deuil le pousse à relater des souvenirs de sa vie passée, tout en mêlant des événements du moment présent qui coïncident avec la mort du père. Il est un être qui vit de la présence du groupe, il voit dans la différence une richesse qu'il n'hésite pas à mettre en valeur en inscrivant dans sa mémoire des scènes peuplées de paysans arabes, d'amis ou de gens du pays rencontrés ailleurs, avec qui il évoque le pays non sans fierté. Il n'y a pas de place pour l'individu qu'il est sans les autres. Sa vie n'a de sens que parce qu'elle prend place au sein d'une pluralité. Il revendique même son appartenance à cette diversité que réunit un seul pays qu'il désigne par « notre pays ». Le bonheur l'emplit à la seule évocation des noms de lieux de ce pays : « Ah ! que c'est bon, mes frères, de se sentir du même pays ! Que c'était bon, sur ce bateau, d'échanger ces noms de Fort-National, d'Azazga, de Yacourène, de les partager » (LODJ, p. 236). La ferme est le lieu qui détermine ce personnage, et comme Embarek, il se trouve en harmonie avec la terre. Par conséquent, tous ses souvenirs sont liés à la ferme, que ce soit par exemple une musique entendue à la radio qui lui rappelle le son de la flûte à la ferme (LODJ, p. 35-36), ou un article de journal qui parle d'une fête musulmane qui lui rappelle les histoires d'Embarek.

**Le père du narrateur des *Oliviers*** : il est le centre du récit, puisque le narrateur raconte les derniers gestes de celui-ci avant sa mort, tout en faisant des retours dans le passé, les

réminiscences sont provoquées par cette disparition. Le père est un colon qui possédait une ferme dans la Mitidja. Le fils le présente comme un gérant ayant su dompter une terre aride et des hommes méfiants. Il est aussi l'homme aux qualités humaines qui a su gagner non seulement la confiance des Arabes mais leur fidèle amitié. Bien qu'il ne soit plus à la ferme après sa ruine, les paysans arabes continuent à venir le voir et lui témoignent toujours une amitié inaltérable. Ils venaient chargés « des figues et des olives de la montagne, parce qu'ils savaient que [le père] les aimait » (LODJ, p. 267) alors même qu'ils étaient pauvres et ne pouvant s'offrir les fruits venus de France qu'ils lui achetaient. C'est donc à travers le « faire »[238] qu'il est permis de voir comment est édifiée cette vie commune et communiante avec les indigènes et avec la terre. En effet, le narrateur ne cesse de mettre en évidence la relation singulière du père avec ses employés (les autochtones). Cette relation, il l'a bâtie sur le respect de la différence. Le père est un exemple parmi tant d'autres colons à qui le narrateur veut rendre hommage. Sa disparition est une allégorie de la fin d'une longue existence commune avec les indigènes. Elle sonne le glas d'une vie, d'une époque et d'un monde qui deviendra comme l'Atlantide une pure légende, car rien ne subsistera de cette « co-habitation » lointaine, et comme le dit un autre personnage du *Premier homme* : « ici, on ne garde rien. On abat et on reconstruit » (LPH. P. 197).

**Le grand-père et son ami Traredj Akli (*Les Oliviers*) :** les liens de camaraderie et d'amitiés qui lient le grand-père au sergent kabyle Traredj sont cités en exemple de cette fraternité entre les deux communautés européenne et musulmane. Tous deux sont partis combattre pour la France, ils sont morts et enterrés ensemble, chacun selon les propres coutumes de sa communauté, mais l'un à côté de l'autre. À l'opposé de ce sentiment fraternel, le narrateur cite l'antipathie de la cousine pour les Arabes. Il faut voir dans le parcours et la mort des deux personnages un symbole très fort de ce vœu que chérit le narrateur, celui d'une vie commune avec les indigènes qu'il n'appelle d'ailleurs pas ainsi. Il les désigne par le terme récurrent *frères*, précédé du déterminent *mes.* Là encore, ce n'est pas un quelconque discours de ces deux personnages qui est répété, mais c'est leur lien qui est mis en lumière, et leur engagement pour la même cause qui les réunit. Finalement, cette posture du narrateur, qui multiplie les exemples, l'engage dans une démarche de démonstration, comme s'il était en train de plaider pour l'union des deux communautés : musulmane et européenne.

[238] Nous soulignons que la parole du père n'est pas rapportée, du moins de manière directe, ce sont ses gestes qui sont l'objet du discours du narrateur.

**Krim et Boralfa (*Les Oliviers*) :** deux personnages indigènes amis et camarades de combat du narrateur. Ils expriment tous les deux leur « ras-le-bol » de leur condition de vie et de l'injustice qu'ils subissent. À travers eux, le narrateur dénonce donc un abus de l'autorité des « vieillards maniaques » qui continuent « à *commander* comme si de rien n'était » (LODJ, p. 196). Les deux personnages veulent quitter le pays pour fuir cette injustice et pour trouver une meilleure situation en France, car au pays, on ne leur donne que la moitié de la pension de guerre ou, comme le fait le caïd[239], on vole l'argent envoyé aux familles de ces derniers. Krim et Boralfa sont les porte-parole d'une génération nouvelle qui ne croit plus à un avenir au pays, où ils vivraient en égalité avec les Européens. Le narrateur rapporte les mots de son ami Krim en ces termes : « Il disait déjà : "Vous les Européens… " Pourtant, ce matin-là, nous allions ensemble à la Maison du Combattant… » (LODJ, p. 199). Le narrateur qui souligne cette prise de conscience, se désole dans le même temps que son ami commence à marquer sa différence de lui et des autres Européens. Le seul espoir qui reste à Krim et Boralfa, après la guerre, est l'exil. Leur départ est synonyme d'échec, échec de justice et d'égalité entre les uns et les autres, échec de l'ambition d'une société où Européens et musulmans seraient sur le même piédestal et partageraient le même attachement à la terre.

**Embarek** : personnage important des *Oliviers*. Embarek est un vieil indigène qui travaille à la ferme du père du narrateur. Il entretient des rapports d'amitié avec ce dernier. Bien qu'il accepte la présence de l'Européen, il ne renonce pas pour autant aux pratiques de ses aïeux. Il se met en colère parce qu'on a détruit un mausolée qu'il vénère, et son lien avec la terre est plus fort que celui qu'il entretient avec les hommes. Embarek est un personnage représentatif de la plupart des indigènes de sa génération, ne sachant ni lire ni écrire, mais croyant à des valeurs que rien ne peut ébranler. Il meurt en gardant en lui ses convictions religieuses et ses croyances ancestrales. Il ne s'occupe pas de la différence de *l'autre*, mais il n'aime pas qu'on touche à la sienne. Ce personnage véhicule une image de l'identité qui se veut en proximité, sans pour autant risquer de s'aliéner. Les valeurs humaines sont plus fortes que n'importe quelle appartenance ou différence. La valeur suprême réside dans le rapport unique et essentiel avec la terre. La proximité qu'on garde avec la terre est ce qui compte pour Embarek.

**Le fils Tadjin et sa famille (*Outremer*) :** personnage auquel le narrateur fait allusion quelquefois dans le récit, surtout vers la fin du texte. Là aussi, le souci des apparences est

[239] Le caïd est un représentant local de l'autorité coloniale, il est issu de la communauté indigène. Le caïd assure la liaison entre les indigènes et l'administration coloniale.

marqué. Du temps de l'Algérie française, la famille vit « à l'européenne », le père est un gros commerçant d'Alger. Il est un ami de Maurice (père de Morgan), le fils est inscrit à l'école, il a même intégré les scouts. À la fin, quand les Français d'Algérie prennent le chemin de l'exil et que l'Algérie est sur le point de changer de main, la famille affiche un tout autre visage. Le narrateur ne manque pas de commenter ce revirement : « Chaque 14-Juillet, les Tadjin arboraient au balcon de leur maison de la rue Édith-Cavell un drapeau bleu-blanc-rouge. C'est le vert-blanc-rouge qu'ils hisseraient, le jour de l'indépendance de l'Algérie : couleur du FLN. Ils s'adaptaient ». (OU, p. 46). Comme pour la mère, le narrateur n'hésite pas à dénoncer l'hypocrisie des Tadjin. Le verbe « s'adapter » montre le visage changeant de cette catégorie de personnages qui sont caractérisés par un opportunisme sans vergogne. Il ne s'agit pas de s'adapter en adoptant des valeurs que l'on croit meilleures, mais de vendre sa dignité, de s'assimiler à *l'autre* afin de tirer profit des privilèges que peut offrir celui-ci. L'instinct primitif de survie prédomine chez ces êtres d'apparence.

**L'archidiacre Miroglio** : figure non moins signifiante dans la thématique de l'identité puisqu'il présente un autre regard, celui de la religion. Il n'est cité qu'une seule fois lorsque Morgan intègre les scouts. Avec « la Rolande », ils forment un couple sinistre, le narrateur les assimile aux personnages d'un tableau de Marinus Van Roymersaele, *Le prêteur et sa femme*. Il les qualifie de « comploteurs ». Il les décrit ainsi : « les conjurés, dans l'ombre de la tonnelle, debout, flanc à flanc, légèrement penchés en avant, tel un couple d'usuriers médiévaux » (OU, p. 282). Ils se penchent sur son cas, « analysant, tâtant, palpant » (OU, *ibid*.) pour « extraire de [s]es veines d'hybride jusqu'à la dernière goutte du sang de Ceux qui avaient versé celui du Christ » (*Ibid*.). L'opinion du jésuite est rapportée par le narrateur qui dit : « Les Arabes, l'archidiacre Miroglio, il les aimait pas trop. Il *était* Algérie française » (OU, p. 285). Miroglio défend aussi et œuvre pour une civilisation chrétienne en Afrique, il s'embrouillera, par la suite, avec la mère pour avoir envoyé son fils avec ses camarades scouts dans un bidonville afin de porter secours à ses habitants.

**Maurice, le père de Morgan** : personnage peu présent, peu bavard, il ne cherche pas à cacher son identité juive, mais, à sa manière, il essaie d'exhiber une certaine image de l'homme riche qui se veut raffiné en s'initiant aux pratiques de la classe bourgeoise française. Pour parachever cette image, il se fait faire son portrait par un peintre et achète des habits de marque en quantité, notamment des gammes de produits esthétiques. À ces pratiques, Rolande réussit à donner une connotation négative, ce sont celles du parvenu, sans qualités et qui

consomme sans modération et sans savoir-vivre. Maurice se fabriquerait donc une image qui ne lui sied pas, selon l'opinion de sa femme. Le masque tombe quand il meurt et que sa femme s'occupe d'ouvrir ses placards dans la villa d'Orléansville. Elle y trouve en effet « des tonnes et des tonnes d'ordures » qui révèlent sa manie à ramasser « tout et n'importe quoi ». Tel est le langage, rapporté par le narrateur, utilisé par la mère pour qualifier son mari et sa manière de vivre. La mort du père révèle son goût démesuré pour le bien matériel, nous découvrons enfin le personnage, ou du moins l'image que dessine la mère de lui. Celle-ci trouve une autre occasion pour enfoncer Maurice dans le ridicule. Lors de la découverte de son corps, le narrateur donne une description peu reluisante du mort. Il est « une espèce de gros corps, au ventre énorme, monstrueux […] étendu, sur le dos, recouvert par un drap blanc qui moulait ses formes disproportionnées […] » (OU, p. 60), et son lit est une scène, un « catafalque ». Le narrateur qualifie la scène de « quasi théâtrale ». La mère fait alors main basse sur sa fortune, qu'elle dilapide en peu de temps, pour se venger de ses « années perdues ».

**Veillard le fermier (*Le premier homme*)** : bien qu'il soit conscient du destin terrible qui se joue, et contrairement à son père, il exprime son attachement à la terre. À propos des Arabes, il dit : « On est fait pour s'entendre. Aussi bêtes et brutes que nous, mais le même sang d'homme, on va encore un peu se tuer, se couper les couilles et se torturer un brin. Et puis on recommencera à vivre entre hommes. C'est le pays qui veut ça » (p. 199). Le fermier affiche même un détachement par rapport aux événements qui se produisent, comme si cela était naturel, la vie reprendra son cours, selon le fermier. Personnage lucide, il est conscient de la gravité des événements, mais ne semble nourrir aucune haine pour les Arabes puisqu'il a toujours vécu près d'eux, il les connait pour ne pas les mépriser tout à fait, mais il condamne les atrocités commises par les uns et les autres. Ces paroles sont une résignation à la fatalité de la violence inévitable, mais en même temps, elles expriment l'espoir de revivre ensemble, car bien qu'il soit conscient de la tournure que peuvent prendre les événements, il espère néanmoins reprendre une existence normale, quand tout passera. Il ne veut se résoudre à partir comme tous les autres colons même s'il doit payer un prix lourd. Il garde au fond de lui l'infime espoir que tout redevienne comme avant les événements. À travers cette voix, s'exprime le vœu de panser les blessures et de continuer à vivre sur la terre d'Algérie.

**Le maître d'école de Jacques (*Le premier homme*) :** ce personnage est mis en valeur à travers le faire. Il entretient une relation particulière avec ses élèves, il n'est pas seulement

celui qui leur apprend à lire ou à bien se tenir. Il est un père qui leur offre son affection et sa protection. Ces initiatives lui valent respect et estime de la part de ses derniers, surtout de la part de Jacques pour qui le maître est celui qui changera son destin. Ancien combattant, il est à même de comprendre le vide que peut laisser la disparition d'un père. Son portrait physique puis psychologique est livré progressivement dans le chapitre « école ». La lecture de C*roix de bois* de Dorgelès, qu'il faisait à ses élèves, est une manière de raconter sa propre expérience de la guerre, elle est une façon aussi de parler des pères de ses élèves morts au combat, comme celui de Jacques. Il ne se contente pas de raconter la guerre, il prend sous son aile les enfants orphelins de cette même guerre, il l'affirme lui-même : « j'essaie de remplacer ici [à l'école] au moins mes camarades morts » (LPH, p. 170). Ses gestes complètent ces dires, car non seulement il convainc les familles de ses élèves pauvres de laisser leurs enfants se présenter à la bourse des lycées et collèges, mais il offre en plus de leur donner des cours de soutien. Personnage juste, équitable, généreux, ses paroles marqueront Jacques durant toute sa vie.

**L'oncle de Jacques (*Le premier homme*):** personnage doté de qualités humaines, il est comparé à une « bête préhistorique » (LPH, p. 114), il grogne, il parle par des onomatopées, ou par exemple renifle son assiette et son chien. Il aime par ailleurs chasser, nager, et il est en harmonie avec la nature. La figure qui nous est tracée est celle d'un homme primitif, mais innocent, doté d'une « innocence adamique » (LPH, p. 116). Il est ignorant et ne possède qu'une centaine de mots, mais il est plein d'imagination. Ernest est fin et rusé. Il est « simple d'esprit et attentif aux plaisirs de son corps[240] », c'est un être sensuel. Son corps est son seul moyen d'expression, il s'occupe à travailler dur aussi. Un portrait physique est donné de lui dans une note (LPH, p. 117). Il est même question de liaisons avec quelques femmes.

Certes, il peut être un peu brutal et capable de colères quand il est contrarié, mais il peut aussi faire preuve de tendresse et d'affection envers les siens, surtout avec Jacques. Ernest voue un respect inconditionnel à sa mère, « Toi t'y es comme le bon Dieu pour moi ! » (LPH, p. 135) lui avait-il dit lors d'une altercation avec son frère Joséphin, quand celle-ci, voulant s'interposer entre les deux, croyait être bousculée par Ernest. Avec la mère de Jacques, ses rapports sont un peu plus complexes. De bourreau qu'il était, lui interdisant de voir son prétendant, il devient son protecteur, ils finiront même par vivre comme un couple, l'un veillant sur l'autre.

[240] Pierre-Louis Rey, « Été à Alger (L') », dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 288.

**Camus (*Ébauche du père*) :** personnage référentiel dans *Ébauche*, le narrateur annonce sa disparition survenue à la suite d'un accident. L'annonce de sa mort affecte le narrateur, puisqu'il le considérait comme un père, sa disparition est pareille à celle d'un vrai père. Une autre disparition qui s'ajoute à toutes les autres dont il est question dans le récit. Ce n'est semblablement pas le désir de vraisemblance qui pousse l'auteur à une telle démarche, mais c'est la figure même de Camus qui s'impose puisque le lien qu'ont entretenu les deux auteurs est semblable à celui d'un père et d'un fils[241]. La disparition de l'écrivain est irréversible, le narrateur ne pouvant plus prétendre à une paternité durable avec Camus. Il réalise qu'il vient de perdre le père encore une fois. Sa mort vient ainsi alimenter ce sentiment d'abandon dont souffre le fils.

Par ailleurs, comme chez Camus, les personnages référentiels sont nombreux dans le texte de Sénac. Ils sont soit des écrivains, soit des personnalités historiques et artistiques que nous ne citerons pas ici. Leur présence se justifie, non seulement par le vœu de mimer le réel, mais le narrateur les évoque pour se créer des liens. Il veut revendiquer une part de ces filiations, comme pour signifier que ces « Pères Historiques » sont aussi les siens, il désire être un de leurs héritiers.

**Zaoui (*Ébauche du père*) :** camarade du narrateur-personnage d'*Ébauche*. Il est juif, ce qui lui vaut une exclusion de l'école. À travers ce personnage est exposé le problème des juifs. Leur persécution fait rappeler au narrateur qu'il existe d'autres injustices incompréhensibles. Lui qui cherche vainement à remonter dans sa filiation, il trouve des êtres damnés à cause de cette même filiation, de cette identité que beaucoup cherchent à cacher. Il aurait mieux valu, effectivement, pour Zaoui, être un bâtard que d'être un juif, il aurait ainsi mieux échappé à ses détracteurs. Zaoui accueille la nouvelle de son exclusion avec calme, ce qui signifie résignation, mais surtout impuissance. Chez ses camarades, en plus de l'incompréhension face à son départ, ils éprouvent un sentiment étrange : « Nous étions bien, dans la pénombre du café, bien au chaud, bien à l'étroit dans cette aventure un peu anodine et qui nous concernait si peu. Un peu angoissés, pourtant. Non, tout de même pas. Inquiets, plutôt gênés. Nous avions honte et nous ne le savions pas » (EDP, p. 153). Gênés parce qu'ils ne peuvent rien pour Zaoui, ils sont impuissants, eux aussi, devant l'injustice qui s'abat sur lui. Cet incident révèle à Jean et à ses camardes qu'ils ne sont pas semblables ni égaux, qu'ils sont différents et même qu'il « y avait des races » et que « ce n'était plus des mots » (EDP, p. 154).

[241] Voir, Hamid Nacer-Khodja, *Albert Camus, Jean Sénac, ou le fils rebelle*, *op. cit*.

Cet aperçu des personnages masculins met en exergue deux points. D'abord, celui de la multitude de conceptions des personnages de leur identité. Chacun à sa manière nourrit une vision et une image, ou en révèle celles des autres. Ensuite, c'est le fait que nous pouvons, à partir de là, différencier les groupes de personnages. De ce fait, nous concluons que les personnages masculins d'*Ébauche* finissent tous par partir ou disparaître, soit sous la contrainte, soit par choix personnel. Ainsi, du père du narrateur, en passant par le père Sénac, Camus, Alexandre Lassasin et pour finir Zaoui, tous partent-ils sans revenir, ils démissionnent de leur rôle, ils laissent un vide, qui est à chaque fois éprouvé par le narrateur-personnage. Cette désertion est synonyme de la faiblesse du personnage masculin. Elle est l'aveu de son échec et de sa lâcheté, elle est même délit. Le père Sénac quitte la maison après avoir dépouillé sa femme de sa fortune, Alexandre Lassassin n'oppose aucune résistance à la mère pour s'imposer, le père de Jean disparait après sa conception et le jeune prêtre, sur la plage, ne prend même pas garde à la présence du personnage. Même le grand-père décède dans le récit. Nous pouvons dire que dans ce récit le personnage masculin est un être « de trop », qu'il faut évincer. Au contraire, la femme résiste à ce destin tragique, souvenons-nous de la femme qui a raté son suicide, ce n'est qu'au bout de plusieurs essais qu'elle y parvient.

Nous pouvons faire le même constat de certains personnages du *Premier homme* qui sont réduits à l'incapacité. La guerre a eu raison du père de Jacques, la maladie qui ne réussit pas à anéantir l'oncle le laisse incomplet, il n'a pas toute sa virilité puisque c'est la grand-mère qui prend les rênes du foyer. L'équilibre se rétablit pendant un moment par l'apparition de la figure de l'instituteur qui occupera le rôle bienveillant du père. Dans *Le premier homme*, il n'y a pas de rapports de force ni de heurts entre femmes et hommes. Les Hommes se retrouvent face à leur destin et doivent lutter pour la survie et contre un ennemi commun, la misère.

Dans *Outremer*, le rôle masculin est occulté, que ce soit pour le mari, le père, l'instituteur ou le cardinal. Leurs faits et gestes sont en outre révoqués par la mère. Le narrateur, lui non plus, ne leur donne pas la possibilité de se défendre et de s'affirmer. Ceux-ci ne ripostent pas, ne parlent pas, même de manière indirecte. Ils sont emprisonnés dans une passivité réductrice.

Le récit des *Oliviers de la justice* va redonner cette place à la figure masculine, à travers les divers rôles qu'il lui attribue, notamment celui de père, de fils, de citoyen et de membre d'une communauté pour laquelle il n'hésiterait pas à se sacrifier. La figure masculine s'inscrit dans la continuité, le grand-père puis le père sont des guides, des figures de commencement pour les fils. Contrairement au *Premier homme* où le fils va devoir tout bâtir seul sans l'appui d'un

héritage solide, dans *Les Oliviers*, il se demande quel « livre » il va écrire, après celui du père, comme si tout avait été accompli par ce dernier.

#### *1.1.2.3 Les personnages absents*

Si nous parlons d'absence ici, c'est en référence à tous les autres personnages qui bénéficient d'une attention au sein de l'univers fictif. Une attention qui se traduit par l'exposition de l'« être » et du « faire » du personnage qui prend une place significative dans le récit. La mise en valeur des uns et des autres peut être l'œuvre directe du narrateur ou celle biaisée par d'autres protagonistes du récit. Nous commencerons donc par distinguer les catégories de personnages absents et nous examinerons les motifs à l'origine de cette absence. Dans cet esprit, nous allons trouver les vrais êtres absents, qui sont peu évoqués par le narrateur ou par les autres personnages, et puis ceux inaccessibles qui sont insaisissables. Ces derniers se dérobent en effet aux sollicitations du narrateur comme à celles des êtres qui partagent leur univers.

Dans le premier cas, il s'agit de la confiscation de leur existence par le narrateur ou par un protagoniste. Le premier ne leur donne pas la parole, ne révèle pas d'éléments de leur portrait physique ni de leur vie interne dans le récit. En outre, il ne leur laisse pas non plus la possibilité de réaliser un quelconque acte. Le narrateur les élimine en les reléguant à un arrière-plan figuratif. Si le déni d'existence de l'un des protagonistes émane d'un autre personnage, il se perçoit à ce moment au niveau relationnel. Cet aspect nous plonge dans les conflits et les rapports de force qui peuvent exister entre protagonistes du récit. Il en est ainsi du père de Morgan (*Outremer*). Celui-ci est un personnage doublement effacé : d'abord par la mère qui, par son discours méprisant, noie le père sous sa parole[242], puis par le narrateur qui ne lui donne pas l'occasion de s'exprimer. Il ne prend la parole que quatre fois dans le texte. De la même manière, pouvons-nous nous interroger sur l'Arabe dans *Le premier homme*. Certains critiques comme R. Benet[243], dénoncent le silence qui l'entoure. Pourtant, l'Arabe n'est pas tout à fait évincé de l'univers fictif du récit. Il est question, par exemple, au début, d'un Arabe qui conduit les parents de Jacques au domaine de Saint apôtre. Il échangera

[242] Nous pouvons supposer au contraire que l'acharnement de la mère à l'égard du mari ne fait qu'affirmer l'existence de ce dernier, mais si nous considérons justement le fait qu'elle accapare l'espace textuel et que le narrateur se focalise sur la mère, sur son discours, et en faisant abstraction de qui elle parle, nous pouvons soutenir que le père n'existe pas.

[243] Robert Benet, « Camus et ses personnages », dans Étienne Calais (dir.), *Petite histoire des personnages de roman. Le romancier et ses personnages*, Paris, Ellipses, 2008, p. 193. Il nous semble effectivement incompréhensible de ne pas parler d'eux alors que certaines de ses fictions ont pour cadre des lieux se trouvant en Algérie (Oran, Alger,…).

quelques paroles avec le père et l'aidera à préparer l'accouchement de sa femme, mais il n'est nommé qu'une seule fois, lorsque le médecin l'interpelle par son prénom, Kaddour. D'ailleurs, à l'exception du gardien des fermes nommé Tamazal, les autres personnages indigènes ne sont désignés que par le seul terme générique *Arabes*. Un autre Arabe fait son apparition lors d'un attentat où Jacques intervient pour le cacher dans un café, celui de son ancien ami Jean. Il essaiera même d'expliquer aux autres Européens qu'il n'y est pour rien et qu'il ne faut pas le condamner juste parce qu'il est Arabe. Le narrateur parlera néanmoins de cette méfiance partagée des deux côtés après des actes de violence commis par les uns et les autres. C'est ainsi qu'il fait dire au fermier : « Les portes mettent du temps à s'ouvrir au pays de l'hospitalité » (LPH, p. 201). La parole ne leur sera pas donnée, et leurs pensées ne seront pas exprimées, si ce n'est indirectement et du seul point de vue de l'Européen. Le fermier Veillard, par exemple, parlera au nom des siens et des Arabes. Nous pouvons hasarder ici, une hypothèse, celle de la prudence, Camus ne souhaitant en effet pas se lancer dans une configuration de l'Arabe qui susciterait polémique et autres heurts quant à son identité. Il choisit de le faire parler indirectement par le biais d'un autre personnage quand il ne le laisse pas à son silence. Mais d'un autre côté, cette présence réduite de l'Arabe et sa présentation limitée à certains gestes peuvent provenir de sa méconnaissance. L'Arabe est un être différent de l'Européen, il est impénétrable pour le narrateur, il ne peut le cerner entièrement. Le narrateur, dans le dernier chapitre, accuse le repli de ce dernier qui fait augmenter l'appréhension à son encontre. Nous reviendrons dans les chapitres suivants sur cette relation ambiguë entre Européens et musulmans.

Dans *Les Oliviers de la justice*, le personnage lésé est la mère. Celle-ci ne bénéficie d'aucune description, ni d'aucun portrait physique ou psychologique. Elle n'apparait que pour accompagner les gestes du fils qui accomplit les préparatifs de l'enterrement du père ou lorsque le narrateur évoque des souvenirs de son père. En d'autres termes, elle n'est là que pour compléter un tableau. C'est l'omniprésence du père, par la concentration du narrateur sur ce dernier, du fait du deuil qui fait resurgir les souvenirs qui lui sont liés, qui relègue la mère à l'arrière-plan des absents.

Tous ces personnages se retrouvent, somme toute, amputés d'une part de leur identité puisqu'ils sont peu visibles. L'accès à ces personnages dépend du narrateur, mais aussi des autres protagonistes qui occupent les premiers rangs empêchant ainsi leur visibilité. Ces personnages n'ont donc pas d'autonomie. Ils sont en quelque sorte évoqués pour être mieux

révoqués ensuite, comme si leur droit à la parole était bafoué. C'est le cas, par exemple, du père de Jean (*Ébauche du père*) qui n'a pas de nom ni de portrait. Les informations que possède le narrateur ne sont que rumeur, car la mère ne parle pas de lui. Il affirme même, dans le passage qui suit, qu'il ne désire pas le connaître : « Comment s'appelait-il ? Je ne sais pas. Je ne veux pas le savoir » (EDP, p. 23). Son bavardage incessant autour de ce père ne fait que le repousser dans l'ombre et l'anéantir. La multiplication de la parole vaine dans ce cas réduit le père au silence. La révocation du père dans *Ébauche* est d'autant plus aisée étant donné que celui-ci fait partie de « l'ordre du fantasme[244] » et de l'imaginaire.

Dans le second cas, le silence de ces mêmes personnages est dû à un manque ou à une déficience langagière, un manque inhérent aux personnages eux-mêmes qui n'ont pas les moyens de s'exprimer, ils ne savent ou ne peuvent s'exprimer comme ils le souhaiteraient. Malgré les efforts des autres protagonistes pour les soustraire à l'anonymat, ils resteront des ombres. Cela ne veut pas dire qu'ils n'ont pas d'identité propre, mais que celle-ci reste floue, opaque pour eux-mêmes ainsi que pour les autres qui n'arrivent pas à les saisir. Mais nous retenons que le personnage le moins accessible est sans doute Catherine Cormery, déjà évoquée, qui, malgré quelques manifestations de réactions aux stimulations de son entourage familial, qu'elles soient positives ou négatives et sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici, ne laisse pas voir son intériorité. L'insuffisance vient pour elle de la surdité qui l'isole du monde extérieur des vivants. Cette absence, et surtout l'insistance du narrateur à dire l'incapacité de communiquer avec la mère, produit l'effet contraire, il rend le personnage plus visible. Nous souscrivons à la glose de Van Den Heuvel[245], qui affirme que le personnage « brille » par le silence. Il nous faut insister sur ce personnage (Catherine Cormery) du fait que tous les efforts de Jacques sont concentrés sur elle. La difficulté pour ce dernier n'est, en fin de compte, pas de recueillir des informations sur un père dont l'existence est lointaine, mais de pénétrer une existence qui se trouve à proximité de lui, plus précisément celle de sa mère. Le père de Jacques fait peut-être aussi partie de ces absents insondables, mais ce sont le temps et la mémoire incertaine qui l'enfoncent de plus en plus dans l'oubli.

Finalement, ces êtres n'ont pas de revendications, ce sont des spectres. Néanmoins, ils peuvent jouer un rôle essentiel dans la quête des autres, en déclenchant le questionnement sur les origines chez les fils par exemple, ou même révéler l'identité de ces derniers par leur seule

[244] Christiane Chaulet-Achour, « "*Mes syllabes de vérité"*: *étude d'Ébauche du père* », dans Jamel-Eddine Bencheikh et Christiane Chaulet-Achour, *Jean Sénac : clandestin des deux rives*, *op. cit.*, p. 71.
[245] Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence*, *op. cit.*, p. 76.

présence. En effet, l'amour de sa mère représente l'essentiel pour Jacques (*Le premier homme*), de même que la mort du père de Mo (*Outremer*) est un signe qui réveille en lui ce sentiment filial que la mère a étouffé. L'effacement du père est à ce moment une manière de dénoncer la présence envahissante de la mère. De la même manière, si nous considérons l'absence des Arabes dans *Le premier homme*, nous pouvons avancer que, pour dire la misère et la souffrance des petits colons, le narrateur devait passer outre la misère de cette classe qui se trouve en bas de l'échelle, c'est-à-dire celle concernant les indigènes. Même si le narrateur réussit à exposer les difficultés auxquelles sont confrontés les immigrants et leurs descendants en Algérie, il soulève inconsciemment les difficultés liées à l'existence et à la vie quotidienne et auxquelles se heurtaient les Arabes, car ces derniers dépendent en majorité des colons. Ils sont donc doublement assujettis.

### 1.1.3 **Dialectique des personnages**

À la fin, pour regrouper les personnages selon leur apparition dans chaque récit et selon la relation qu'ils entretiennent avec la revendication d'une quelconque identité, nous retiendrons que les personnages d'*Outremer* sont en majorité des « acteurs », ils jouent des rôles, mais pas le leur. Leur authentique personnalité ne coïncide pas avec celle qu'ils s'efforcent d'adopter. Les Tadjin s'adaptent et choisissent le camp des plus forts. Les autres adoptent des comportements qui ne leur conviennent pas pour nourrir une certaine image répandue, comme Rolande et, dans une moindre mesure, Maurice. Le seul qui soit en adéquation avec son rôle est Blandine, la sœur du narrateur-personnage, qui a gardé une constance quant à son paraître et à ses dires. Elle semble accepter son identité telle qu'elle est, elle y est même attachée, et affiche des signes liés à l'identité juive, comme l'étoile de David qu'elle arbore en sautoir, provoquant ainsi la colère de la mère. Dans ce récit, l'allusion à des *personnages référentiels*, dont certains servent de comparants aux protagonistes, est significative puisqu'elle occupe un espace textuel important. Bien que ces derniers, comme le souligne V. Jouve[246], reflètent une réalité fixe et admise propre à une culture, ils ont néanmoins une charge sémantique particulière qui fait que le choix opéré par le narrateur n'est pas fortuit. Ainsi, comme nous l'avons déjà souligné, l'abondance des exemples pris dans la mythologie et le fantastique, pour faire le portrait de tel ou tel personnage, révèle deux aspects. Le premier est en relation avec le sens des éléments de comparaison : l'être légendaire est par ses faits un être unique, mais le caractère légendaire même lui donne cet

[246] Vincent Jouve, *La poétique du roman*, *op. cit.*, p. 83.

aspect d'incertitude quant à son existence. En d'autres termes, le personnage est un être à la fois marquant et insaisissable du fait de la part de mystère et d'opacité qui l'entourent et qui suscitent interrogation et fascination. Le second est en relation avec la multiplicité des comparaisons qui signifie une certaine porosité qui entoure le personnage et qui découle de son inaccessibilité. Multiplier les comparants est une manière d'approcher le protagoniste afin de le cerner. Contrairement aux *Oliviers*, à chaque personnage, dans *Outremer*, correspond son antagoniste. Ainsi, nous pouvons constituer des couples opposés : le père et la mère, les copains de Morgan et les yaouled (les petits Arabes) Rolande et Blandine, Morgan et le fils Tadjin, Rolande et la concierge, Morgan et Foldraque, Morgan et Rolande, Rolande et la fatma. L'opposition dans ce dernier cas est d'ordre socio-culturel, puisque Rolande rejette, la condition sociale de la femme de ménage et son appartenance arabe. Cette dualité se transfèrera vers des symboles plus larges représentant les deux cultures, sinon les deux territoires de la France et de l'Algérie, c'est Dunkerque et Tamenraset, Saint-Denis et l'Ouarsenis, Algérie française et Algérie algérienne, « fel » et « para ». Elle est aussi Flaubert et Anatole France, David et Goliath, Jérusalem et Saint-Malo. D'ailleurs, tout un champ sémantique de l'affrontement se déploie dans le texte. Nous retrouvons des termes et expressions tels que : affrontement, bagarre, combat, croisade, bataille, guerre, contre, mort, extirper, tuer…

*A contrario*, dans *Le premier homme*, la description ne s'attarde pas beaucoup sur les traits individuels : ce sont surtout les habitudes, les lieux de vie, qui caractérisent les personnages, ceux-ci n'ont pas d'individualité. Quand le narrateur isole un personnage, ce n'est pas pour se lancer dans l'esquisse d'un long portrait qui permet de le classer parmi les autres. Tous les gestes des personnages sont dictés par une loi, celle de la misère. S'il y a une description, c'est pour mettre en exergue la condition de dénuement et de dépendance de ces êtres qui ne semblent pas posséder de vie intérieure. Quand le narrateur évoque la mère, c'est pour dire qu'elle n'a pas son mot à dire au sein de la famille, ni pour élever ses enfants, ni pour décider de sa propre vie. De même, quand il s'agit de l'oncle, il veut montrer qu'Etienne emploie sa force physique au travail ou aux plaisirs de la vie simple. La grand-mère n'échappe pas à cette dépendance des règles de la pauvreté. Certes, elle tient la bourse du foyer, mais cette tâche n'est pas des plus aisées car les revenus de la maisonnée sont maigres. Cet enchainement à la pauvreté constitue le quotidien des personnages du *Premier homme*, il les définit en somme.

De ce récit peuvent ressortir des relations de complémentarité comme celles que nouera Jacques avec ses pères substitutifs que furent son oncle Ernest, son maître Mr Bernard ou son ami Victor Malan. Ou encore celle de Catherine Cormery et d'Ernest qui finiront leurs jours ensemble, ou même celle de la grand-mère et de ses enfants et petits-enfants. Ce sont de petits noyaux qui se forment pour répondre aux vicissitudes de la vie comme la guerre et la pauvreté qui obligent les uns à être avec les autres. De même, les deux communautés indigène et européenne sont à même de coopérer pour cohabiter, car l'une ne peut prendre le dessus sur l'autre, et il est vain de s'entretuer puisque la même terre les réunit, du moins c'est le message que veut délivrer le narrateur à travers les paroles de certains personnages. Par ailleurs, les personnages du *Premier homme* souffrent tous de la même tare, ils n'ont pas de mémoire si ce n'est celle du cœur, seul élément garant de la continuité, car si dans ce pays, on ne garde rien et on fait table rase de tout ce qui précède, on oublie aussi les querelles et toutes les injustices commises de part et d'autre et on recommence. Sinon, comment continuer à vivre ensemble quand les uns « coupent les couilles des autres » ou que ces derniers torturent les premiers ?

Les personnages, dans ce récit, semblent garder une constance dans leur comportement et leur regard sur *l'autre*, bien que des événements se produisant provoquent des changements conséquents comme ces attentats et ces « enlèvements » devenus fréquents. Le fermier par exemple, qui, pour exprimer sa colère, brule toute sa récolte avant de partir, ne s'en prend pas aux indigènes. C'est aussi le cas de Rolande (*Outremer*), quand elle se rend compte qu'elle doit quitter l'Algérie : sa colère se traduit par la destruction de tous ses biens. Nous expliquerons plus loin les motivations qui poussent ces derniers à détruire tout ce qu'ils possèdent.

Les *Oliviers de la justice* évoque des personnages et des représentations propres aux deux cultures musulmane et européenne : c'est Tityre, Virgile, l'Achoura, Noël ou Sidi Moussa par exemple. Parfois, ce sont des duos qui signalent la complémentarité des deux cultures, c'est la vigne et le palmier, Mahomet et Jésus (ou la vierge Marie), ou même l'église et la mosquée. Pour le narrateur, ce sont « deux mondes qui se réconciliaient en [lui] » (LODJ, p. 227).

Les micros histoires qui sont livrées dans *Les Oliviers*, comme celle de la grand-mère, celle du chien, celle du livre rouge, ou même celle du livre des *Misérables* de Victor Hugo, sont des exemples qui prouvent cette commune destinée. Elles traduisent surtout le vœu du narrateur de cette union qu'il veut durable à l'image de celle que son père a vécu. Aussi les

personnages vont-ils par paires, le père et Embarek, le grand-père et le sergent Traredj Akli, le narrateur lui-même et Krim ou Boralfa. Même quand le narrateur cite sa femme, c'est sa rencontre avec leur servante Fatima qui la lui rappelle. C'est comme si l'existence de chacun de ses personnages dépendait de celle d'un autre, elle ne peut avoir de sens que parce que l'autre est là. Cela explique d'ailleurs le fait que le narrateur des *Oliviers* ne donne aucun portrait physique des personnages, ces derniers ont bien une identité onomastique, sociale et culturelle, mais à aucun moment il n'a été question de s'arrêter aux traits physiques de l'un d'eux. Ce qui prime, ce sont bien les relations qu'entretiennent les protagonistes entre eux. Des relations, encore une fois, basées sur la complémentarité où chacun dans son rôle aide et apporte sa contribution à la vie commune. L'image positive que donne le narrateur de la plupart des protagonistes du récit, montre la vision d'un narrateur nostalgique d'un monde de perfection où les différences ne subsistaient pas et où le contentement semblait habiter l'esprit de tous. Ce rêve sera vite rattrapé par la réalité de la guerre et des inégalités sociales qui annoncent la fin de ce monde sublimé.

Enfin, *Ébauche du père* présente de petites scènes sans donner plus de détails sur les personnages. Il révèle seulement leur nom, leur sexe et leur appartenance culturelle. Il s'agit de la communauté espagnole en majorité. Le narrateur livre toutefois des points de vue divers quant à la place de *l'autre* et à l'image qu'il représente aux yeux de ces derniers. C'est de cette manière qu'on a pu accéder à la vision de la mère concernant la fréquentation des Arabes et des Juifs. L'un des personnages livre également l'image positive que représente le Français au sein de la communauté espagnole ; l'acquisition du nom de Sénac qui fait de lui un Français, suscite la fierté de la petite Lili, sa compagne de jeu : « Comme ça, maintenant, je serai française » (EDP, p. 78). D'autres expriment leur aversion et leur haine vis-à-vis des Arabes, « cette racaille-là ! » (EDP, p. 119), ou encore de leur langue. Ainsi, sans privilégier le détail de la vie interne des personnages, les fragments qui constituent le récit offrent-ils un regard global de ce qu'était l'opinion répandue au sein d'un groupe social, celui d'Européens manifestant du racisme envers les Arabes ou les Juifs. Si les personnages s'expriment dans un discours direct et direct libre, le narrateur ne manque pas d'apporter sa propre vision, c'est ainsi qu'il mêle sa propre condition à celle de l'Arabe : « comme lui j'étais l'Exclu, profondément, au-delà des apparences qui faisaient de moi comme de lui un intégré. Silence, humiliation, frustration, c'étaient les miens. Et révolte ! On l'appelait "bâtard", moi je l'étais […] » (EDP, p. 69). De même, il exprime clairement son opinion quant à la question des Juifs. Le narrateur donne les opinions répandues pour mieux situer la sienne, dénoncer les

injustices et situer la propre injustice dont il est victime parmi les autres. C'est une manière de se convaincre que son malheur n'est pas unique, car s'il est un bâtard, l'Arabe et le Juif le sont tout aussi.

## 1.2 Quête de l'un, quêtes des uns

Finalement, nous pouvons admettre une répartition des personnages sous quatre catégories. En effet, de cette étude des personnages qui peuplent les quatre récits, nous nous apercevons, premièrement, qu'il n'y a pas une seule quête d'un seul personnage qui recherche sa filiation et son identité, mais que ce sont de multitudes de quêtes. Nous constatons, deuxièmement, que certains prônent des revendications qui ne résultent pas de la même nécessité ou du même besoin. Si les uns mènent effectivement leur combat intérieur pour avoir ou récupérer une identité au sein du cercle familial et filial, pour d'autres, ce sont des circonstances diverses qui les mènent à prendre conscience qu'ils ne veulent pas ou plus prétendre à une certaine identité qu'on veut leur attribuer. Ces circonstances peuvent être liées à des injustices sociales, comme l'attribution de pensions inégales à d'anciens combattants parce qu'issus de deux communautés différentes. Les raisons peuvent être liées aux événements qui se produisent et aux « coups échangés » entre les groupes communautaires, et qui imposent une méfiance et un changement de regard sur les uns et les autres. Et ce changement s'accompagne d'une prise de conscience d'une autre image de soi.

Par conséquent, nous dénombrons des personnages qui revendiquent consciemment une certaine identité et qui sont en quête de ce ou ceux qui la représentent. Parmi ces derniers, nous pouvons citer Jean dans *Ébauche*, Jacques dans *Le premier homme* ou même Mo dans *Outremer*. Il y a ensuite ceux qui luttent pour préserver leur identité comme le narrateur-personnage des *Oliviers*, Embarek, personnage de ce même récit ou Rolande (*Outremer*), affectée par sa mésalliance avec un juif, elle ne ce cesse de chanter ses origines bretonnes et sa France natale et néanmoins, elle manifeste un grand désarroi à l'idée de quitter l'Algérie à l'indépendance pour prendre le chemin du retour. Nous pouvons également mentionner ceux qui n'ont pas vraiment d'opinion, comme les membres de la famille de Jacques, occupés à lutter pour survivre. Ce sont aussi tous ceux qui n'ont pas pris la parole pour s'exprimer comme Foldraque, ou son père Maurice. Enfin, nous pouvons parler des faux revendicateurs d'une quelconque identité ; ceux-là, bien qu'ils affichent une appartenance et un fort attachement à celle-ci, agissent selon les circonstances, ils n'hésitent pas à « brader » ce qu'ils ont pour adopter le parti du plus puissant. C'est aussi le cas des Tadjin qui vivent au gré des

circonstances. D'un autre point de vue, nous pouvons faire une distinction entre deux sous-groupes de personnages ; l'un prônant une identité avec *l'autre* comme dans *Les Oliviers* et en partie dans *Le premier homme* et *Ébauche du père*, et l'autre, celui qui veut se construire en dehors de *l'autre* ou sans lui (*Outremer*), en faisant abstraction de cette diversité qui n'est cependant pas tout à fait étrangère, puisque la terre, qui les réunit, réduit les frontières entre eux. Ces deux sous-groupes expriment *in fine* des identités collectives puisqu'elles sont partagées avec d'autres protagonistes. Nous considérerons ce point dans les deux derniers chapitres.

## Conclusion

Nous arrivons en fin de ce chapitre à un constat, déjà annoncé dans le titre et l'introduction, celui d'une pluralité de quêtes menées par plusieurs personnages qui chacun selon son pouvoir et son savoir, exprime des ambitions ou des revendications visant à réaffirmer une existence, affirmer une différence ou simplement créer une origine et trouver une place parmi les autres. De la quête menée consciemment et de manière évidente de personnages principaux ou de narrateurs, nous aboutissons à celle plus discrète, mais non moins importante, menée par des êtres plus silencieux. La revendication est traduite, soit à travers une parole claire et franche, soit de manière silencieuse, à travers notamment d'autres moyens moins directs comme le fait de s'attacher à un mausolée représentant les ancêtres, ou encore à un livre relatant le passé commun d'un mari avec son ami, sinon l'obstination à l'attachement à une terre vouée à la perte. Chaque narrateur mobilise et privilégie un angle d'approche et de présentation des personnages qui va dans le sens de la vision faite de la quête, car comme le dit M. Zéraffa : « Le tracé du personnage, la manière dont il est présenté au lecteur dépendent avant tout du système de pensée qu'il est chargé de rendre sensible[247] ».

À ce stade, il nous paraît judicieux d'évoquer aussi un élément qui est peut-être le facteur commun à tous les récits et qui est en relation directe avec les protagonistes, c'est le rapport à l'espace et la manière de l'investir. Car, plus qu'un élément qui fait partie de l'environnement du personnage, il est un composant qui définit ces derniers. L'espace est en effet un moyen d'accès à son intériorité, une sorte de paramètre qui conditionne et révèle les relations entretenues avec le monde extérieur et avec *l'autre*. Il peut être appréhendé ainsi sous l'angle symbolique de l'enracinement sur la terre natale et du lien avec les ancêtres. Il constitue, *in fine*, un point de lésion lorsque ses héritiers, musulmans et Européens, se disputent la légitimité. Le lien qui unit les êtres à la terre n'est à ce moment pas toujours garanti, il est même fragile, menacé et souvent rompu.

[247] Michel Zéraffa, « Roman – Le personnage de roman », *Encyclopédie Universalis* [en ligne], disponible sur : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-le-personnage-de-roman, consulté le 18/10/2014.

# 2 Deuxième chapitre : Identité et espace

## Introduction

Le territoire ou l'espace fait partie des éléments qui caractérisent et définissent le personnage. Aussi, la manière dont il se l'approprie et l'expression ou non de son attachement à cet élément participent-elles à l'élaboration de son « être » et de son « faire ». C'est pour cette raison que nous explorerons, dans ce chapitre, cette autre composante de l'identité ; la terre ou le territoire auquel les personnages appartiennent et dont ils expriment, à un moment ou un autre, leur appartenance, le droit de résidence, et surtout pour lequel ils manifestent une nostalgie ou une appréhension de la perte. L'étude de l'espace acquiert ici de l'importance dans la mesure où il est souvent question d'exil, d'exode et autres voyages ou déplacements voulus ou imposés. C'est surtout dans le second cas qu'il prend plus de valeur, car il est lié à cette dimension de perte. D'ailleurs, la nostalgie due à la séparation pousse narrateurs et personnages, dans les récits de cette étude, à développer une sorte de mythe autour de la terre natale. Bien évidemment cette revendication reste à un niveau individuel, elle ne se développe pas en une quête d'un groupe porté par une seule voix. Par ailleurs, nous n'envisagerons pas l'espace sous cet angle vaste du territoire national, même si quelquefois nous sommes amenée à y faire des allusions. Il sera plus question de territoires restreints tels le quartier, la rue, la maison, l'école.

Une simple description des lieux occupés par les personnages aurait suffi dans ce cas à mieux cerner ces derniers, mais l'on peut se demander quelle relation lie le territoire à la quête de l'identité personnelle plus individuelle. La réponse est peut-être à chercher, ou à mettre en relation avec ce qui précède. C'est en procédant au réexamen des différentes définitions de l'identité que nous pouvons envisager cet élément qui semble se détacher de la personne et de l'être unique. En effet, dans la première partie, nous avons vu que l'identité se définissait, entre autres, comme maintien dans le temps mais aussi dans l'espace. Le maintien dans l'espace n'induit pas l'emprisonnement dans un lieu, mais celui-ci est aire de sauvegarde d'une certaine identité, son garant comme l'explique B. Demont[248]. Vouloir le quitter signifie, dans ce cas, le désir de créer d'autres repères, d'autres habitudes, d'autres souvenirs. L'espace géographique est l'agent de la préservation de cette identité et les lieux marquent tout, et en

[248] Bernard Demont, *Représentation spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant : Une rhétorique de l'espace géographique*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 64.

premier lieu la mémoire qui leur est associée. On ne se remémore une personne que si elle est située dans un espace temporel et géographique. La vie entière de l'individu est succession de lieux. Certains sont plus marquants que d'autres, et de ce fait, ils seront aussi plus marqués dans les récits. Ils reviennent en leitmotiv parce qu'ils décrivent une période de la vie d'un individu ou même parce qu'ils sont liés à des moments décisifs de leur parcours biographique. Le territoire en général contribue à l'affirmation de l'identité de l'individu par le sentiment qu'il lui procure en tant qu'appartenance à un espace délimité et propre à un groupe.

L'importance et la redondance de ces lieux varient dans les textes du corpus. Leur nature aussi variera. Ils peuvent être des lieux fermés et clos sur l'univers intime d'un personnage comme la maison, la chambre, ou plus ouverts et plus décentrés, comme la rue, la mer, l'univers rural d'une ferme. Ils seront également qualifiés différemment sur l'échelle des valeurs. Ainsi, certains seront-ils présentés positivement tandis que d'autres au contraire, font ressortir tout ce qui est lié à l'expérience négative des personnages. Nous relèverons dès lors une structuration des lieux qui va du plus important et du plus marquant au moins important. Le traitement de l'espace et sa configuration ne bénéficient donc pas de la même importance et de la même insistance dans les quatre récits.

La perte d'un espace territorial équivaut dans ce cas à celle d'une partie de soi. Elle peut causer les mêmes atteintes qu'une perte d'un tout autre élément constitutif de l'identité individuelle, elle peut aussi susciter les mêmes mouvements de quête et de recherche ou simplement pousser vers cet instinct de défense pour conserver un territoire menacé par une invasion externe[249].

Nous commencerons par voir comment l'espace des personnages est organisé. Il s'agit de montrer comment les lieux sont investis par les personnages et comment se traduit l'importance accordée à tel lieu au détriment d'un autre. Cet aspect appelle un autre point, celui de la bipolarité des lieux où les mêmes espaces peuvent être présentés positivement ou au contraire, être perçus négativement. Tout dépend en effet de l'expérience des personnages et de l'appropriation qu'ils font des différents lieux. C'est ce qui explique que certains d'entre eux peuvent à la fois être qualifiés de lieux de bien-être ou de lieux d'enfermement. De l'importance accordée aux espaces, nous passerons par la suite à cette dimension de l'espace comme symbole d'une identité, à travers le parcours auquel il prend part dans la vie des personnages. Cette dimension symbolique nait aussi du fait qu'il s'agit de l'Algérie française,

[249] Voir Claude Lévy-Leboyer, *Psychologie et environnement*, Paris, PUF, 1980, p. 147 *sqq*.

l'attachement à cette terre est au centre du discours des personnages qui en parlent en termes de perte. L'attention se portera, en outre, sur la place de l'espace dans la quête et la reconstitution de l'identité. Pour finir, nous nous intéresserons à l'espace de *l'autre* et la vision que portent les personnages, des quatre récits, sur cet espace. Cela est d'autant plus important parce que l'identité se dit toujours en rapport avec *l'autre*[250] et par extension avec son espace également.

[250] Il faut prendre *l'autre* au sens le plus large, il peut en l'occurrence être le riche qui s'oppose au pauvre ou le contraire, il peut être l'indigène face à l'européen, le père face à la mère, etc.

## 2.1 Hiérarchie des lieux

Les lieux évoqués dans les textes du corpus ne sont pas traités de la même manière et ne bénéficient pas de la même importance. Ils acquièrent des valeurs qui changent d'un récit à un autre, et au sein d'un même récit, ils peuvent être évalués positivement ou négativement selon les moments ou situations. Il y a même une certaine classification qui s'établit entre les différents espaces occupés ou fréquentés. Il nous appartiendra donc de rendre compte de cette stratification des lieux phares qui apparaissent dans les quatre récits.

Si nous commençons par *Le premier homme*, nous pouvons parler des lieux en termes de parcours. Il se résume, pour l'enfant qu'était Jacques, à la maison, l'école, la rue ou le quartier, la plage et la bibliothèque. Nous pouvons réduire ce parcours immuable à trois lieux ; la maison, l'école et la rue ou la plage. Au premier est associée la famille, l'ennui des longues siestes, les menues corvées dont Jacques est chargé d'accomplir, ou le dénuement qui caractérise ce lieu. À l'école est associée une certaine égalité avec les autres, voire la supériorité de Jacques dans l'apprentissage et l'intelligence. Il est aussi un lieu de revanche sur le premier qui est la maison. Seuls quelques-uns comme Pierre sont au courant de sa condition sociale. Enfin, la rue et la plage sont des lieux de détente et de plaisir simple, mais qui offrent une évasion d'un autre genre puisque l'enfant peut être enfant et s'amuser avec ses amis. L'espace extérieur est promesse de ce que ne peut offrir celui plus réduit de la maison. Ces différents lieux qui constituent la cartographie du parcours quotidien de l'enfant, sont donc des espaces séparés qui ne se rencontrent presque jamais. Pour mieux saisir cette structuration de l'univers spatial du personnage, nous examinerons de près chaque lieu pour voir ce qui le différencie des autres endroits cités.

D'abord la maison (l'appartement), cet espace clos est, dans *Le premier homme*, un monde en opposition avec celui de l'extérieur. Les membres de la famille s'y isolent du monde pour mieux vivre leur misère, à l'abri des regards. L'appartement n'est composé que de trois pièces qui ne contiennent que des objets de première utilité. Ainsi, la salle à manger est présentée comme suit :

> La pièce quasi nue, peinte à la chaux, meublée au centre d'une table carrée, avec le long des murs un buffet, un petit bureau couvert de cicatrices et de taches d'encore et, à même le sol, un petit sommier recouvert d'une couverture où, le soir venu, couchait l'oncle à demi muet, et cinq chaises. Dans un coin, sur une cheminée dont le dessus seul était de marbre, un petit vase à col élancé décoré de fleurs, comme on en trouve dans les foires (LPH, p. 50-51).

Les deux autres pièces font office de chambres à coucher : l'une pour la mère et ses enfants et l'autre est réservée à la grand-mère. La maison est un lieu où le silence est en contrepoids du bruit et de l'animation de la rue et du quartier. Les occupants de la maisonnée en sont donc des spectateurs et le repli les consume. Jacques, même s'il n'est pas malheureux, tourne en rond dans l'appartement et il ne peut rien faire en dehors de la sieste et des tâches qu'on lui confie. Cet endroit fait partie des lieux qui font jubiler le personnage-adulte, à l'idée de le retrouver. Pour Catherine Cormery, la maison procure un sentiment de sécurité, après des années de pauvreté et malgré les sollicitudes de son fils, celle-ci refuse de quitter sa maison qui est toujours « aussi nue que la mort » (LPH, p. 73), comme le dit le narrateur. La mère a ses habitudes dans l'appartement et dans le quartier « tout lui était facile », même si le danger des attentats est juste derrière la porte.

Le narrateur résume sommairement la topographie de l'appartement puisque ce dernier est un espace réduit où l'on ne s'attache pas aux objets qui n'ont pas d'utilité. Les habitants du petit appartement n'ont pas le temps de soigner l'intérieur, ni même de le remplir d'objets. Leur seul souci est de survivre. Il n'y a pas trace de photos, et les occupants ne savent pas ce qu'est un portrait, si ce n'est un objet encombrant, comme les livres et tout le reste. La nudité de l'appartement est à l'image de la simplicité des personnes qui l'habitent. Le remplir d'objets ne ferait que compliquer leur quotidien. Cette nudité est aussi le résultat de la pauvreté qui interdit le superflu. Mais la pauvreté ne signifie pas la dépossession, car ils ne sont pas malheureux dans cet espace réduit, du moins ils n'expriment pas leur mécontentement. Par ailleurs, l'économie des mots peut être incombée au style de l'auteur. Camus ne s'attarde pas sur les menus détails ni les descriptions détaillées des objets et des personnes, quoique cela ne nuise pas au message ni à la compréhension de ses textes. L'auteur s'emploie à se concentrer sur l'essentiel.

Le second espace qui s'inscrit dans cette dialectique du parcours est l'école. C'est un lieu central et décisif pour le jeune Cormery, il lui offre un moyen d'évasion et d'oubli de la misère et de la privation. L'école offre aussi à Jacques, à son ami Pierre et à nombre de ses camarades démunis « ce qu'ils ne trouvaient pas chez eux, où la pauvreté et l'ignorance rendaient la vie plus dure, plus morne, comme renfermée sur elle-même ». (LPH, p. 163). L'école est l'espace de l'anonymat, puisque la pauvreté de Jacques n'est pas connue des autres, seul leur travail les distingue au contraire. Elle représente un espace important qui promet un destin heureux à Jacques où il rencontre Mr Bernard, son maître. Celui-ci est un

véritable « adjuvant » qui lui permettra de sortir du cercle de la misère. L'école est, à ce titre, si nous reprenons les termes de B. Cassirame, « l'espace de la rencontre essentielle[251] » qui changera le cours de l'existence de Jacques et de sa famille. Jacques a conquis cet espace comme il a conquis celui de la rue ou celui de la plage. Au sein de l'école, Jacques n'est plus ce gamin pauvre qui doit faire attention à tout. Il est seulement un enfant parmi les autres, il parle « d'égal à égal avec les meilleurs élèves », et personne ne peut lui disputer sa place. Il joue au ballon pendant les récréations, et, sur le terrain de football, il est maître, il se sent « le roi de la cour et de la vie » (LPH, p. 244). Dans cet espace, Jacques se bagarre, prend plaisir à étudier, d'autant que ses capacités à travailler le placent parmi les premiers et contribuent à anéantir les différences sociales. C'est donc l'école qui est l'espace privilégié dans *Le premier homme*. Deux chapitres reviennent sur l'expérience de Jacques loin de l'appartement de Belcourt. L'école lui ouvre la porte de toutes les possibilités. Il est le premier homme de la famille à être instruit, à sortir enfin du dénuement.

C'est la rue (le quartier) ainsi que les escapades sur la plage qui viennent clore le parcours du jeune Jacques et lui offrir l'équilibre. Le trajet qui mène Jacques et son ami Pierre de la maison à l'école et le retour le soir sont des opportunités et des possibilités de vivre d'autres expériences. Ils provoquent tel vendeur, entravent la besogne d'un Galoufa, le capteur de chiens, en faisant fuir ses victimes avant qu'il ne les attrape par exemple. La rue représente aussi, quand Jacques parvient à échapper à la grand-mère, la canette vinga, ce tennis du pauvre, les expéditions vers le jardin d'essai, ou simplement vers la mer. Là aussi Jacques et ses copains oublient leur misère, « ils [règnent] sur la vie et sur la mer, et ce que le monde peut donner de plus fastueux, ils le [reçoivent] et en [usent] sans mesure, comme des seigneurs assurés de leurs richesses irremplaçables ». (LPH, p. 64)

Pour le personnage adulte, le voyage spatial d'un lieu à un autre permet d'effectuer cet autre déplacement dans le temps. Le premier voyage que fait Jacques Cormery est celui vers le lieu où est enterré son père, le cimetière qui se trouve à Saint-Brieuc. Ce lieu qui se situe dans un espace de l'ailleurs va ébranler les croyances de Jacques. C'est à Saint-Brieuc que lui est faite cette révélation absurde à propos de l'âge de son père, et qu'il reçoit comme un choc, mais qui l'amène, au bout du compte, à replacer les choses dans leur axe. En effet, si le père est plus jeune que le fils, cela signifie que ce dernier doit tout accomplir seul, il doit commencer par déterrer cet inconnu, lui rendre une part de son existence, le sortir de

[251] Brigitte Cassirame, *Marguerite Duras : Les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique. Représentation de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 37.

l'anonymat et de l'oubli, et au-delà s'assurer une certaine continuité. Ce premier pèlerinage de Jacques est doublement révélateur, car au-delà de ce constat étrange qui le place au commencement de l'histoire, il signifie que ce n'est pas en terre d'exil qu'il doit chercher ses racines, mais bien là d'où il vient, il faut retourner en Algérie pour enquêter sur le passé. Le voyage retour est un voyage vers les racines.

Finalement, si l'univers de l'enfant Cormery présente certains espaces comme une sorte de circuit immuable qui occupe sa vie quotidienne, en revanche, pour le personnage adulte, le déplacement d'un lieu à un autre s'effectue dans un mouvement à contre sens. Il fouille à la manière d'un archéologue, pour remonter loin dans le passé et la mémoire familiale.

Nous retrouvons presque la même configuration dans le récit de Sportes, mais dans son texte elle ne traduit pas un parcours similaire à celui de Jacques Cormery. La « topographie des rituels de la vie quotidienne[252] » est bien réduite pour Mo, elle se limite à l'appartement et à l'école. La mère n'en autorise pas davantage et rares sont les sorties ou les vacances. Mo ne déboule pas dans les rues du quartier, ni même vers la plage, la seule aventure qu'il relate se résume à l'escapade au parc Saint-Saëns, qui n'a d'ailleurs pas un caractère rituel. Bien que le circuit de Jacques Cormery (*Le premier homme*) soit restreint, néanmoins, il n'obéit pas aux mêmes contraintes que celles imposées à Morgan. Jacques a su tirer profit de sa condition pour créer l'équilibre entre l'appartement, l'école et la rue tandis que Morgan est surveillé, épié dans ces moindres gestes.

Dans *Outremer*, l'appartement occupe donc une grande part du texte puisqu'il est l'espace privilégié de la mère, il est son fief. Il est autant marqué dans le texte qu'elle. Cela concourt à traduire bien évidemment un déséquilibre entre les lieux qui offrent un certain sentiment de bien-être et d'épanouissement et les lieux qui, au contraire, sont des espaces de confinement et de manque de liberté. Comme Mo est « assigné à résidence », ses souvenirs y sont donc en majeure partie liés à cet endroit, qui est représenté de manière ambivalente. Il peut être le terrain de scènes banales de l'enfance du narrateur, comme il peut être le lieu d'expériences et d'épisodes moins ordinaires. Le narrateur décrit chaque recoin de l'appartement où il a vécu avec sa mère, son frère et sa sœur à la manière d'un écrivain réaliste qui installe le décor pour préparer les événements qui s'y dérouleront. Il offre une

[252] Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998, p. 210.

topographie complète de l'appartement qui se compose d'une salle à manger, d'un salon, de la chambre de la mère, des trois chambres des enfants, de la cuisine avec un petit balcon, de la salle de bain et d'un cagibi. (OU, p. 101-107). Le narrateur accorde une attention particulière aux objets qui se trouvent dans l'appartement, comme ce moine en marbre qui sert de serre-livre et qui renferme en son intérieur une femme blottie, ou cette statuette du Manneken-Pis. Ces objets sont choisis en majorité par la mère, à l'exception des livres qui sont achetés par le père. Le narrateur ne manque pas non plus de faire allusion aux innombrables photos de sa mère qui se trouvent dans le salon, dont il fait l'inventaire de ce qui se trouve. Il fera aussi celui de la salle à manger ou même celui de la chambre de la mère et de la sienne. La présence de tous ces objets est porteuse de sens, elle délivre de précieux indices sur les occupants, leur niveau de vie, ou encore leur centre d'intérêt, mais elle installe aussi le dénouement, car la scène finale se jouera dans cet espace. En effet, le choix opéré par rapport à la sauvegarde de certains objets ou à la destruction de tout le reste finit par montrer la vraie nature de la maîtresse des lieux et des autres personnages. L'appartement 143bis est l'espace de presque tous les événements, altercations des parents ou celle de la mère avec la fille, invasion des papillons, expériences et découvertes louches se rapportant à la sexualité des uns, habitudes intimes des autres, et enfin, il est l'endroit où Rolande va tirer sa révérence. Mais il n'est nullement dans ce lieu question d'harmonie et de bonheur. Les personnages qui s'y trouvent, sont en effet contraints à cohabiter. Une fois qu'ils ont pénétré à l'intérieur, les membres de la famille de Mo se trouvent coupés du monde extérieur. L'appartement est un espace clos qui se referme un peu plus sur lui-même par la volonté de la mère. Cet enfermement inspire au narrateur-personnage un sentiment de misère lorsqu'il se compare aux voisins qu'il regarde par la fenêtre ou même du balcon. Le contraste est d'ailleurs saisissant, car il se sent démuni alors qu'il habite un appartement de dix pièces. Il compare l'appartement à un gourbi, tandis que de l'autre côté de son immeuble, il voit les vrais gourbis du quartier arabe, dont il envie les enfants qui jouent avec des sortes de carrioles qu'ils fabriquent eux-mêmes et avec lesquelles ils dévalent la rue descendant de la décharge jusqu'au seuil de leurs maisons. Le narrateur livre son sentiment en ces termes : « […] les yaouleds, en rupture temporaire de boîte de cireur et de panier, avaient l'air de bien se marrer : de se marrer plus que moi en tout cas » (OU, p. 105). La maison demeure ainsi à l'écart de toute vie extérieure et reste fermée à toute intrusion étrangère. La seule personne qui est autorisée à y pénétrer est la femme de ménage, mais qui ne restera pas longtemps puisqu'elle sera congédiée par Rolande, pour motif de vol. Même le père se plie à la volonté de sa femme, il ne vient voir ses enfants que

rarement, le dimanche. Ses visites se transforment en altercations avec Rolande. La mère, bien qu'elle soit le seul maître de l'appartement, ne peut s'empêcher de blâmer sa situation et les conditions de vie auxquelles elle est réduite. La solitude dans laquelle elle vit, « seule, sans mari ni amant, ni ami », va la précipiter dans des délires de persécution. Elle croit être espionnée et cible d'écoutes, elle parle toute seule en s'adressant à ses bourreaux : « Écoutez-la, la Bretonne, avec vos micros, sales vieilles ordures, écoutez-la, elle en a des choses à vous dire, de sales petits secrets, si vous voulez que je vous dise. Et tout d'abord que la Bretonne elle vous EMMERDE ! […] » (OU, p. 133).

Pour les autres occupants de l'appartement, cet espace n'est ni un lieu sécurisant, ni celui de la détente, surtout si la mère est là. C'est au contraire un lieu d'enfermement, d'ennui, d'oppression et de contrainte. Le narrateur-personnage le présente comme lieu de souffrance, il est le mont du Calvaire, Golgotha, comme il le dit dans ce passage : « le 143bis donc, notre appartement, où moi, Mo, dus souffrir sous Ponce Rolande » (OU, p. 100). Quand la mère n'est pas là et que Mo se trouve seul, tout lui est permis, il peut s'offrir des moments d'évasion et d'exil vers des lieux exotiques qui le font rêver. Il peut s'adonner durant ces moments à toutes sortes d'expériences intimes, ou au moins se permettre seulement de rêvasser à des créatures livresques. Il se permet de boire le vin de sa mère, ouvrir le livre de la *Femme* ou même explorer l'univers interdit de sa mère, sa chambre en l'occurrence, dont il a été fait mention plus haut. Les enfants jouent à des jeux louches quand la mère n'est pas là, ils disposent même de ses affaires. Blandine fume ses cigarettes et met ses robes et ses bibis durant leurs jeux. Tout dépend finalement du contexte situationnel qui réunit ou non les membres de la famille, ou au contraire isole l'un des personnages dans cet espace. Cet endroit est clos et réduit la liberté des enfants, il peut néanmoins se révéler lieu de détente et de bonheur, même si ce bonheur est conditionnel et éphémère. Quitter la maison maternelle est à ce moment le rêve des enfants de Rolande, sortir de là leur offre, en effet, la libération et la liberté tant attendues. Pour celle-ci, au contraire, c'est une perte de repère auquel elle devra faire face une seconde fois, puisqu'elle a quitté la France la première fois pour fuir les Allemands. Par la suite, elle quitte l'Algérie de peur d'être tuée par ceux mêmes qu'elle ne cesse de dénigrer.

L'école, qui aurait pu être une échappatoire pour Morgan, n'est que le prolongement de ses angoisses, la mère réussit parfois à l'y poursuivre. Ce lieu révèle sa différence, il n'offre pas la même sécurité à Morgan, ni le même anonymat que celui dont bénéficie

Jacques (*Le premier homme*). Mo ne peut passer inaperçu à cause de son nom ou de ses habits. Victime de l'extravagance maternelle, il suscite l'interrogation de ses maîtres et camarades. L'emprisonnement, dans lequel Morgan se sent pris, le pousse à regarder vers l'ailleurs. C'est d'abord hors de la maison, vers la rue, qu'il regarde avec envie, puis vers un ailleurs plus lointain et plus attractif par tout ce qu'il symbolise. Il s'agit de Paris. La sœur de Morgan, elle-même partie pour échapper à la mère, donne à ce dernier l'envie de suivre ses traces.

Le seul espace que Mo s'approprie est le parc Saint-Saëns où il vient avec ses camarades. Le parc est le lieu où sont livrées des batailles aux autres gamins arabes. Mo peut jouer les chefs, il peut faire ce qu'il veut, loin du regard maternel. Il raconte ainsi un souvenir de ces bagarres : « un jour, au parc Saint-Saëns […] mon armée et celle de l'ennemi se trouvaient face à face […] On se défiait du regard. On s'injuriait de loin […] Et je m'avançais, en tête de nos troupes, je me pavanais, brandissant un bâton tel Achille son glaive. Matamorgon, j'étais ! » (OU, p. 296-297).

Le récit *Ébauche* est, au contraire, imprégné de sensations, de visions, d'odeurs et de couleurs différentes. L'espace qui en porte les traces est la maison. Jeanne Comma (la mère de Jean) investit ce lieu de sa personnalité joviale, et son caractère fantasque se répercute sur son entourage, sur ses enfants puis sur le lieu qu'ils occupent. Ainsi, au grès de ses envies soudaines, comme le livre le narrateur, prend-elle la peinture pour refaire les murs :

> Un soir, vers minuit ou une heure, tu décidais soudain qu'il fallait nettoyer une pièce, la remettre à neuf, la décorer. Tu choisissais tes couleurs dans un magazine illustré […] Tu enlevais les rideaux […] tu recouvrais les meubles et le carrelage de journaux, tu déplaçais une armoire, une commode, et dans de vieux bidons d'huile tu diluais tes poudres de couleurs (EDP, p. 158- 159).

Jeanne Comma ne cesse de faire et défaire tout, essayant d'apporter un semblant de changement et détournant son attention de la misère, comme si cela lui permettait de renaître à chaque fois et d'avoir quelque chose de neuf. C'est le désordre qui caractérise la maison, mais un désordre familier, presque structuré. Le narrateur met en avant les couleurs qui se bousculent dans cette maison et qui changent selon les envies et les humeurs de la mère. Il évoque les vêtements qui prennent une seconde vie, de la nappe au costume de carnaval à celui de veste, les vêtements changent de rôles comme la mère endosse ceux de chef de famille et de père. Le narrateur éprouve de l'admiration pour sa mère qui « avait perçu [leurs] rapports avec cette terre » et à qui « il semblait naturel de s'intégrer à ce pays » (EDP, p. 64).

Elle a cultivé un « goût pour l'orient », et a amassé des images et des objets aux couleurs de cette terre.

L'école qui est pour Jacques une promesse d'un monde meilleur et une angoisse perpétuelle pour Morgan, offre, au contraire, une autre réalité à Jean. S'il n'est pas victime comme Morgan de la dérision des autres, il est témoin d'un autre genre de discrimination, celui des races, qu'il vit à travers celle de son camarde Zaoui, exclu à cause de son origine juive, épisode que nous avons déjà abordé dans le chapitre précédent. L'évocation de l'école n'est que prétexte pour raconter l'histoire du camarade juif, puisqu'on ne retrouve pas la même insistance sur les expériences personnelles dont il a été question dans *Le premier homme* par exemple.

Par contre, d'autres lieux sont cités comme Béni-Saf, auquel il fait référence à plusieurs reprises. Il est le lieu de naissance de Jean. Un rabbin l'y a mis au monde, lui, le bâtard dont personne ne voulait entendre parler. Hennaya est un autre lieu où se trouvait la ferme du grand-père. Il est le lieu de refuge de la mère et de ses enfants lors du bombardement de Mers-el-Kébir. L'espace dans *Ébauche* est vaste, c'est celui de la ville, de la ferme, de la falaise sur laquelle est suspendue la maison. Il est aussi un espace ouvert, même la maison qui se trouve sur une falaise à la Cueva del Agua a un trou au toit. L'espace, dans ce récit, est ouverture aux/sur les autres, et il appelle toujours la présence de *l'autre*.

C'est enfin une tout autre représentation de l'espace qu'offre *Les Oliviers de la justice*. Comme le titre l'indique, l'arbre ou l'olivier, cet élément symbolique, exprime un lien direct avec la terre. M. Bruneau dit que « l'arbre est le symbole idéal pour représenter l'enracinement d'un peuple dans sa terre et dans son territoire. Les arbres deviennent des supports symboliques de la mémoire nationale et des marqueurs de la propriété contestée[253] ». Cet aspect nous conduit à postuler que l'auteur insiste sur cette dimension de l'enracinement, une revendication d'appartenance à un sol, à un territoire qui appelle, par ailleurs, celle d'un groupe et d'une communauté. Dans la Rome antique, l'olivier symbolisait la paix, mais aussi la victoire[254]. En fait, le narrateur fait un souhait, celui de la victoire de la justice sur l'injustice et le triomphe de la paix entre indigènes et colons. Le titre est doublement connoté dans ce cas puisqu'il évoque enracinement et justice. Il résonne comme un appel à une égalité

[253] Michel Bruneau, *Diasporas et espace transnationaux*, Paris, Éd. Economica, coll. « Villes- Géographie », 2004, p. 117.
[254] Voir Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 475-477.

et à une communauté commune. Nous ne sommes donc pas étonnée de constater que le narrateur ne commence pas par évoquer un espace plus réduit et clos comme celui de la maison familiale. Pour lui, le lieu familial est justement, un espace ouvert, plus grand qui peut réunir à la fois ses parents et tous les autres, c'est en somme la ferme où il a vécu son enfance. Cet espace est un lieu qui réunit les hommes, les animaux et la nature, la terre, les arbres, et la végétation. Chaque élément est un symbole en soi. Ainsi, le motif de la Terre suggère-t-il la naissance, la renaissance, l'enracinement et la richesse, comme si la terre portait en son giron toutes les espèces vivantes. Et celui des arbres comme l'olivier, le palmier et la vigne, appelle non seulement la cohabitation des uns avec les autres, mais symbolise aussi la perpétuation et la continuité ainsi que l'élévation. Par ailleurs, notons que l'évocation répétée du palmier et de la vigne[255] symbolise les deux cultures musulmane et chrétienne. Le palmier, dans la tradition musulmane[256], est un arbre sacré, il fait référence à la grandeur de la création. Le vin (ou sang de la vigne) est un élément de l'eucharistie[257]. L'espace ouvert appelle une psychologie altruiste où est privilégié le contact avec *l'autre* sur l'intimité et le repli sur soi. Ce n'est plus la personne seule dans son individualité qui est mise au centre, mais un groupe d'individus, qui chacun participe à créer et à animer cet espace, et lui donne vie. L'usage dont fait l'auteur de la première personne du pluriel et d'adverbes tel « ensemble » renforce ce regard conjugué avec *l'autre*, car il l'inclut plus qu'il ne s'adresse à lui. En somme, l'espace ouvert est accessible à tous, il est neutre et il accueille les individus sans distinction d'âge, de sexe ni de race.

Le narrateur présente cette époque où il a vécu à la ferme comme une période de paix où Européens et indigènes vécurent en harmonie. Les espaces fermés ne sont que mentionnés mais jamais détaillés. Cet aspect peut être un autre indicateur sur la nature profonde du narrateur et de ses sentiments, car finalement l'espace n'est jamais un lieu individuel. Nous pouvons dire qu'il revêt au contraire une dimension symbolique de l'union et de la vie commune.

La ferme est un lieu exalté, elle est chez Pélégri fantasmatique, la rêverie se mêle à la réalité et les recoins évoqués sont chargés de sentiments profonds, ils deviennent des espaces enchanteurs. Ainsi, quand le narrateur retrouvait Embarek dans cette sorte de grotte, un

[255] Dans la mesure où la vigne est liée directement à l'occident (le nord) ou l'Européen et le palmier, le sud, l'orient, les Arabes en somme.

[256] Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 320.

[257] Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, *op. cit*., p. 719-723.

sanctuaire de verdure, il est ravi par la tranquillité du lieu et il éprouve de la douceur à la vue de cierges allumés par le paysan, il compare la scène à la crèche de Noël :

> Et celui-ci [un des cierges] se mettait à brûler, lentement, avec un crépitement léger qui se confondait avec celui des insectes dans les buissons d'alentour et auquel s'ajoutaient les stridulations d'une cigale ou le murmure frais du ruisseau d'irrigation qui coulait juste derrière les ronces.
> Oh ! quelle douceur j'éprouvais alors ! (LODJ, p. 22)

La ferme marque non seulement une enfance heureuse, mais elle marque aussi une période de la réussite du père. Ce dernier a bâti une œuvre sur cette terre, à la manière d'un écrivain, cet architecte des mots et des idées. Par extension, c'est la réussite entière de tous les colons installés en Algérie et qui ont pris part à l'édifice de cette colonie. Le narrateur se demande quant à lui quel livre il réussirait à écrire.

### 2.1.1 **Bipolarité des lieux**

Cette stratification des lieux qui montre une certaine gradation selon la place qu'ils occupent dans la vie des personnages ou narrateurs/personnages ne fait pas seulement ressortir les lieux importants qui sont investis de la présence et de l'attachement des personnages. Elle disqualifie en plus d'autres espaces moins importants, voire non désirés par les personnages. Et cette disqualification est renforcée par les images et les expériences négatives qui sont liées à ces lieux. Remarquons cependant, comme nous l'avons mentionné plus haut, qu'un même espace peut être présenté la fois positivement et négativement. Examinons donc comment cette opposition et cette bipolarité apparaissent-elles dans les quatre récits.

C'est peut-être dans *Outremer* que nous relevons le plus la présence de lieux antithétiques. Ce sont l'appartement d'Alger et la ferme du père, la Bretagne ou Paris (France) et Alger (l'Algérie française) ou l'« ici » et le « là-bas », l'appartement et la rue ou l'intérieur et l'extérieur. *Le même* face à *l'autre*, à l'étranger, celui qui se trouve en dehors de soi, ou en deçà comme le prélude le titre « outre-mer ». L'opposition entre protagonistes se prolongera donc à l'élément spatial. Elle revêtira le même antagonisme aussi[258].

[258] C'est une conséquence naturelle puisque, de la même manière qu'un tel personnage voit dans *l'autre* une opposition à tout ce qui le représente, et qu'il le rejette par la suite, il transfère cette aversion vers les espaces et lieux qu'il occupe. Cependant, certains lieux, dès qu'ils se libèrent, comme nous allons le voir, de leurs occupants, redeviennent des espaces neutres que d'autres personnages peuvent s'approprier.

C'est d'abord la France ou par métonymie un lieu qui se trouve en France comme la Bretagne et l'Algérie française ou Alger. La France est l'espace privilégié par Rolande, elle affirme : « *là-bas* où y a un printemps, et un été, et un automne, et un hiver » (OU, p. 109) pas comme en Algérie, ou « dans ce pourri d'pays y' a pas d'saisons » (OU, p. 109) répète-t-elle. Non seulement la France en tant que lieu de l'*ailleurs* s'oppose un *ici* dans l'espace, mais ce dernier est remplacé par un groupe dénominatif, « un pays pourri », qui souligne qu'il est appréhendé péjorativement par Rolande. Il est pour elle un pays où il fait tout le temps chaud et où les gens manquent de savoir-vivre. Parfois, le substantif *pays* se change en *bled*, synonyme de lieu perdu et sans aucun intérêt. Il est donc connoté ici négativement. Cette opposition France/Algérie française, nous la retrouvons dans deux autres récits : celui de Camus et celui de Pélégri. Dans *Le premier homme* par exemple, la France est un lieu « obscur » pour Catherine. Il se trouve de l'autre côté de la mer, où « brillait une ville » dont elle a entendu dire qu'elle était très belle, en l'occurrence Paris. La France, pour elle, ce sont les origines de son mari, un pays qui est poussé à la guerre par un ennemi qu'on appelle les Allemands. Catherine n'a rien vu et ne sait rien de plus que ce qu'on lui répète. Jacques compare l'existence de la France à celle de Dieu : « [il] savait qu'il était français, que cela entraînait un certain nombre de devoirs, mais pour qui la France était une absente » (LPH, p. 226), et comme Dieu, la France dispense le bien et le mal. Il ne sait pas ce que veut dire « la patrie », notion dont un camarade du lycée lui a parlé. Ce dernier a même cité l'exemple de la mort du père de Jacques pour expliquer cette notion. Mais la ville de Paris dans *Outremer* est, au contraire, lieu désiré, car il promet le meilleur, la liberté surtout pour Morgan, comme pour sa sœur Blandine. Pour les amis indigènes du narrateur des *Oliviers de la justice*, la France est surtout la promesse de trouver un travail et une justice qui leur est défendue en Algérie. Krim par exemple, veut échapper au caïd et confie à son ami : « je ne veux plus obéir au caïd… Il nous vole notre argent. Même l'argent que j'envoyais à ma famille pendant la guerre, il le volait. Et il y a rien à faire contre lui… » (LODJ, p. 198-199).

Mais si nous nous concentrons sur l'espace intime, en l'occurrence celui de l'appartement, nous verrons qu'il est différemment perçu par les personnages dans *Outremer*, la perception peut même varier selon les moments. Cet espace intime, rappelons-le, n'est pas ouvert sur l'extérieur, la mère interdit l'accès comme elle essaie d'interdire à ses enfants l'accès à d'autres espaces de l'extérieur. Nous pouvons même parler d'une opposition entre le *dedans*, en l'occurrence l'appartement 143bis, et le *dehors* ou tout ce qui n'est pas l'appartement, il s'agit de la rue, de l'école, de l'appartement et de la ferme du père. Ce sont

deux univers qui s'affrontent, qui sont hostiles l'un envers l'autre, et l'agent de cette hostilité est bien évidemment la mère. Rolande a fait en sorte que l'espace intérieur de l'appartement soit isolé, détaché des autres lieux. Si elle n'interdit pas l'accès à l'espace extérieur, elle reste néanmoins sur ses gardes, elle contrôle, limite l'accès et développe une contre-propagande à l'égard de tout ce qui n'est pas l'espace intime de l'appartement. Le narrateur résume bien cette claustration :

> Peu à peu le 143bis s'érigerait, sur le territoire encore français d'Algérie, comme une enclave autonome, une espèce de principauté rolandienne indépendante : un système totalitaire, parfaitement clos sur lui-même, où rien ne pouvait plus se dire, se lire ou s'écouter sans avoir reçu auparavant l'*imprimatur* matriarchique. Où rien ne pouvait plus s'importer sans avoir été préalablement minutieusement examiné, criblé, tamisé, par la douane métropolitesque. (OU, p. 156)

Ce passage traduit l'ampleur de l'emprise maternelle sur l'espace de l'appartement et surtout l'isolement dans lequel elle condamne la maisonnée.

Cette dialectique du *dedans* et du *dehors* est particulièrement exprimée par le narrateur-personnage lorsqu'il compare sa position dans l'appartement à celle des autres qu'il regarde devant la fenêtre. Cette partie de l'habitat prend tout son sens dans la mesure où elle permet de voir, elle donne un aperçu de ce qui se passe à l'extérieur, et qu'elle met en scène un être, celui qui regarde. Il peut à la fois découvrir ce qui se passe dehors dans le même temps qu'il prend conscience de son incapacité à y accéder, du moins dans l'immédiat. Le personnage n'a qu'un regard éphémère et envieux sur le monde externe et sur les diverses possibilités qui s'y trouvent. Cette fenêtre occupe donc un rôle paradoxal puisqu'elle est une promesse d'un univers autre, meilleur à ses yeux, elle ouvre une sorte de brèche sur ce monde, mais la réaliser ou prendre part à cet univers reste un avenir incertain. Le personnage éprouve un sentiment d'emprisonnement et de privation.

C'est dans la rue que se manifeste pour la première fois l'affranchissement de Morgan de sa mère. Rappelons-nous que le narrateur participe à une manifestation durant laquelle les Français d'Algérie expriment leur colère contre l'autodétermination du peuple algérien. Cette infraction, Morgan la relate ainsi : « Je faisais la mère buissonnière. Pour mener ma guerre ; ma guerre d'Algérie à moi. A ma façon je *m'autodéterminais*, je coupais le cordon grâce à l'initiatrice horreur » (OU, p. 310). Loin des yeux de la mère, Mo s'offre un moment de liberté sans elle. Il rue symbolise un territoire non souillé par Rolande et marque les premiers pas du fils vers l'affirmation de soi.

Cette opposition se transforme en une sorte de parallélisme opéré entre deux espaces, ce sont la Seine et la Méditerranée, il revient en leitmotiv du début à la fin du récit. Le Fleuve et la mer sont en contradiction avec la valeur dont ils sont censés être chargés. En effet, dès le début du récit, le narrateur soulève l'absurdité d'un slogan qui stipule que la Méditerranée est comme la Seine, parce qu'elle réunit deux rives d'un même lieu. La mer, qu'on peut désormais considérer comme un espace à part entière, joue ici un rôle de séparateur, une sorte de mur qui dissocie deux mondes opposés. C'est la métropole face à la colonie, la puissance d'un côté et l'assujettissement d'un autre, le développement et la richesse face à la misère, le savoir-vivre face à une certaine rudesse des comportements, la patrie de la mère face à celle du père. La mer ne fait que creuser l'écart et accroître les différences, elle est finalement marquée négativement. Nous pouvons établir aisément un parallèle entre la mer Méditerranée, en se rapportant à sa caractérisation, et Cerbère, ce gardien des enfers qui empêche ses prisonniers de fuir le monde des ténèbres. Ce monstre est aussi le symbole de la frontière infranchissable des deux mondes, celui des vivants et celui des morts. D'ailleurs, nous pouvons comparer pareillement la mère à cette créature mythique. Le narrateur reproduit le mythe en présentant la mère comme étant elle-même le chien des enfers et l'appartement où il vit comme l'espace infernal dans lequel il est détenu par elle. Les rares moments d'évasion pour lui sont ceux où la gardienne n'est pas là pour le surveiller et épier ses moindres gestes.

Bien qu'elle soit comparée à la Seine qui traverse Paris, la Méditerranée n'en constitue pas moins une barrière qui se transformera en un réel rempart qui ne cesse de s'élargir et qui par la suite, une fois franchi, par les Français d'Algérie qui rejoindront la France, il ne serait plus possible de le retraverser. Semblablement au mythe des enfers, ce parcours du retour est porteur de malheur à ceux qui le feront, comme pour Orphée, les Français d'Algérie assumeront une perte, celle de la terre natale. Ils quitteront l'enfer des événements qui secouent le pays natal, mais ils seront désemparés à tout jamais, car ils appartiennent à deux mondes inconciliables. La folie de Rolande (*Outremer*) reproduit la mort mythologique d'Eurydice. Elle revient chez elle dans sa patrie d'origine mais elle perd la raison. Nous pouvons aussi évoquer le père du fermier Veillard dans *Le premier homme*, pour qui la perte de sa ferme signe sa fin à lui, il est comme un animal dans une cage à Marseille. Le petit fleuve qui réunit les deux parties d'une même ville se transforme en une gigantesque barrière qui divisera deux territoires que l'histoire a unis pendant un long moment. L'espace que représente la mer est une métaphore de la séparation, de la division et de l'impossible réunion des êtres.

L'opposition des lieux se trouve exposée de manière différente dans *Les Oliviers de la justice*, il s'agit pour l'auteur de mettre surtout en exergue un lieu au détriment d'un autre envers lequel il affiche un certain silence. Il contribue, de manière indirecte, à l'occulter le second et à le placer en position inférieure. Cette opposition s'inscrit simultanément sur un axe spatial entre un *ici* et un *là-bas* et sur un axe temporel entre un passé et un présent. Il s'agit, d'un côté, de la ferme, lieu nostalgique qu'on peut à la suite de Bachelard, appeler « lieu[x] d'élection[259] », car il renferme des expériences personnelles heureuses et dont le narrateur offre des descriptions fantasmatiques des moments essentiels qu'il veut éternels. Le travail de remémoration fixe les objets, les recoins et personnes à la manière d'un peintre qui fait attention aux moindres détails pouvant redonner et inspirer la vie au-delà du temps et de l'espace. Et d'un autre côté, se trouve l'appartement d'Alger qui coïncide avec le présent et la mort récente du père. Le narrateur fournit une description d'un temps météorologique qui est aussi en opposition avec le temps qu'il faisait à la ferme. À Alger, la chaleur est étouffante, l'orage menace de s'éclater, et le père, bien qu'il soit loin de la ferme, ne peut s'empêcher de penser que cela va nuire aux vendanges. Ce temps pesant étant renforcé par la crainte liée à la fête religieuse de l'Achoura, du fait de la multiplication des attentats qui s'y produisent. Dans l'espace présent, « les flûtes commençaient à se taire, couvertes par les coups de feu… » (LODJ, p. 37). De même, « la paix aujourd'hui n'était que de passage » (LODJ, p. 34). Le narrateur se rend effectivement compte que « depuis qu' [il était] allé vivre en ville, [il] l'avait oubliée [la paix] » (LODJ, p. 33). À la quiétude donc qu'offrait la ferme, fait face l'inquiétude et l'étouffement des personnages dans lequel les enferme la ville. Mais cette menace ne provoque pas le désarroi de ces derniers qui sont résignés et attendent à la fois ce que réserve le ciel, mais aussi ce qui va se passer durant cette nuit de l'Achoura.

Dans ce récit, il résulte que le lien à la terre relance à chaque fois le flux narratif. En effet, la mort du père, élément central qui fait ressurgir les souvenirs, entraine toujours le narrateur vers le même contexte spatial de la ferme. Ainsi, il peut être question d'un coin sous les oliviers, de l'étable ou du hangar, mais il n'en demeure pas moins qu'il s'agit toujours de cette terre qui est remémorée, chantée et glorifiée. Le narrateur ne manque donc pas de rappeler à chaque fois le bonheur que lui ont procuré les moments vécus à la ferme : « Oh, quelle douceur j'éprouvais alors ! » (LODJ, p. 22). Pour lui, les relations humaines comptent plus que toute considération raciale, religieuse ou autre. Le lien des êtres à la terre acquiert aussi une grande importance. *Les Oliviers de la justice* constitue aussi, en somme, un

[259] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll.« Quadrige », 7e éd., 1998, p. 24.

hommage à la terre à travers les éléments qui la constituent comme les arbres, l'air ainsi que la paix qui lui est associée et les personnes qui y habitaient.

Dans les deux autres récits, *Le premier homme* et *Ébauche du père*, il n'y a pas de réelles oppositions. Dans le récit du *Premier homme* par exemple, les lieux ou petits espaces qui composent l'univers de Cormery n'entrent pas en collision. Ils sont certes indépendants les uns des autres, mais ils offrent à Jacques une continuité, dans la mesure où ils se complètent. De cette manière, Jacques retrouve ou met en scène à chaque fois un *moi* ou une composante de sa personnalité dans les différents espaces. Ainsi, l'enfant qui s'adonne au jeu, à l'amusement et à l'insouciance dans la rue et sur la plage avec ses copains, se transforme, une fois à l'intérieur de l'appartement, en un être docile qui obéit à l'autorité des membres de sa famille, et qui s'interdit tout enthousiasme juvénile. Au sein de l'école, l'élève remplace l'enfant. Certes, nous pouvons penser que l'environnement spatial peut être à l'origine d'un tel comportement comme le suggère A. Moles[260], mais dans le cas de Jacques, les espaces dans lesquels il vit ne se chevauchent pas. Ces derniers constituent des petits mondes auxquels Jacques prend part, les autres êtres ne sont autorisés à quitter leur sphère que dans de rares occasions. Aussi, ne verrons-nous pas les membres de sa famille se mêler de ce qui se passe à l'école, sauf lors de la distribution des prix et exceptionnellement lors de la visite du maître à la maison. Bien entendu, chaque univers apporte son lot de bonheur et de petites misères à Jacques. Ce dernier semble s'accommoder avec chaque monde. Si nous comparons cette stratification à celle d'*Outremer*, nous allons trouver que tout est emboité dans ce récit à cause de l'intervention incessante de la mère qui gère tout et se mêle de tout : à la maison, à l'école, chez les scouts ou même en dehors de ces espaces. Elle s'incruste et exerce une manipulation sur ses enfants et surtout sur Morgan, qui, lors de son unique sortie avec son père, n'a pu échapper à son emprise (Voir l'épisode du mille-feuille, chap. 3 de la 1re partie). Cependant, si nous considérons l'espace, dans *Le premier homme*, en relation avec la figure parentale qui lui est associée, nous pouvons dissocier deux mondes distincts. Au père est ainsi associée la France, un univers « où dans des espaces mesurés les souvenirs et les noms [sont] conservés » (LPH, p. 214). Et à la mère est associée l'Algérie, un univers « où le vent de sable effaçait les traces des hommes sur de grands espaces » (*Ibid.*). La Méditerranée est, encore une fois, un rempart qui se dresse entre les deux mondes.

[260] Voir citation page 271.

L'espace chez Sénac est à l'image de son identité, il n'est pas statique et stable. Il bouge, se dérobe et menace de disparaître comme le cabanon où vit Jean avec sa mère et sa sœur, sur le bord d'une falaise. Il ne cesse de s'affaisser et menace de tomber. Un hiver : « la cuisine et la véranda en ciment armé avaient glissé d'une vingtaine de mètres et se trouvaient au ras des flots » (EDP, p. 38-39). Cependant, malgré son état « lépreux » et malgré une partie du toit envolée, le cabanon résiste, suspendu sur un piton. La mère, telle un architecte, parvient à combler les vides et maintenir le gite en état d'abriter la famille pour quelque temps. Le cabanon est donc provisoire comme le sont ces pères qui défilent. Il ne tient qu'à un fil et risque de se disloquer à tout moment. Nous tenons peut-être ici la raison pour laquelle le narrateur-personnage n'attache pas une grande importance à l'espace clos et restreint qui lui assurerait un repère intime, puisqu'il est convaincu de sa fragilité et de sa précarité. Il semble, au contraire, tenir à un espace plus vaste, peu lui importe la possession personnelle d'un univers intime. Son identité se définit, par contre, par son appartenance à une ville, celle d'Oran qu'il définit comme un lieu où se réunissent différents groupes communautaires. Oran[261] est un lieu de richesse ethnique qui ne conçoit pas la supériorité d'un groupe sur un autre. Citer le nom de la ville n'est pas fortuit, puisque l'auteur lui-même se présente comme l'oranais ou « Yahia el Ouahrani » (Jean l'oranais), c'est dire l'importance qu'il attache à cette identité géographique. Cette appartenance tient lieu de palliatif au nom du père qu'il n'a pas eu. Paradoxalement, cette ville ne bénéficie pas de description, même sommaire. Il n'y a pas non plus traces des différents lieux symboliques qu'elle abrite. Les toponymes qui apparaissent servent à situer les souvenirs et les anecdotes relatés, il s'agit de : la Grande Poste, le Village Nègre, la place d'Armes, Mers-el-Kébir ou même la rue des Juifs et la Cueva del Agua. Par ailleurs, Jean Sénac signe d'un soleil à la place d'un nom. Il est l'homme soleil ou fils du soleil. Celui-ci fait sans doute référence à l'élévation et au scintillement continuel qui fait face à l'obscurité entourant son identité. Il symbolise son évidente présence comme individu, même si le mystère de sa naissance demeure irrésolu. Cet élément fait référence également à son pays natal, pays du soleil.

Sur un autre plan, si nous considérons l'espace du livre, nous remarquerons que les lettres (le verbe) s'y dérobent, elles pullulent et se bousculent pour ne former qu'un tas, une suite incompréhensible et insaisissable à l'image de cette identité fuyante et précaire.

[261] La ville inspire à l'auteur des pages de poésie, regroupées sous le titre d'*Oran ou les statues sous la peau (mythologie des Buveurs de Sel*. Voir Bernard Mazo, *Jean Sénac, poète martyr*, Paris, Seuil, 2013.

L'espace du livre ne peut plus contenir le sens, il perd lui-même ce pour quoi il est destiné. Ainsi, l'espace se dérobe-t-il sur tous les plans.

## 2.2 Espaces symboliques

Le regard porté sur la terre natale n'est pas le même et ne revêt pas la même acuité non plus. Cela dépend en premier lieu de la relation que chaque narrateur a pu construire avec les espaces qui ont jalonné son existence. Il dépend, en outre, de l'expérience même de chaque auteur avec cette terre et de son propre vécu qui trouve un écho dans le récit. Il importe donc de s'intéresser aux circonstances et au moment de la création de ces mêmes récits. Il convient dès lors de souligner, en l'occurrence, que l'expérience de l'Algérie française n'est pas la même chez tous les auteurs.

Ainsi, Camus, Français d'Algérie, a-t-il vécu le conflit au plus profond de lui-même et il a écrit le roman dans un moment de doute et de désespoir, plus précisément entre 1958 et 1960. Le cas de cet écrivain est d'ailleurs très particulier vu son statut d'intellectuel engagé dont nous connaissons les retombées et les réactions suscitées à chacune de ses positions politiques. De ce fait, nous percevons la douleur de l'auteur face au déchirement que provoquent les événements et les violences commises. L'auteur n'ignore pas que les conséquences sont désastreuses, mais une partie de lui s'accroche à un avenir possible. Nous retrouvons ces espérances traversées du voile de l'inquiétude dans *Le premier homme*.

Sénac a vécu ce même conflit, il a aussi connu l'après Algérie française. L'auteur était le mal-aimé. Il était une sorte de citoyen bâtard et un « apatride » dans l'Algérie indépendante et a connu une fin tragique[262]. *Ébauche du père* est publié en 1989, mais il a été écrit entre 1959 et 1962. Pour oublier la bâtardise, Jean Sénac veut effacer toute frontière de race et de religion pour que ne subsistent que les valeurs humaines d'hospitalité et de solidarité entre les hommes.

Pélégri est né, lui aussi, en Algérie comme les trois autres auteurs. Son récit a été publié en 1959. Il est aussi proche que Sénac des indigènes et défendait leur cause, et comme ce dernier il se considérait Algérien. Pélégri insiste plus sur les relations partagées entre les deux communautés européenne et indigène, pour légitimer la présence des deux groupes. Il n'est pas fortuit si Pélégri désigne l'Algérie par « notre pays » et non par « ce pays ». Pour lui,

[262] Voir Adelkrim Bahloul, *Le soleil assassiné*, Les films du Fleuve, France 3 Cinéma et Mact Productions, 2004, disponible sur : http://www.youtube.fr, consulté le 24 avril 2013.

la question d'appropriation et de partage ne se pose pas, ce pays appartient à tout le monde et, surtout, il est aussi le sien.

Sportes, né en Algérie française (pied-noir) a vécu son enfance là-bas, il est parti à l'indépendance de l'Algérie, son récit a été publié bien plus tard, en 1989, il était enfant au moment des événements qui ont précédé la guerre de libération. Cet éloignement dans le temps se traduit dans le récit par le regard détaché, et peut-être objectif, qui livre les réalités historiques de manière directe et lucide. Autrement dit, la déchirure même relatée et exprimée à travers quelques personnages est néanmoins, pour l'auteur, consommée. En outre, Sportes n'était pas impliqué comme l'était Camus, par exemple, dans les événements qui ont précédé l'indépendance.

De ce qui précède, nous pouvons affirmer que chacun, selon son imprégnation de l'Histoire, de son histoire personnelle, décrira un rapport particulier à la terre natale et aux différents espaces qu'elle contenait. Il est donc important de voir quelle est la nature de ce rapport et comment il est dit dans cette optique de la quête de l'identité, car être plus près des événements ou les vivre suscite une forte subjectivité liée à la douleur qui se répercute sur la manière de les traiter et de les relater, surtout si cette relation est simultanée des faits en question. Raconter ces faits, après-coup, autorise au contraire un regard moins subjectif, l'auteur peut s'autoriser même la dérision comme le fait Sportes par exemple. Ce ne sont pas les mêmes blessures, ou du moins la même intensité qui font parler l'auteur.

Il nous faut cependant soulever ici le fait que les quatre récits mentionnent dès les premières lignes un cadre géographique bien précis, il s'agit de lieux se situant en Algérie. Aussi, la première phrase d'*Outremer* pose-t-elle le problème de la situation géographique d'une ville : « J'ai longtemps cherché Alger sur la carte de France » (OU, p. 11). La question montre au premier abord la naïveté d'un enfant, elle a cependant une portée plus sérieuse, puisqu'elle pose la question de la relation de la colonie à la métropole. Elle va résonner tout au long du texte et vient remettre en cause tout le système colonial. À cette interrogation viennent s'ajouter des constats qui ne sont pas des moindres, comme celui de connaître toute la géographie de la France et pas celle de l'Algérie, pourtant française. Le texte se termine par la résolution de cette même interrogation, résolution du personnage qui ne cherchera plus sa ville natale sur la carte de France : « Je ne chercherais plus Alger sur la carte de France » (OU, p. 332).

*Le premier homme* s'ouvre, à son tour, sur des indications relatives au périple des parents de Jacques et leur itinéraire depuis Alger jusqu'à la ferme de Saint-Apôtre où nait Jacques une nuit d'orage. Il faut souligner que ces mouvements de déplacement et d'exode sont essentiels dans ce récit. Par la suite, c'est un autre voyage qui s'inscrit doublement dans l'espace et le temps qui vient s'ajouter et compléter le premier. Le personnage adulte, tout en se déplaçant de la France (Saint-Brieuc) à Alger puis à Mondovi faisant ainsi le parcours inverse de celui du père, fait une autre traversée dans le temps à la quête de soi, du père, des siens et de leur histoire. En effet, les réminiscences qui emmèneront Jacques vers son enfance sont liées et provoquées par des sensations éprouvées lors de chaque voyage. Ainsi, dans le bateau qui inaugure son itinéraire, ce sont la sensation de chaleur étouffante et la vision de gens affalés sur des transatlantiques qui font surgir le souvenir des longues siestes imposées par la grand-mère. Par ailleurs, le voyage de retour est symboliquement un retour à la terre natale et aux sources. À chaque fois, Jacques arrive « le cœur serré d'une sorte d'angoisse heureuse à l'idée de revoir Alger et la petite maison des faubourgs » (LPH, p. 53). Le retour équivaut à une libération et une liberté retrouvée pour le personnage qui effectue son voyage avec « une jubilation sourde, le cœur s'élargissant, la satisfaction de qui vient de réussir une bonne évasion et qui rit en pensant à la tête des gardiens » (LPH, p. 53). Loin de la terre natale, Jacques éprouve un sentiment d'emprisonnement et d'exil comme l'auteur lui-même qui affirmait ne pouvoir vivre loin d'Alger : « je ne pourrais vivre en dehors d'Alger. […] ailleurs je serai toujours en exil[263] ». Alger est en somme la « cité source, cité refuge[264] » où Jacques a laissé ses racines et vers laquelle il se dirige pour fuir l'emprisonnement de Paris. Mais s'il est question d'Alger pour le personnage, c'est toute l'Algérie qui obsède l'auteur ; Camus exprime cette obsession dans Carnets III : « Le matin l'Algérie m'obsède. Trop tard, trop tard … Ma terre perdue je ne vaudrais plus rien[265] ». Nous pouvons aisément imaginer le désespoir profond dans lequel se trouvait Camus face à cette fatale réalité de la perte qui plane sur sa patrie, rien n'aurait de sens, pour lui, après cela. L'Algérie était tout pour lui. La dernière étape de ce voyage de retour est une révélation pour Jacques Cormery qui se rend compte que son identité n'est pas à Saint-Brieuc où il est allé déterrer son père. Le personnage remonte loin dans les origines, celles des vagues d'immigrants venus s'installer sur cette terre colonisée, pleine de promesses, mais qui les ensevelit génération après génération, sans laisser

[263] Jean Daniel, Joël Calmettes, *Albert Camus : La tragédie du bonheur* [DVD], Paris, Chiloé productions, 2009. (2h 39mn)
[264] *Ibid.*
[265] Albert Camus, *Carnets III, Mars 1951- Décembre1959, (Cahier IX, Juillet 1958 - Décembre1959), op. cit.*, p. 251.

de traces de leur passage. À chaque fois, les fils sont « les premiers hommes », car ils sont contraints à tout reconstruire, à tout rebâtir de nouveau, puisque rien ne subsiste sur la terre de l'oubli. En outre, le cimetière, ultime preuve du passage des hommes sur la terre, efface au contraire jusqu'aux noms de ceux qu'il abrite. Et Jacques ne déroge pas à ce destin comme ceux qui l'ont précédé. Devant cette autre révélation, une évidence s'impose à lui, le narrateur l'exprime à la fin de la première partie en ces termes :

> Lui qui avait voulu échapper au pays sans nom, à la foule et à la famille sans nom […] faisait partie aussi de la tribu […] cheminant dans la nuit des années sur la terre de l'oubli où chacun était le premier homme, où lui-même avait dû s'élever seul, sans père […] il savait maintenant dans le fond de son cœur que Saint-Brieuc et ce qu'il représentait ne lui avait jamais rien été […] acceptant avec une sorte d'étrange joie que la mort le ramène dans sa vraie patrie et recouvre à son tour de son immense oubli le souvenir de l'homme monstrueux et [banal] qui avait grandi, édifié sans aide et sans secours, dans la pauvreté, sur un rivage heureux et sous la lumière des premiers matins du monde […] (LPH, p. 213-215)

Jacques se rend compte que son identité est sur cette terre qu'il retrouve, même si elle est vouée à l'oubli, car l'existence sur sa terre natale est un éternel recommencement, et paradoxalement cet oubli garantit la continuité. En somme, il s'agit selon l'expression de P. Ricœur, d'un « oubli qui préserve[266] ». Ce qui revient à dire, si nous adoptons le raisonnement de Ricœur, que Jacques sait, comme tous les autres fils, qu'il est le fils d'un être qui lui a donné vie, d'un père disparu, sans laisser de trace. Cette réalité se donne comme ontologique enfouie au fond de sa conscience. Néanmoins, il ne s'accrochera pas, ni ne fera de fixation sur ce fait dans son existence, car il risque de revivre les mêmes appréhensions et les mêmes blessures. Par ailleurs, nous pouvons comparer le choix de Jacques à celui d'Ulysse qui revient vers sa patrie renonçant ainsi à l'immortalité. Comme Ulysse, Jacques accomplit un geste de retour aux sources, à la « terre de la patrie[267] ». Camus voit dans le geste du héros légendaire de la grandeur et de l'humilité puisqu'il choisit la mort. Comme ce dernier, Jacques exprime aussi sa fidélité à la mère et à la terre natale, même si celle-ci ensevelit ses enfants.

Dans *Les Oliviers*, nous relevons des indications spatio-temporelles précises. Le narrateur les livre en effet dès la première page : « C'était un samedi, un samedi d'été comme les autres, le dernier samedi du mois d'août […] Le siroco, depuis plusieurs jours, soufflait

[266] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 572.
[267] Albert Camus, « L'été », dans *Essais*, Paris, Gallimard et Calmann-Lévy, 1965, Bibliothèque de le Pléiade, p. 856.

sur Alger, si chaud, si lourd […] » (LODJ, p. 13). Une indication de l'année et du mois donne une autre précision temporelle, le « mois d'août 1955 » (LODJ, p. 14).

Sénac fait proclamer à son narrateur dès la première page sa naissance algérienne, et dans les pages qui suivent il parle d'Oran, la ville où il vit.

Ces précisions montrent que les auteurs tiennent à livrer l'identité des lieux et rappeler un certain réel, même si chacun insiste sur cette dimension fictionnelle et romanesque du récit. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'au-delà de l'identité des lieux, de leur toponymie, ces lieux comme nous l'avons déjà vu sont une partie prenante de la vie de chaque narrateur-personnage et leur évocation acquiert une dimension symbolique. Nous pouvons dans certains cas les qualifier de lieux mythiques. Ainsi, le narrateur des *Oliviers de la justice* fait-il des allers-retours entre deux lieux spatio-temporels, la ferme et la ville. Dans ce récit, il est intéressant de voir que le narrateur, par le biais des histoires familiales qu'il présente comme des sortes de mythes, veut en construire un autre : celui du destin de l'Algérie lié à celui de la France, comme si les choses ne pouvaient être autrement. C'est comme si l'histoire du grand-père et de son ami kabyle ou celle de l'amitié du père avec Embarek avaient été écrites par une force divine. Elles sont érigées en mythes fondateurs de la communauté mixte issue des deux groupes, indigène et français. Les témoins de ces mythes sont une photo et le récit de la grand-mère. Ils sont des actualisateurs du lien d'amitié entre le grand-père et son sergent. Le récit même du narrateur, qui englobe l'histoire de l'aïeul, est témoin d'un second lien de fraternité, celui du père et d'Embarek. Chaque récit est une réitération, une réaffirmation de ce destin lié, car finalement, comme le dit M. De Certeau : « Habiter, c'est narrativiser[268] » et nous pouvons même ajouter que cohabiter, c'est narrativiser. Par ailleurs, dans ce même texte, ce n'est pas seulement l'espace intime de vie qui est dit, mais l'espace de *l'autre* qui est aussi apprivoisé. Il est désiré, occupé, et apprécié même. Le narrateur pénètre chez Fatima, leur femme de ménage, dans son gourbi et prend part, pendant un moment, à la vie de ses occupants en acceptant son invitation à prendre le thé. Le gourbi est ici, un espace chaleureux et accueillant. Le narrateur exprime le bien-être que lui procure cet espace : « Oui, quand le ciel était beau, ce gourbi était agréable. Comme un grand arbre, il donnait envie de s'arrêter, de s'asseoir, de regarder. Je m'y sentais bien » (LODJ, p. 43). Ce même gourbi aurait suscité l'indignation de Rolande(*Outremer*) rien qu'à son évocation. L'accès à l'espace de *l'autre* signifie rapprochement et abolition des frontières. *L'autre*, l'Arabe, est un alter ego qui est

[268] Michel De Certeau, *L'invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, p. 203.

sollicité dans une relation d'intercommunication et d'interaction continuelle. La démarche de Jean Pélégri s'inscrit en l'occurrence dans une logique d'une double identité européenne et musulmane où les deux cultures et religions se complètent[269]. Pour le narrateur des *Oliviers de la justice*, il ne s'agit pas de s'inventer une nouvelle identité où la culture française et occidentale cohabiterait avec une culture arabo-musulmane, car cette identité existe déjà. Son père et le père de son père ont contribué à sa création dès leur arrivée en Algérie. Il est dès lors, d'ordre naturel, pour lui, de conserver cette tradition. Aussi son récit est-il une œuvre prométhéenne qui a foi en la fraternité entre les habitants du même pays.

L'espace partagé se retrouve dans *Ébauche du père*, qui ne limite pas un périmètre individuel, si ce n'est cette place qu'il réclame en tant que citoyen, mais citoyen d'un pays, l'Algérie. Son projet de quête, le narrateur le définit dès le début du récit. Il s'agit de retrouver le père, mais aussi le pays. Il le formule ainsi : « […] je vais, sinueux et bavard, pour atteindre une seule chose qui m'importe. Le Père, le Pays, la Chair qui m'est donnée » (EDP, p. 18). Son identité algérienne est posée dès le début du texte. En effet, dès le second paragraphe, le narrateur annonce son appartenance à l'Algérie en ces termes : « je suis né algérien » (EDP, p. 17). Les lieux qui portent ces deux identités sont la maison et la falaise où elle se trouve et qui ne cessent de s'affaisser en menaçant de disparaître. Cette identité ne tient que sur de faibles appuis comme celle paternelle qui se concrétise à travers des pères de substitution, mais qui s'écroule rapidement. La maison n'est maintenue que grâce à la volonté et l'ingéniosité de la mère qui est son seul repère solide et certain. L'autre lieu qui transpose cette identité territoriale est la ville d'Oran dont nous avons parlé plus haut.

La question de l'identité telle qu'elle est posée dans *Outremer* expose dans un certain sens cette problématique de la « conversion/conservation »[270], non pas dans la mesure où ce dernier se pose la question par rapport à une identité antérieure et une autre ultérieure, mais comme un état imposé au personnage de ce qu'il doit renoncer à une certaine partie de lui-même et en adopter une autre. Il s'agit de choisir entre le père et la mère, entre la France ou l'Algérie française. Le problème de l'identité personnelle se trouve ainsi transféré ou doublé d'une autre territoriale. Tout nait bien sûr du déni de tout ce qui est relatif au père, et d'une « supercherie » à laquelle on voulait faire adhérer les Français d'Algérie. Il ne pouvait y avoir une seule France traversée par la mer et dont une partie se trouvait en Afrique. Des dénis qui

[269] Nous avons déjà fait référence à ces symboles issus des deux cultures dans le chapitre précédent.
[270] Selon les termes de Philippe Malrieu, « Genèse des conduites d'identité », dans Pierre Tap (dir.), *Identité individuelle et personnalisation, Colloque international, Toulouse, Septembre 1979*, Toulouse, Privat, 1986, p. 41.

dans ce cas, « ne font qu'approfondir l'angoisse[271] » et susciter un énorme trouble dans l'esprit du jeune Mo. À partir de là, d'autres interrogations jaillissent, et tous les délires verbaux également, les attributs et les qualificatifs s'enchainent. Et pour trouver un langage à la hauteur de ces révélations, c'est l'ironie, qui masque le sentiment profond du narrateur. Elle vient brouiller un peu plus tous les repères quand elle ne met pas en dérision tous ces éléments. Pour Morgan, l'espace est le moteur ou l'adjuvant des interrogations identitaires, car il est le point de départ qui pousse le personnage à se poser la question de « qui il est ». A. Moles et E. Rohmer disaient que « l'espace n'est pas un cadre vide à remplir de comportements, il est cause, source de comportements[272] ». L'espace a son importance dans la détermination des comportements des personnages où chacun luttera pour préserver le sien ou s'en défaire. Cet espace conditionne en même temps le personnage dans ses actions. Nous pouvons citer, encore une fois, l'exemple de Jacques Cormery (*Le premier homme*) qui a su s'adapter à chaque lieu et créer son propre univers d'équilibre entre ces différents espaces qu'il côtoie. De même, Morgan (*Outremer*) se met à peaufiner des projets parce qu'à l'appartement 143bis. Sa liberté est ainsi infiniment réduite. Il se replie donc dans des coins de l'appartement qui lui permettent d'échapper à la solitude quand il n'évoque pas le désir de partir. Ces êtres sont conditionnés par l'espace dans lequel ils se meuvent, car sa structure puis le vécu qui rattache le personnage à ce même espace peuvent pousser celui-ci à rêver d'autres lieux, ou au contraire s'y attacher selon que ses expériences sont positives ou au contraire traumatisantes ou même encore simplement minimes. L'espace clos de l'appartement dans *Outremer* constitue un lieu sûr pour la mère qui croit y protéger ses enfants, mais il l'est moins pour les autres occupants. Il leur inspire crainte et peur et il les isole du monde extérieur. Cette peur gagnera même la mère vers la fin du récit. La répulsion qu'inspire l'appartement aux enfants de Rolande n'est pas provoquée par des histoires invraisemblables qu'ils auraient entendues à propos de gens malchanceux ayant vécu dans cette maison. La répulsion est due à la présence de la mère qui lui infère ce caractère emprisonnant. L'espoir d'une future liberté rend l'espace extérieur attrayant et mobilise les forces des personnages qui œuvrent pour y accéder, ou du moins ils en font l'objet de leurs rêves. Cette fuite vers un espace ailleurs se trouve instiguée par une force plus grande et collective dans *Ébauche*. En effet, la mère de Jean (*Ébauche*) quitte Oran pour Beni-Saf pour accoucher loin des mauvais regards des êtres malveillants et accusateurs. Et dans *Les Oliviers de la justice*, c'est l'injustice des hommes qui poussent d'autres à désirer un lieu où ils croient

[271] *Ibid.*
[272] Abraham André Moles et Élisabeth Rohmer, *Psychosociologie de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 111.

que l'égalité règne. Le même constat peut être fait dans *Le premier homme* où à cause d'inégalités provoquées par les hommes eux-mêmes, d'autres sont contraints à vivre dans la misère ou à se mettre sur le chemin de l'exil.

D'un autre côté, le sentiment d'identité lié à l'espace se trouve à son point culminant lorsque la menace de perte qui pèse sur l'espace se fait évidente et imminente. Ainsi, les personnages se sentent menacés sur leur propre territoire. C'est le cas notamment de la mère (*Outremer*) qui commence à perdre pied dès le moment où elle soupçonne qu'elle est surveillée chez elle. Les murs qui constituent un rempart et la protègent de l'intrusion du monde extérieur deviennent perméables, car les écoutes dont elle se croit victime se concrétisent à travers ces mêmes murs. C'est comme si les frontières entre elle et les autres étaient abolies. Par conséquent, ce sentiment d'insécurité la rend encore plus vulnérable et accentue davantage son renfermement et sa méfiance. La violation de ces murs, qui ne sont plus des frontières de protection séparant le dedans et le dehors, transpose le passage de la mère d'un monde à un autre du fait de son enfoncement dans le délire. C'est celui de la perte de la raison qui la précipitera vers un autre espace clos, entouré de murs infranchissables, celui de l'asile. Le sentiment de perte de la cloison sécurisante est aussi, symboliquement, le commencement du déracinement. Car, si les murs représentent la possession, l'univers délimité d'un chez soi, et le premier pas vers l'enracinement, comme le suggère par ailleurs A. A. Moles et É. Rhomer[273], leur absence, même symbolique, signifie dépossession et absence d'intimité, donc violation et inexistence d'endroit propre à soi. Leur absence signifie, *in fine*, le début de l'errance et de l'exil.

En réalité, le mythe de la terre natale se divise dans les récits étudiés en petits lieux mythifiés. Ce sont des symboles chargés d'une forte subjectivité, ils deviennent une sorte de lieux mythiques, car ils ont joué un rôle considérable dans la destinée des personnages. Ce sont ces lieux déterminants dans la constitution du *moi* de chaque narrateur-personnage. Si nous venons à résumer la représentation des lieux chez chaque auteur, nous pouvons dire que pour Pélégri, le paysage rural de la ferme l'obsède. Il est question de la terre dans son premier sens, en tant que substance et en tant qu'espace vierge, couvert de végétation et habité par les hommes et les animaux. Le narrateur exprime la fascination primaire que chacun peut éprouver devant la nature. À ce lieu naturel est associée la ferme familiale, lieu des plus beaux souvenirs d'enfance. Pour Camus, la rue et la mer dominent cet enchantement, cette osmose

[273] Abraham André Moles, Élisabeth Rhomer, *Psychologie de l'espace*, Tournai, Belgique, Casterman, 1978. p. 45-48 et p. 53 sqq.

avec le paysage et la terre natale. L'école, ce lieu commun, Camus réussit à lui donner une dimension symbolique d'un second foyer où son personnage trouve un père en la personne du maître, et où il découvre la vie simplement. Ces lieux sont des mondes de compensation, de liberté, d'évasion, de plaisir enfantin. De vie pour ainsi dire. L'attachement du personnage principal d'*Outremer* à l'appartement se manifeste par une sorte d'obsession liée à la présence de la mère et à sa manière d'occuper ce même espace. Cette dernière ne manifeste pas franchement son lien avec la terre d'accueil. En revanche, quand elle se rend compte qu'elle doit partir, Rolande manifeste son mécontentement de manière violente. Peut-être, est-ce là sa manière de dire qu'elle tient à cette terre en fin de compte, comme le fermier dans *Le premier homme*. La crainte d'une perte imminente pousse les personnages à prendre conscience de la valeur des lieux qu'ils occupent. Enfin, le narrateur d'*Ébauche du père* exprime, pour sa part, l'attachement à cette terre natale à travers d'autres éléments. Ce sont les noms de figures historiques ou d'artistes par exemple, auxquels il fait allusion dans le texte. Le narrateur aspire à une Algérie multiple où il n'y aurait pas de différences entre Arabe, Français, Espagnol et Juif. Cette pluralité est représentée par l'espace de la maison qui est investi d'objets de couleurs différentes et d'origines multiples.

Au total, nous pouvons stipuler que les lieux sont présentés de deux manières différentes : soit ils sont des espaces maternels comme dans *Le premier homme*, *Outremer* ou même *Ébauche du père*, soit ils sont liés au père comme nous avons pu le constater dans *Les Oliviers de la justice*. De ces deux configurations, l'identité qui en résulte est symboliquement représentée par le rapport qu'entretiennent les personnages avec l'espace. Ainsi, dans *Outremer*, si cette relation oppressive que vit le fils avec sa mère est transposée au niveau du lieu habité, la destruction de ce dernier à la fin du récit, coïncide également avec le début de la folie de la mère, de la perte donc de son *moi*. Pour le fils, c'est au contraire le moment de se libérer et de pouvoir se construire, c'est en quelque sorte une seconde naissance pour lui. Dans *Le premier homme*, le retour de Jacques vers l'espace maternel signifie le retour aux origines, à la terre nourricière. Nous pouvons, à ce stade, effectuer un parallèle entre ces deux récits, l'appartement où vit Mo avec sa mère est grand et rempli d'objet, mais il n'est pas lieu d'affection maternelle. Le petit appartement, dans *Le premier homme*, qui ne contient que le strict minimum, est au contraire lieu d'affection et d'amour même indicible. Pour Jean, dans *Ébauche*, l'espace coloré et disparate de la mère est quelque part ce qui représente le mieux cette identité plurielle tournée vers une diversité composite. Enfin pour le narrateur des *Oliviers*, la ferme est le symbole d'une identité sociale, collective plus qu'individuelle que le

père a su insuffler en lui. Elle représente un espace de liaison et d'union aux autres. La ferme est un « espace communication », un « espace proximité » où chacun dans son rôle et avec sa différence prendra part à la vie commune.

Les quatre récits suivent donc des trajectoires différentes où le point de départ varie du simple désir d'accomplir un pèlerinage, ou de rendre hommage à un être qui vient de disparaître à celui, aux apparences naïves, de vouloir trouver réponse à une simple question d'ordre géographique. Ces parcours mènent en effet vers des interrogations plus profondes sur les origines familiales. Par là même, nous pouvons stipuler qu'ils suivent tous le même dessein, celui de trouver des réponses à des interrogations qui tiennent dans la fameuse formule « qui suis-je ? ». Il nous paraît significatif de souligner aussi que tous remontent le temps à la poursuite d'un parent symbole, non seulement de filiation, mais d'enracinement plus profond. Nous aurons compris que de cette filiation et de la force de ce lien dépendent l'intensité et l'urgence d'une telle entreprise.

L'attachement à l'espace est, à ce moment, en relation avec le lien affectif personnel qui lui est attaché, mais il est aussi en rapport avec la figure parentale qui lui est associée. Aussi peut-il se présenter, comme nous l'avons vu, de manière positive. C'est la ferme, lieu de l'enfance et domaine du père dans *Les Oliviers*, ou même la terre natale où réside encore la mère dans *Le premier homme*. Il peut être au contraire un élément qui rappelle des souvenirs désagréables, et de ce fait le narrateur ou le personnage insistera sur des impressions négatives. Les lieux occupés ou défendus par la mère dans *Outremer* entrent dans cette deuxième catégorie.

Au-delà d'une identité personnelle et d'une mémoire familiale que veulent reconstituer ces narrateurs, se dessine une identité liée à la terre natale. D'une manière ou d'une autre, chacun de ces auteurs cherchait à témoigner de cette période vécue sur cette terre et surtout dire son attachement à elle. L'histoire personnelle se glisse vers une Histoire collective qui prend une autre direction, c'est le tournant d'une époque, d'un peuple et le destin de plusieurs générations qui est en train de basculer. Il est lieu de reconstruction, de renaissance et de retour pour les uns, et de déracinement et de l'exil pour les autres.

## 2.3 Mémoire et place des lieux dans la quête de l'identité

Comme nous venons de le soulever, les expériences personnelles sont liées au temps et à l'espace, surtout dans le processus de remémoration qui se rapporte souvent à des lieux qui

ont marqué les différentes périodes de la vie d'un individu. Cela s'impose d'autant plus lorsque l'individu est confronté au déracinement et à l'exil qui éveillent ce sentiment de nostalgie lié à la séparation et à l'injustice de la dépossession.

Les lieux sont porteurs et témoins d'une identité non seulement dans la mesure où ils racontent l'enchainement existentiel d'un individu ou d'un groupe, mais surtout, comme dans *les Oliviers de la justice* où ils sont le témoin d'un passé commun. En effet, les lieux d'outre-mer cités dans ce récit ne sont mentionnés que parce qu'ils sont le terrain d'une destinée commune ou d'un objectif unique, celui de se battre pour la France ; ce sont l'Alsace, Sedan, ou encore Frœschwiller.

Le personnage de la mère dans *Outremer* tel qu'il est présenté, reproduit cette question du territoire d'outre-mer qu'était l'Algérie coloniale, du moins celui de l'avant-guerre de l'indépendance, c'est-à-dire une incompréhensible situation pour les uns et les autres. Comme la mère Bretonne qui a échoué sur les rives sud de la Méditerranée avec son vécu breton, attachée à cette patrie de pêcheurs, elle se retrouve avec un être indésirable, si ce n'est sa situation financière qui la protège du besoin. La terre de l'Algérie française aussi est prisonnière de ces identités multiples qui cohabitent sans se mélanger. Mais contrairement à Rolande, chacun réclame une partie, si ce n'est la totalité de l'héritage de cette terre. Difficile donc de concilier les uns et les autres, de céder une part pour les uns sans léser les autres et c'est ce qui se passera à l'issue de cette longue cohabitation. En effet, comme la mère, figure qui représente des milliers d'autres personnes que sont les Français d'Algérie, qui perd ses repères et qui finit dans un asile, l'Algérie française finit par ne plus exister. Le seul legs qu'elle a transmis est le malaise qui entoure son histoire ambiguë. On ne peut y faire allusion sans susciter douleur chez les uns et les autres. Le titre même, comme nous l'avons souvent souligné, renferme cette double référence à la mère, cette autre mère qui n'est pas comme les autres, et à la patrie de l'outre-mer. Il s'agit d'une double lecture chère à Sportes, celle oblique à laquelle nous exhorte l'auteur, et dont nous avons parlé précédemment. Naître en Outre-mer, c'est être « à côté de l'Histoire » comme le dit le narrateur, la terre de l'Algérie française est une seconde zone pour lui.

Les lieux dans lesquels Jacques Cormery, l'homme de quarante ans, se déplace, sont des chemins et autant de pistes pour remonter dans le passé et reconstituer son identité et celle des siens. Chaque étape et chaque lieu visité apportent une contribution à la mémoire qui exhume les disparus. Les fragments d'histoires se superposent pour tisser l'épopée familiale.

Les personnes qui y prennent part intègrent aussi, chacun avec son propre souvenir ou sa propre anecdote, cette histoire familiale de Jacques Cormery. Son histoire se résume ainsi à ces lieux : le domaine de Saint-Apôtre, la maison située dans un quartier pauvre de Belcourt à Alger, Saint-Brieuc, l'école, le lointain Alsace et même l'Espagne. La quête de soi est, à ce niveau, dépendante de ces lieux. Mais la maison d'Alger en est le centre, puisqu'elle réunit la famille. Elle est aussi le lieu d'arrimage vers lequel le voyageur revient à chaque fois. Cette maison représente une existence figée qui n'évolue pas. Elle demeure toujours aussi nue, contrairement à l'appartement de Rolande (*Outremer*), qui est envahi par les meubles, les bibelots, les livres ou les portraits aux proportions démesurées. Ces habitants se refusent à toute superficialité, bien que Jacques, devenu adulte, puisse leur offrir plus de confort. Cette maison est comme une marque, un élément qui les définit et qui fait partie d'eux-mêmes. S'en séparer ou apporter des changements signifie les désorienter, car il leur faudrait apprendre à apprivoiser de nouveaux objets, de nouveaux espaces, et acquérir de nouvelles habitudes que leur simple esprit ne pourrait supporter. La vieille maison du quartier pauvre est en fait leur repère permanent et sécurisant, leur nid et leur espace vital. Elle conserve et préserve toute leur existence, elle est leur identité. Au caractère rudimentaire du lieu correspond celui de ces occupants qui parlent peu, s'expriment peu et n'ont d'autre ambition que le silence et la tranquillité qu'offre cet appartement.

Les lieux fréquentés par Jacques construisent une sorte de carte personnelle de son univers affectif, car chaque lieu apporte sa charge émotionnelle liée aux souvenirs et expériences sensuelles auxquels il ne peut renoncer. Leur évocation est gouvernée par l'appel de la mémoire qui fait rejaillir dans l'esprit de l'adulte des souvenirs d'un vécu dans tel ou tel espace. Cet espace renferme, à son tour, une constellation de personnages, de rituels, d'événements ou d'expériences. La mémoire et l'espace sont en corrélation continuelle, l'un appelle et agit sur l'autre.

Les autres récits présentent cette structure architectonique qui compose ou recompose l'identité de chaque narrateur. Ce sera la maison au bord de la falaise, Hennaya, le quartier juif et Oran pour Jean d'*Ébauche*. Ce sera aussi la ferme surtout pour le narrateur des *Oliviers*. Enfin, c'est Alger et l'appartement 143bis à Telemly pour Morgan (*Outremer*). L'exil est à ce moment perte, dépossession du lieu fixe et familier qui s'accompagne d'une perte de *soi*. Comme nous l'avons souligné au début de ce chapitre, le premier périple qui mène Rolande à Alger signe la perte de la Bretagne (La France) et l'oblige dans le même

temps à mettre fin à sa passion d'actrice. Le second, celui du retour vers la France, est marqué par l'abandon de ses biens matériels et par la perte de la raison. Ce dernier exil finit par avoir raison de Rolande. Nous pouvons faire ici le parallèle avec le voyage retour[274] de Jacques dans la mesure où pour ce dernier chaque étape ou escale de son itinéraire est un déterrement d'une partie de lui et de ses racines familiales. Il réalise une reconstruction progressive même si pour les siens, c'est le même déracinement et le même oubli qu'ils ont subis comme Rolande.

## 2.4 L'espace de *l'autre*

Comme l'identité se définit, en grande partie par rapport *l'autre*, il en va de même de l'espace qui est appréhendé dans cette perspective d'opposition à celui de *l' autre*. Le regard posé sur cet espace suit un regard similaire posé sur lui, il en dépend. Aussi n'est-ce pas la même considération du lieu occupé par l'indigène présentée dans *Les Oliviers de la justice* que nous retrouvons dans *Outremer* par exemple, ou même dans les deux autres récits. Dans le premier récit, si les deux communautés, indigène et européenne, n'occupent pas les mêmes espaces, les personnages n'expriment pas la volonté de se tenir à l'écart de l'espace de *l'autre* ou même de tenir celui-ci à l'écart de leur propre espace. C'est le contraire qui se laisse voir à travers les gestes des personnages et leurs paroles. Nous pouvons citer l'exemple du narrateur qui s'assoit chez Fatima dans son gourbi, comme sa mère le faisait en allant chez Ladjouza, pour la soigner. Un autre exemple, et non moins significatif, est l'incident du marabout. Il s'agit d'une tombe qui se trouvait près du hangar de la ferme du père du narrateur. Ce dernier, après avoir causé la détérioration de la tombe, a offert au vieux Embarek de quoi la reconstruire et acheter des bougies. Non seulement ici le père n'a pas détruit ce symbole qui a une grande importance pour l'indigène, alors même qu'elle se trouve au milieu de la ferme, mais il la reconstruit, faisant ainsi preuve de respect envers les croyances du vieux Embarek. Par ailleurs, ces mêmes paysans venus rendre visite au père qui était malade sont accueillis chez lui à Alger. Dans le second récit, *Outremer*, nous constatons, au contraire que certains personnages excluent *l'autre* de l'espace qui leur est dédié et ils s'excluent en même temps de l'espace de cet *autre*. L'exclusion se traduit par l'interdiction de l'accès à l'appartement par la mère. L'interdiction peut être indirecte comme c'est le cas avec le père qu'elle n'aime pas et avec qui elle se dispute à chaque visite de ce dernier pour ses enfants, de sorte que celui-ci

[274] Il s'agit pour Jacques d'un retour d'exil alors que pour Rolande, même le voyage retour vers la France est un second exil, puisqu'il n'y a rien à retrouver. Au contraire, elle ne fait que s'enfoncer dans la perte de soi, comme nous l'avons souligné.

finit par limiter ces entrevues. Elle interdit également à ses enfants d'aller retrouver leur père, de peur qu'il ne les détourne d'elle. Pour se faire, elle usera de machination pour faire croire, à Mo par exemple, qu'il ne veut pas de lui. Cette interdiction devient formelle quand il s'agit d'endroits comme la rue, le quartier pauvre ou le bidonville. L'exemple le plus manifeste est cet épisode ou le fils, inscrit chez les scouts, part en patrouille avec ses camarades dans les quartiers arabes. Le narrateur donne successivement les différentes réactions que suscite une telle entreprise. Il livre d'abord les sentiments de Mo qui sont ceux de la méfiance et de la peur d'être tué par les habitants du bidonville. Mo exprime sa crainte d'être pris au piège comme dans un guet-apens : « Les cartes n'avaient-elles pas été données, les jeux n'étaient-ils pas faits, et irrémédiablement ? […] les Arabes, une bonne centaine en tout […] ils ont refermé leur cercle autour de nous […] "Le coup de Roncevaux qui recommence, je pensais" » (OU, p. 288). Le débarquement chez les Arabes est perçu par le narrateur comme une violation, une intrusion sur leur territoire qui est susceptible de punition, de « représailles ». « Est-ce sérieux vraiment, cette intrusion, sur leur territoire » (OU, p. 288), se demande-t-il.

Puis, le narrateur nous donne la réaction des habitants du bidonville qui, tout aussi méfiants, sont étonnés de voir arriver de petits Européens chez eux, après une inondation des bidonvilles, pour les aider et se salir pour eux, alors qu'eux-mêmes ne bougent pas. L'intrusion suscite amusement de par la rareté de la scène et du ridicule des bienfaiteurs qui se retrouvent dans des rôles inversés :

> Les Arabes, ils nous ont regardés avec des yeux gros comme des assiettes, quand ils nous ont vus débarquer, nous, les croisés de la Croix-Rouge volant à leur secours […] ils nous regardaient accomplir notre B.A. Béats ils étaient, babas. Et perplexes aussi. Méfiants. Certains (on ne sait jamais), tenaient un bâton à la main. Au cas où ? Ils nous toisaient. Ils se demandaient ce qu'on foutait là, les « ratons ». (OU, p. 287-288)

Enfin, le narrateur livre la réaction de la mère. Celle-ci manifeste une grande colère envers les responsables, en l'occurrence l'abbé Miroglio à qui elle exprime son mécontentement. Elle l'accuse d'avoir laissé son fils pénétrer dans un endroit pareil : « Envoyer des enfants, des gamins, dans ces miasmes, cette gadoue, au risque de leur faire attraper on ne sait quelle maladie, quelle sept–ti–cé–mie ! Mais c'est un crime, monsieur le curé » (OU, p. 289). Aux yeux de la mère, il s'agit d'un dépassement intolérable. De fait, elle ne permet aucun mélange des races. Franchir le territoire des Arabes est, pour elle, dépasser les limites de l'entendement. C'est en quelque sorte franchir le mur qui la sépare et sépare son monde de celui des Arabes, lequel est considéré comme souillé, sale et porteur de toutes sortes de

maladie. Le bidonville est un lieu menaçant, mais la rue l'est davantage pour la mère parce qu'elle représente un espace de croisement, d'entremêlement de tout genre et de contamination par les autres, qui sont différents de son univers[275].

Cet incident montre qu'il y a une méfiance réciproque, car chaque groupe est enfermé dans son espace et aucun « mélange » n'est possible. Une nette frontière se dresse entre les différents espaces qu'occupent les groupes sociaux et communautaires. Le narrateur fait allusion à cette structure de partage qui organise la ville d'Alger et il donne une image typique de la ville coloniale. Ainsi, le Telemly, qui se situait au sud/sud-ouest de la ville, un quartier chic où Morgan vit avec sa mère, « [s'opposait] à Bab-el-Oued, placé au nord/nord-ouest, où vivait le petit peuple métissé des *cagayous* : Mahonnais, Maltais, Italien, Espagnols, Juif […] lesquels, à leur tour, s'opposaient aux Arabes, habitant pourtant juste à côté, dans un espace de [Mo] inconnu, une Cité interdite : la casbah » (OU, p. 107). Nous pouvons considérer ce passage comme une dénonciation de cette division opérée par l'administration coloniale où chaque groupe a son espace réservé. Nous retrouvons, d'ailleurs, cette même allusion dans le récit de Pélégri qui fait dire à son narrateur la vétusté du gourbi qu'occupe Fatima, la femme de ménage. Il se demande « comment y vivre les jours d'orage et de vent, les froides nuits d'hiver » (LODJ, p. 43), l'endroit n'est agréable que quand le ciel est beau.

Le narrateur d'*Ébauche* associe la ville d'Oran à une multitude de races. L'Oranais est pour lui l'Arabe, le juif, le Français, l'Espagnol, etc., mais chacun, comme il le dénonce, s'enferme dans son coin : « Dans cette ville où les races se croisent et s'affrontent, chacune serrée dans son ghetto » (EDP, p. 66). Difficile d'imaginer un quelconque apprivoisement de l'espace de *l'autre* dans ces conditions, et encore moins d'accueillir chez soi cet autre que l'on affuble de tous les torts. *L'autre* est l'étrange et le malintentionné. L'espace de cet *autre* est un ailleurs mystérieux, inconnu et incompréhensible. La mère de Jean est le seul personnage qui a brisé ses frontières ; « Folle » qu'elle était, elle a rempli sa maison d'images orientales et a même ouvert son espace intime à l'Arabe Fatma qu'elle considère comme son amie. Elle achète des légumes à l'Arabe qui frappe à sa porte. Elle va chez les Juifs s'approvisionner et leur demande même du crédit. Mais c'est encore la méfiance qu'expriment d'autres personnages qui mettent en garde la mère contre les Arabes ou les Juifs.

[275] Voir à ce sujet Olivia Cohen, *La représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O.V. De L. Milosz*, Paris L'Harmattan, 1997, p. 95 sqq.

*Le premier homme* omet de parler de l'espace de *l'autre*, mais cette absence traduit beaucoup plus que la représentation faite dans les trois autres récits. Camus semble envisager une approche de l'espace de *l'autre* tout à fait différente. En effet, si comme nous venons de le souligner, l'espace du *même* est perçu en rapport avec celui de l'*autre*, il faut se demander en parallèle quel rapport envisage Camus entre *le même* et *l'autre* dans leur relation à l'espace. Se considérer en effet par rapport à l'*autre* signifie un lien de force quelque part, ou du moins une certaine propriété de l'espace qui revient à chaque partie. En revanche, l'absence de cette répartition signifie dans ce cas que Camus ne considère pas l'espace comme propriété. Autrement dit, il existe des lieux auxquels sont liées des expériences qui leur donnent une dimension affective à ces lieux, mais il n'est nulle part question d'appropriation exclusive de ces espaces concernés. Nous pouvons rapprocher cette manière de considérer l'espace, adoptée par Camus, de ce qu'A. A Moles et d'É. Rohmer[276] appellent la « philosophie de l'étendue cartésienne », et qui consiste à envisager l'espace de l'extérieur. Cette vision s'oppose à la perspective de centralité, liée à une individualité s'appropriant l'espace. De ce fait, nous ne remarquons pas cette attribution dans le texte, car comme Camus le note dans l'annexe du *Premier homme* « la terre n'est à personne » (LPH, p. 364). Elle appartient donc à tous, sinon « à ceux qui n'ont même jamais désiré avoir et posséder » (LPH, p. 265). S'il est question d'un quelconque espace de l'*autre*, c'est celui privé du riche dont les barrières sociales et économiques interdisent à la famille de Jacques comme à tous les pauvres d'y avoir accès. Quand Jacques fait allusion à la demeure de son oncle ou à celle de son camarade Georges Didier, venu de la métropole, ce n'est que pour souligner l'écart existant entre son univers et celui de ces derniers. Le sien est marqué par la pauvreté qui réduit même son vocabulaire et celui des siens. Peut-être est-ce pour anéantir cette misère que Camus exprime ce vœu de rendre la terre aux pauvres dont il ne distingue pas la race : « donnez-leur la terre comme on donne ce qui est sacré à ceux qui sont sacrés » (LPH, p. 365).

[276] Abraham André Moles, Élisabeth Rohmer, *Psychosociologie de l'espace*, *op. cit*., p. 30-31.

## Conclusion

Nous retenons de ce qui précède que l'espace est lié directement aux personnages dans la mesure où il fait partie des éléments qui les définissent, provoquant chez eux tel ou tel comportement. Il peut être dépendant de ces mêmes personnages dans la mesure où ils le transforment et le modifient. Ces derniers projettent sur le lieu qu'ils occupent, leurs expériences, leurs rêves, leurs peurs, comme ils y associent aussi leurs souvenirs. D'un autre côté, celui-ci crée chez les personnages des comportements différents. Ceux-ci dépendent de la nature de l'espace et de sa dimension variable. Il peut être ainsi vaste, réduit, ouvert, fermé, hérité, habité ou au contraire considéré de loin. Cette relation d'interdépendance se traduit par une représentation que fait chaque narrateur de l'espace. Ainsi, l'espace peut-il être parole et description nostalgique et impressions liées au vécu de ces mêmes lieux comme nous avons pu le constater dans *Les Oliviers*. Il peut être au contraire mouvement, voyage et véritable parcours qui dit la vie, l'identité des êtres ou le voyage vers la quête d'un passé comme dans *Le premier homme*. Le mouvement s'inscrit différemment dans *Ébauche du père* où le narrateur parle du lieu qui bouge, change et se transforme comme les personnages, ce qui s'inscrit en parallèle avec une certaine identité aussi mouvante, chaotique et instable. Il est également mouvement dans *Outremer* : mouvement de possession, d'emprise sur l'espace, qui accompagne celle des personnages entre eux et dépossession et séparation de ce même espace. Il est dans ce dernier cas insaisissable comme l'est l'identité du narrateur.

Si nous devons donner un qualificatif à l'espace de chaque narrateur dans les quatre récits, nous pouvons le désigner de « non-lieu » [277] dans le cas d'*Outremer*, surtout si nous nous basons sur le premier constat du personnage qui ne trouve pas trace de sa ville natale sur la carte de France. Un « non-lieu » qui est synonyme d'une autre négation et qui est une « non-identité », car il ne cesse de répéter la question « qui suis-je ? », du moins au début du récit. Le narrateur opère une symétrie entre les deux. Dans *Le premier homme*, ce serait un « espace affectif » ou même une carte de cet espace affectif où à chaque lieu est lié un *moi*. La maison est l'espace de l'amour maternel, celui de l'école est l'affection du maître qui représente celle du père et puis la rue, celle du sentiment amical avec les copains et les visages familiers qu'il croise. Dans *Ébauche*, c'est le mouvement qui caractérise l'espace. Celui-ci est « mouvant », il peine à trouver un point d'amarrage et de stabilité. Mais la

[277] Voir Olivia Cohen, *La représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O.V. De L. Milosz*, *op. cit.*, p. 48-52.

mobilité de l'espace ne nuit pas beaucoup aux personnages et au narrateur. Enfin, *Les Oliviers* présente l'espace « figé » de la photographie et du souvenir immuable qui ne veut se résoudre aux changements.

Nous avons constaté aussi que l'espace épouse et reproduit le problème de l'identité tel qu'il est posé dans chaque récit. De ce fait, nous pouvons dire que les espaces dans *Ébauche* où se meuvent les personnages sont des espaces ouverts, même la maison n'a pas de toit : elle a un trou qui attend d'être comblé. Ces espaces, même « in-sécurisants », sont occupés pendant un moment. Ils sont à l'image du *moi* qui cherche une stabilité, un « toit », un père qui puisse occuper la place vacante. Dans *Outremer*, l'enfermement du narrateur/enfant est transposé au plan spatial puisqu'il est question de chambre, d'appartement, de cagibi. Les espaces ouverts sont soumis à la surveillance et au contrôle de la mère ou de son substitut. Dans *Le premier homme*, les différents lieux que côtoie Jacques sont autant de possibilités de s'affirmer et d'être au monde que le domicile familial n'offre pas. Ce sont de micros espaces qui composent l'Espace Personnel. Pour *Les Oliviers de la justice*, il n'y a qu'un seul endroit qui fait le bonheur du narrateur et réveille la nostalgie : c'est le paysage de la ferme qu'il n'arrête pas de célébrer, mais qui n'existe plus, il appartient à d'autres.

# 3 Troisième chapitre : Vers une identité assumée, là où commence le deuil

## Introduction

Le dernier point abordé dans le chapitre précédent, l'altérité spatiale, reconduit une fois de plus à l'identité du *même* par rapport celle à l'*autre*[278]. En effet, le rapport à l'espace, surtout à celui de *l'autre*, et la position que chaque personnage adopte vis-à-vis de cet espace conditionnent les rapports entre ces deux pôles. Ces mêmes rapports imposent des identités envisagées sous l'angle de la coopération et de l'association, inscrivant ainsi différence et similitude, ou au contraire sous l'angle de la rupture et de la séparation qui rejetteraient à ce moment ces mêmes contraintes.

Par conséquent, à partir de l'identité attribuée et celle assumée, nous essaierons de voir dans ce dernier chapitre, comment certains personnages construisent, ou veulent construire, un monde en continuité avec *l'autre* ou en rupture. Cette manière de considérer la quête de l'identité pose la question du regard d'autrui et du regard posé sur soi-même. Nous pouvons faire ici le rapprochement avec le point de vue de Sartre[279] et la manière dont il pose la question de la conscience de soi. Selon lui, le regard de *l'autre* permet une prise de conscience du *même* quant à sa condition et à sa liberté. Cela veut dire que *l'autre* conditionne ses agissements, et en somme ses revendications. De cette dialectique de l'identité envisagée (souhaitée) et celle imposée, nous verrons quelles sont les conséquences de chaque représentation ou projet.

Le contexte des événements relatés dans chaque récit, qui inscrit la fin évidente ou au contraire redoutée de l'Algérie française, s'accompagne d'une mise en place de réactions pour se préparer à cette rupture. Nous nous attacherons donc à montrer comment les auteurs, dans leur mise en scène de cette tragédie, confronteront leurs personnages à cette fatalité liée à la perte, et comment ces derniers effectueront le processus de deuil.

[278] Rappelons ici que *l'autre* n'est pas seulement l'autochtone (l'Arabe), mais aussi l'Européen (non-Français), comme il peut être le mari, le père, ou encore la concierge. Tout dépend de la relation qui lie les personnages entre eux et qui appelle telle ou telle opposition.
[279] Voir Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

Enfin, nous mettrons en relation ce processus de deuil avec l'écriture de *soi*, moyen de construire un sens. Nous souhaitons porter ici un regard rétrospectif sur le début de ce travail où nous avons essayé de rapprocher le projet de quête du récit personnel, c'est-à-dire de la substance autobiographique.

## 3.1 **Identité attribuée, identité revendiquée**

L'identité attribuée découle de l'image que l'on se fait de *l'autre* et du regard posé sur lui. Elle se traduit donc par le comportement adopté vis-à-vis de lui et surtout par le discours tenu à son égard. Ainsi, peut-elle être plus au moins positive selon la valeur et l'image accordée à cet autre. L'identité attribuée dépend donc de cette image et reste prisonnière des stéréotypes et clichés dans lesquels l'on enferme *l'autre*. Et quand l'identité attribuée ne coïncide pas avec l'identité personnelle et ressentie, le sujet cherchera à affirmer cette dernière et en fera un objet de revendication, surtout si la première est vécue comme une attribution injuste.

L'identité revendiquée renvoie à ce stade à une identité qui peut être virtuelle, une identité obéissant surtout à cette vision de soi que l'*un* a de lui-même. Aussi, ce dernier va-t-il essayer de la transmettre par une mise en scène de soi dont il cherche l'approbation et la reconnaissance d'autrui. Nous pouvons reprendre ici la description que fait Sartre[280] de l'être en tant qu'il est scindé en deux : l'être *En-soi* et l'être *Pour-soi*. L'identité attribuée correspond à ce moment à l'*En-soi* dans lequel l'on enferme *l'autre*, cette identité qu'on impose et qui n'est pas celle ressentie par celui à qui elle est attribuée. Le *Pour-soi* correspond à l'identité revendiquée par le sujet, qui dépend par ailleurs de sa conscience de son être. Celui-ci va essayer de se défaire du regard porté sur lui, donc de l'identité qui lui est imposée, pour exiger la sienne propre.

Vu sous cet angle, nous pouvons considérer que la démarche du narrateur du *Premier homme* et celui des *Oliviers de la justice* s'inscrivent dans cette perspective de reconsidération de l'image du colon. Chacun cherche à louer les efforts de ce dernier dans la construction de la colonie. D'un autre point de vue, cela explique le comportement de certains personnages qui s'évertuent à afficher une certaine image d'eux alors même qu'elle ne coïncide nullement avec leur être réel. Le narrateur d'*Outremer* pense que l'archidiacre Miroglio, par exemple, prend trop à cœur sa mission civilisatrice. Celui-ci rapporte les paroles de Rolande qui dénonce son ardeur excessive : « Maman, elle trouvait qu'il en faisait un peu trop, parfois, le Miroglio, du zèle, que ses ailes prosélytes elles battaient un peu trop fort les campagnes du Maghreb » (OU, p. 286).

[280] Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, *op. cit*.

C’est la non-reconnaissance ou la non-coïncidence de l’identité revendiquée avec celle attribuée qui génère des tensions et malentendus qui naissent justement de ce sentiment d’injustice et de rejet. Car alors même que le *même* persiste à voir et à emprisonner l’*autre* dans une certaine image, ce dernier va essayer de se soustraire à cette représentation.

Dans *Les Oliviers de la justice*, le narrateur dénonce cette opinion méprisante qui prête aux musulmans toutes les tares existantes : « On nous le disait d’ailleurs tous les jours, qu’il [le peuple musulman] était lâche, autant que paresseux, avec le même aveugle et dégradant mépris » (LODJ, p. 259). Le narrateur qui a pris parti pour ces derniers va essayer de les extraire à cette opinion. Il développera un regard bienveillant, louant par exemple leur courage comme dans le passage qui suit : « Si je ne les avais pas vus au combat, si courageux, si intrépides […] Si je ne les avais pas connus, j’aurais, en les voyant ainsi trembler [dans une salle de commissariat], j’aurais pris ce peuple pour un peuple lâche » (LODJ, p. 258-259). « Il faudrait que certains de ses fils se dressent contre nous, les armes à la main, pour que nous reconnaissions enfin ses vertus » (*Ibid*.), ajoute-t-il comme menace adressée au Français, leur rappelant les actes humiliants commis contre les musulmans.
D’ailleurs, ce sentiment d’inégalité poussera par exemple les anciens combattants indigènes à prendre conscience de leur situation et dans le même temps à vouloir changer leur condition. Cette condition, rappelons-le, est celle de l’inégalité des pensions octroyées aux indigènes et aux Européens. Cette discrimination est un exemple parmi tant d’autres qui dénoncent le statut réservé aux musulmans dans l’Algérie française. En effet, ces derniers ne sont pas évalués ni rétribués par rapport aux efforts et aux sacrifices qu’ils ont fournis pour libérer la France, mais ils sont vus comme des sujets dont on dispose. Ils ne jouissent pas du statut de citoyens similairement aux Européens d’Algérie, et ils sont toujours rappelés à leur condition de colonisés. Les personnages qui sont victimes de cette injustice comme Krim décident d’aller en Métropole pour chercher du travail. Quitter le pays pour ce dernier constitue l’illustration de ce mécontentement et résonne au fond comme une forme de révolte silencieuse.

Un autre personnage et ses proches subissent une pareille injustice de la part du caïd, qui, investi du pouvoir que lui procure son statut d’agent, désigné par l’administration française, va s’approprier le bien de ses semblables musulmans, à qui il vole l’argent envoyé par des fils partis en France. Le caïd est un cas typique de l’effet aliénant que peut produire l’identité acquise par le seul rôle administratif accordé par les autorités coloniales à un

individu, qui sans ce privilège, serait réduit aux mêmes contraintes et dépendances du colonisé vis-à-vis du colonisateur. Le caïd est victime de cette identité attribuée qui le pervertit et l'emprisonne dans ce double rôle de bourreau pour les Arabes et de sujet à la merci de l'autorité coloniale.

Mais, nous l'avons déjà souligné, certains personnages sont plus présents que d'autres de par leur parole envahissante et par le discours tenu sur eux. Ces derniers sont certainement ceux qui expriment le plus, non seulement un droit d'existence, mais une exigence d'être vu et perçu selon leur propre image d'eux-mêmes. Ces mêmes personnages attribuent également des identités à ceux qui les entourent, mais celles-ci ne coïncident souvent pas avec les attentes de ces derniers.

Dans *Outremer* par exemple, c'est la mère qui attribue « les bons et mauvais points » à son entourage. Aussi donne-t-elle une image des plus négatives à son mari (et aux juifs), à la femme de ménage (et aux Arabes), à la concierge, au curé, à l'autorité coloniale. L'image imputée au père est celle d'un opportuniste qui s'est enrichi sur le dos des autres et qui n'a aucun savoir-faire. Le rôle qui lui est imparti est celui, non d'un père aimant ses enfants, mais celui d'un mari qui vient les voir les dimanches et qui ne se soucie que de son propre confort. Maurice (le mari) est un bouc émissaire et il est en effet tenu pour responsable de tous les maux dont souffre sa femme. Il est souvent pris pour cible des attaques et injures de Rolande. Il est en quelque sorte son souffre-douleur. Maurice, lui, n'essaie pas de se défaire de ce rôle, car il est désarmé face à elle. Il ne peut refuser de satisfaire ses caprices, lui offrant appartement pour elle et ses enfants à Alger, robes, portrait.
La femme de ménage comme la concierge font partie de ceux que Rolande répugne. La première ne peut être qu'une voleuse et la seconde bénéficie d'un privilège qu'elle juge inapproprié à son rôle social, celui d'occuper un appartement plus beau que le sien alors qu'elle est au service des autres.

La haine que Rolande nourrit à l'égard des autres nait de ce qu'elle se sent lésée. Elle est en effet offusquée parce qu'elle est moins privilégiée que d'autres, qu'elle estime au bas de l'échelle sociale et raciale. Pour Rolande, les races ne se valent pas. Elle ne conçoit aucune vie en commun avec ceux qu'elle considère comme étranges et différents. Rolande ne souhaite aucun mélange entre les races : « "Les Arabes c'est les Arabes, les Français, c'est les Français ; et les juifs c'est les juifs !" Chacun sa place. » (OU, p. 290). C'est en opposition aux autres qu'elle affirme sa différence, son appartenance à une classe supérieure et sa

particularité. Le processus d'affirmation identitaire chez elle s'alimente, comme le dit J.-C. Kaufman, « au rejet de l'autre […] se fixant sur la différence permettant de constituer un "eux" exogènes et haïssable. […] "je" est implicitement le contraire des "eux" haïssables[281] ». Nous retrouverons ce même comportement répulsif dans deux autres récits, *Ébauche du père* et *Les Oliviers de la justice*. Dans *Ébauche* par exemple, le narrateur dénonce l'image prêtée aux Arabes et aux Juifs. Mais ce sont les Arabes qui sont les plus exécrés. Ils sont décrits comme sentant mauvais, ou encore parlant une langue inhumaine, « ils se ressemblent tous. Sauf pour les crimes », « ils frappent pour un rien, ils tuent pour un rien » (EDP, p. 68). En contrepartie, cela suppose, qu'au contraire, les Européens sont plus propres, plus civilisés, parlent de belles langues, etc. Pareillement, dans *Les Oliviers*, quand le narrateur dénonce ce regard méprisant jeté sur les Arabes qui les donne pour lâches et paresseux, celui-ci suggère cette autre image que les Européens ont d'eux-mêmes : celle d'hommes courageux, braves, travailleurs.

Notons néanmoins que dans le cas de tels personnages, pour accepter *l'autre*, on les transforme, on exige d'eux qu'ils se conforment aux règles et apparences des plus dominants, les Européens. Ainsi des Tadjin (*Outremer*), le fils est accepté par Rolande parce que celui-ci fréquente l'école avec les petits Européens et va chez les scouts avec eux, et le père se lie d'amitié avec Maurice parce qu'il a adopté le mode de vie des Européens. Ces derniers sont, selon l'expression de Rolande, des Arabes « francisés », « européanisés » ou « évolués ». Le narrateur présente son copain Tadjin comme l'assimilé, l'intégré, le pacifié. Autant de qualificatifs qui disent cet étouffement de l'indigène et la volonté de diluer son identité dans celle de l'Européen, car « pacifier » sous-entend cette dimension de menaces que représente *l'autre*. Aussi, faut-il le dompter et effacer toute trace de son ancienne identité. Mais cette assimilation se révèle vaine puisque les Tadjin se dépêchent d'arborer les couleurs de l'Algérie algérienne, quand ils réalisent que la fin de l'Algérie française est proche. Le doute, néanmoins, subsiste quant à l'authenticité de ce revirement, car le narrateur laisse au contraire supposer un opportunisme inhérent à ces personnages qui jouent des rôles pour pouvoir « s'en tirer » sans trop de dommages.

Mais si cette attitude de rejet envers les autres est le moyen de se constituer, la raison qui peut être à l'origine d'une telle attitude envers les autres tient au fait que le personnage qui a une certaine image de lui-même ne trouve pas d'écho dans l'environnement immédiat qui

[281] Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi*, *op. cit*., p. 213.

l'entoure. En effet, Rolande qui ne cesse de clamer son appartenance à une race, de parler de son passé d'actrice, ou de son savoir-vivre, ne trouve pas de semblables à cette identité pour se maintenir, ni de reconnaissance de la part d'autrui qui validerait cette vie passée et cette identité. Bien plus que cela, elle est ignorée, et ses tentatives pour être vue passent inaperçues. Elle est, en somme, invisible pour les autres, ce qui a pour conséquence d'engendrer une frustration qui se transforme en agressivité. D'un autre côté, l'identité individuelle vécue et ressentie se heurte à l'identité sociale puisqu'elle ne sait comment s'y adapter dans une logique de continuité, car l'univers présent dans lequel elle évolue n'a rien de commun avec celui premier dont elle est issue. Le souci de soi ou la focalisation narcissique ne font à ce moment qu'élargir l'abîme. Aussi, Rolande repousse-t-elle les autres et se trouve à son tour isolée.

Ailleurs, le narrateur lui-même prend la parole pour dénoncer non seulement la perception, mais la réalité qui découle de la division opérée par le système colonial entre les communautés présentes sur la terre de l'Algérie française. Ainsi, la répartition de l'espace géographique de la ville d'Alger reflète-t-elle l'image attribuée à chaque communauté. De ce fait, les vrais Français occupent des quartiers riches et des appartements spacieux, les autres Européens, les non Français, occupent des quartiers populaires, et les indigènes se retrouvent entassés dans des bidonvilles sans eau ni électricité. Ce que nous pouvons retenir ne concerne pas seulement la catégorisation des différentes communautés occupant un même espace, créant ainsi de cet espace d'autres petits espaces réservés à chaque groupe, mais nous retenons surtout qu'il y a une hiérarchie qui place les uns au sommet et les autres en bas. Le narrateur dénonce l'injustice de cette attribution et dénonce la séparation de ces univers, où il n'y a pas de rencontre possible, car chaque groupe évolue dans sa propre sphère.

La suite du récit précise l'image attribuée aux indigènes habitant les bidonvilles lorsque les scouts vont secourir ces derniers après des inondations. L'aide qui leur est apportée vient souligner l'incapacité de ces derniers à se débrouiller seuls et donne d'eux l'image d'êtres assistés. Le narrateur qui raconte cet épisode réussit à inverser les rôles. Ce ne sont pas les Arabes qui sont gênés par cette présence, ni leur condition qui les oblige à la dépendance. Ces derniers ne s'identifient pas à ce rôle d'assistés, mais ce sont les petits Européens qui éprouvent de la honte à se retrouver au milieu des Arabes, effarés de les voir remuer dans la merde. Le narrateur dénonce l'hypocrisie de ce geste et la fausse générosité du

système colonial, car ce sont ceux-là même qui viennent à l'aide des Arabes qui sont responsables de leur malheur.

Parmi les clichés dénoncés par le narrateur, citons aussi celui de la désignation « Fatmas » utilisée pour les domestiques et les bonnes, et qui renferme en même temps les femmes arabes dans ce rôle. Les Arabes dans le contexte colonial sont les autres par excellence, le narrateur « ne [connaissait] rien, que ces figures allégoriques du moins, qu' [il voyait] défiler à distance, comme les personnages mécaniques d'une horloge […] » (OU, p. 41). Ils sont pour lui, comme pour la plupart des Européens des êtres « d'un autre monde[282] », comme ils le sont également pour Jacques Cormery. En effet, les Arabes dans *Le premier homme* sont peu causants, mystérieux et secrets, « leurs maisons [sont] inconnues », « on ne voyait jamais [leurs femmes] » (LPH, p. 302), leur présence est perçue comme une menace, surtout quand ils sont en nombre. Les Arabes sont, curieusement aussi, un peuple « attirant », et « proche » pour Jacques, ce qui, *in fine*, impose une relation spéciale avec eux, une relation étrange, dont nul ne peut décrire les contours exacts, ni classer ou qualifier aussi la nature de l'identité qui peut en résulter, car il est question constamment d'union et d'éloignement.

Bien évidemment, les Arabes ne sont pas les seuls à subir cette dévalorisation, d'autres groupes se trouvent enfermés dans des images figées, réductrices quand ils ne sont pas méconnus. Ce sont les immigrants et leurs descendants à qui Camus adresse cet hommage, pour réhabiliter ces « laissés pour compte[283] », ceux qui ne possédaient rien et que l'auteur essaie de sortir de l'ombre, pour reprendre leur place dans le cours de l'Histoire. C'est ainsi que de la bouche du vieux docteur, le narrateur retrace l'arrivée cahoteuse des colons qui devaient faire face aux conditions austères de leur installation. Nous retrouvons pareillement cet aspect chez Pélégri qui salue l'entreprise des colons, ces magiciens qui ont su s'adapter avec le climat et les mœurs de la terre d'Algérie, à l'image du père et du grand-père qui ont tissé des liens avec les indigènes. Ces auteurs veulent instaurer une autre image des colons, qui va à l'encontre de celle qui les donne pour riches ou exploitant *l'autre*.

À la lutte individuelle, donc, que mènent certains personnages pour acquérir sinon pour affirmer leur propre identité, se greffe un autre combat qui s'inscrit à un niveau plus

[282] Henri Sanson, « Expérience de "l'Autre et l'image de soi" en Algérie entre 1923 et 2002 », *Cahiers de la Méditerranée* [en ligne], n° 66, 2003, mis en ligne le 21juillet 2005, disponible sur : http://cdlm.revues.org/111, consulté le 08 mars 2015.
[283] Christiane Chaulet-Achour, « L'autre autochtone dans *le premier homme* », *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle*, n° 27, Lille, Société Roman 20-50, Juin 1999, p. 27.

large et moins personnel puisqu'il peut être la revendication de plusieurs personnages, voire de tout un groupe. C'est le contexte colonial qu'est celui de l'Algérie française qui impose une figuration où il y a colonisateur et colonisé, et où la présence de plusieurs communautés inégales en possession, pouvoir et droit favorise les tensions entre elles.

## 3.2 Une identité avec *l'autre*

Construire une identité avec *l'autre*, c'est intérioriser une part de l'identité de celui-ci ou du moins intégrer sa différence et l'accepter comme une réalité distincte et possible. Cette position préconise que le personnage ne se contente pas de revendiquer une certaine similitude avec *l'autre*, mais il recherche ou du moins semble accepter la différence de ce dernier. Citons par exemple le narrateur des *Oliviers* qui insiste sur les ressemblances que peuvent avoir les personnes ou même les coutumes et pratiques religieuses. La vision d'un rite, d'une pratique culturelle de l'indigène lui rappelle ainsi celle occidentale ou chrétienne, la sienne en somme. C'est notamment le cas de la scène qu'offre la tombe ornée de bougies d'un marabout, Sidi Moussa, qui lui rappelle sa propre crèche de Noël enluminée des mêmes couleurs. Le titre du second chapitre *La vigne et le palmier*, suggère cette possible proximité. À travers ces deux arbres, le narrateur veut signifier l'identité de l'espèce, car malgré les différences qui subsistent entre la vigne et le palmier, tous deux peuvent survivre sur la même terre. Le narrateur met en scène dans ce chapitre des personnages appartenant aux deux cultures et rapporte des petits faits partagés entre eux. L'usage de la première personne du pluriel par le narrateur (déjà traité dans la deuxième partie) revient à faire cause commune avec *l'autre*. L'attachement à la terre est le dénominateur commun qui fonde ce groupe et autour duquel se réunissent et s'unissent les deux communautés. Le narrateur associe le *je* au *tu* et *eux* pour créer cette « communauté d'énonciation[284] ». La désignation, dans ce cas, converge vers une totalité unique, une association avec *l'autre*. Le *nous* finit d'anéantir les différences individuelles culturelles et ancestrales. L'image donnée de *l'autre* se trouve mise en valeur dès lors qu'elle est inclusion dans le *nous*. Quand il parle de la concierge, il cite son nom, comme il cite les noms de toutes les autres figures familières. En effet, il n'y a pas d'ambiguïté possible dans la référence à *l'autre*, celui-ci est nommé et identifié dans sa fonction. Il peut être Bouaza, Ladjouza, Boralfa, Krim ou Fatima. L'Arabe conserve son

[284] Laurent Adert, *Les mots des autres, lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 211.

identité non seulement nominale mais celle aussi « raciale », dans la mesure où ses particularités ne sont pas considérées comme une étrangeté ou infériorité.

Le narrateur adopte une stratégie de réévaluation positive de l'Arabe non seulement à travers cette inclusion désignative, mais par la mise en place d'une autre image, opposée à tout ce que le colonialisme a engendré. Pour cela, il met en scène ces êtres dans des représentations de la vie quotidienne où il les traite en alter egos. Il raconte, par exemple, un souvenir où il entre dans le gourbi de Fatma, sa concierge à Alger. Événement significatif, surtout quand nous le comparons à ce qui est raconté dans *Outremer* à propos des femmes arabes désignées par le seul prénom « Fatmas ». La célébration du père et de tous les faits qui se rattachent à lui, fait partie de la construction de stéréotypes nouveaux liés aux colons et à leur participation à la mission civilisatrice et surtout à la construction de l'Algérie française. Il insiste sur ce qu'ont fait le grand-père puis le père. L'appareil de T.SF, le projecteur installé à la ferme (pathé-baby) sont des exemples des efforts de ses aïeux pour créer la proximité avec les Arabes. Le narrateur ne manque pas non plus de citer des épisodes historiques auxquels ont participé colons et indigènes. Si les ancêtres sont ainsi célébrés, les Arabes aussi retrouvent une certaine dignité. Le texte associe donc les uns et les autres dans une image positive et valorisante qui se construit avec le concourt des deux parties.

Si nous envisageons *Le premier homme* sous ce même angle de l'énonciation[285], nous pouvons avancer que le choix de Camus n'est pas fortuit. En effet, la troisième personne qu'il impose à son récit masque le *je* de l'énonciation et met au même niveau les pôles de la communication. Ainsi, là où un *je* (ou *nous*) s'affirmerait au détriment d'une altérité, la troisième personne anéantit toute communauté. La troisième personne interdit le choix d'un groupe au détriment d'un autre comme c'est le cas dans *Les Oliviers* où le *nous* qui unit le narrateur à un groupe comprenant Arabes et certains colons, fait ressortir une altérité, celle justement qui ne s'inscrit pas dans cette communauté qu'unit le sentiment d'appartenance à la même terre. Du reste, un *nous* employé par Camus instituerait un tout autre rapport, complexe, et qui susciterait plus d'interrogations et de controverses que ne l'a occasionné *L'Étranger*. Néanmoins, Arabes et Européens sont évoqués comme frères, même ennemis, ce qui permet de mettre en cause les agissements des uns et des autres. C'est notamment le cas de l'ouvrier qui s'en prend à un Arabe après l'explosion d'une bombe. Il l'accuse de

[285] Christiane Chaulet-Achour, « L'autre autochtone dans *le premier homme* », *art. cit.*, p. 19-29.

complicité : « vous êtes tous de mèche » (LPH, p. 87) et à Jacques qui prend sa défense, il dit qu' « Il faut tous les tuer » (LPH, p. 88).

Dans *Ébauche du père*, ce n'est pas l'Arabe qui est considéré comme *l'autre*, l'étranger est celui qui est venu s'installer sur la terre d'Algérie et qui ne veut pas s'adapter et adopter les pratiques et les couleurs locales. La mère du narrateur fait partie de l'exception, « Alors que tout un peuple vivait ici en étranger, elle, elle avait perçu nos rapports à cette terre et il lui semblait naturel de s'intégrer à ce pays donc à l'Islam, aux visages d'Orient. Elle préludait à ce qui aurait dû être une mentalité algérienne » (EDP, p. 64).
Cette abolition des frontières entre races, le narrateur d'*Ébauche* l'exprime ailleurs à travers un autre fait. C'est l'exclusion de son camarade, Zaoui. Celui-ci passe du jour au lendemain d'un statut à un autre, de l'écolier brillant au juif indésirable. L'injustice de son renvoi suscite chez le narrateur incompréhension. Le narrateur dénonce cette injustice, comme il dénoncera les crimes commis de part et d'autre des communautés qui vivent dans la même ville d'Oran, comme le narrateur du *Premier homme* dénonce les actes fratricides. Le narrateur d'*Ébauche* crie son indignation : « Ville maudite ! Races ennemies ! […] c'est trop con ! » (EDP, p. 156-157).

Construire une identité en commun signifie, par ailleurs, une négociation qui pose des compromis entre les parties participantes, chacune devant renoncer à une part d'elle-même et faire place à *l'autre*. La reconstruction de la tombe d'un marabout vénéré par Embarek dans *Les Oliviers*, cité plus haut, en est un exemple. Le père du narrateur qui ne veut s'aliéner l'ouvrier offre de quoi la reconstruire.

Dans *Le premier homme*, cette identité est présentée sous le signe de la cohabitation. Elle est exprimée de la bouche du fermier pour qui elle n'est pas un simple souhait, mais une réelle conviction, une certitude. Celui-ci déclare : « on est fait pour s'entendre » (LPH, p. 199). C'est l'affirmation d'une destinée faîte de la présence des deux communautés, côte à côte. Certes, il dit aussi à sa manière que les choses ne seront pas aussi faciles : « on s'entretuera encore un brun », ce qui veut dire que cette vie commune exigera un lourd tribut, mais « c'est le pays qui veut ça » et c'est « le même sang d'homme » (LPH, p. 199) qui circule dans leurs veines.

Ailleurs, le narrateur exprime un sentiment étrange nait d'une proximité d'un peuple (les Arabes) qui l'est tout autant :

> Ce peuple attirant et inquiétant, proche et séparé, qu'on côtoyait au long des journées, et parfois l'amitié naissait, ou la camaraderie, et, le soir venu, ils se retiraient pourtant dans leurs maisons inconnues, où l'on ne pénétrait jamais, barricadées aussi avec leurs femme qu'on ne voyait jamais ou, si on les voyait dans la rue, on ne savait pas qui qui elles étaient […] (LPH, p. 302).

Le narrateur accuse un retrait de l'Arabe qui se renferme sur lui-même, et qui ne laisse aucune possibilité de le connaître. Les rares rencontres possibles sont celles de la camaraderie qui naissaient dehors, loin de l'intimité familiale. Chacun vit dans un monde à part, étranger et ambigu pour l'autre. Les rapports entre les deux groupes se limitent à une cohabitation comme le résume Ch. Chaulet-Achour, elle parle également de « l'extrême proximité et la distance toujours marquée entre deux "peuples" de l'Algérie coloniale[286] ». L'Arabe et le Français sont deux voisins étrangers l'un pour l'autre et sont condamnés à une existence fratricide. Cette vérité sort de la bouche du docteur qui présente l'un et l'autre comme Abel et Caïn, et il est inutile, dans ce cas, de chercher le premier coupable, car tel est leur destin. Autrement dit, cette cohabitation est envisagée avec cette fatalité de l'omniprésence de la violence et des coups échangés entre les deux partenaires. Le narrateur du *Premier homme* refuse de désigner celui qui, le premier, a commis l'infraction sur son « frère », bien que le texte, évoquant exclusivement les colons, est en lui-même un choix, sinon un argument en leur faveur. Il persiste néanmoins à défendre une identité qui a du mal à trouver un nom, car au vu et en dépit de toutes les contradictions, de la présence timide de l'Arabe, du silence qui entoure une part de l'Histoire, l'humanisme perce au milieu de la violence et de la méfiance. Il y a une prétention à vivre ensemble sous le signe du retour aux valeurs humaines premières, qui ferait abstraction de toute considération raciale. Ce sont tous les élans humains et naturels qui poussent certains protagonistes vers les autres. La scène de la nativité est un symbole dans le même temps qu'elle constitue un vœu de rapprochement entre les habitants de la même terre. De même, le thé offert par Tamazal est un geste qui s'accomplit en dehors de tout ressentiment. L'union possible est aussi celle des pauvres à qui Camus, dans les annexes du *Premier homme*, veut qu'on restitue la terre. Ces pauvres sont, en effet, les Arabes et certains Européens : « Donnez toute la terre aux pauvres, à ceux qui n'ont rien et qui sont si pauvres qu'ils n'ont même jamais désiré avoir et posséder, à ceux qui sont comme elle dans ce pays, l'immense troupe des misérables, la plupart arabes, et quelques-uns français […] » (LPH, p. 365).

[286] Christiane Chaulet-Achour, « L'autre autochtone dans *le premier homme* », *art. cit.*, p. 25.

L'identité envisagée en tant que cohabitation avec *l'autre* est justifiée par ce sentiment d'appartenance à la même terre dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. En effet, l'attachement à la terre qui se créé, soit parce qu'elle est celle des ancêtres ou même parce qu'elle est terre d'accueil où ces derniers se sont établis, ont labouré et ont construit, incite les individus à vouloir sauvegarder ce lien. *L'autre*, à ce moment, n'est plus tout à fait un ennemi et sa présence se donne comme nécessaire à la survie du premier, mais sur lequel il faut « garder un œil ». Ainsi, Tamzal (*Le premier homme*), l'ancien gardien de la ferme à Saint-Apôtre, avant d'offrir l'hospitalité à ses visiteurs, tarde-t-il à ouvrir sa porte parce qu'on lui a pris son fils et qu'on l'a tué. La méfiance résulte de ce sentiment de menace qui plane sur tout le monde. Cette menace est parfois justifiée par la seule présence de *l'autre*. Ainsi de cette horde d'Arabes qui s'agglutinent après une bagarre et que le narrateur décrit comme suit : « […] cette foule menaçante et qui ne menaçait rien pourtant, sinon par sa présence et le mouvement qu'elle ne pouvait s'empêchait de prendre […] » (LPH, p. 303). La crainte et la peur, explique le narrateur, sont engendrées par la vision de la masse de personnes rassemblées autour des deux individus qui se bagarrent. Pour Jacques aussi « la menace, la violence, la peur rôdaient […] dans la rue, lui séchant la gorge d'une angoisse inconnue » (LPH, p. 303). Une angoisse qui n'avait pas de nom, mais que Jacques enfant percevait, encore, à travers le comportement des adultes, dans la rue, à la vision de la foule d'Arabes et à la ferme chez sa tante qui, le soir venant, vérifie les verrous des volets.

Connaître *l'autre* revient à le comprendre et comprendre ses motivations, ses particularités et ses souffrances, mais le connaître, signifie aussi combattre cette altérité en *soi*, étrangère, qui empêche cet élan vers *l'autre*. Ce sont donc deux opérations interchangeables qui instaurent la sympathie pouvant émerger du vécu commun comme l'expérience des tranchées, dans *Les Oliviers de la justice* par exemple, ou du même attachement à la terre, de la même souffrance de la misère dans *Le premier homme*, *Ébauche du père* ou *Les Oliviers*. L'indigène, par exemple, n'est pas à ce moment un pur étranger à soi comme il peut l'être pour Rolande ou la cousine du narrateur des *Oliviers* ou même cet autre personnage d'*Ébauche*, Madame Estauniex qui reprochait à Jeannette de faire entrer chez elle des Mauresques. À l'opposé, la méconnaissance de *l'autre* engendre le sentiment d'étrangeté et de la haine envers lui. Les personnages qui se considèrent comme opposés aux autres s'appuient sur des considérations immédiates. En effet, si les uns réclament la mort des Arabes, leur condamnation survient après des actes violents commis à l'encontre des Européens sans chercher les causes de tels actes. Rolande juge les Arabes sans prendre la

peine de s'interroger pourquoi la Fatma la vole et pourquoi les Arabes sont malpropres ou habitent dans des bidonvilles, etc.

Si l'identité se veut compréhension de *l'autre*, il n'en demeure pas moins qu'il subsiste un autre effort à accomplir, celui de la compréhension de soi. C'est la domestication de l'altérité en soi et l'acceptation de cette part étrange en soi qui prédomine pour banaliser cette part inconnue et la rendre commune à toute autre existence. Le narrateur d'*Outremer* use de l'ironie qui fait de son histoire invraisemblable et de son identité de « monstre », une source de dérision, et du même coup un moyen de dédramatisation de son vécu, de sa filiation, etc. Elle est tout du moins une manière plaisante d'évacuer cette part d'étrange en lui-même, sinon d'apprivoiser le singulier. L'autre altérité à évacuer et non moins des plus redoutables est celle qui est à la source des angoisses enfouies en fond de l'inconscient et qu'on projette sur *l'autre*. Celui-ci en réalité n'est à ce moment pas un étranger[287] à soi, mais au contraire, il fait partie de soi, il n'est qu'un autre soi-même. Nous saisissons d'autant plus pourquoi le narrateur des *Oliviers* ne s'attarde pas sur la différence de *l'autre*, mais va chercher à comprendre pourquoi ses semblables manifestent un tel rejet vis-à-vis des indigènes. Le narrateur de ce récit invite les siens à voir leur double passé, et « À découvrir [leur] troublante altérité[288] », une altérité qu'ils fuient. Il apostrophe d'abord, les Européens (Espagnol, Italien, Alsacien…), à qui il rappelle la raison de leur présence en Algérie (pour échapper à la tyrannie et à la misère), puis il s'adresse au Français à qui il rappelle des dates charnières de son histoire (1848, 1871) et les combats menés pour effacer les injustices. Le narrateur pointe du doigt ces mêmes abus reconduits ici, en Algérie, et il leur demande de rétablir la justice. Il invite ses semblables à examiner leur propre Histoire pour mesurer les souffrances de l'indigène, qui n'est autre qu'eux-mêmes dans le passé, et lui restituer ses droits. Il leur signifie que cet *autre* n'est pas aussi différent qu'ils le croient. Le narrateur des *Oliviers* occupe ici un rôle de médiateur en prévenant ces derniers des conséquences que générerait leur obstination à maintenir les inégalités.

Peut-être est-ce aussi cet autre que lui-même qu'est allé chercher Jean dans *Ébauche*. Cet autre étrange qu'il déterre sans pudeur, sans retenue, un autre, étranger, qu'il expose pour exorciser cette angoisse ou ce *moi* archaïque dont parle la psychanalyse et qui est refoulé au

[287] Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 269 sqq. L'auteur s'appuie sur *L'inquiétante étrangeté* de Sigmund Freud (*cf. supra*, p. 106) pour parler de l'étranger à soi (*l'autre*), elle conclut que l'étranger réside dans l'être lui-même. C'est d'ailleurs, selon elle, la raison pour laquelle Freud ne parle pas des étrangers dans son livre.
[288] *Ibid.*, p. 284.

fond de lui. De même, pouvons-nous appliquer cette conclusion au narrateur du *Premier homme* qui, après exhumation de son enfance, après son enquête, finit par retrouver cette part de lui, enfouie durant des d'années parce qu'occupé à courir le monde et à se fuir. Cette partie de lui, finit par le rappeler après quarante ans. Ainsi voulant « échapper à l'anonymat, à la vie pauvre, ignorante obstinée » (LPH, p. 214), il se résout après son enquête à accepter l'« immense oubli » dont sera couverte sa vie et renaitre ainsi au monde, celui « des hommes de son temps » (*Ibid.*).

Le défi est de taille et peut-être est-ce là tout l'enjeu de l'écriture dans ces récits où la quête dépasse celle de la filiation à la véritable psychanalyse du *moi*, à la quête d'un sens ultime à donner à l'existence. À la quête d'un idéal, supérieur, qui excéderait toute prétention égotique à celle plus symbolique, éthique de l'existence humaine.

## 3.3 Une identité sans *l'autre*

Une identité sans *l'autre* équivaut à une identité centrée sur soi. La personne, dans ce cas, met au-devant des composantes purement individuelles de son identité ou appartenant à son groupe et à ses origines qu'elle exhibe. Celle-ci n'accepte que ce qui est conforme à son imaginaire personnel, elle écartera tout ce qui lui est différent et étranger. Elle manifestera même une haine qui se traduit par un discours méprisant et dévalorisant de *l'autre*. Le rejet peut naître, comme dit P. Ricœur[289], de la simple présence de ce dernier, « ressentie comme une menace », « l'autre, parce que autre, vient à être perçu comme un danger pour l'identité propre ». Cela est inhérent, selon lui, au caractère fragile de l'identité qui ne peut tolérer ni la présence de *l'autre* ni sa différence. Ainsi, dans les présents récits, un personnage qui n'envisage pas son identité avec l'apport de *l'autre* ne cessera de rappeler et d'insister sur ses défauts en cherchant constamment à le disqualifier dans ses habitudes, ses pratiques tandis qu'il omettra de citer ses points forts et ses qualités. Il le présentera non seulement comme étant différent de lui, mais étant étrange et étranger, et pouvant constituer un danger qui causera son péril. Dès lors, une stratégie d'évitement et de distance est mise en place. Elle peut varier de la simple méfiance et du discours déployé à son encontre aux remparts dressés contre lui de manière concrète, comme la séparation des espaces occupés par chacun, que nous avons évoqué dans le chapitre précédent, ou le refus de se mêler et de communiquer avec lui, etc.

[289] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 99.

Nous pouvons ainsi, à la lumière de ce que nous venons de souligner, mieux saisir le comportement de Rolande par exemple dans *Outremer* vis-à-vis de l'espace extérieur. Si elle défend à son fils l'espace de *l'autre*, et contrôle l'accès à l'espace intérieur de la maison, cela émane de la crainte que Mo adopte des habitudes étrangères aux siennes, en l'occurrence celle du père et de sa race, de son camarde Yiouf, de l'Arabe ou de tout autre intrus qui viendrait remettre en cause les règles qu'elle a fixées, car dehors, s'imagine-t-elle, le fils apprendra de fâcheuses manières, contractera des maladies et autres vices qui l'égareraient.

Le refus de *l'autre* passe d'abord par la manière de faire référence à lui et de le désigner. Nous avons déjà soulevé que Rolande désigne le père par l'indéfini, l'« autre », qui, nous l'avons expliqué, installe la différence et l'opposition à soi. De même la « smala », le « bicot », que nous retrouvons également dans *Ébauche du père*, ainsi que d'autres expressions telles que : « ça sent le melon par ici » ou « troncs de figuiers », témoignent de la méprise envers ceux qui sont étrangers à l'univers de ces personnages, à leur appartenance. Ces mots reflètent le rejet manifeste de ces derniers et éliminent toute possibilité de cohabitation. Ces qualificatifs impersonnels et péjoratifs s'accompagnent d'une auto-désignation particularisante. En effet, « la Bretonne » ou « la Française » interdit toute perspective d'altérité pour celle-ci. Ainsi s'exclut-t-elle de toute autre appartenance dans le même temps qu'elle exclut toute intrusion de ceux qui ne le sont pas. Cette réclusion se manifeste, par ailleurs, par certaines pratiques qui limitent toute influence externe. Citons par exemple l'interdiction des illustrés que Yiouf donne à Mo, l'interdiction de la télé, ou encore l'interdiction aux autres d'accéder à son espace intime ou au contraire de pénétrer dans celui des premiers. Au niveau du langage par exemple, la mère veut purifier les pratiques langagières de son fils, elle lui défend de parler le *pataouète*[290], car ce n'est pas le parler correct, le vrai français en somme. Elle considère le *pataouète* comme le langage d'une classe inférieure, celui des non Français.

À l'exemple de Rolande, les personnages qui se tiennent loin de *l'autre* sont enfermés dans leur univers restreint. Tout ce qui est différent d'eux est barbare. Ils n'envisagent aucun rapprochement avec, car celui-ci risque de les influencer et les transformer. Il représente même un danger de dépossession de leur identité. *L'autre* n'est pas considéré comme apport

[290] Parler des Français d'Algérie à l'époque coloniale, il comporte beaucoup d'emprunts à l'arabe (surtout), à l'espagnol et à l'italien. Le mot lui-même qui désignait les immigrés espagnols qui venaient de débarquer au début du XXe siècle en Algérie, est la déformation de Bab-El-Oued, le nom d'un quartier populaire européen d'Alger. (Ex. Balek : va-t'en, Boudjadi : imbécile- paysan, dobzer, frapper-cogner), (Voir le Trésor de la langue française [en ligne], disponible sur : http://atilf.atilf.fr, consulté le 02 mai 2015.

et enrichissement et renouvellement. Rolande vit dans cette crainte de renoncer à son identité. L'échec de son union avec un juif est à la fois l'exemple et peut-être la cause de son repli et de sa méfiance excessive. En Revanche, nous remarquons que les personnages qui conçoivent l'identité avec le concours de *l'autre* ne renoncent pas pour autant à la leur comme le craignent les premiers. Ils semblent, au contraire, s'accommoder de cette présence qui n'est nullement envisagée sous l'angle de la perte. Mais cette position peut aller de la simple tolérance comme nous avons pu le constater dans *Le premier homme* à une certaine revendication de richesse comme c'est le cas dans *Les Oliviers* ou même dans *Ébauche*. Dans ce dernier cas, il y a même une sorte d'assimilation comme nous l'avons constaté par exemple à propos de la mère de Jean qui adopte les couleurs du pays même si elle ne renonce pas pour autant aux siennes.

Le rejet de *l'autre* vient de cette image de surestime de soi, les personnages tels que Rolande, l'abbé Miroglio qui croit être le guide des Arabes, car ils sont dans l'incapacité de ce se débrouiller seuls, et la cousine dans *Les Oliviers* ou cette autre protagoniste dans *Ébauche du père*, vient de ce que ces derniers voient les Arabes comme non conformes à certaines conventions sociales, culturelles des Européens ou simplement qu'ils sont dénués d'intelligence. Aussi tout ce qui est différent de cette tradition est-il perçu comme étrange, sauvage et est montré du doigt. On exprime même à son égard du mépris et de l'hostilité et on se réjouit de son malheur et on souhaite sa disparition. Dans *Ébauche du père*, une voix rapporte avec enthousiasme le récit de massacre et de viol d'Arabes :

> "Au Napalm qu'il a dit Raymond ! Ouê, au napalm !" […]
> "Et on lui a mis une bouteille, ouê, une bouteille au cul !" […]
> "Putain, une poupée ! Le père on l'a descendu, et elle, on s'l'est envoyé à sept !" […]
> (EDP, p. 169).

Ces personnages qui dénigrent les autres posent un autre regard sur leurs semblables, les Européens qui se rapprochent des indigènes. Rolande accuse les pères blancs de porter main forte aux fellagas (OU, p. 285), et dans *Ébauche du père*, un personnage s'offusque parce qu'une Française fréquente un Arabe : « […] elle est revenue amoureuse d'un Turco, la folle ! Pensez, c'est une Française, une "frangaoui". S'amouracher d'un type pareil, il faut être une roulure ! » (EDP, p. 119). L'amitié de Jeanne Comma (*Ébauche*) avec les Arabes lui est reprochée par son entourage européen. Ces personnages à qui l'on ne donne pas souvent la parole sont, pour les premiers des fous, des étrangers étant donné qu'ils ne partagent pas les mêmes opinions ni les mêmes comportements vis-à-vis des Arabes, des juifs, des ouvriers,

des pauvres, etc. Ces êtres qui repoussent les autres représentent des identités enfermées dans leur propre réalité. Ils actualisent en quelque sorte le mythe de la caverne, refusant de voir *l'autre* comme une autre réalité. En dehors de leur réalité propre, et de leur propre image[291], il n'a y pas lieu d'être pour une autre. La différence n'est pas recevable et sa légitimité est réfutée.

Dans les cas extrêmes, la méconnaissance de *l'autre* pousse le *même* vers le retranchement et le repli qui finit par rendre ce dernier étranger à lui-même. La folie de la mère de Mo est ainsi symbolique de son individualisme excessif. Pour ces protagonistes l'exposition à *l'autre* est synonyme de renonciation à leurs habitudes, leur racine et leur *moi*. C'est comme s'ils trahissaient leur identité première.

D'un autre côté, la répulsion de *l'autre* nait de ce que certains personnages ne trouvent pas ce à quoi ils s'attendaient, leur espérance est empreinte d'illusions. Ainsi dans *Outremer*, Rolande s'attendait-elle à avoir une belle vie, un bel appartement avec « vue sur mer », un pays où il n'y aurait que soleil et beau temps, ainsi que richesse matérielle. Elle ne s'attendait pas à voir des Arabes habitant aussi près des Français, et pouvant prétendre au même espace et aux mêmes privilèges, au même titre qu'eux. Elle se faisait une image de l'exclusivité sur tout en Algérie. Un autre personnage d'*Ébauche* exprime un profond regret mêlé de haine envers les Arabes qu'il considère comme une malédiction dont serait frappé le pays : « Un si joli pays, quand je pense, infesté de cette racaille-là ! » (EDP, p. 119). Les Arabes seraient des intrus, qui rongent le pays et le souillent, telles des vermines dont on ne peut se débarrasser. Ils ne savent ni lire ni écrire et ne connaissent pas la foi qui les guiderait vers le seigneur. L'archidiacre Miroglio (*Outremer*) pense qu'il faut les aider et leur « offrir des choses qu'ils seraient incapables, ces crétins d'Arabes, de trouver tout seuls » (OU, p. 285-286). Il estime qu'il faut prendre les indigènes sous sa tutelle et celle de ses semblables, car ils sont inaptes à se prendre en charge seuls.

Le narrateur d'*Ébauche* dénonce l'image qui donne l'Arabe pour le « Méchant », le « bâtard », l'« Exclu », le bandit, le « moro malo », ou celui qui n'a pas de visage puisqu'il ressemble à n'importe quel autre Arabe. Celui-ci parle aussi une langue « râpeuse », « bavarde », « non humaine », « une langue du mensonge ». De même, nous retrouvons la même dénonciation dans les autres récits.

[291]Voir Paolo Carile, « L'altérite comme defi anthropologique », dans Carla Fratta (dir.), *L'altérité dans la littérature québécoise. Actes du séminaire annuel de la littérature francophone : La dériva delle francofonie, 22-23 Octobre 1986, Université de Bologne*, Éd. CLUEB Bologna, coll. « Bussola », 1987, Vol. 1, p. 75.

Enfin, il faut remarquer que le maternalisme ou le rejet que manifestent les uns face à la différence des autres vise un même objectif, celui de conforter les premiers dans leur image d'estime de leur propre personne.

## 3.4 La résignation et le deuil

Quand la quête se heurte à une résistance et qu'elle se trouve dans l'impasse parce qu'elle ne reçoit pas l'approbation espérée ou même qu'elle se confronte à une perte irrémédiable, il ne reste alors au sujet qu'un moyen de se réconcilier avec lui-même pour surmonter la déception. Il s'agit d'accepter ce qui s'offre à lui comme substituts et d'intégrer la perte elle-même. Aussi l'apprivoisement de cette dépossession s'accomplit-il par un travail de deuil de ce qui n'est plus ou ne peut être. Le deuil accompagne donc toute forme de perte et Freud le définit, d'ailleurs, comme « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc.[292] ». Et comme l'identité se définit en rapport avec les divers éléments qui la constituent ou qui lui sont contigus, le deuil lié à l'identité est celui de toutes ces composantes vouées à la perdition. Nous parlerons aussi bien de deuil de la personne aimée que de celui d'un lieu, d'un objet ou même d'une ère et d'un passé, de l'enfance en l'occurrence. Ce qui importe ici, c'est de voir comment s'accomplit ce travail de deuil quand la même séparation provoque des réactions différentes.

Faire le deuil préconise l'acceptation de la perte et le détachement, cela s'accompagne d'un sentiment de regret et de culpabilité, mais comme l'étymologie du mot le suggère (b. lat. dŏlium « chagrin »), il y a toujours une souffrance qui accompagne le deuil. Les personnages qui seront confrontés à une situation de perte auront à subir ce chagrin. Chacun l'exprimera suivant l'objet même de la perte et la profondeur du lien qui unit à cet objet.

D'un autre côté, le travail de deuil s'effectue par l'insistance sur des symboles du passé, des êtres, des lieux pour pouvoir s'en défaire. Il s'agit de pouvoir fixer de manière durable la personne ou l'objet d'attachement en révélant des détails et des souvenirs le concernant, de sorte qu'il finit par intégrer la mémoire personnelle sans que le sujet soit prisonnier.

Ainsi, *Les Oliviers de la justice* qui s'ouvre sur la mort du père déclenche ce processus de remémoration : « j'ai besoin de toute mon enfance pour me consoler » (LODJ, p. 138).

[292] Sigmund Freud, *Métapsychologie*, trad. fr. de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio essais », p. 146.

Revoir son enfance est un moyen de faire le deuil de son père, même si celui-ci porte aussi sur cette même enfance, car, après la mort du père, il ne sera plus le fils, mais le père à son tour. De même, Jacques (*Le premier homme*) qui enquête sur le passé, ne fait pas seulement le deuil d'un père, mais, surtout, le deuil d'une enfance heureuse, même pauvre. Le deuil s'accomplit pour Jacques Cormery lorsqu'à la fin de son enquête, dans une sorte de résignation, mais de soulagement, il comprend que même ne pouvant connaître son père, il demeure rattaché à celui-ci et aux autres hommes dans l'anonymat. En effet, Jacques Cormery réalise que, malgré son obstination à « courir le monde », à « édifier », à vouloir « échapper au pays sans nom » et à l'obscurité de la misère, une partie de lui-même réclame cet anonymat où « chacun était le premier homme », et devant « s'élever seul » (LPH, p. 214). Jacques Cormery finit donc par s'identifier à tous ces êtres sans passé et sans racines, condamnés à rejoindre le silence éternel. Jean d'*Ébauche* fait le deuil d'une enfance sans père, un deuil d'une identité aporétique et d'une enfance marquée par ce manque. De la même manière, nous pouvons dire que Morgan (*Outremer*) règle ses comptes avec cette part de lui qui délimite des contours invraisemblables.

Faire le deuil de quelqu'un ou de quelque chose signifie la résignation à cette perte, mais chez certains personnages, ce passage s'opère de manière violente, ce qui est révélateur de la résistance qu'ils manifestent. C'est le cas du fermier (*Le premier homme*) qui détruit sa plantation avant de partir et de Rolande (*Outremer*) qui se met à tout jeter, quand elle comprend qu'elle doit quitter l'Algérie. Freud parle de rébellion qui s'élève durant le travail de deuil, car l'individu n'abandonne pas sa position, même si une substitution se présente déjà[293]. Nous pouvons même considérer le parricide répété, dans *Ébauche du père*, comme autre démonstration de la violence de ce processus de deuil qui s'apparente à un désir de vengeance sur cette même figure.

Le deuil, comme le définit Freud, ne concerne pas seulement les personnes, il peut être celui des objets ou des abstractions et autres symboles et habitudes dont les rapports sont équivalents à ceux qui lient à l'être aimé. Dans les présents récits, la terre est l'un de ces éléments privilégiés, elle est l'objet de la nostalgie, du regret et de la frustration des narrateurs ou des personnages. Le lieu est évoqué parce qu'il entretient un lien avec un être disparu, notamment dans les *Oliviers de la justice* où la mort récente du père appelle tout de suite un lieu qui lui est associé, la ferme. Le fils se remémore alors des souvenirs qui ont marqué sa

[293] Sigmund Freud, *Métapsychologie*, *op. cit*., p. 148.

vie passée à la ferme avec le père et toutes les personnes qui ont croisé ce dernier. Jeanne Comma (*Ébauche*) regrette, elle aussi, la ferme de son père, mais le chagrin que lui causait la séparation de « *sa* ferme » l'empêche de retourner là-bas. Le lieu peut être encore évoqué parce qu'il renvoie à l'expérience du personnage lui-même. Quand celui-ci est séparé de son espace et est poussé à l'exil, il accomplit le deuil de cette séparation. Certains personnages anticipent même le processus de deuil, avant la perte réelle. Il s'agit en outre du vieux fermier dans *Le premier homme* et de Rolande dans *Outremer* qui manifestent leur mécontentement de manière violente pour exprimer leur refus à l'abandon. Dans ce dernier cas, nous pouvons même arguer que le rejet de Rolande pour tout ce qui représente l'Algérie est la conséquence d'un premier deuil non accompli. Le deuil de sa séparation de son pays natal et de tout ce qui se rattachait à sa vie antérieure en la France.

### 3.4.1 Le récit (histoire) d'où émerge le sens

Si au niveau du récit, les personnages expriment leur chagrin, après une séparation, par des actes de destructions de biens, de retour sur des lieux, ou par la conservation d'objets qui rappellent les êtres disparus et la vie passée, il subsiste un autre moyen pour ces derniers de faire le deuil. C'est celui de la relation du souvenir des êtres disparus ou des ères révolues et des lieux perdus qu'ils perpétuent dans la mémoire. De la même manière, les mises en scène des drames des personnages transposent le drame personnel de chaque auteur qui, par le biais du narrateur ou du personnage, s'exorcise de ses angoisses personnelles. Cela revient à dire que l'écriture est une manière de se libérer des tourments liés au changement. N'est-ce pas d'ailleurs la visée de toute écriture autobiographique que de faire le deuil du passé, de l'enfance surtout, car l'auteur arrive à un moment de sa vie où il est à un tournant, et il doit faire le bilan de sa vie passée avant de reprendre son chemin ? Le récit, comme l'exprime M. Sportes, est le lieu de redresser un monde renversé. « Écrire pour moi, dit-il, m'enfoncer dans ce qu'on appelle l'imaginaire, n'était-ce pas une façon de renverser un monde renversé, celui de l'enfant confondu à sa génitrice : pour retrouver, par la fiction, le réel ? [294]». Ce besoin de faire le point survient néanmoins après un événement majeur qui joue le rôle d'un catalyseur qui s'accompagne d'une prise de conscience du changement qui est en train de survenir et d'un devenir qui s'installe.

[294] Morgan Sportes, *Solitudes*, Paris, Seuil, 2000, p. 101.

Charles Mauron, dans *Des métaphores obsédantes*[295], rapproche le processus créatif du mythe d'Orphée. Il y voit des liens étroits entre l'idée de création lyrique et celle de la mort et de la résurrection en soulignant ainsi l'importance du travail de deuil dans la création esthétique. En effet, l'immersion de l'auteur dans le passé ou l'enfance qui lui permet de revivre d'une certaine manière ses chocs primitifs et ses angoisses liés à la séparation lui permettent de réorganiser ce passé en lui donnant un sens pour le comprendre. Cela se passe dans un mouvement d'auto-analyse d'où jaillit la lumière.

De son côté, Ph. Forest, qui refuse toute finalité thérapeutique de la littérature qui dit la mort, lui concède néanmoins ce rôle d'atténuer la douleur, qui agit comme un « pharmakon »[296]. Mais, c'est là une autre manière de souligner l'importance de la littérature qui permet d'évacuer chagrin et frustration. D'ailleurs, si Ph. Forest révoque ce rôle analytique, il généralise, néanmoins, le deuil à toute la littérature :

> La littérature […] porte le deuil du monde, se tournant vers son absence, célébrant sa perte, exprimant pour lui le même désir qui ne peut aller à l'objet, offert et cependant arraché […][297].

Quoi qu'il en soit, il est toujours question de l'expression de l'absence, de la séparation et de la douleur qui en résulte. Chaque auteur traite ces angoisses non seulement par rapport à leur nature, mais surtout par rapport au moment où elles surviennent. Selon qu'elles soient des angoisses archaïques, qui remontent à un passé lointain, ou qu'elles se produisent dans un passé récent, nous aurons une vision différente et une analyse toute différente aussi. Il faut considérer aussi le moment où l'expression du chagrin et du deuil se dit : avant, pendant ou après la perte.

Si nous considérons le récit d'*Outremer*, nous constaterons que le narrateur revient sur une enfance lointaine dans le temps et l'espace, l'Algérie française n'étant qu'un souvenir incertain, elle appartient même au mythe de l'Empire colonial français. Le questionnement relatif à l'identité suit, à ce moment, une même logique de mythe. Son histoire personnelle appartient à l'Histoire de cet empire, elle ne relève plus du domaine individuel et intime. La

---

[295] Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 233-240.
[296] Philippe Forest, « Dix ans après : De L'enfant éternel à Tous les enfants sauf un. Sept propositions pour une poétique du deuil », dans Bernadette Hidalgo-Bachs et Catherine Milkovitch-Rioux, *Écrire le deuil dans les littératures des XXe-XXIe siècles*, *op. cit.*, p. 598.
[297] Philippe Forest, « Dix ans après : De L'enfant éternel à Tous les enfants sauf un. Sept propositions pour une poétique du deuil », dans Bernadette Hidalgo-Bachs et Catherine Milkovitch-Rioux, *Écrire le deuil dans les littératures des XXe-XXIe siècles*, *op. cit.*, p. 599.

rupture est consommée, l'occasion pour l'auteur de porter un regard différent de celui d'un Camus, par exemple, qui anticipe sur une perte probable, à venir. En effet, Sportes peut prétendre à une certaine objectivité, sinon à une critique franche, puisque tout est déjà perdu pour lui. L'Algérie française appartient à un passé révolu. C'est donc cette rupture définitive avec le passé qui facilite l'écriture d'*Outremer* et donne cette légèreté et cette désinvolture à l'expression et au traitement du passé, de l'enfance et des événements qui en tracent les contours référentiels. C'est pour cela que le narrateur se permet d'analyser des épisodes de sa vie en endossant le rôle du psychanalyste. Il ne se contente pas de rapporter les faits, il essaie d'expliquer certains d'entre eux en faisant des bonds dans l'espace-temps, qui peuvent le projeter dans un futur lointain, le ramener au présent ou même le replonger dans l'enfance. Parfois, c'est même son discours présent qu'il justifie par des arguments ou citations d'auteurs et linguistes. Il peut alors manipuler l'écriture à sa guise. Le narrateur n'exhibe pas une généalogie où des aïeux auraient marqué l'histoire familiale, mais son origine, qui est source d'interrogations identitaires, est prétexte à divers autres questionnements sur le colonialisme par exemple ou la politique dans le monde.

À l'opposé de ce texte se dresse une autre manière d'écrire l'enfance, l'histoire, le deuil qui s'y rattache, et le sens à construire. L'auteur du *Premier homme* se trouve dans une position de préparation au deuil lié à la perte de la terre natale. Mais ce deuil anticipé passe d'abord par celui réel de son enfance, et la première partie, qui prend l'allure de l'enquête, mène Jacques à reconsidérer plusieurs questions en liaison avec son expérience personnelle individuelle et celle de sa famille. Il peut ainsi voir ce que lui a apporté le quartier pauvre, l'école, et reconsidérer l'Histoire dans la mesure où elle a façonné le destin des siens : celui de son père, de sa mère, sa grand-mère et ses aïeuls. Il s'agit de dire son rapport à la misère, donc sa condition sociale, son rapport au monde, pour pouvoir « reconstruire une vérité » comme le dit Camus lui-même. Cette même Histoire est, pour ce dernier, toujours en train de s'écrire, rien n'est définitif, même si les signes avant-coureurs sont déjà là.

C'est le désir d'en finir avec le père (les pères) qui alimente les anecdotes réitérées à propos du père dans *Ébauche*, mais c'est surtout le besoin de se connaître, de crier son obsession et d'anéantir les démons de son enfance qui se font à travers l'écriture. Il s'agit d'une auto-analyse qui a prétention de mettre au jour les angoisses primitives dont font partie les mises en scène d'expériences sexuelles, de parricides (dont il a été question dans la première partie), etc., afin de les anéantir du même coup en les banalisant, les exposant et les

répétant. Les parricides ont une dimension cathartique, ils libèrent le narrateur-personnage de son obsession du père. Par conséquent, le narrateur attribue au père des identités différentes à ce dernier, il peut être ainsi un père vagabond, un Dieu ou une figure symbolique. Le père est mis en échec, il est détruit, il est un voleur (le père Sénac), un violeur (celui qui l'a conçu), un lâche (Lassassin) quand il n'est pas inexistant, même les pères de l'Église sont des défroqués, comme l'abbé Lambert, l'abbé G. et l'évêque.

Le narrateur va chercher les éléments qui le constituent dans la multitude des *moi* qui traversent son existence, définis à leur tour par cet espace-temps que constitue l'Algérie plurielle et que figure la ville d'Oran, ville hétéroclite, accueillant en son giron diverses races. L'écriture d'*Ébauche* se veut expérimentation de ces *moi*, mise à l'épreuve, et révocation, elle est un moyen de création d'une identité, et l'absence en est le moteur, celle qui met en route le processus imaginaire pour chasser la vacuité et le vide : « Si j'écris cette prose, c'est qu'il faut bien jeter sa gourme. Se débarrasser du vide qui gémit en soi. » (EDP, p.18). Et, c'est « sans honte » et « sans pudeur » que le narrateur veut écrire. L'inexistence d'une filiation à exhiber pousse Sénac à s'interroger, à imaginer, à remettre en cause sans cesse et à essayer de sculpter un père idéal pour « ne pas céder au tragique et au désespoir[298] ».

C'est aussi la quête d'un sens, un sens à donner à son existence qui motive l'écriture dans *Les Oliviers*, un sens d'une autre nature et qui nait de ce rapport avec le père. Ainsi, le narrateur se comparant à son géniteur se demandera : « quel livre vais-je écrire ? ». Ce qui prévaut à l'interrogation sur l'œuvre à accomplir pour mériter la postérité comme son père.
Le détour par *l'autre*, notamment par le passé du père autour duquel gravitent les souvenirs, est une manière de se connaître évitant tout égotisme en se proclamant de cette ascendance exemplaire. Il s'agit de s'appréhender et de se définir à travers la personne du père à qui il rend hommage au lieu de s'approprier des moments et des souvenirs purement personnels où il se trouverait l'élément central. Son identité est ainsi indissociable de celle du père qu'il veut perpétuer. L'écriture est un moyen de reconquérir son identité. Il s'agit de cette identité liée à la terre natale dont l'auteur, lui-même, se sentait injustement exclu[299].

En fin de compte l'écriture de *soi* nait d'une souffrance, souffrance due à la séparation, à la mort, à la disparition de tout un monde, et à l'absence aussi. Mais l'écriture est aussi

[298] Christiane Chaulet-Achour, « "*Mes syllabes de vérité"*: *étude d'Ébauche du père* », dans Jamel-Eddine Bencheikh et Christiane Chaulet-Achour, *Jean Sénac : clandestin des deux rives*, *op. cit.*, p. 72.
[299] Jean Pélégri l'affirme en ces termes : « … reconquérir, par l'écriture, un territoire et un pays dont avec les miens je me sentais injustement exclu ». Dans, Jean Pélégri, *Ma mère, l'Algérie*, Actes Sud, 1990, p. 65.

naissance, naissance dans l'écrit d'un univers, naissance à soi, d'un lieu de retrouvailles, d'une autre vie possible même irréelle et éphémère. Elle est le lieu suprême pour tâtonner, expérimenter des mondes possibles. Le texte est, *in extrémis*, lieu de subsistance de l'optimisme têtu qui repousse les frontières de l'évidente déchéance.

## Conclusion

Nous avons vu dans ce chapitre qu'il peut y avoir identité attribuée et identité assumée ou revendiquée. La première dépend du regard externe et de l'image assignée, quand la seconde est intrinsèque à la personne qui se fait une certaine vision d'elle-même et de ce qu'elle affiche pour *l'autre*[300]. Des tensions peuvent naître de l'inadéquation de ces deux images ou identités. Dans les récits de cette étude, le contexte historique dans lequel évoluent les personnages accentue les différences entre les uns et les autres et fait naître des inégalités qui les poussent à se tenir à l'écart et surtout à tenir à l'écart *l'autre*, qui est vu, jugé et estimé selon ses propres angoisses. Chaque narrateur transcrit diversement cette différence et ce conflit. Nous avons vu qu'à travers certains personnages, c'est une identité commune qui est revendiquée avec l'apport de toutes les parties. Le narrateur d'*Ébauche* revendique une identité qui puiserait dans la pluralité qu'offre cette Algérie aux multiples sources occidentales et orientales, et c'est aussi ce à quoi aspire le narrateur des *Oliviers* qui réclame plus de justice pour les musulmans. D'autres personnages se refusent à toute proximité, ils se sont accrochés à des représentations basées sur des relations inégales de parton/employé, colonisateur/colonisé, Français de France/Français d'Algérie, Français/juif, Européen/musulman, Riches/Pauvres, etc., et que nous relevons aussi bien dans *Ébauche*, *Outremer* que dans *Les Oliviers ou Le premier homme*. D'autres enfin expriment un souhait, celui de maintenir la cohabitation quand il n'y a pas d'autre alternative, c'est Veillard dans *Le premier homme*, par exemple. Ainsi, l'évocation du mythe fratricide et des heurts entre les uns et les autres laisse-t-elle voir un Camus attaché à un optimisme désespéré, car au fond, il est conscient qu'il n'y a pas d'un « ensemble » possible, il le dit d'ailleurs à Jean Grenier dans une lettre qui date du 4 août 1958 :

> Je crois comme vous qu'il est sans doute trop tard pour l'Algérie. Je ne l'ai pas dit dans mon livre parce que lo peor no es siempre seguro (sic) [le pire n'est pas toujours certain] – parce qu'il faut laisser ses chances au hasard historique – et parce qu'on n'écrit pas pour dire que tout est fichu. Dans ce cas l'on se tait[301].

Jean Sénac nourrit un destin autre, une pluralité qu'il dit franchement, pour une Algérie future où chacun puisse vivre sa différence. Et Jean Pélégri qui rêvait, au début du récit, d'une fraternité reposant sur l'égalité, redoute, à la fin, l'embrasement qu'annoncent déjà certains

[300] Cette représentation n'est pas toujours tranchée, car il peut subsister des cas où l'identité attribuée (imposée) au même soit intégrée par lui. Nous y avons d'ailleurs fait allusion, même de manière implicite.
[301] Albert Camus, Jean Grenier, *Correspondance 1932-1960*, Paris, Gallimard, 1981, p. 222.

signes. Il regrette que la Paix ne soit pas là pour accompagner la longue nuit qui avance. Lui non plus, comme Camus, réalise que l'aurore est incertaine.

Il fut ensuite question du deuil qui s'imposait dès lors qu'il y a frustration causée par la perte, renoncement forcé ou cheminement inévitable. Cette réflexion s'imposa naturellement du fait que le deuil est doublement vécu, à un niveau restreint, individuel, familial ou filial, puis à un niveau plus large que dicte le contexte historique de l'Algérie française. Le deuil en question répond à ce stade à un besoin résultant d'une perte immédiate ou se porte comme bouclier contre un choc à venir. Et c'est là que l'écriture intervient puisqu'elle dit le deuil. Elle est un exutoire pour dire les angoisses du passé mais aussi celles à venir. Cela se passe à travers les mises en scène et les rôles attribués qui sont traversés par des interrogations, des interpellations, ou des mises en garde. Autant d'actions qui ne trouvent pas nécessairement d'échos, ni de réponses, mais qui, peut-être, libèrent quand elles n'anéantissent pas leur instigateur.

## Conclusion de la troisième partie

Cette dernière partie a permis de voir l'identité sous un autre rapport essentiel, c'est celui de l'altérité. Ce rapport qui suppose dépendance, prise de contrôle, ou au contraire cohabitation, tolérance et liberté des uns des autres, montre que l'identité n'est pas statique, inhérente à une intériorité, mais qu'elle s'inscrit dans une dynamique d'interaction, d'interférence, qui suppose négociation et échange entre partenaires. Pour mettre en lumière cet aspect, nous avons essayé, dans un premier temps, d'inventorier les principales figures de chaque récit, afin de repérer les motivations qui les animent dans leur revendication, car la quête ne reste pas prisonnière du seul narrateur ou personnage principal. Elle est conduite par chaque personnage qui porte en lui un *moi*, une espérance du narrateur, ou au contraire exprime une crainte, une part sombre de lui qu'il veut évacuer. Cette approche a permis d'examiner les rapports existants entre les protagonistes et dégager ainsi le type de relations qui gouvernent leur existence.

Par la suite, nous avons prolongé cette analyse avec celle de l'espace occupé par ces mêmes personnages. Nous avons constaté, d'un côté, que si l'espace définit le personnage, celui-ci projette sa personnalité sur cet espace. D'un autre côté, le regard posé sur l'espace de *l'autre* suit la même image qu'on se fait de ce dernier. En ce sens, le rapport à l'espace révèle la personnalité de celui qui l'occupe, il dit ses peurs et ses appréhensions comme il révèle ces désirs et convoitises.

Cela nous a imposé, dans le dernier chapitre, d'envisager l'identité selon ce regard posé sur *l'autre*. Nous avons ainsi distingué l'identité attribuée et l'identité revendiquée, la première ne coïncidant pas nécessairement avec celle rêvée et revendiquée. Nous avons également vu ce qui distingue la vision d'une identité qui veut se construire avec l'apport de *l'autre*, et celle qui refuse toute négociation avec lui.

Par ailleurs, la perte de l'espace intime, personnel ou symbolique, comme celui de la terre natale entraine des réactions diverses qui constituent le processus de deuil. Mais le deuil n'est pas seulement celui d'un espace, il est lié à un vécu, à une époque ou à un être aimé. Il peut alors concerner le narrateur qui l'accomplit à travers l'écriture.

# Conclusion générale

Nous nous sommes interrogée au début de ce travail sur le processus de quête de l'identité. Nous voulions voir comment le vécu personnel, façonné par le contexte historique, est articulé à travers le discours pour formuler l'interrogation sur soi et les éléments qui le constituent. Notre travail se divisait ainsi en trois parties.

Nous avons amorcé la première partie par un préambule, dans lequel nous avons proposé des éléments de définition de l'identité. Mais, en raison du caractère ouvert et vaste de cette notion, nous avons circonscrit cette réflexion à quelques approches pour nous aider à la saisir. Cette introduction s'imposait d'autant plus qu'elle nous offrait les principaux concepts qui nous ont servi tout au long de l'analyse des textes. Ce sont, par exemple, la « mêmeté », l'« ipséité », l'« altérité », la « mémoire », la « différence », la « filiation », le « conflit », la « conscience de soi », l'« interaction », la « continuité », l'« identification », etc.

À partir de considérations de certains philosophes, nous avons abouti au concept d'identité narrative tel que l'envisage Paul Ricœur. Celui-ci, rappelons-le, distingue l'identité *idem* et l'identité *ipse*. La première réfère à l'identité substantielle et la seconde équivaut à l'identité narrative. Cette dernière se définit par la pratique narrative qui vise à répondre à la question « qui ? ». Selon Ricœur, dire ce qui fait la permanence de l'individu dans le temps revient à raconter l'histoire de sa vie. C'est en partant de l'identité narrative, dans la mesure où les possibilités de se raconter offrent un examen de soi, que nous avons essayé, dans les deux parties qui ont suivi, de voir comment la réponse à cette question s'élabore à travers quelques éléments de l'énonciation et d'autres de la diégèse.

Dans le second chapitre, nous avons voulu porter un regard global sur les quatre récits, en essayant de mettre en relation les éléments biographiques, mis en avant par chaque auteur dans l'élaboration du projet de quête, avec la fiction. Une quête qui débute par celle, filiale, d'un parent absent, le père. Celle-ci peut prendre l'allure de l'enquête, quand rien ne rappelle l'existence du disparu, comme dans *Le premier homme*. Elle peut être celle de la réaffirmation de liens et de souvenirs partagés avec lui, comme dans *Les Oliviers de la justice*. Elle peut être aussi le lieu de spéculation sur cette figure méconnaissable, comme dans *Ébauche du père*. Enfin, elle se fait à travers la mise en cause de l'autre figure parentale, responsable de l'absence de la première, comme dans *Outremer*.

Nous avons consacré le dernier chapitre de la première partie à l'analyse des pôles de la « trinité familiale », en insistant sur cette absence du père, son substitut, le rôle de la mère,

et sur les liens qui (des-) unissent les membres de la triade. L'examen de cet élément nous a permis de constater que la quête de la filiation dépend de ce schéma ou de la combinaison qui le constitue. Ainsi, la présence d'un substitut ne pose pas l'urgence de la recherche d'un père. Par contre, quand ce même substitut est absent, celui-ci est inventé, imaginé et invoqué à travers des figures référentielles ou symboliques. Il peut être ainsi Dieu le père, le père de l'Église, le père de la nation, le père spirituel, etc.

Dans la deuxième partie, nous avons étudié l'énonciation. Le narrateur se met en scène dans une relation d'interlocution où un *je* interroge un *tu*, adoptant ainsi un langage, une stratégie d'expression et de communication à travers laquelle se traduit ce besoin de quête de soi, qui commence par celle d'un interlocuteur. Nous avons étudié, dans le premier chapitre, les marques de l'auto-désignation, à travers la déixis pronominale. Cela avait pour but de dégager l'image du locuteur. L'importance de ce point réside dans le fait que le regard posé sur soi commence dès la prise de parole et la référence à soi. En effet, un locuteur qui parle en se désignant par *je* suggère que le plus important est cette personne-même qui prend la parole. Si la première personne installe la subjectivité de celui qui parle, elle signifie, notamment, que celui-ci n'a nulle envie d'emprunter des détours pour se dire et pour dire le monde. En d'autres termes, il adopte une certaine « franchise » dans cet acte de se dire. La troisième personne, dans *Le premier homme*, comme nous avons pu le souligner, si elle affiche cette volonté d'objectivité et de prise de distance, signifie surtout un « faire comme si » qui cache la première personne. Épuisement des générateurs ou lapsus, le *je* finit par forcer ce subterfuge, et si ce n'est de manière directe par l'usage même de la première personne, ce sont les autres marques de modalisation qui trahissent la subjectivité du locuteur. Par ailleurs, nous avons constaté que la multiplicité de ces mêmes désignateurs, qui sont autant de messages, mais également de regards sur soi, peuvent renvoyer à la fragilité et au caractère fragmentaire de l'identité. Cela se laisse voir de manière patente dans *Ébauche du père* où le narrateur s'appréhende par la première, la deuxième ou même la troisième personne, endossant ainsi le rôle, à la fois, de locuteur, d'interlocuteur, mais aussi celui de référent, le tiers absent. Le *je* est même multiple dans ce récit, il prolifère, se divise et se désagrège, à l'image de cette identité éparse, insaisissable et douteuse. Et le narrateur est à la fois, le père, le fils, le bâtard, le poète, l'immoral, le violeur, le marginal, etc. Le *je* dans *Outremer* se

double d'un autre qui nargue l'identité du premier, qui est « en porte à faux[302] » entre le père juif et la mère catholique, l'indigène et le Français d'Algérie, la France et l'Algérie française, etc. L'ironie est à ce moment un « cheval de bataille », une manière subtile pour neutraliser les antinomies et les paradoxes qui caractérisent l'univers du narrateur-personnage Mo. Elle est à la fois un discours indirect, oblique, mais aussi un discours autre qui converge vers l'élucidation du mystère qui entoure soi et le monde dans lequel il évolue. Un autre locuteur, qui a recours à un *nous*, exprimerait une tout autre visée ; c'est le cas dans *Les Oliviers de la justice* où le *je* du locuteur se fend dans le *nous* collectif. Ce *nous* signifie l'inclusion de *l'autre* dans l'expression de l'identité. Il signifie surtout l'appartenance du locuteur à un groupe dont il veut porter la voix.

Mais si ces interlocutions sont le lieu de connaissance de soi, elles sont autant de possibilités de dire *l'autre*. Aussi, était-il important d'aborder cet autre pôle de l'interlocution. Nous avons montré que la compréhension de soi passe inévitablement par celui-ci, alter ego qui renvoie au *même*, car il révèle les parties profondes et refoulées de soi. Il permet donc de prendre conscience de ses faiblesses et de ses écarts, et dans le même temps, il permet de s'accepter, dans la mesure où ce que l'on redoute en soi et ce que l'on fuit n'est peut-être pas aussi étrange. Nous avons donc examiné, dans le deuxième chapitre, les marques de la présence de cet interlocuteur et la manière dont il est fait appel à lui. Ce point nous a permis de constater que si le narrateur (ou locuteur) interroge et convoque ce vis-à-vis pour solliciter sa complicité, sa compassion et sa sensibilité, ou pour lui livrer un sentiment ou même une expérience, il fait place, dans le même temps, à ce dernier, dans son discours, à travers l'échange même qu'il instaure avec lui. Il lui accorde ainsi un rôle important dans la compréhension de soi et du monde.

L'examen de la relation interlocutive nous a amenée, dans le dernier chapitre, à envisager la quête de l'identité sous un autre angle, celui de l'entreprise et de la coopération où le locuteur sollicite l'aide de son vis-à-vis. Cette entreprise vise à formuler un vécu, rassembler ce qui est éparpillé et comprendre les incohérences de l'existence, sinon combler un vide ou construire de nouveaux repères qui serviraient de référence.

Dans la troisième partie, nous avons analysé le personnage, dans une dialectique interactive avec son environnement, c'est-à-dire dans ses rapports avec les autres

[302] Comme l'affirme l'auteur. Voir Quentin Debray, « Entretien avec Morgan Sportes » [en ligne], *Synapse*, n° 177, 2001. Disponible sur : http://www.morgansportes.com/article.php3?id_article=58, consulté le 15 octobre 2015.

protagonistes, puis avec l'espace. Le premier chapitre, qui revient sur les protagonistes principaux des récits, nous a permis de voir que la quête se conjugue au pluriel. Il ne s'agit plus de la seule recherche d'un seul narrateur ou d'un seul personnage, mais de celle de plusieurs figures. Les quêtes de ces derniers trouvent leur expression dans l'attachement à certains symboles ou pratiques ancestraux, ou même à un espace de vie qui peut se présenter sous celui, plus significatif, de la terre natale. Cela a révélé que si certains sont plus tolérants vis-à-vis de *l'autre*, le malaise subsiste entre les uns et les autres, ce qui constitue un obstacle à toute vie harmonieuse.

Après l'analyse de l'espace, dans le second chapitre, nous avons abouti à la conclusion suivante : dans leur rapport à l'espace, le lien qu'entretiennent les personnages avec la terre natale ou celle d'adoption est à la fois complexe et profond. Ce lien prend une dimension primordiale dans la définition des êtres, et sa rupture cause traumatisme et aliénation. Le sevrage est d'autant plus difficile, voire impossible, que les réactions peuvent être aussi violentes. De ce fait, il était important d'aborder ce « divorce » sous un angle particulier, celui du deuil, car ces récits, qui font une rétrospective sur l'enfance, sont aussi une manière de faire le deuil. Ce deuil est pluriel : il est avant tout deuil d'un parent absent, deuil d'une filiation inexistante, deuil d'une ère heureuse, mais il est aussi deuil de la terre natale. Ce dernier occupe une place considérable, car la perte redoutée ou effective signe un tournant décisif qui marquerait la vie de plus d'un. Le deuil signifie par ailleurs résignation et abnégation. Ceci revient à dire qu'en fin de compte, la quête de soi est un parcours d'acceptation, non seulement de soi, mais de tous les éléments qui lui sont adjacents. La quête n'est à ce titre pas une recherche d'une nouvelle identité, mais l'intégration de ce qui existe déjà. Il s'agit de consentir et d'admettre les particularités qui entourent la vie de chacun. Le travail essentiel qui reste à faire est celui de la compréhension de cet ordre.

Par ailleurs, le deuil soulève une autre question, celle de la finalité de l'écriture de ces récits. En effet, la mise en scène de soi participe de son exorcisme, car exhiber sa vie interne, mettre à nu des figures symboliques comme le père, la mère, etc. et mettre au centre ce lien rattachant à la terre natale n'est finalement qu'une manière de s'en désaliéner, afin d'en finir avec le passé et avec les obsessions qui lui sont rattachées. Il s'agit d'« affronter les autres moi » (EDP, p. 18), comme le dit Sénac. L'écriture agit comme un *pharmakon*, car raconter des souvenirs douloureux s'avère nécessaire pour guérir des blessures du passé. Mais se raconter permet, par ailleurs de maintenir l'identité quand celle-ci est menacée de dislocation

de toutes parts, parce que, comme l'affirme D. Martuccelli, « au fur et à mesure que les identités stables disparaissent, les identités ont davantage besoin d'être racontées[303] ».

Au total, nous retenons donc que l'identité, telle qu'elle est dite dans les textes de notre étude, est négociation. Cette négociation est née de la particularité même de ce qu'était l'identité de la communauté de l'Algérie française, une identité se définissant comme un « entre-deux ». Celui-ci pouvait réunir la France métropolitaine et l'Algérie française, les Français de France et ceux résidant en Algérie, mais il pouvait aussi figurer les relations au sein même de l'Algérie française entre musulmans et Européens, pauvres et riches colons, etc. L'« entre-deux » peut être considéré sur divers plans : culturel, social, territorial ou racial. La négociation, qui se construit par le dialogue, l'échange perpétuel où *l'un* appelle *l'autre*, suppose que l'on ne peut ni assigner à *l'autre* une identité ni lui imposer un rôle à son insu. L'identité *in fine* ne se dit pas seulement, elle se construit avec le concours de *l'autre*.

Au fil de notre travail, des pistes d'analyses nous ont apparu, elles peuvent constituer autant de voies d'étude de ces mêmes récits. C'est notamment l'approche « mythocritique » du processus de la recherche de soi, dans *Outremer* par exemple ou *Ébauche du père*. De même, il serait opportun d'étudier le bestiaire comme métaphore paternelle dans *Ébauche*, puisque ce symbole apparait régulièrement dans ce récit. L'étude de l'inscription du discours de *l'autre* dans celui du *même* peut apporter également d'autres éléments sur l'image de *soi* et le regard de *l'autre*.

[303] Cité par Alexandre Gefen, « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans Anne-Marie Monluçon (éd.) et Agathe Salha (éd.), *Fictions biographiques : XIXe – XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 65.

# Bibliographie

## I. Sources primaires

CAMUS, A., *Le premier homme*, Paris : Gallimard, coll. « folio », 1994.

PÉLÉGRI, J. , *Les Oliviers de la justice*, Paris : Gallimard, coll. « NRF », 1959.

SÉNAC, J., *Ébauche du père*, Paris : Gallimard, coll. « NRF », 1989.

SPORTES, M. , *Outremer*, Paris : Grasset, 1989.

## II. Sources secondaires

### 1. Œuvres et écrits d'Albert Camus

*Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2013.

« L'été » , dans *Œuvres complètes. III, 1949-1956*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2008.

« L'envers et l'endroit », dans *Œuvres complètes I, 1931-1944*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2006.

« L'étranger », dans *Œuvres complètes. I, 1931-1944*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2006.

*Carnets III, Mars 1951-Décembre 1959*, Paris : Gallimard, 1989.

*Correspondance : 1932-1960* ( correspondance Albert Camus, Jean Grenier), Paris : Gallimard, 1981.

*Carnets, Janvier 1942- Mars 1951*, Paris : Gallimard, 1964.

### 2. Œuvres et écrits de Jean Pélégri

*Ma mère, l'Algérie*, essai, Actes sud, 1990.

« Libres propos », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, [en ligne], n° 37, 1984, p. 215-223, disponible sur : http://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1984_num_37_1_2033, consulté le 11 décembre 2015.

*Le maboul*, roman, Paris : Gallimard, 2003 (1ère éd. 1963).

BLUE, J. (réal.), DEROCLES, G. (prod.), *Les Oliviers de la justice* [vidéo en ligne], La société algérienne de procuction, 1962, Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=73yIy90s0vo, consulté le 27 fécrier 2014. (1h 18mn)

### 3. Œuvres et écrits de Jean Sénac

*Pour une terre possible… Poèmes et autres textes inédits*, Paris : Marsa Éditions, 1999.

*Citoyens de beauté : poèmes*, Charlieu : La bartavelle, coll. « Le Manteau du Berger », 1997, (éd. Originale, Rodez, Subervie, 1967).

### 4. Œuvres et écrits de Morgan Sportes

*L'aveu de toi à moi*, roman, Paris : Fayard, 2010.

« Loin de siam », dans L. Sebbar, *C'était leur France : en Algérie, avant l'indépendance*, Paris : Gallimard, 2007, p. 248-257.

*Solitudes*, roman, Paris : Seuil, 2000.

« Morgan Sportes, par Morgan Sportes (ou du dialogisme) », *L'infini*, Été 1987, n° 19, p. 184-189.

***Entretiens**

ACHARCHOUR, T, Entretien avec Morgan Sportes [enregistrement audio], Paris, 09/01/2016.

DEBRAY, Q., Entretien avec Morgan Sportes [en ligne], *Synapse*, juin 2001, n° 177, disponible sur : http://www.morgansportes.com/article.php3?id_article=58, consulté le 15 octobre 2015.

## III. Études sur les auteurs et leurs œuvres

### 1. Albert Camus

#### 1.1. Ouvrages

DJARDEM, F. (coor.), *Camus, au présent*, Association Coup de Soleil Rhône-Alpes, Paris : L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2015.

GONZALES, J.-J., *Albert Camus, L'exil absolu*, Houilles : Éd. Manicius, coll. « Le marteau sans maître », 2007.

GUÉRIN, J. (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris : Robert Laffont, 2009.

LOTTMAN, H.R., *Albert Camus*, Paris : Seuil, 1978.

REY, P.-L., *Le premier homme d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 2008.

SALAS, D., *Albert Camus, la juste révolte*, Paris : Michalon, coll. « Le bien commun », 2002.

SAROCCHI, J., *Le dernier Camus ou le premier homme*, Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1995.

TODD, O., *Albert Camus, une vie*, Paris : Gallimard, coll. « NRF biographies », 1996.

TRABELSI, M. *La polyphonie textuelle dans les nouvelles d'Albert Camus*, Sfax : Faculté des lettres & des sciences humaines, 2005.

WEYEMBERGH, M., *Albert Camus ou la mémoire des origines*, Paris : De Boeck & Larcier, coll. « Le point philosophique », 1998.

#### 1.2. Articles, études, contributions

ADAM, J.-M. et LUGRIN, G., « Variations des ancrages énonciatifs et fictionalisation d'une anecdote d'Albert Camus », *Langue française*, Décembre 2000, n° 128, p. 96-112.

BEM, J., « La terre et le désert dans l'imaginaire d'Albert Camus », dans G. Nauroy (éd.), P. Halen (éd.) et A. Spica (éd.), *Le désert, un espace paradoxal. Actes du colloque de*

*l'Université de Metz, 13-15 septembre 2001*, Bruxelles : Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », Vol. 2, 2003, p. 453-465.

BENET, R., « Camus et ses personnages », dans É. Calais, *Petite histoire des personnages de roman, Le romancier et ses personnages*, Paris : Ellipses, 2007, p. 185-196.

BUFFARD-MORET, B., « "La mémoire du coeur" : Approche stylistique du *Premier Homme* d'Albert Camus », *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle*, Juin1999, n° 27, p. 53-64.

CHAULET-ACHOUR, C., « L'autre autochtone dans *Le premier homme* d'Albert Camus », *Roman 20-50 : Revue d'étude du roman du XXe siècle*, Juin1999, n° 27, p. 17-29.

CONKINSKA, C., « La voix narrative dans *Le Premier Homme* d'Albert Camus », *Cahiers de narratologie*, 1999, n° 9, p. 223-244.

GAY-CROSIER, R., « Lyrisme et ironie : le cas du *Premier homme* », dans J. Lévi-Valensi et A. Spiquel, *Camus et le lyrisme*, Paris : SEDES, 1997, p. 67-76.

INADA, H. « *Le premier homme*, roman ou autobiographie ? », *Études camusiennes*, 1996, n° 2, p. 81-95.

KOUCHKINE, E., « Camus et Pasternak : Pour deux romans d'amour », dans G. S. Philippe, *Pour un humanisme romanesque. Mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi*, Paris : SEDES, 1999, p. 237-245.

LAWRENCE, C., « *Le Premier Homme*, l'aube de Némésis », dans R. Gay-Crosier (éd.), "*Le premier homme*" *en perpspective*, Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », Série « Albert Camus », 2004, n° 20, p. 33-61.

MONTGOMERY, F. G., « La mère sacrée dans *Le premier homme* », dans R. Gay-Crosier (éd.), "*Le premier homme*" *en perpspective*, Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », Série « Albert Camus », 2004, n° 20, p. 63-86.

RASOAMANANA, L., « L'ironie camusienne ou le courage du "relatif avec passion" », dans M. Trabelsi, *Albert Camus. L'écriture des limites et des frontières*, Pessac : Sud Éditions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 271-286.

REY P.-L., « Été à Alger (L') », dans J. Guérin (dir.), *Dictionnaire Albert Camus*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 287-289.

### 1.3. Films

DANIEL, J. et CALMETTES, J. (réal.), *Albert Camus : La tragédie du bonheur* [DVD], documentaire, Paris : Chiloé Productions, coll. « Un siècle d'écrivains », 2009. (2h 39mn)

OELHOFFEN, D. (réal.), *Loin des hommes*, drame, One World Films production, France : Janvier 2015.

## 2. Jean Pélégri

### 2.1. Articles, études, contributions

ACHOUR, C., « Parcours dissidents : Greki, Pélégri, Sénac », *Itinéraires et contacts de cultures* (*2e semestre : Poétiques croisées du Maghreb*), 1991, n° 14, p. 18-25.

DÉJEUX, J., « Jean Pélégri », dans A. Memmi (dir.), *Écrivains francophones du Maghreb. Anthologie*, Paris : Seghers, coll. « P.S », 1985, p. 258-260.

LATEB, A., « Le chantre des oliviers : Jean Pélégri, *Ma mère l'Algérie* » [en ligne], dans *La Tribune*, 10/07/2008, disponible sur : http://www.djazairess.com/fr/latribune/2344, consulté le 11 novembre 2015.

LE BOUCHER, D., *Jean Pélégri l'algérien ou le scribe du caillou*, Algérie Littérature /Action (numéro spécial 37-38), Paris : Marsa Éditions, 2000.

PANCRAZI, J.-N., « Jean Pélégri, un écrivain marqué par son Algérie natale », [en ligne], dans *Le Monde*, 08.10.2003, disponible sur : www.lemonde.fr, consulté le 17 décembre 2015.

SELLIN, E. (éd.), *Jean Pélégri*, CELFAN review, n° 3 (numéro spécial), Temple University, Philadelphia, 1984.

SOTINEL, T., « "Les Oliviers de la justice" : un regard d'époque sur la fin de la guerre d'Algérie » [en ligne], dans *Le monde*, 02/11/2004, disponible sur : www.lemonde.fr, consulté le 14 mars 2015.

ZOPPELLARI, A. (coor.), *Jean Pélégri*, Expressions maghrébines, vol.6, n° 2, Barcelona : Centre Dona i Literatura, 2007.

## 3. Jean Sénac

### 3.1. Ouvrages

DEL CASTILLO, M., *Algérie, l'extase et le sang*, essai, Paris : Stosk, 2002.

MAZO, B., *Jean Sénac, poète et martyr : biographie*, Paris : Seuil, 2013.

NACER-KHODJA, H., *Sénac chez Charlot*, Pézenas : Domens, coll. « Méditerranée vivante/Essais », 2007.

NACER-KHODJA, H., *Albert camus, Jean Sénac, ou le fils rebelle*, Paris : Paris-Méditerranée, 2004.

### 3.2. Articles, études, contributions

BELAMRI, R., « Federico Gracia Lorac, Jean Sénac : influences et convergences », dans J. Déjeux (dir) et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Espagne et Algérie au XX° siècle. Contacts culturels et création littéraire*, Paris : L'Harmattan, coll. « Récifs », 1985, p. 189-206.

BELAMRI, R., « Jean Sénac», dans A. Memmi (dir.), *Écrivains francophones du Maghreb. Anthologie*, Paris : Seghers, coll. « P.S », 1985, p. 316-318.

CHAULET-ACHOUR, C., « "Mes syllabes de vérité" : étue d'Ébauche du père », dans J.-E. Bencheikh et C. Chaulet-Achour, *Jean Sénac. Clandestin des deux rives*, Paris : Séguier, 1999, p. 59-107.

DÉJEUX, J., « Le "Diwan" espagnol de Jean Sénac », dans J. Déjeux (dir) et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Espagne et Algérie au XX° siècle. Contacts culturels et création littéraire*, Paris : L'Harmattan, coll. « Récifs », 1985, p.179-188.

DÉJEUX, J., « Le soleil sous les armes : Jean Sénac », dans S. Brindeau et *al*., La poésie contemporaine de langue française depuis 1945, Paris : Éd. Saint-Germain-Des-Prés, 1973, p. 640-645.

PÉRONCEL-HUGOZ, J.-P., *Sénac à la recherche du père perdu*, dans *Le monde*, 01/12/1989.

PREMEL, G., « Jean Sénac, pour mémoire… » [en ligne], dans *El Watan*, 13/07/2013, disponible sur : http://www.elwatan.com/contributions/jean-senac-pour-memoire-13-07-2013-220930_120.php, consulté le 22 mars 2014.

SAINSON, K., « Jacob's Wound: Jean Sénac, Albert Camus, and the Question of Algerian Nationalism » [en ligne], *The French Review*, Vol. 83, No. 6, Mai 2010, p. 1202-1215, disponible sur : http://www.jstor.org/stable/40650631, consulté le 15 janvier 2016.

VIROLLE. M., « SÉNAC Jean », dans Ch. Chaulet-Achour, *Dictionnaire des écrivains francophones classiques*, Paris : Honoré Champion, coll. « Champion Les dictionnaires », 2010, p. 411-416.

### 3.2. Films

BAHLOUL, A.(réal.), *Le soleil assassiné* [Film], Begique, France : Les Films du Fleuve, France 3 Cinéma et Mact Productions, 2004, disponible sur : http://www.youtube.fr, consulté le 24 avril 2013.

## 4. Morgan Sportes

### 4.1. Ouvrages

DEBORD, G., *Correspondance, Vol. 7 : janvier 1988 - novembre 1994*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 2008.

### 4.1. Articles de presse

DOUIN, J.- L., Morgan Sportes : « Même les historiens font de la fiction » [En ligne], dans *Le monde*, 11/03/2010, mis à jour le 16/11/2011. Disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/03/11/morgan-sportes-meme-les-historiens-font-de-la-fiction_1317511_3260.html, consulté le 18 octobre 2013.

FEDOUACH M., « Le prix interallié décerné à Morgan Sportes pour "Tout, tout de suite" » [en ligne], dans *Le monde*, 16/11/2011, mis à jour le 17/11/2011, disponible sur : http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/11/16/le-prix-interallié, consulté le 18 octobre 2013.

LAUNET, É., *Maoschisme. Portrait de Morgan Sportes* [en ligne], dans *Libération*, 13/05/2008, disponible sur : http://www.liberation.fr/portrait/2008/05/13/maoschisme_71553, consulté le 18 octobre 2013.

## IV. Ouvrages critiques

### 1. Ouvrages généraux

BANFIELD, A., *Phrases sans paroles : théorie du récit et du style indirect libre*, trad. fr. de C. Veken, Paris : Seuil, 1995.

BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale* I, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1966.

CHARAUDEAU, P. (dir.) et MAINGUENEAU, D. (dir.), *Dictionnaire d'analyse du* discours, Paris : Seuil, 2002.

DUCROT, O. *Le dire et le dit*, Paris : Éd. de Minuit, coll. « Propositios »,1984.

JAKOBSON. R., *Essais de linguistique générale*, Paris : Éd. de Minuit, coll. « Points », 1963.

JAUBERT, A., *La lecture pragmatique*, Paris : Hachette Supérieur, coll. « Linguitsique », 1990.

### 2. Poétique, stylistique et narratologie

#### 2.1. Ouvrages

BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, trad. fr. de D. Olivier, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1987.

BARONI, R., *L'oeuvre du temps*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2009.

BLANCHOT, M., *L'entretien infini*, Paris : Gallimard,1969.

BORDAS, E., *Balzac, Discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003.

BUTOR, M., *Répertoire II*, Paris : Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1964.

CALAS, F. (dir.), FROMILHAGUE, C. (dir.), GARAGNON, A.-M. (dir.), SUSINI, L. (dir.), *Les figures à l'épreuve du discours : dialogisme et polyphonie*, Paris : PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2012.

ERMAN, M. *Poétique du personnage de roman*, Paris : Ellipses, 2006.

FLØTUM, K., Jonasson, K., Norén, C., *On : Pronom à facettes*, Bruxelles : De Boeck & Larcier, coll. « Champs linguistiques », 2007.

GENETTE, G., *Figures III*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE, G., *La métalepse*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004.

HAMON, P., *Le personnel du roman : Le système des personnages dans « les Rougon-Macquart » d'Emile Zola*, Génève : Droz, 2e éd., 1998.

HAMON, P., *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette Supérieur, coll. « Recherches littéraires », 1996.

IFRI, P. A., *Proust et son narrataire : dans "À la recherche du temps perdu"*, Genève : Droz, 1983.

JOUVE, V., *La poétique du roman*, Paris : Armand Colin, coll. « Crusus : Lettres », 3e éd., 2010.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 4e éd., 2002.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'implicite*, Paris : Armand Colin, coll. « Linguistique », 1986.

MERCIER-LECA, F., *L'ironie*, Paris : Hachette Supérieur, coll. « Ancrages », 2003.

PIÉGAY-GROS, N., *Le lecteur*, Paris : Flammarion, 2002.

RICŒUR, P., *Temps et récit III*, Paris : Seuil, coll. « Points »,1985.

SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2001.

SOLOMON, J., *Proust, lecture du narrataire*, Fleury-sur-Orne : Librairie Minard,1994.

STOLZ, C., *La polyphonie dans Belle du seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique*, Paris : Honoré Champion,1998.

VAN DEN HEUVEL, P., *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris : Libraire José Corti,1985.

WEINRICH, H., *Le temps : le récit et le commentaire*, trad. fr. de M. Lacoste, Paris : Seuil, coll. « Poétique »,1973.

**2.2. Articles, études, contributions**

ALLEMANN, B., « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, Novembre 1978, n° 36, p. 385-398.

AUTHIER-REVUZ, J., « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, Mars 1984, n° 73, p. 98-111.

AUTHIER-REVUZ, J., « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* (DRLAV), 1982, n° 26, p. 91-151.

AUTHIER-REVUZ, J., « Paroles tenues à distance », dans B. Conein et *al*., *Matérialités discursives 1, colloque des 24, 25, 26 Avril 1980 : Université Paris X - Nanterre*, Éd. Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 127-142.

BARTHES, R., « Introduction à l'analyse structurale des récits », d*ans L'analyse structurale du récit*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1981.

BASIRE, B., « Ironie et métalangage », *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* (DRLAV), 1985, n° 32, p. 129- 150.

ERMAN, M., « Poétique du personnage proustien », *Poétique*, Novembre 2000, n° 124, p. 387-411.

GLOWINSKI, M., « Sur le roman à la première personne », trad. fr. de A. Bony, dans G. Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris : Seuil, coll. « Points essais », 1992, p. 229-245.

HAMON, P., « Pour un statut sémiologique du personnage », d*ans* R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth et P. Hamon, *Poétique du récit*, Paris : Seuil, coll. « Points »,1977, p. 115-180.

KERBRAT-ORECCHIONI, C., « Problèmes de l'ironie », dans C. Kerbrat-Orecchioni, M. Leguern, B. Pierre et A. Bony, *L'ironie*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 10-46.

KLEIBER, G., « Dénomination et relations dénominatives », *Langages*,1984, n° 76, p. 77-94.

LUTAS, L., « Sur la syllepse narrative », *Poétique*, Novembre 2011, n° 168, p. 445-466.

MACDONALD, M., « Le langage de la fiction », trad. fr. de C. Hary-Schaeffer, dans G. Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris : Seuil, coll. « Points essais »,1992, p. 203-228

MASSERON, C., AURICCHIO, A., PERRIN-SCHIRMER, C., « Polyphonie des discours argumentatifs : propositions didactiques », *Pratiques*, Décembre 2004, n° 123-124, p. 171-211.

MAURAND, G., « Le personnage : du nommé et l'innommé », dans *Le personnage en question, Actes du IV colloque du S.E.L : Toulouse 1-3 décembre 1983*, Éd. Service des Publications U.T.M., coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail », 1984, Série A,Tome 29, p. 75-84.

MOLHO, M., « Le nom : le personnage », dans *Le personnage en question, Actes du IV colloque du S.E.L : Toulouse 1-3 décembre 1983*, Éd. Service des Publications U.T.M., coll. « Travaux de l'université de Toulouse-Le Mirail », 1984, Série A,Tome 29, p. 85-92.

PRINCE, G., « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, Avril 1973, n° 14, p. 178-196.

REUTER, Y., « L'importance du personnage », *Pratiques*, Décembre 1988, n° 60, p. 3-22.

SCHUEREWEGEN, F., « Réflexion sur le narrataire », *Poétique*, Avril 1987, n° 70, p. 247-254.

SCOTT, S., « Le rôle du narrataire dans "Félicia" d'Andréa Nerciat », *Australian Journal of French Studies*,1984. n° 21, p. 43-57.

SPERBER, D., WILSON, D., « Les ironies comme mentions », *Poétique*, Novembre 1978, n° 36, p. 399-412.

STAROBINSKI, J., « Le style de l'autobiographie », *Poétique*,1970, n° 3, p. 257-265.

STISTRUP JENSEN, M., *"Les voix entre guillemets". Problèmes de l'énonciation dans quelques récits français et danois contemporains*, Odense University Press, diff. ELLUG, Grenoble, 2000.

TRÉPANIER, H., « "Je" ou "il" », *Poétique*,1996, Novembre, n° 108, p. 495-510.

WAGNER, F., Glissements et déphasages, *Poétique*, Avril 2002, n° 130, p. 235-253.

ZÉRAFFA, M. *Roman - le personnage de roman* [en ligne], dans *Encyclopédie Universalis*, disponoble sur : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-le-personnage-de-roman, consulté le 18 cctobre 2014.

## 3. Écriture de soi et autobiographie

### 3.1. Ouvrages

COLONNA, V., *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch : Tristram, 2004.

FOREST, P., *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes : Cécile Defaut, 2007.

GASPARINI, P., *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GUSDORF, G., *Les écritures du moi, ligne de vie 1*, Paris : Odile Jacob, 1991.

HUBIER, S., *Le romans des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*. Dijon : Editions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2004.

LAURENT, T., *L'oeuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1997.

LECARME, J., LECARME-TABONE, E., *L'autobiographie*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 2e éd., 2004.

LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, coll. « Points », 2e éd., 1996.

MIRAUX, J.-P., *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris : Nathan, coll. « 128 », 1996.

### 3.2. Articles, études et contributions

COSTE, D., « Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire », dans C. Delhez-Sarlet et M. Cantani, *Individualisme et autobiographie en Occident*, Bruxelles : Editions de l'université de Bruxelles,1983, p. 249-263.

DARRIEUSSECQ, M., « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, Septembre 1996, n° 107, p. 369-380.

ERMAN, M., « Autofiction, autoportrait, autocitation », dans M. Erman (dir.), *Autofiction(s)*, Toulouse : Editions Universitaires du Sud, 2009, p. 9-12.

GEFEN, A., « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans A.-M. Monluçon (éd.), A. Salha (éd.), *Fictions biographiques : XIXe - XXIe siècles*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, p. 55-75.

THOUILLOT, M, « Claude Simon et l'autofiction d'un acacia à l'autre », dans C. Milat, R.-M Allemand, *Le nouveau roman en question 5, une "Nouvelle Autobiographie"?* Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, coll. « L'icosathèque (20th) », 2004, p. 111-136.

## 4. Identité

### 4.1. Ouvrages

DESCHAMPS, J.-C., MOLINIER, P., *L'identité en psychologie sociale : des processus identitaires aux représentations sociales*, Paris : Armand Colin, coll. « Cursus Psychologie », 2008.

ERIKSON, E. H., *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, trad. fr. de J. Nass et C. Louis-Combet, Paris : Flammarion, coll. « Champs essais », 2011.

FERRET, S., *L'identité*, Paris : Flammarion, coll. « Corpus », 1998.

KAUFMANN, J. C., *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris : Hachette Littératures, coll. « Pluriel. Sociologie », 2005.

KAUFMANN, J.-C., *Quand Je est un autre : pourquoi et comment ça change en nous*, Paris : Armand Colin, coll. « Individu et société », 2008.

LAPLANTINE, F., *Je, nous et les autres*, Paris : Le Pommier,1999.

LIPIANSKY, E. M., *Identité et communication. L'expérience groupale*, Paris : PUF, coll. « Psychologie sociale », 1992.

MARCHAL, H., *L'identité en question*, Paris : Ellipses, 2006.

MUCCHIELLI, A., *L'identité*, Paris : PUF, 7e éd., 2009.

RICŒUR, P., *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.

**4.2. Articles, études et contributions**

CHAUCHAT, H., « Du fondement social de l'identité du sujet », dans H. Chauchat et A. Durand-Delvigne (dir.), *De l'identité du sujet au lien social*, Paris : PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1999, p. 7-26.

CROCKER, C., « Les réflexions du soi », dans C. Lévi-Strauss, *L'identité*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2e éd., 1987, p. 157-184.

KASTERSZTEIN, J., « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités » , dans C. Camilleri et *al*., *Stratégies identitaires*, Paris : PUF, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 4e éd., 2002, p. 27-41.

LIPIANSKY, E. M., « Identité subjective et interaction », dans C. Camilleri et *al*., *Stratégies identitaires*, Paris : PUF, coll. « Psychologie d'aujoud'hui », 4e éd., 2002, p. 173-211.

LIPIANSKY, E. M., « Une quête de l'identité », *Revue des Sciences Humaines*, 1983, n° 191, p. 61-69.

MALRIEU, P., Genèse des conduites d'identité, dans P. Tap, *Identité individuelle et personnalisation*, Toulouse : Privat, 1986, p. 39-51.

RICŒUR, P., « L'identité narrative », *Esprit*, Juillet-Août 1988, n° 140-141, p. 295-304.

ZONABEND, F., « Pourquoi nommer », dans C. Lévi-Strauss, *L'identité*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2e éd., 1987, p. 257-286.

## 5. Philosophie, psychologie, sociologie et psychanalyse

### 5.1. Ouvrages

BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 7e éd., 1998.

BARKELAY, C. R., HODGES, R. M., « La composition de soi dans les souvenirs autobiographiques », *Psychologie française*, 1990, n° 35-1, p. 59-65.

CARILE, P., « L'altérite comme defi anthropologique », dans C. Fratta (dir.), *L'altérité dans la littérature québécoise*. *Actes du séminaire annuel de la littérature francophone : La dériva delle francofonie, 22-23 Octobre 1986, Université de Bologne*, Éd. CLUEB Bologna, coll. « Bussola », 1987, Vol. 1, p. 61-84.

CLERGET, J., « Places du père, violence et paternité », dans J. Clerget et M.-P. Clerget, *Places du père, vioences et patérnite*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1992, p. 57-91.

DE CERTEAU, M., *L'invention du quotidien 2 : habiter, cuisiner*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1994.

FREUD, S., *Essais de* psychanalyse, trad. fr. de J. Altounian et A. Bourguignon, O. Bourguignon et *al*., Paris : Payot & Rivages, 2001.

FREUD, S., *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés*, trad. fr. de M. Weber, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1993

FREUD, S., *Métapsychologie*, trad. fr. de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.

FREUD, S., *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. fr. de B. Féron, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.

GUICHARD, J., « Dynamique de la personne et vicariance des identités de soi » , dans F. Armengaud, M.-D. Popelard et D. Vernant, *Du dialogue au texte, autour de Francis Jacques*, Paris : Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2003, p. 91-106.

HUME, D., *Traité de la nature humaine. Essai pour introduire la méthode expérimentale dans les sujets moraux*, t. 1, trad. fr. de A. Leroy, Paris : Aubier Montaigne, coll. « Bibliothèque Philosophique », 1946.

JACQUES, F., *Différence et subjectivité*, Paris : Aubier Montaigne, 1982.

JULIEN, P., « Les trois dimensions de la paternité », dans J. Clerget et M.-P. Clerget, *Places du père, violence et paternité*, Lyon : Presses universitiares de Lyon, 1992, p. 167-173.

KRISTEVA, J., *Etrangers à nous-mêmes*, Paris : Fayard,1988.

LALANDE, A., *Voccabulaire téchnique et critique de la philosophie*, Paris : PUF, 3e éd., 2010.

LARDON, S., Maurel, P., Piveteau, V., *Représentations spatiales et développement territorial*, Paris : Hermes Sciences Publications, 2001.

LEIBNIZ, G. W., *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris : Flammarion, coll. « GF », 1990.

LEVY-LEBOYER, C., *Psychologie et* environnement, Paris : PUF,1980.

LOCKE, J., *Essai sur l'entendement humain. Livres I et II*, trad. fr. de J.-M. Vienne, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2001.

MAURON, C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris : Librairie José Corti, 1988.

MOLES, A. A., ROHMER, E., *Psychosociologie de l'espace*, Paris : L'Harmattan, coll. « Villes et entreprises », 1998.

MOLES, A. A., ROHMER, E., *Psychologie de l'espace*, Tournai, Belgique : Casterman, 1978.

SARTRE, J.-P., *L'être et le néant*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1943.

TADIÉ, J.-Y., *Le lac inconnu, entre Proust et Freud*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 2012.

## 6. Autres documents

### 6.1. Ouvrages

ADERT, L., *Les mots des autres : lieu commun et création romanesque dans les oeuvres de Gustave Flaubert*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1996.

AMOSSY, R. (dir.), *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, coll. « Sciences des discours », Paris : Delachaux et Niestlé, 1999.

BALZAC, H., *Illusions perdus*, dans *Etudes de moeurs : scènes de la vie de province, scènes de la vie parisiènne. La comédie humaine*, vol. V, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1977.

BRUNEAU, M., *Diasporas et espaces transnationaux*, Paris : Ed. Economica, coll. « Villes-Géographie », 2004.

BRUNER, J. *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?*, trad. fr. de Y. Bonin, Paris : Retz, coll. « Forum Éducation Culture », 2002.

CASSIRAME, B., *Marguerite Duras : Les lieux du ravissement. Le cycle romanesque* asiatique, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2004.

COHEN, O., *La représentation de l'espace dans l'oeuvre poétique de O.V. de L. Milosz*, Paris : L'Harmattan, 1997.

DÉJEUX, J., *Maghreb, littératures de langue française*, Paris : Arcantère, 1993.

DEMONT, B., *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy De Maupassant : Une rhétorique de l'espace géographique*, Paris : Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2005.

ECOUT, M., « Les chemins du deuil chez Albert Cohen : de l'écueil d'un moi forclos dans la mort de l'autre à l'accueil responsables des autres », dans B. Hidalgo-Bachs et C. Milkovitch-Rioux, *Ecrire le deuil dans les littératurees des XXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2014, p. 367-382.

FOREST, P., « Dix ans après : De L'enfant éternel à Tous les enfants sauf un. Sept propositions pour une poétique du deuil », dans B. Hidalgo-Bachs et C. Milkovitch-

Rioux, *Ecrire le deuil dans les littératures des XXe-XXIe siècles*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2014, p. 591-600.

JANKÉLÉVITCH, V., *L'ironie.* Paris : Flammarion, coll. « Champs »,1979.

KHOUDJA, C., *Mamoun ou l'ébauche d'un idéal*, Paris : Radot,1928.

MARTINI, L., *Racines de papier. Essai sur l'expression littéraire de l'identité Pieds-Noirs*, Paris : Publisud, coll. « Espaces méditerranéens »,1997.

MEMMI, A., *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés », 1966.

OBERGÖKER, T., *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gray, Patrick Modiano et Georges Perec*, Bruxelles : Peter Lang, 2004.

PINSART, M.-G., Narration et identité : de la philosophie à la bioéthique, Paris : J. Vrin, coll. « Pour demain », 2008.

RAIMOND, M. *Le roman*, Paris : Armand Colin, coll. « Cursus Lettres », 3e éd., 2011.

RICŒUR, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000.

### 6.2. Articles, études, contributions

SANSON, H., « Expérience de "l'Autre et l'image de soi" en Algérie entre 1923 et 2002 » [en ligne], *Cahiers de la Méditerranée*, n° 66, 2003, disponible sur : http://cdlm.revue.org/111, consulté le 8 mars 2015.

### 6.3. Thèses

NATHAN, L., *Le scripteur et ses signifiants en six chants, ou le miroir brisé de Maldoror : sémiotique pour Lautréamont*, Thèse doctorat : Linguistique, Besançon : Université de Franche-Comté, 1992, 242 p., Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2002.

### 6.4. Films

KAURISMÄKI, A. (réal.), *L'homme sans passé* [DVD], Strasbourg : Arte vidéo, 2003. (78mn)

## V. Dictionnaires

CAZENAVE, M., *Encyclopédie des symboles*, Paris : Librairie Générale Française, 1996.

CHEBEL, M., *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*, Paris : Albin Michel, coll. « Spiritualités », 1995.

RUSS, J. (dir.), *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Armand Colin, coll. « Cictionnaire », 4e éd. revue et augmentée, 2011.

JACOB, A. (dir.), *Encyclopédie philosophique universelle*, *Les notions philosophiques*, *t. 1*, Paris : PUF, 1990.

*Encyclopédie Universalis* [en ligne], disponible sur : http://www.universalis-edu.com

*Trésor de la Langue Française Informatisé* [en ligne], disponible sur : http://atilf.atilf.fr

# Index des notions

## A


abandon, **32**, **100**, **234**, **277**, **303**
abandonné, **24**
absence, **33**, **34**, **35**, **44**, **47**, **64**, **71**, **72**, **73**, **77**, **83**, **85**, **88**, **96**, **102**, **116**, **119**, **130**, **132**, **176**, **181**, **182**, **226**, **227**, **236**, **238**, **239**, **272**, **280**, **304**, **306**, **312**
absent, **64**, **67**, **88**, **89**, **96**, **116**, **147**, **177**, **185**, **312**, **313**, **315**
alter ego, **105**, **139**, **204**, **269**, **314**
altérité, **3**, **12**, **28**, **92**, **113**, **130**, **208**, **283**, **292**, **295**, **296**, **298**, **300**, **310**, **312**, **332**
anonymat, **37**, **39**, **41**, **42**, **60**, **73**, **106**, **116**, **117**, **119**, **121**, **238**, **250**, **252**, **254**, **297**, **302**
appartenance, **7**, **10**, **12**, **27**, **28**, **29**, **30**, **46**, **55**, **57**, **62**, **88**, **158**, **164**, **182**, **203**, **217**, **222**, **228**, **230**, **240**, **242**, **243**, **246**, **247**, **256**, **264**, **270**, **287**, **289**, **292**, **295**, **298**, **314**
autre (l') *Voir* altérité


## C


cohabitation, **12**, **108**, **126**, **128**, **193**, **203**, **226**, **257**, **275**, **293**, **294**, **295**, **298**, **308**, **310**
colon (s), **8, 10, 57, 58, 67, 68, 69, 105, 186, 194, 196, 203, 212, 220, 229, 232, 239, 256, 258, 285, 290, 292**
communication, **25**, **26**, **27**, **93**, **95**, **103**, **104**, **120**, **160**, **168**, **172**, **174**, **176**, **177**, **179**, **180**, **182**, **183**, **184**, **190**, **217**, **274**, **292**, **313**
compromis, **72**, **180**, **293**
conflit (s), **45**, **151**, **210**, **226**, **236**, **265**, **308**, **312**
conscience, **15**, **19**, **20**, **21**, **22**, **23**, **45**, **47**, **54**, **69**, **71**, **73**, **87**, **95**, **100**, **101**, **124**, **154**, **170**, **178**, **191**, **230**, **243**, **260**, **268**, **273**, **283**, **285**, **286**, **303**, **312**, **314**
de soi, **20**, **87**, **95**, **170**, **283**, **312**
continuité, **7**, **19**, **20**, **23**, **35**, **64**, **92**, **227**, **235**, **241**, **252**, **257**, **263**, **268**, **283**, **289**, **312**
culpabilité, **67**, **113**, **179**, **183**, **301**


## D


déni, **12**, **31**, **35**, **68**, **90**, **236**, **270**
dépendance, **216**, **220**, **240**, **289**, **310**
déracinement, **3**, **7**, **272**, **274**, **275**, **277**
deuil, **3**, **30**, **47**, **48**, **57**, **67**, **71**, **73**, **212**, **221**, **228**, **237**, **283**, **284**, **301**, **302**, **303**, **304**, **305**, **309**, **310**, **315**, **334**
dialogue, **56**, **107**, **120**, **137**, **144**, **146**, **164**, **202**, **316**, **332**
différence, **12**, **54**, **60**, **67**, **75**, **101**, **123**, **150**, **164**, **173**, **188**, **199**, **211**, **217**, **221**, **222**, **228**, **229**, **230**, **245**, **254**, **274**, **283**, **287**, **291**, **296**, **297**, **298**, **300**, **301**, **308**, **312**
domination, **172**, **188**, **206**, **216**
double, **3**, **8**, **10**, **46**, **70**, **84**, **86**, **96**, **101**, **105**, **106**, **135**, **137**, **140**, **158**, **188**, **198**, **270**, **275**, **287**, **296**, **314**


## E


énonciation, **11**, **50**, **89**, **92**, **93**, **105**, **112**, **114**, **116**, **123**, **125**, **140**, **173**, **204**, **291**, **292**
estime de soi, **130**
étranger (s), **50**, **67**, **74**, **108**, **118**, **138**, **151**, **258**, **293**, **294**, **295**, **296**, **297**, **298**, **299**, **300**, **318**
exil, **3**, **7**, **32**, **35**, **36**, **45**, **46**, **50**, **52**, **80**, **97**, **99**, **119**, **152**, **156**, **158**, **189**, **193**, **198**, **212**, **230**, **231**, **246**, **252**, **254**, **267**, **272**, **274**, **275**, **276**, **277**, **303**, **320**


## F


filiation, **3**, **7**, **12**, **28**, **33**, **40**, **46**, **53**, **55**, **62**, **75**, **88**, **104**, **107**, **119**, **168**, **203**, **234**, **243**, **274**, **296**, **297**, **306**, **315**
fratricide (s), **61**, **71**, **293**, **294**, **308**
frontière (s), **44**, **108**, **137**, **139**, **147**, **148**, **158**, **177**, **181**, **182**, **244**, **261**, **265**, **272**, **279**, **293**, **307**, **321**


## I


identification, **16**, **33**, **35**, **36**, **37**, **58**, **68**, **89**, **100**, **105**

image, **24, 28, 32, 43, 47, 60, 62, 66, 72, 74, 77, 81, 83, 89, 97, 101, 102, 105, 106, 107, 139, 140, 143, 166, 170, 175, 186, 190, 195, 207, 216, 218, 220, 226, 227, 228, 230, 231, 235, 239, 241, 242, 250, 264, 279, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 299, 300, 301, 308, 310, 313**
de soi, **26**, **95**, **128**, **130**, **131**, **165**, **173**, **204**, **243**, **290**, **316**, **335**
individualité, **7**, **23**, **26**, **39**, **42**, **112**, **181**, **240**, **257**
interaction, **12**, **25**, **29**, **43**, **105**, **270**, **310**, **312**, **331**
intériorité, **12**, **220**, **238**, **245**, **310**
interlocuteur, **49**, **50**, **92**, **93**, **95**, **106**, **131**, **168**, **169**, **170**, **172**, **173**, **175**, **176**, **177**, **178**, **179**, **181**, **182**, **183**, **187**, **189**, **197**, **199**, **201**, **202**, **205**, **206**, **208**, **210**, **313**, **314**
ipséité, **17**, **22**, **60**, **93**, **312**
isolement, **60**, **73**, **158**, **260**

## L

legs, **36**, **71**, **86**, **275**

## M

mêmeté, **17**, **22**, **35**, **93**, **312**
mémoire, **20**, **22**, **28**, **43**, **58**, **61**, **70**, **97**, **119**, **128**, **147**, **167**, **184**, **189**, **203**, **226**, **228**, **238**, **241**, **247**, **252**, **256**, **268**, **274**, **275**, **276**, **297**, **301**, **303**
multiplicité, **21**, **26**, **55**, **92**, **101**, **106**, **126**, **132**, **176**, **240**, **313**
mythe, **52**, **56**, **69**, **83**, **87**, **246**, **261**, **272**, **300**, **304**, **308**

## N

narcissisme, **62**, **148**, **165**
narcisssisme offensif, **165**

## O

origines, **3**, **10**, **28**, **50**, **51**, **65**, **114**, **119**, **121**, **143**, **146**, **149**, **198**, **203**, **217**, **221**, **222**, **225**, **227**, **238**, **243**, **259**, **267**, **273**, **274**, **297**, **320**

## P

parricide, **77**, **302**
passé, **10**, **11**, **19**, **20**, **22**, **24**, **29**, **30**, **32**, **50**, **51**, **57**, **59**, **71**, **81**, **86**, **96**, **97**, **99**, **106**, **108**, **118**, **119**, **122**, **125**, **138**, **140**, **145**, **147**, **174**, **183**, **185**, **189**, **190**, **194**, **196**, **197**, **198**, **203**, **204**, **206**, **214**, **217**, **220**, **221**, **224**, **226**, **228**, **245**, **252**, **262**, **275**, **281**, **289**, **296**, **301**, **302**, **303**, **304**, **305**, **306**, **309**, **315**, **335**
perte, **10**, **21**, **31**, **35**, **57**, **61**, **62**, **80**, **152**, **154**, **191**, **194**, **212**, **217**, **245**, **246**, **247**, **248**, **254**, **261**, **267**, **272**, **273**, **276**, **277**, **283**, **299**, **301**, **302**, **303**, **304**, **305**, **309**, **310**, **315**
pluralité, **3**, **12**, **17**, **26**, **55**, **82**, **92**, **130**, **131**, **132**, **181**, **207**, **212**, **223**, **228**, **245**, **273**, **308**
présent, **9**, **11**, **17**, **22**, **32**, **46**, **48**, **57**, **59**, **62**, **67**, **71**, **74**, **81**, **96**, **97**, **98**, **99**, **108**, **120**, **124**, **125**, **126**, **128**, **136**, **137**, **140**, **142**, **145**, **163**, **166**, **184**, **188**, **189**, **190**, **197**, **198**, **210**, **216**, **223**, **228**, **231**, **262**, **289**, **305**, **320**

## R

refus du changement, **31**, **59**, **220**
regard de l'autre, **3**, **37**, **283**, **316**
rejet, **39**, **60**, **77**, **83**, **104**, **114**, **133**, **142**, **150**, **180**, **181**, **183**, **220**, **286**, **288**, **296**, **297**, **298**, **299**
résignation, **189**, **212**, **225**, **234**, **301**, **302**, **303**, **315**
ressemblance, **21**, **22**
retour, **3**, **15**, **32**, **59**, **61**, **68**, **73**, **81**, **96**, **97**, **106**, **119**, **122**, **127**, **147**, **157**, **174**, **175**, **179**, **183**, **198**, **243**, **251**, **252**, **261**, **267**, **268**, **273**, **274**, **277**, **294**, **303**
rêve, **57**, **99**, **104**, **147**, **181**, **242**, **254**
révolte, **10**, **61**, **70**, **71**, **84**, **142**, **174**, **212**, **242**, **286**, **320**

## S

séparation, **10**, **59**, **74**, **75**, **167**, **195**, **261**, **275**, **281**, **283**, **289**, **297**, **303**, **304**, **306**
singularité, **20**, **23**, **26**, **27**, **39**, **60**, **61**, **78**, **159**, **219**
sort, **8**, **69**, **79**, **87**, **107**, **128**, **138**, **150**, **151**, **156**, **160**, **198**, **294**
subjectivité, **12**, **95**, **105**, **110**, **118**, **123**, **124**, **125**, **141**, **187**, **189**, **190**, **266**, **272**

substitut, **64**, **73**, **74**, **282**, **312**

## T

terre natale, **30**, **32**, **35**, **36**, **62**, **68**, **203**, **245**, **246**, **261**, **262**, **265**, **266**, **267**, **268**, **272**, **273**, **274**, **305**, **310**, **315**
triangle familial, **64**, **83**, **89**, **157**

## U

union, **39**, **54**, **80**, **128**, **150**, **158**, **162**, **168**, **193**, **194**, **195**, **203**, **220**, **229**, **241**, **257**, **274**, **290**, **294**, **299**
unité, **11**, **12**, **19**, **20**, **23**, **30**, **130**, **132**

# Table des matières

Remerciements ..... 2

Résumé ..... 3

Abstract ..... 4

Introduction ..... 6

Première partie : Quel genre et quelle identité ..... 13

Introduction à la première partie ..... 14

1 Premier chapitre : Préambules ..... 16

Introduction ..... 16

1.1 L'identité en philosophie ..... 19

1.2 L'identité en sociologie ..... 25

1.2.1 Identité sociale et identité personnelle ..... 25

1.2.1.1 Le nom, premier attribut identitaire, synonyme de dés-identification ..... 33

Conclusion ..... 43

2 Deuxième chapitre : Quel genre pour quelle identité ..... 44

Introduction ..... 44

2.1 *Ébauche du père* : en quête de reconnaissance ..... 46

2.2 *Le premier homme* : se réinventer des origines ..... 50

2.3 *Outremer* : « soi-même comme un autre » ..... 53

2.4 *Les Oliviers de la justice* : hommage et espérance ..... 57

Conclusion ..... 60

3 Troisième chapitre : Au nom de la Mère, du Fils et de l'insane père ..... 64

Introduction ..... 64

3.1 La figure du père : de la quête du père à la quête de soi ..... 65

3.1.1 L'absence du père ..... 71

3.1.2 Le substitut du père ..... 73

3.2 La figure maternelle et son rôle ..... 76
3.3 L'impossible triangle familial ..... 83
Conclusion ..... 88
Conclusion de la première partie ..... 89
Deuxième partie : Co-écrire l'identité ..... 91
Introduction à la deuxième partie ..... 92
1 Premier chapitre : L'identité narrative ..... 93
Introduction ..... 93
1.1 L'identité à travers la deixis ..... 95
1.1.1 « Je (an) est un autre » (*Ébauche du père*) ..... 95
1.1.1.1 Se désigner ..... 97
1.1.1.1.1 Le « je » dans tous ses états ..... 97
1.1.1.1.2 « Tu » ..... 100
1.1.1.1.3 Quand « il » remplace « je » ..... 101
1.1.1.2 Désigner l'autre ..... 103
1.1.1.2.1 « Je »/ « tu » (« vous ») ..... 103
1.1.1.2.2 « Il » ..... 104
1.1.1.3 Quand l'autre n'est autre que soi-même ..... 105
1.1.1.4 Être plusieurs = être un ..... 107
1.1.2 « Je »/ « nous » dans *Outremer* ..... 107
1.1.2.1 « Je » narrateur et « je » personnage ..... 108
1.1.2.2 « Nous » critique ..... 109
1.1.2.3 « On », entre « je » de l'énoncé et « je » de l'énonciation ..... 112
1.1.2.4 La voix de la mère : un autre « je » que « je » ..... 114
1.1.3 Quand « il » n'est plus l'absent dans *Le premier homme* ..... 116
1.1.3.1 L'intrusion du « je » ..... 119
1.1.3.2 Le cas de « on » ..... 121

1.1.4 *Les Oliviers de la justice* : entre « je » et « nous » ..... 125
1.1.4.1 « Je », prétexte pour dire l'autre ..... 125
1.1.4.2 La voix du « nous » ..... 126
Conclusion ..... 130
2 Deuxième chapitre : Polyphonie ou la parole multiple pour dire l'identité ..... 132
Introduction ..... 132
2.1 Digressions métaleptiques ..... 134
2.2 L'ironie : expression des paradoxes de l'identité dans *Outremer* ..... 148
2.3 Parole de *l'autre*, discours du *même* et identité ..... 162
2.3.1 La parole de *l'autre* révélatrice du *même* ..... 163
2.3.2 *L'autre* à travers son discours ..... 166
Conclusion ..... 168
3 Troisième chapitre : Co-écrire l'identité ..... 170
Introduction ..... 170
3.1 Le narrataire, destinataire : en quête d'interlocuteur ..... 172
3.2 Le narrataire et sa place dans les quatre récits ..... 175
3.2.1 Dans *Ébauche du père* ..... 177
3.2.2 Dans *Le premier homme* ..... 184
3.2.3 Dans *Les Oliviers de la justice* ..... 189
3.2.4 Dans *Outremer* ..... 196
3.3 Co-écrire (et co-construire) l'identité avec *l'autre* ..... 203
Conclusion ..... 205
Conclusion de la deuxième partie ..... 207
Troisième partie : Identité individuelle/Identités individuelles ..... 209
Introduction à la troisième partie ..... 210
1 Premier chapitre : Des identités individuelles ..... 213
Introduction ..... 213

1.1 Quelle identité pour quel personnage ? ..... 215
1.1.1 Retour sur le personnage ..... 215
1.1.2 Le personnage dans les quatre récits ..... 217
1.1.2.1 Les personnages féminins ..... 217
1.1.2.1.1 Place du personnage féminin ..... 226
1.1.2.2 Les personnages masculins ..... 228
1.1.2.3 Les personnages absents ..... 236
1.1.3 Dialectique des personnages ..... 239
1.2 Quête de l'un, quêtes des uns ..... 243
Conclusion ..... 245
2 Deuxième chapitre : Identité et espace ..... 246
Introduction ..... 246
2.1 Hiérarchie des lieux ..... 249
2.1.1 Bipolarité des lieux ..... 258
2.2 Espaces symboliques ..... 265
2.3 Mémoire et place des lieux dans la quête de l'identité ..... 274
2.4 L'espace de *l'autre* ..... 277
Conclusion ..... 281
3 Troisième chapitre : Vers une identité assumée, là où commence le deuil ..... 283
Introduction ..... 283
3.1 Identité attribuée, identité revendiquée ..... 285
3.2 Une identité avec *l'autre* ..... 291
3.3 Une identité sans *l'autre* ..... 297
3.4 La résignation et le deuil ..... 301
3.4.1 Le récit (histoire) d'où émerge le sens ..... 303
Conclusion ..... 308
Conclusion de la troisième partie ..... 310

Conclusion générale ..... 311

Bibliographie ..... 317

Index des notions ..... 337

Table des matières ..... 340