

*République Algérienne Démocratique et populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la
Recherche Scientifique*

*Université El-Hadj Lakhdar- Batna
Faculté des lettres et des Sciences Humaines*

*Département de Français
École Doctorale de Français*

*Réseau Est
Antenne de Batna*



*Écriture autobiographique et quête
identitaire dans "Léon l'Africain"
« D'Amin Maalouf »*

*Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère
Option: Science des textes littéraires*

*Sous la direction du:
Dr. Said KHADRAOUI*

*Présenté et soutenu par:
Mr. Abdelmalik ATAMENA*

Membres du jury:

*Président : Dr. Hadj MELIANI, Pr. Université de Mostaganem
Rapporteur : Dr. Said KHADRAOUI, M.C. Université de Batna
Examineur : Dr. Rachida SIMON, M.C. Université de Batna
Dr. Kamel ABDOU, M.c Université de constantine*

Année Académique

Dédicace :

A Manel, ma fille

L'épigraphe :

« La vertu devient morbide si elle
n'est adoucie par quelques écarts, et la foi devient aisément
cruelle si elle n'est atténuée par quelques doutes »

« Léon l'Africain »

« Amin Maalouf »

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche Professeur Khadraoui Said pour ses orientations et sa disponibilité qui m'ont été utiles au cours de l'élaboration de ce mémoire. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude.

Je tiens également à adresser mes vifs et sincères remerciements à Monsieur Abdelhamid Samir à qui la réussite de l'école lui revient, d'une grande partie, par excellence.

Que soient aussi remerciés ici Monsieur Metatha Mohammed El Kamel , qui nous a marqué par son savoir, sa lucidité et sa pédagogie, à Madame Simon Rachida qui nous a transmis le goût de l'analyse et le plaisir de la recherche, auxquels je dois de précieux encouragements.

Je témoigne toute ma reconnaissance amicale à notre jeune enseignante Mademoiselle Debbache Souad, à Monsieur Abdelhamid Bouraiou professeur de la littérature populaire à l'université d'Alger dont les conseils de lecture m'ont été d'un précieux secours.

Je prie Madame Simon Rachida et Raici Rachid, de trouver ici l'expression de ma reconnaissance pour leurs accord d'examiner mon travail de recherche.

Je ne saurais oublier ici d'adresser mes sincères remerciements à tous mes collègues et professeurs de l'école doctorale et du département de Français de Batna.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction_____	1
<u><i>*Première partie</i></u> _____	7
Chapitre I : Autobiographie et fiction:_____	9
I.1. Les pactes de l'écriture_____	10
I.1.1. Le pacte autobiographique_____	10
I.1.2. Le pacte fantasmatique_____	12
I.1.3. Le pacte romanesque_____	13
I.2. « Je » autobiographique et « jeu » de fiction_____	14
I.2.1. Le choix du je_____	15
I.2.2. « je est un autre »_____	17
I.2.3. Jeu de soi_____	18
Chapitre II : Autobiographie et identité:_____	20
II.1. Autobiographie et enjeu identitaire_____	21
II.1.1. Identité narrative_____	21
II.1.2. « Soi même comme un autre »_____	23
II.1.3. Récit de vie et identité _____	25
II.2. « Qui suis-je, qui sommes-nous» _____	26
II.2.1. Etre réel ou fictif_____	28
II.2.2. AutoFiction et fictionalisation_____	29
II.2.3. Les fictions de l'identité personnelle_____	31
Chapitre III : Quête d'identité et voyage:_____	33
III.1. Quête d'identité_____	34
III.1.1. Identité en construction_____	35
III.1.2. Identité entre repli et ouverture_____	37
III.1.3. Les pièges de fixation_____	38
III.2. Le voyage et l'image de soi et de l'Autre_____	39
III.2.1. Récit de voyage et interculturel_____	40
III.2.2. L'Autre comme un « je »_____	41
III.2.3. Voyage et quête d'identité_____	42

Chapitre IV : Identité et identification:	44
IV.1. Identité entre imaginaire et culture	45
IV.1.1. Identité et culture	46
IV.1.2. Identité narrative et imaginaire collectif	47
IV.1.3. Imaginaire et fantasme	48
IV.2. Les fondements psychanalytiques de l'identification	50
IV.2.1. La formation du Moi Idéal	51
IV.2.2. Miroir de soi, narcissisme et sublimation	52
IV.2.3. Identification comme essence de l'homme	54
<u>*Deuxième partie</u>	56
Chapitre I : Les éléments périphériques:	57
I.1. La biographie d'Amin Maalouf	57
I.2. Le paratexte de l'éditeur	60
I.2.1. Le péri-texte éditoriale	61
I.3. Le paratexte de l'auteur	63
I.3.1. Le nom d'auteur	63
I.3.2. L'épigraphe	65
Chapitre II: Ecriture autobiographique:	66
II.1. Les pactes autobiographiques et les fantasmes de l'écriture	67
II.1.1. Naissance de l'écriture	68
II.1.2. Ecriture et autobiographie	70
II.2. L'entre deux : Fiction et histoire	71
II.2.1. Fiction et vérité	73
II.2.2. L'écriture du temps et ses effets d'ordre	77
II.2.3. De l'histoire à la fiction	80
Chapitre III: Quête d'identité et voyage:	83
III.1. Mise en narration de la quête de soi	84
III.1.1. Itinéraire identitaire	87
III.1.2. Narration et connaissance de soi	90
III.2. Voyage et Quête	93
III.2.1. Les indices de l'exil et de l'errance	94
III.2.2. Voyage et obsession du retour	97

Chapitre V: Identification : un livre deux figures:	100
V.1. Amin Maalouf : l'homme et l'écrivain	102
V.1.1. Ouverture à l'autre	103
V.1.2. Quête d'identité, voyage et minoritaire	104
V.1.3. Sa multiappartenance	105
V.2. Le « je », le double et l'autre	107
V.2.1. Le Moi éclaté et le Moi idéalisé	108
V.2.2. Identification et psychanalyse	111
V.2.3. Identité narrative et identification	113
Conclusion	117

Introduction :

Le point de départ de notre interrogation, est une simple observation : il ne faut pas nier (nous ne le pouvons pas) le rapport étroit existant entre la vie et l'œuvre d'Amin Maalouf ; nous ne pouvons pas non plus oublier son attirance pour l'histoire et ses dons d'artiste dans la transformation du monde réel en matière fictionnelle. La question qui se pose pour nous, lecteurs, est de savoir à quel point l'œuvre « Léon l'Africain » reproduit la vie de l'auteur, ou si, à la frontière apparemment si paisible entre deux camps si différents, il n'y aurait pas une zone de troubles, une zone obscure, opaque qui, résistant à l'expérience vécue, ne s'ouvrirait qu'à l'expérience intérieure.

Si Amin Maalouf a toujours admis avoir mis dans (Léon l'Africain) beaucoup de lui-même, il est par ailleurs indispensable d'élaborer une lecture minutieuse de ce roman pour en multiplier les preuves. Osons donc de relever le défi qui nous est offert, et essayons en particulier de déchiffrer l'univers de « Léon l'Africain », lequel reflète, croyons nous, celui de son auteur, et voyons comment Amin Maalouf a opéré une subtile confusion de son imaginaire, inscrivant en particulier dans son texte tout un vocabulaire à résonance autobiographique.

En effet, dans « Léon l'Africain », le projet autobiographique s'articule en étroite corrélation avec le projet historiographique. Le choix du « je » a pour fonction de polariser le regard rétrospectif sur l'histoire de « Léon l'Africain » figure historique véridique et le moi de l'auteur. Cette démarche favorise la problématique identitaire dans le complexe des tensions culturelles et linguistiques soulevées par le roman.

Ainsi, le projet autobiographique de « Léon l'Africain » n'est pas intimiste puisqu'il vise une sorte de synthèse du « je » autobiographique et du « je » historique. La quête identitaire passe par le détour de l'histoire et par la récupération de l'héritage collectif. La nécessité historique est ici donc au centre des enjeux identitaires assumée par la fiction. Un récit hybride, de la biographie de « Léon l'Africain » notre ancêtre et de sa propre autobiographie, Amin Maalouf effectue une remontée dans l'histoire de Léon pour évoquer, et invoquer sa propre histoire personnelle. Il se substitue à « Léon l'Africain » pour écrire son autobiographie, qui, respectant les données historiques, paraît

plausible mais laisse apparaître l'auteur Maalouf dans ses préoccupations et la tendresse qu'il montre pour son héros.

En effet, c'est dans cette optique qu'Amin Maalouf nous décrit cet homme-monde « Léon l'Africain », il remonte le fil du temps moins peut être pour retracer la vie de son héros que pour nous lancer un message : voilà ce que fût la vie de Léon, voilà ce que nous devons être. Car ce récit est tiré d'une histoire vraie qui romance la vie de Hassan El Wazzan, ambassadeur maghrébin, qui deviendra Jean Léon de Médicis, géographe de renom (son œuvre, la description de l'Afrique, une grande référence du savoir géographique). Son histoire nous emmène de Grenade à Rome, via Fès, Tombouctou, le Caire, Constantinople. Mais plus fascinante encore que l'œuvre de Léon, c'est sa vie, qui se mêle aux grands événements de l'époque : la reconquête, l'inquisition, l'invasion ottomane en Egypte, l'apogée de l'empire noir au Mali, la renaissance, la conquête de Rome par Charles Quint.

Voilà donc le destin de « Léon l'Africain » qui est reconstitué sous forme d'une longue lettre à son fils, une autobiographie imaginaire qui est en réalité une fiction de l'écrivain qui accomplit le tour de force de faire tenir cette épopée époustouflante sur moins de quatre cent pages.

Du récit se dégage un message destiné à son fils, à nous, qui culmine dans les paroles suivantes : *« une fois encore mon fils, je suis portée par cette mer, témoins de tous mes errements, et qui à présent te convois vers ton premier exil. A Rome tu étais « le fils de l'Africain » ; en Afrique, tu seras « le fils du Roumi ». ou que tu sois, certains voudront fouiller ta peau et tes prières. Garde-toi de flatter leurs instincts, garde-toi de plier sur la multitude ! Musulman, juif ou chrétien, il devront te prendre comme tu es, ou te perdre. Lorsque l'esprit des hommes te paraîtra étroit, dit toi, que la terre de Dieu est vaste, et vastes ses mains et son cœur. N'hésite pas à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances. »*¹. C'est à la fois un appel à la tolérance et un encouragement à transcender ses propres limites pour en arriver à une société humaine plus conviviale. Ainsi, l'attitude personnelle et littéraire d'Amin Maalouf est celle de la pacification, de la compréhension mutuelle entre les communautés antagonistes, qu'il s'agisse de peuples ou de religions.

Dans cette œuvre « Léon l'Africain », qui est l'objet de cette recherche ; la vie racontée n'est pas celle de l'auteur, mais celle d'un personnage

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, Casbah éd. 1998. une page à part à la fin du livre.

historique auquel il a prêté sa plume. Ce n'est qu'à ce moment là que la fiction heurte « le pacte autobiographique ». Il ne s'agit pas cependant d'un changement total, profond voire « un bouleversement », mais elle est supposée comme étant une continuité. C'est ce que les adeptes de ce mouvement appelle « l'autobiographie fictive », dont toute les conditions du pacte autobiographique sont respectées à quelques nuances seulement. « *L'autobiographie fictive substitue simplement l'imaginaire à la mémoire, ce qui suffit à dynamiter l'autobiographie. On ne saurait restituer une vie par le souvenir ou l'enquête, que se soit la sienne ou celle d'une autre, parce que ce serait la figer...* »¹

Écriture autobiographique, quête identitaire sont les éléments que nous considérons comme signifiants. Ce sont ceux également qui participent – parmi d'autres- à la fondation de cette oeuvre et qui régissent sa structure interne. Il s'agit de montrer par delà : comment l'auteur s'identifie à son personnage principal à sa multiappartenance et à ses valeurs qu'il véhicule ?

Porte-t-il en lui l'âme d'un humaniste cosmopolite rempli de contradiction que génèrent la quête perpétuelle identitaire, la curiosité nourrie l'aventure essoufflée de découverte. Découverte de l'autre, comme disait Louis Porcher « *en tant qu'autre, en tant qu'autre moi-même en fait, même et surtout s'il est différent, par l'amitié, la filia au sens grec, qui fait crédit à l'autre d'être mon égal et me fait crédit d'être l'égal de l'autre* »².

Est-ce que l'autobiographie fictive représente la lutte à la fois acharnée fantaisiste de l'individu à se dédoubler sans cesse pour découvrir sa propre identité et sa propre essence ? est-elle une manière de combler le vide identitaire ?

Ce questionnement va accompagner notre travail et c'est dans cet esprit que nous fonderons notre approche sur l'identification à un personnage idéal, que Freud appelle « émergence de l'idéal de moi ». c'est un modèle idéalisé, auquel le sujet cherche à se conformer à quelqu'un d'autre. Le moi se compare à un idéal, permettant au sujet de se dépasser. Freud a fait une analyse remarquable sur le moi qui s'efforce d'échapper à la réalité.

Notre hypothèse de recherche tente donc de montrer que l'écrivain veut se créer lui-même par le biais du roman, à se donner un moi inédit. Inventer un nouveau moi par la voie de la fiction, lève les frontières entre le réel et

¹ – Moreau, Jean Luc. Propos recueillis par Arnaud Jacob, *Magazine littéraire* n°32, juin 2002.

² – Porcher, Louis. *Les nouveaux visages de l'interculturalité*, Ed. Le Seuil, 2004. p. 3.

l'imaginaire et permis de choisir, d'acquérir, et même d'inventer une identité et d'échapper au limite de fixation et de représentation figée.

L'objectif de cette étude consistera dans un premier temps à dégager, en quatre chapitres les données théoriques nécessaires pour aborder l'analyse textuelle du roman, à savoir – dans le premier chapitre- les travaux de Philippe Lejeune ainsi qu'André Gide et François Mauriac. Il s'agit par conséquent de s'interroger de quelle manière une fiction gagne un surcroît d'intérêt à pouvoir être envisageable comme une autobiographie déguisée qu'elle acquiert de la sorte un crédit de vérité et corrélativement un crédit de valeur. Cela nous permet en effet de s'interroger sur l'authenticité de cette fiction par laquelle celui qui raconte une vie croit qu'il s'agit tout le temps de lui.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons les enjeux identitaires. Car dans tous les cas, c'est la question de l'identité qui est au centre de la réflexion induite par l'autobiographie. Ainsi nous nous interrogerons comment l'importance de la fonction narrative intervient pour l'élaboration de l'identité du sujet humain, à savoir les travaux de Paul Ricoeur pour qui, un individu et des communautés se constituent dans leur identité à travers leurs récits qui deviennent pour l'un comme pour l'autre leur histoire effective. Il s'agit également de s'interroger sur les frontières qui séparent et qui unissent la vérité, l'histoire et la fiction.

Au chapitre trois, notre étude se consacrera d'analyser de quelle façon et dans quelle mesure certains segments de l'identité personnelle font l'objet de transfert et de changement et de quête identitaire. Nous aborderons également la relation étroite entre le voyage et l'identité, sachant que le sujet narré est le carrefour d'une existence sociale et de rapports historiques et culturelles très complexe.

Du coup nous aboutissons, dans le chapitre quatre aux données théoriques de l'identification ce qui nous emmène à procéder à une étude psychanalytique.

Dans un deuxième temps l'étude se consacrera à l'analyse de « Léon l'Africain » tout en le soumettant aux travaux théoriques élaborés en première partie et l'objectif sera d'infirmer ou de confirmer l'hypothèse de recherche.

Nous considérons « Léon l'Africain » comme une autobiographie fictive. Cette approche nous permet de faire ressortir la double nature de ce livre extraordinaire, qui relève de l'historiographie et de la fiction. De quelle façon

Maalouf a-t-il fait surgir son moi à travers son personnage principal, c'est-à-dire, comment s'est manifestée son écriture autobiographique ? quelle est la structure du texte (chronologique, thématiques, ou autre) ? Quels sont ses principaux éléments stylistiques (langage, perspective narrative) ?, Est-ce que l'énonciation par un « je » autre brise le pacte autobiographique et installe du même coup une possibilité interprétative nouvelle à ce sujet ? ces possibilités se placent à l'intersection de ce sujet dédoublé, du Amin Maalouf d'écriture au Léon l'Africain d'action.

Ce questionnement suscite notre ambition sur ce sujet qui raconte et qui se raconte, qui se place à la fois comme objet et moyen de recherche et d'écriture. C'est pourquoi nous avons intitulé ce mémoire : « Ecriture autobiographique et quête identitaire ».

Ainsi, nous avons réparti notre deuxième partie en quatre chapitre. Comme le texte « *se présente rarement à l'état nu* », remarque Gérard Genette dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'étude des principaux message d'accompagnement qui contribue à le vêtir¹, qui constitue un aspect de la création littéraire qui fût longtemps négligé par la recherche, notre premier chapitre sera donc consacrer aux éléments périphériques pour prendre en compte tous ces « vêtements », afin de filer la métaphore, de saisir le texte dans sa matérialité d'objet ainsi que ses messages d'accompagnement. Et nous verrons que ses éléments d'habillement peuvent êtres riches d'enseignements multiples en ce qui concerne les processus imaginaires à l'origine du travail du texte.

Dans le deuxième chapitre nous nous proposerons de dégager le caractère autobiographique en examinant les différents pactes de l'écriture et comment s'articule une écriture à intention autobiographique, cela nous permettra de dégager l'acharnement de l'auteur à vouloir se dire. Si l'on se propose d'entamer une étude autobiographique, on arrive nécessairement à amener en discussion le problème du temps et de la fiction, le premier est régie par la chronologie, le second soulève le problème de vérité, tous deux sont des aspects fondamentaux de l'autobiographie.

Le troisième chapitre, s'interrogera sur la quête identitaire et le voyage, qui constituent aussi des concepts inséparables. Dans le dernier chapitre, nous

¹ – Genette, Gérard. *Seuil*, éd Le Seuil , Paris, 1987, p. 7.

tenterons, après avoir recensé les principales données de notre recherche, de répondre explicitement, à l'identification de l'auteur à son personnage, en privilégiant l'approche psychanalytique. Cette analyse permettra un questionnement sur les buts de ce type d'identification, dont nous verrons qu'elle peut aussi bien être consciente qu'inconsciente.

Première partie :
éléments théoriques

Chapitre I : Autobiographie et fiction:

Dans toute autobiographie, selon la tradition, un « je » exprime le déjà-vécu. Dans ce cas, auto, le moi, bio, ma vie, et graphie toujours moi qui écrit, se rassemblent pour créer l'autobiographie où le moi se donne comme garantie de la vérité qu'il dit, cherchant la présence dans la narration : écriture qui fonde sa vérité sur l'exposition d'un sujet dont elle le transforme en héros de récit.

L'autobiographie est considérée par Philippe Lejeune comme « *un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité* »¹. de là, il distingue le genre autobiographique des mémoires, de la biographie, du journal intime, de l'autoportrait, de l'essai ou enfin des romans du « je ». or, cette distinction demande un questionnement sur l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, attestée par la signature, le nom ou le pseudonyme. Questionnement qui pourrait aboutir à un « pacte autobiographique » selon lequel cette identité s'affirme par sa nature essentiellement référentielle et contractuelle dans le texte, voire dans ses marges (sous titre, préface, interviews) et se distingue ainsi du « pacte romanesque », ou « fantasmatique » (nous y reviendrons avec plus de détails). Le lecteur prend ainsi le rôle de témoin.

Si l'on ne tient pas compte du « pacte autobiographique », il serait donc difficile de distinguer le « je » de l'autobiographe du « je » problématique dans les romans personnels. On pourrait alors se demander si le romancier ne serait pas, selon Marthes Robert, un autobiographe plus « *fabulateur que les autres* »² ? L'indétermination de l'identité du « je », son authenticité, distingue donc l'autobiographie, sa véracité, de toute autre forme de fiction de soi.

Dans les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain, Bruno Blanckeman consacre un chapitre aux « *Fictions de soi* »³. Il y discerne trois entrées possibles :

¹ – Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Ed. Du Seuil. Paris, 1975. p. 14

² – M. Robert, *Romans des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, p. 127.

³ – Blanckeman, B., *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, prétexte éditeur, 1994, P. 168.

- A- L'autodiction est le lieu où « *une parole [...] saisit le sujet à même les mots* »¹. Dans ce cas, c'est « *la langue qui signe [...] l'identité* »². Blanckeman trouve l'exemple de cette forme de fiction de soi dans l'œuvre d'Annie Ernaux et celle d'Hervé Guibert. Il insiste aussi sur le fait que ces œuvres auraient pu illustrer tout aussi bien ce que la critique entend par autofabulation, le sujet désirant se perdre dans la fiction voire même se réinventer parfois.³
- B- Dans l'autoscription, Blanckeman trouve que « *le sujet s'enracine dans l'écriture par une lente remontée vers ses origines* »⁴. Autrement dit, la connaissance et la conscience de soi naissent du rapport à la langue.
- C- La troisième et dernière forme de fiction de soi abordée par Blanckeman est celle d'autofabulation. Parlant de l'autofiction Doubrovskienne, il trouve dans l'autofabulation une réaction aux années 70 où le sujet s'était vu destitué par les idéologies dominantes (structuralisme, matérialisme dialectique). Ces récits « *cernent [...] des ordres de vérité intime tout en ménageant, par un jeu de masques réversibles et des figures de fiction insistantes, un espace de liberté et de sauvegarde de soi* »⁵. Philippe Sollers, Pascal Quignard ou Patrick Modiano ont servi comme exemples de cette dernière forme.

Cette classification nous aide à comprendre comment cette dernière forme d'autobiographie fictive, se distingue alors de l'autobiographie, par le questionnement lucide de la critique. L'écrivain qui raconte son existence pénètre ainsi dans le domaine fantastique de la fable. Sa vraie vie prend alors la forme de la fiction. « *toute vérité à une structure de fiction* » disait Lacan⁶. Alors que l'autobiographe en signant le pacte autobiographique, prétend vouloir reconstituer la vérité et l'unité de son « je », l'écrivain d'une autobiographie fictive se redouble, toute la vérité de sa vie devient alors fiction. Autrement dit, il n'y a pas de hors texte, tout ce qui relève du paratextuel appartient de plein droit au texte, à commencer bien sûr par le nom de l'auteur : l'auteur « *s'insurge contre toute identité venue du dehors* »⁷

¹ – Ibid, p. 119.

² – Ibid, p. 120.

³ – Ibid, p. 125.

⁴ – Ibid, p. 130.

⁵ – Ibid, p. 146.

⁶ – Lacan, J. , *Ecrits*, Paris Grasset, 1989, p. 12.

⁷ – Starobinski, J. , *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 190.

I.1. Les pactes de l'écriture:

De nombreuses questions sont soulevées dès lors qu'il est question d'autobiographie ; beaucoup se rencontrant ou se répondant, faisant écho les unes aux autres. Les mêmes thèmes sont souvent évoqués, sous des regards très différents.

D'une façon générale, il semble que la question de l'autobiographie est de remettre en cause les fondements mêmes de l'écriture. Et s'il ne devait y avoir, au terme du débat, qu'une seule interrogation qui surgisse, il est probable que ce serait celle-ci :

Est-ce que toute écriture, toute véritable écriture, dans la mesure où elle est réveillée par un être, par un moi, n'est pas irrémédiablement autobiographique ?

Car, si tous les auteurs sont effondrés par l'impossibilité de répondre à la question : « Votre écriture est-elle autobiographique ? » n'est-ce pas finalement parce qu'ils sont les premiers conscients de l'impossibilité d'écrire autrement, et ce quelque soit le genre ; d'écrire sans parler de soi-même, sans partir de soi-même ?

En effet, comment faire, étant donné que l'écrivain est toujours celui qui pense derrière l'écriture, ou plus exactement : qui pense l'écriture. Car finalement, préméditée ou non : l'écriture c'est le moi. Que dire de plus ? Rien sans doute, sauf qu'en définitive, tous les autobiographes, qu'ils se l'avouent ou non, le savent bien : on écrit rien en dehors de soi. Même Paul Valéry le reconnaissait quand il disait : « *Qui saura me lire lira une autobiographie dans la forme* »¹.

I.1.1. Le pacte autobiographique:

Le pacte autobiographique est le contrat établi entre l'auteur de l'autobiographie et son lecteur donc c'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité.

L'autobiographe –selon Philippe Lejeune- vous promet que ce qu'il va vous dire est vraie, ou du moins est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même.

¹ – Valéry, Paul. *Cahier*, éd. Gallimard. Paris, 1957, p. 57.

« Si vous lecteur, disait-il, vous jugez que l'autobiographe cache ou altère une partie de vérité, vous pouvez penser qu'il ment. En revanche il est impossible de dire qu'un romancier ment »¹, car selon lui cela n'a aucun sens, puisqu'il ne s'est pas engagé à vous dire la vérité, on peut contribuer n'importe quel jugement de vraisemblance, de cohérence, de statut...mais on peut pas dire qu'il est vrai ou faux.

Ainsi, pour Philippe Lejeune un texte autobiographique peut être légitimement vérifié par une enquête. Un texte autobiographique engage la responsabilité juridique de son auteur, qui peut être poursuivi par exemple par diffamation, ou pour atteinte à la vie privée d'autrui. « Il est comme un acte de la vie réelle, même si par ailleurs il peut avoir les charmes d'une œuvre d'art parce qu'il est bien composé ».²

Comment ce prend cet engagement de dire la vérité sur soi ? A quoi le lecteur le reconnaît-il ?

Philippe Lejeune affirme que parfois au titre : Mémoires, souvenirs, histoire de ma vie...parfois au sous titre (« autobiographique », « récit », « souvenirs », « journal ») et parfois, simplement à l'absence de sous titre « roman », parfois il y a une préface de l'auteur, ou en déclaration en page quatre de couverture.

Le pacte autobiographique de Philippe Lejeune entraîne souvent l'identité de nom entre l'auteur dont le nom est sur la couverture, et le personnage dont l'histoire est racontée dans le texte.

Autre remarque que Philippe Lejeune a souligné concernant l'autobiographie, on ne lit pas de la même façon une autobiographie et un roman. Dans l'autobiographie, la relation avec l'auteur est « embrayé » (il vous demande de le croire, il voudrait obtenir de vous votre estime, peut être votre admiration ou même votre amour, votre réaction à sa personne est sollicitée, comme par une personne réelle dans la vie courante). Tandis que, dans le roman est débrayée (vous réagissez librement au texte, à l'histoire, vous n'êtes plus une personne que l'auteur sollicite).

« S'interroger sur le sens, les moyens, la portée de son geste, tel est le premier acte de l'autobiographe. Souvent le texte commence, non par l'acte de naissance de l'auteur (je suis né le...) mais par une sorte d'acte de naissance du discours »³

¹ – Lejeune, Philippe. *L'autobiographie en France*, éd. Armond Collin, Paris, 1998. p. 66.

² – Ibid, p. 69.

³ – Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, p. 15.

On cela l'autobiographe n'invente pas : les mémoires commencent rituellement par un pacte de ce genre : exposé d'intention, circonstances où l'on écrit. Mais le rite de présentation a une fonction beaucoup plus importante pour l'autobiographe, puisque la vérité qu'il entreprend de dévoiler lui est personnelle, qu'elle est lui.

Tout au long de l'œuvre, la présence explicite (parfois même indiscreète) du narrateur demeure. C'est là que distingue le récit autobiographique des autres formes du récit à la première personne : une relation constante y est établie entre le passé et le présent, et l'écriture y est mise en scène.

I.1.2. Le pacte fantasmatique:

Certains écrivains auraient largement contribué à éteindre la signification autobiographique à l'ensemble de la littérature. André Gide par exemple, qui soutient dans (si le grain ne meurt) « *les mémoires ne sont jamais qu'a demi sincère, si grand que sont leur souci de vérité : tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut être même approche-t-on la vérité dans les romans* »¹.

Il suggère ainsi que la fiction est susceptible d'atteindre à plus la vérité que l'autobiographie, toujours sujette à caution. François Mauriac Partage manifestement la même opinion, puisqu'il affirme dans ses écrits intimes : « *Seule la fiction ne ment pas, elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, son âme inconnue.* »²

La fiction de ce point de vue serait plus fiable que l'autobiographie dans la mesure où elle exprimerait des aspects significatifs de la vie de l'écrivain, sans que la volonté de celui-ci intervienne et entame leur authenticité ; elle manifesterait le Moi de l'âme inconnue ou de l'inconscient autant dire le vrai Moi, et non celui de la conscience et des événements vécus positivement au cours de l'existence. Un tel postulat implique comme on le voit de distinguer entre deux Moi, et même de les hiérarchiser en se fondant sur des critères de valeur.

A ce type d'attitude adoptée par Mauriac ou par Gide, Lejeune a donné le nom de pacte fantasmatique. Le lecteur est invité en effet à lire les romans non seulement comme des fictions renvoyant à une vérité de la nature humaine, mais aussi comme des fantasmes révélateurs d'un individu.³

¹ – Gide, André. *Si le grain ne meurt*. Ed. Gallimard, Paris, 1972, P. 278.

² – Mauriac, François. *Commencement d'une vie dans Ecrits intimes*. Ed, Gallimard, Paris, P.14.

³ – Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, p. 42.

Il doit comprendre en somme que toute fiction est en réalité inconsciemment autobiographique. Lejeune souligne enfin que les adeptes de ce pacte ne visent pas véritablement à dévaluer le pacte autobiographique qu'ils pratiquent eux-même ; ils chercheraient au contraire à l'élargir, en ouvrant un espace autobiographique dans lequel serait lue toute leur œuvre.

En réalité, le récit autobiographique se transforme en fiction, et c'est à Philippe Lejeune qu'on doit cette notion du pacte fantasmatique, cherchant à définir ce qu'il appelle « l'espace autobiographique » il aboutit à l'idée que le roman, contrairement à ce que disent certains, n'est pas plus vrai que l'autobiographie « *si le roman est plus vrai que l'autobiographie, affirmait Philippe Lejeune dans l'une de ses interventions, alors pourquoi Gide, Mauriac et bien d'autre ne se contente pas d'écrire des romans ? ces déclarations sont donc des ruses peut être involontaire mais très efficace : on échappe aux accusations de vanité et d'égoïsme quand on se montre si lucide sur les limites et les insuffisances de son autobiographie, et personne ne s'aperçoit que, par le même moment, on étend au contraire le pacte autobiographique, sous une forme indirecte à l'ensemble de ce qu'on a écrit* »¹. De ce fait, donc, en étend le pacte autobiographique, sous une forme indirecte, à l'ensemble de ce qu'on a écrit, c'est ce que Philippe Lejeune a appelé « le pacte fantasmatique ».

I.1.3. Le pacte romanesque:

Ce lieu commun est toutefois réversible. Certains éprouvent manifestement l'impossibilité de raconter leur existence, soit qu'elle se soustraie à la mémoire, soit qu'elle se trahisse nécessairement dans l'écriture, et en viennent à énoncer un pacte rigoureusement inverse à celui que Lejeune a mis en lumière, un pacte que l'on pourrait qualifier de fictif. Ils ne postulent pas en effet que tout roman est autobiographique, mais, symétriquement, que toute autobiographie est romanesque. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, par exemple George Perec fait le constat du néant de sa mémoire : « *je n'ai pas de souvenir d'enfance* » « *je ne sais pas si je n'ai rien à dire [...] je sais que ce que je dis est blanc, est neutre et signe une fois pour toute d'un anéantissement* »²

Ce néant correspond d'ailleurs à la disparition de ses parents dans son enfance, son père à la guerre et sa mère dans les camps de concentration.

¹ – Lejeune, Philippe. Propos recueillis par Francisco Bramonte et Pierre Lepori, [http:// www. Amiel. Org//](http://www.Amiel.Org/). Page créé le 15.03.2006.

² – Perec, George. *W ou le souvenir d'enfance*. Ed, Denoël, Paris. 1975. P. 58.59.

Perec entreprend alors de reconstituer laborieusement ses souvenirs, en les tressant avec une histoire inventée à treize ans. Oubliée puis réinventée bien plus tard, une histoire intitulée *W*. Ce faisant, il présente ses souvenirs comme aussi hypothétique que la fiction qu'il propose.

Sur un mode plus frivole, Alain Robe-Grillet lui aussi à la part de reconstruction imaginaire qui travaille son autobiographie « *le miroir qui revient* ».

Il commence, cependant par formuler, à la façon de Gide ou de Mauriac un pacte de type fantasmatique : « *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu.* »¹

Il avance ainsi que l'histoire de sa vie est elle-même un roman, scellant un pacte strictement opposé à celui de Lejeune : un pacte romanesque.

Les tenants de ce pacte ont le mérite de mettre l'accent sur la construction de sens que suppose toute mise en récit : l'histoire d'une existence, mais aussi l'histoire tout court, ne trouve sa signification que par un acte qui la construit et qu'il importe à chaque fois d'identifier. Le geste autobiographique en effet n'est nullement évident : écrire sa vie, c'est lui imposer une orientation, c'est lui donner un sens.

Il convient, enfin de rappeler, que par rapport au pacte autobiographique que Philippe Lejeune propose « *de poser le pacte romanesque, qui aurait lui-même deux aspects : pratique patente de la non identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (c'est en général le sous titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture)* »²

1.2. « Je » autobiographique et « jeu » de fiction:

Parler du « je » autobiographique c'est poser un paradoxe. Aucun critère purement linguistique ne semble pertinent. Le « je » n'a de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours : il renvoie à l'énonciateur, que celui-ci soit fictif ou réel. Le « je » n'est d'ailleurs nullement le masque exclusive de l'autobiographie : le « tu » (autobiographique de Federico Sanchez, George Semprun 1978) aussi bien que le « il » (certains passages de *Nous* de Claude Roy, 1972 ; *Frele bruit* de Michel leiris, 1976 ; *Roland Barthes* par Roland Barthes, 1975) sont des figures d'énonciation que l'autobiographe utilise pour

¹ – Robe Grillet, Alin., *le miroir qui revient*, Paris, Minuit. P. 10

²– Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. P. 27.

insister, par des effets de distanciation, sur la fiction du sujet, ou pour mettre en situation le discours de l'autre dans celui du sujet.

En parlant de moi, je vous parle de vous, c'est le propos de nombreux écrivains, des plus anciens et des plus modernes, des personnages comme Victor Hugo, Charles Baudelaire, ou comme Camille Laurens. Ecriture narcissique, nombrilique disent certains, écriture malsaine.

Tous se posent la question : Mais de quoi parle-t-on ? De quoi parlons-nous ? Répondrait Christine Angot. *«Moi, je vous parle de vous. Quand on dit « je » dans un texte public, c'est de l'amour pour vous, est ce que vous le comprenez ? Car enfin, si je vous confie mes propres douleurs c'est parce que je sais que je ne suis pas seule à souffrir. Et si je vous raconte mon histoire d'amour, c'est parce que je sais que je ne suis pas seule à aimer »*¹.

Parler de fiction, c'est supposer que dans chaque autobiographie, il y a une part d'imaginaire, que ce qu'on raconte n'est jamais ce qui s'est passé. A-t-on, de toute façon, accès à la réalité nue de sa propre vie, et a fortiori de la vie des autres ? Le simple fait de se la raconter à soi, ou même de le repasser dans sa tête équivaut déjà à une transformation. On dit bien que tous roman est plus au moins autobiographique (on ne peut inventer des personnages qu'à partir de ce que l'on a en soi ; mais il est probable que toute autobiographie contient une part importante de fiction).

I.2.1. Le choix du je:

La question du « je » ou de la personne est parfois réduite à sa dimension grammaticale. On parle ainsi de récit à la première ou à la troisième personne. Or, ce critère est insuffisant. En effet si un narrateur intervient au cours d'un récit, il ne peut s'exprimer qu'à la première personne. La question est donc de savoir si ce narrateur ou n'est pas un personnage de l'histoire.

Le narrateur est *homodiégétique* lorsqu'il est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Dans ce cas, s'il n'est pas un simple témoin des événements, mais le héros de son récit, il peut aussi être appelé narrateur *autodiégétique*.

En général le choix du « je » est définitif. Dans « Madame Bovary », on assiste pourtant à une mutation du narrateur en cours du récit. *Homodiégétique*

¹ – Angot, Christine. *Une partie du cœur*, éd, Le livre de poche, 2006. p. 47.

dans les premières pages (nous étions à l'étude...), il disparaît rapidement, devient aussi *hétérodiégétique*, pour réapparaître dans les dernières lignes du roman, qui sont au présent.

Dans les récits *homodiégétique*, les relations d'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage doivent être clarifiées. Elles sont en effet déterminantes pour distinguer, entre autre, le roman de l'autobiographie.

D'un point de vue narratologique, rien ne permet de faire la différence entre un récit de fiction à la première personne et un récit autobiographique, dans la mesure où le premier est une simulation délibérée et artificielle du second.¹

Leur différence ne tient qu'au statut de celui qui dit « je ». Dans une autobiographie, « je » est un locuteur réel. Il est reconnu comme tel grâce à un pacte autobiographique (Lejeune) qui assure, sur la couverture ou au début du texte, l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. Cette identité est celle du nom propre.

Dans la fiction, le pacte autobiographique (simulé) se double d'un pacte fictionnel qui consiste précisément à changer de nom. Quand on lit sur la page du titre : Léon l'Africain...présente l'indice essentiel de la fiction en régime de première personne : la création d'un locuteur imaginaire tant que le locuteur est nommée, dans l'appareil titulaire ou dans le texte, et tant qu'il porte un nom différent de celui de l'auteur, le lecteur sait qu'il n'est pas supposé prendre le discours pour un énoncé de réalité.

Il arrive néanmoins que le héros d'un roman déclare tel ait le même nom que l'auteur.² Ce phénomène a donné naissance à un nouveau genre controversé : l'autofiction. Cette dernière cumule deux pactes en principes incompatible. C'est un récit fondé, comme l'autobiographie, sur l'identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage, mais qui se réclame par ailleurs de la fiction, du genre romanesque. Pour Serge Doubrovsky, qui a baptisé ce nouveau genre, l'autofiction est une fiction d'évènements et de faits strictement réels. La fiction devient ici d'outil affiché d'une quête identitaire. L'autofiction est-elle une autobiographie déniée des illusions de la sincérité, ou avachie au contraire dans les facilités du romanesque ? Il faut cependant reconnaître que, depuis une dizaine d'années, la notion d'autofiction est sortie

¹ - Cohn, Dorit. *Le propre de la fiction*, éd, Le Seuil, Paris, 2001, p. 53.

² - Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. P.31.

des cercles intellectuels et qu'elle s'est vulgarisée. On la trouve même sous la plume d'écrivains à scandales comme Christine Angot (nous y reviendrons ultérieurement avec plus de détails).

1.2.2. « je est un autre » :

Cette formule de Rimbaud est paradoxale et même, semble-t-il, contradictoire puisqu'elle identifie le sujet, le moi, c'est à dire le pôle d'identité de la personne avec son contraire « un autre » indéfini, et étranger.

Si on cherche à donner sens à la formule, où le « je » apparaît comme responsable de ses actions et où il parle de lui à la première personne en assumant ses décisions. Et la question la plus intéressante quelles sont les manifestations du sujet qui donnent à penser qu'il est essentiellement « autre » que ce que l'on (ou il) pensait de lui ?

Quand Rimbaud (1854-1891), dans une lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 s'exclame « je est un autre » il professe une conception originelle de la création artistique : le poète ne maîtrise pas ce qui s'exprime en lui...Rimbaud poursuit : « j'assiste à l'éclosion de ma pensée. Je la regarde, je l'écoute... »¹. Maurice Blanchot parle d'impouvoir ; au delà du registre esthétique, c'est peut être toute la conception classique du sujet comme pôle d'identité et de maîtrise de soi qui ainsi peut être remise en cause. C'est d'ailleurs le sens de la critique que Nietzsche (1844-1900) opère à la même époque.

Mais si « je est un autre », s'il n'y a pas en réalité de pôle d'identité stable, d'où vient l'illusion qui nous pousse à le croire et comment alors penser nos relation aux autres.

Selon les analyses de Nietzsche, si l'homme vivait en solitaire il aurait pu se passer de conscience (tout comme il aurait pu se passer de langage), c'est seulement en tant qu'animal social que l'homme a appris à prendre conscience de lui-même.

La conscience » du « troupeau » porte la marque de sa condition originaire servile ; elle est la voix des contraintes communautaires et des organisations grégaires où chacun est à la fois perdu dans la masse et scrupuleusement conscient de ses devoirs et de ses droits acquis.

D'une manière générale, loin de s'enfoncer dans des analyses psychologiques « Je est un autre » comme on vient de rapporter est une

¹ – Rimbaud, Arthur. *oeuvres complètes*, éd, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, Paris, 1972, p. 249.

proposition qui forme un paradoxe : le pronom qui désigne celui qui parle, celui qui nous croyons le mieux connaître serait, à en croire Rimbaud, un autre. En quel sens l'entendre ? ou alors devient-il un autre à chaque instant ? Peu importe. Le sujet n'est jamais, selon Rimbaud, identique à lui-même. Il n'existe que dans le mouvement qui le fait différer de soi : « Je » se transforme constamment, en se libérant de toute représentation conventionnelle des autres ou de soi.

1.2.3. Jeu de soi:

« Jouer, c'est jeter un pont entre la fantaisie et la réalité. Jouer est aussi un d'entrée qui prépare le chemin vers l'adaptation de l'objet réel. C'est pourquoi le jeu des primitifs et des enfants tourne si facilement au sérieux et parfois au drame »¹.

En littérature, Gérard Genette, distingue trois degrés de focalisation : la focalisation interne, ou le narrateur voit et sait à travers un personnage ; la focalisation externe, ou tout est vu de l'extérieur, comme si le narrateur se contentait de « filmer » ce qu'il raconte ; enfin, la focalisation zéro, ou le narrateur sait et voit tout, mieux que les personnages eux-mêmes.

Mais la question qui se pose : le narrateur est-il l'auteur ?!

Gérard Genette, pense que l'emploi de la première personne du narrateur et du héros, n'implique nullement une focalisation du récit sur le héros. Bien au contraire, le narrateur de type autobiographique, qu'il s'agisse d'une autobiographie réelle ou fictive est plus « naturellement » autorisé à parler en son nom propre que le narrateur d'un récit (à la troisième personne). Du fait même de son identité avec le héros.

Le narrateur autobiographique selon toujours le même auteur, n'ayant aucun devoir de discrétion à l'égard de soi même et à l'égard de son héros, il peut s'il souhaite, choisir la focalisation sur le héros, mais le narrateur pour se tenir aux informations détenues par le héros au moment de l'action, doit supprimer toutes celles obtenues par la suite, et qui sont souvent bien capitales.

Quand le narrateur raconte et commente l'action, c'est précisément ce que la narratologie nomme « focalisation zéro », le narrateur ne pouvant en effet, en aucun cas, être « un personnage focal » (puisqu'il est, au moment où il narre, non plus « personnage » de l'action narré, mais en position d'extériorité, de surplomb par rapport aux faits -passés- qu'il narre). Le récit

¹ – Adler, Gerhatrd. *Etude de psychologie jungienne*, Genève, 1957.p.78.

de pensée (ou psycho-déscription), même si, ses pensées sont celles du héros, relève de la focalisation zéro tout aussi bien que le récit des actions du héros.

Ainsi, d'emblée, l'écriture s'explique-t-elle à travers le jeu d'une identité masquée, révélée ou faussée. « *un auteur doit être comme la police dans la ville partout et nulle part* ». ¹

En ce sens, l'autobiographie n'est qu'une manière d'exprimer la personnalité d'un individu et pas forcément la plus sincère. D'ailleurs, selon ses caractéristiques, sa mégalomanie, en sait que plus en lisant le quotidien de sa vie qu'en observant l'œuvre d'art qu'il crée ?

¹ – de Goncourt, Jules et Edmand. *Magazine littéraire* n°51. 1981. p.12.

Chapitre II : Autobiographie et identité:

L'auteur en tant que personne empirique, plutôt qu'instance écrivante, crée une figure rhétorique, celle de l'auteur implicite, qui ne fonctionne pas de la même façon que l'auteur lui-même. Ce masque est une réduction de l'auteur réel et ne dépend que du passage du souvenir, du vécu à la forme écrite, ce qui entraîne automatiquement une sélection, une hiérarchisation, un ordonnancement des éléments. En somme, il nous semble clair que toute tentative de placer l'auteur et le narrateur sur le même plan est vouée à l'échec. Quant au narrateur à la première personne, il se constitue grâce à la tension entre l'auteur et l'auteur implicite. Le passage du narrateur à la première personne au personnage représente le dernier pas à franchir, ce qui entraîne une autre perspective que celle de l'auteur, de l'auteur implicite et du narrateur à la première personne déchiré entre son Moi passif et son Moi actif. Ces transformations d'identité sont toujours présentes.

En fixant sa vie par écrit, le sujet inscrit sa part de sécession par rapport au monde et tend à prouver qu'il ne peut y avoir d'univers sans un soi qui s'y trouve et qui agit. L'opération narrative donne forme et consistance à l'existence et témoigne de ce souci du moi qui anime celui qui écrit son histoire. Pourquoi se constituer simultanément comme auteur, narrateur, sujet et objet du récit, si ce n'est pour tenter d'établir son identité ?

Le récit de vie ouvre une voie majeure à la construction du sujet et de son identité. Il établit la permanence du sujet dans le temps. Il suit le sujet dans les différents moments de sa vie à travers ses évolutions. Il favorise la prise de conscience des changements accomplis, en fixe les étapes, dévoile la structure du caractère et la personnalité. C'est pourquoi Paul Ricoeur s'exprime en ces termes. « *je pose la question de savoir si toute mise en intrigue ne procède pas d'une genèse mutuelle entre le développement d'un caractère et celui d'une histoire racontée* »¹.

Seule la reprise narrative permet de ressaisir la personne dans son entièreté. Chaque étape de la vie ne met pas en scène des personnages différents, mais un seul et même sujet, à des âges divers, synonymes d'une approche différente du monde, en prise avec des objectifs, des soucis, des

¹ – Ricoeur, P. *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 171.

convictions autres, selon les périodes examinées. La narration offre un panorama d'ensemble. Le récit permet de vérifier qu'il s'agit bien d'une seule et même personne. Il établit la permanence du nom et du sujet de l'action. « raconter c'est dire qui a fait quoi, pourquoi et comment, en étalant dans le temps la connexion entre ces points de vue. »¹

II.2. Autobiographie et enjeu identitaire:

A l'orée de toute autobiographie selon la tradition, il y aura l'assurance d'un « je m'exprime » qui tire sa force persuasive de l'identité inchangée de ce qui est au départ, ce sujet et de ce qu'il en advient, ce moi écrit. Le déjà-vécu pèse de tout son poids sur cette graphie à laquelle il semble interdire toute autre fonction que d'enregistrement. L'autobiographe ne fait alors que porter à son extrême conséquence ce « principe de l'auteur » dont Faucout disait qu'il limite le hasard du discours « par le jeu d'une identité qui a la forme de l'individualité et du moi ».²

Mettre en position d'autobiographe serait accepter d'avance le principe d'une coïncidence entre celui qui tient la plume et celui qui, vivant, ne la tenait pas.

Dans son principe, dans sa naïveté, l'autobiographie ordinaire récuserait donc toute différence entre les trois termes, peut être inconciliables, qu'elle réunit pourtant : auto, c'est moi de toute manière ; bio, c'est ma vie quoi qu'il advienne ; graphie, c'est toujours moi, c'est ma main. Cette pseudo-égalité n'offusque-t-elle pas quelque chose qui échappe toujours au total : un masque, un manque, un sur plus, une différence ?

Ainsi, l'écriture autobiographique cherche à mettre en évidence les enjeux réels d'une identité qui est d'une position intenable. Dans quelle mesure le « je » qui s'exprime peut-il véritablement se retrouver dans le personnage surgit des mots, dans cette identité que Paul Ricoeur appelle « narrative »

II.1.1. Identité narrative:

La notion de l'identité narrative que thématise Paul Ricoeur, on peut la résumer en une formule « je suis ce que je me raconte », qu'apporte le récit à celui qui se raconte ? beaucoup, en vérité.

¹ – Ibid. , p. 174.

² – Faucout, Michel. *L'ordre du discours*. Ed, Gallimard, Paris, 1991, p. 97.

D'abord, il nous sort d'une conception fixiste ou figée de l'identité : celle-ci ni totalement à découvrir (comme une chose pré-donnée) ni seulement à inventer (comme un artifice), elle réside dans un mélange de détermination, de hasard et de choix, de mémoires, de rencontres et de projets. Le récit à cette vertu de remettre tous ces éléments en mouvement et en relation afin d'en faire une trame.

Ensuite, un récit ne se contente pas en réalité de raconter des faits. Il les interprète, les argumente, les reconstruit. Il sélectionne et travaille les moments pour en faire une histoire qui a un sens et une efficacité.

L'identité produit de l'histoire et en est le produit, en me racontant, je me découvre moi-même à la fois même et autre. Et cela peut nous conduire à vivre notre vie comme un récit, comme il est dit « faire de sa vie un vrai conte de fées »

Ce concept d'identité narrative est une de ces bonnes idées de philosophes qui, permettent de comprendre et de clarifier bien des expériences vécues. Quand, fatigués d'être nous-mêmes, comme le dit le sociologue Alain Ehrenberg, nous entamons ce salvateur « travail sur soi », et c'est souvent le récit de soi qui offre la première bouffée d'oxygène ; quand, en situation de transition professionnelle ou autre, nous nous interrogeons sur notre véritable vocation, c'est encore le récit qui nous réinscrit dans un trajet cohérent d'existence. Et, lorsque la disparition des êtres chers et âgés se profile, que cherche-t-on à conserver, si non une trace de leur mémoire pour maintenir le lien familial ? Et même lorsqu'il s'agit de souder l'esprit d'une organisation ne tente-t-on pas à éveiller les valeurs fondatrices de celle-ci ? Les récits de vie connaissent aujourd'hui un succès considérable. A une époque où l'identité n'est plus héritée d'une appartenance lignagère, ni fournie d'emblée, chacun s'en ressent le dépositaire fragile et le responsable inquiet. Paul Ricoeur nous offre une catégorie tout à fait essentielle pour penser ce qui peut encore faire lien dans une société d'individus. Une manière là de faire penser la coexistence.

L'identité narrative, ce concept intéresse aussi le psychiatre. Les médecins s'interrogent sur la dimension temporelle de l'identité. C'est pourquoi sans doute sont-ils traditionnellement réticent à énoncer la vérité de mal aux malades. Quelles sorte de vérité est bonne à dire aux patients ? la plus part de psychiatres ne souhaitent pas dire toute la vérité tout de suite

aux patients comment raisonnent-ils, « laissons du temps au temps, laissons au malade de reconstruire son identité, de redevenir lui-même alors qu'il n'est plus le même. Un homme est une histoire. »

Tout ce, paraît très raisonnable mais enfin faut-il encore en approfondir la thématique. C'est cela que nous apporte Ricoeur.

Pour lui l'identité narrative, entre mêmeté et ipséité, réside dans l'identité éthique laquelle requiert une personne comptable de ses actes. Le projet global d'une existence que Ricoeur appelle de ses vœux et qu'il nomme « l'unité narrative d'une vie ». Ricoeur voit un héritage des religions des livres. Nous sommes disait-il les héritiers d'un long dialogue entre Jérusalem et Athènes. « *L'écriture croit avec ceux qui la lisent* »¹ nous dit Ricoeur dans son article « L'expérience et le discours ».

II.1.2. « Soi même comme un autre » :

« *La vie est un tissu d'histoires racontées* »² écrit Paul Ricoeur. Ces histoires que l'individu raconte sur lui-même peuvent être vraies ou fictives, mais l'identité narrative assure la permanence du moi à travers ses changements. A défaut d'une substance identitaire, le sujet construit son identité provisoire en se racontant.

« *C'est en racontant ma vie que je dis et reconnais moi-même que je suis. L'identité d'une personne est une dynamique en marche, tendue par une intrigue qui la mène à l'intrigue des autres* »³.

« *Je pense, dit Paul Ricoeur, qu'il faut distinguer deux notions de l'autre. L'autre, qui a un visage, peut devenir un ami. Et ça c'est le rapport intersubjectif. Je crois que Lévinas est le penseur de cette relation au visage. Mais nous devons toujours garder la relation à un autre qui n'a pas de visage pour nous. Pour moi les chinois, là-bas quelque part, ne deviendront jamais des amis. Mais j'ai des relations avec eux à travers des institutions. Nous avons là le passage de l'amitié à la justice. Vous avez pu remarquer que mon dernier livre « soi-même comme un autre met sur le même plan les deux rapports avec l'autre – l'amitié et la justice-. Je définis d'ailleurs la relation éthique première dans les termes suivant : « viser à la vie bonne avec et pour les autres dans des institutions justes » »⁴.*

¹ – Ricoeur, Paul. *L'expérience et le discours*, La revue esprit, numéro spécial consacré à Paul Ricoeur. 7.8 Juillet, Aout 1988.

² – Ricoeur, Paul. *Temps et récit III. Le temps raconté*, Ed. du seuil. p. 356.

³ – Ricoeur, Paul. *Soi même comme un autre*, p.150.

⁴ – Brohm, Jean- Marie. Rubrique Philagora, philo- fac/ index htm.(entretien avec Paul Ricoeur).

Voici donc comment Paul Ricoeur définit la perspective éthique dans son intégralité. La première partie de la dernière phrase fait droit à la traditionnelle *Philautia*, comprenant d'après Ricoeur le passage de l'ipséité à la mienneté, du moi individuel au soi réflexif, tandis que la seconde partie introduit, avec l'altérité, la dimension morale (jusqu'au politique) qui voit naître la sollicitude. L'amitié quant à elle, investit précisément le « avec » qui nous fait passer du soi à autrui par le biais de la mutualité et de la réciprocité. Ricoeur accorde une importance particulière au sentiment d'amitié qui prouve une certaine continuité entre l'amour de soi et le respect d'autrui, puisque l'amitié rassemble précisément et la sollicitude. Cette forme autonome de la mutualité doit se réaliser finalement comme similitude des sujets. La thèse de Ricoeur est que l'altérité ou le manque qui commande ce passage n'est pas étranger, ni donc supplémentaire, à la situation et au stade éthique de la *philautia*. Les notions de capacité et d'effectuation ne font jamais que dupliquer celle de puissance et d'acte, qu'utilise Aristote pour démontrer la nécessité répondant à un manque pour celui qui veut le bonheur de posséder des amis.

Dans « Soi-même comme un autre », Ricoeur reprend tout d'abord et développe les analyses de « Temps et récit », pour montrer comment le récit constitue un schème de synthèse temporelle, qui configure les événements en rassemblant dialectiquement leur concordance et leur discordance. Au fur et à mesure de l'avancement du récit, les hasards et les ruptures sont intégrés après coup dans l'unité du parcours, par un effet de nécessité rétroactif. La synthèse construite par le récit se pose alors comme une identité en mouvement, une identité temporellement configurée à travers des séries d'actions, identité qui se reporte et se confond avec l'identité des personnages du récit. L'identité d'une personne n'est rien d'autre que la série déroulée de ses actes, schématisée et synthétisée par l'acte de la configuration narrative ou de la mise en intrigue. L'identité est toujours une identité racontée, ce que Ricoeur appelle « l'identité narrative ».

Selon toujours Paul Ricoeur, la dialectique consiste en ceci que, selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc) ; la synthèse concordante discordante fait que la

contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'en peut dire mis en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique, [...] la personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage .

II.1.3. Récit de vie et identité:

Les relations interindividuelles, dans des opérations de compréhension et d'échange qu'elles impliquent, se construisent et se développent sur fond d'histoires et de récits de vie : Dans la communication quotidienne, on ne comprend l'autre et on n'entre en relation avec lui que pour autant qu'on rapporte les expériences dont il nous fait part, les attitudes et les sentiments qu'il manifeste, à notre propre histoire c'est à dire à l'histoire que nous nous faisons de nous-même. Les fameux « moi je... », « c'est comme moi... », dont sont entrecoupés les échanges les plus courants et par l'interlocuteur qui reprend la parole à son compte, ne sont que le signe de cette prégnance de l'intelligibilité autobiographique qui ramène à elle-même le propos d'autrui. Le récit de vie apparaît ainsi comme le cadre spontané et immédiat dans lequel s'inscrit la relation à l'autre, tout comme elle est ou vient s'intégrer tout événement (matériel, intellectuel, affectif, moral) qui survient au sujet lui-même.

Pour reprendre et transposer le mot d'Alfred Schutz voyant en chaque individu « un sociologue à l'état pratique », nous sommes tous des herméneutes à l'état pratique, c'est à dire que nous déchiffrons et nous interprétons les attitudes et propos d'autrui selon la grille de lecture que nous offre notre propre construction biographique. Au nombre de ces clefs de décodage et de lecture, il faut reconnaître le rôle central joué par les stéréotypes culturelles, que l'on aborde le plus souvent uniquement sous son angle réducteur, sert à construire, à l'instar de tout les modes de typisation, une première figure de l'autre : en ce sens elle relève d'une forme de nécessité perceptive, de catégories de la compréhension, à laquelle aucun

individu ne peut se soustraire et qui ne peut être dépassée que dans une approche de déconstruction/construction de la figure de l'autre allant toujours dans le sens d'une plus grande complexité.

C'est sur la base reconnue de cette compréhension biographique que peut s'édifier un véritable modèle d'interprétation que Paul Ricoeur herméneutique, on connaît les travaux par lesquels il examine la corrélation entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel et éclaté de l'expérience humaine.

Paul Ricoeur analyse le récit comme le produit d'une opération de configuration qu'il désigne sous le terme de mise en intrigue. La mise en intrigue opère une triple médiation : elle transforme une diversité d'évènements et d'incidents successifs en une histoire organisée et prise comme tout : *« une histoire doit être plus qu'une énumération d'évènements, dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible [...] la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration. »*¹ En second lieu, la mise en intrigue procède à une synthèse de l'hétérogène : elle prend ensemble et elle compose des facteurs aussi dissemblable que des agents, des buts, des moyens, des interactions, des circonstances, des résultats.

Enfin la mise en intrigue polarise l'histoire entre son commencement et sa fin, elle la tire vers la conclusion, transformant la relation de succession des évènements ou des enchaînements finalisés et composant une totalité signifiante définissant chaque évènement selon sa contribution à l'accomplissement de l'histoire racontée.

11.2. « Qui suis-je, qui sommes-nous ? » :

Si l'on regarde autour de nous on constate que très peu de gens se posent cette question en profondeur. Quand on leur pose, ils répondent comme on les a conditionné à répondre : je suis musulman, arabe, juif et autres costumes identitaires.

Mais la question de « qui suis-je ? » requiert de plonger au fin fond de l'être, de dépasser les identités de surface, les illusions des appartenances pour plonger au cœur du cœur de l'être. Cette question sur le « qui suis-je »

¹ – Ricoeur, Paul. *Soi même comme un autre*, p. 178.

implique une plus grande réflexion car elle est indissociable de l'homme, de son identité, de l'être et la conscience d'exister.

Même aux heures les plus lumineuses de son histoire, l'être humain n'a jamais cessé de se demander : qui suis-je ? car c'est là la question primordiale, qui travaille depuis les origines l'aventure humaine, inspirant ses audaces les plus folles et ses œuvres les plus variées, ses défaillances aussi, et ses désespoirs. Personne n'a jamais échappé à la sollicitation de ce grand questionnement. « qui suis-je ? » se demande déjà, dans l'ancienne éphèse Héraclite, en sa vision stupéfiante de cet homme livré à la force invincible de la guerre.

La question « qui suis-je », qui est le moteur principal de la recherche et de l'intervention psychologique, est inséparable de cette autre question : « qui avons-nous été ? », qui laisse en panne toutes les psychologies. Le présent individuel ne se comprend qu'en raison du passé collectif, de même que, sans la lumière du passé, l'avenir tout entier nous demeure opaque et imprévisible.

Au bas de ses toiles, que l'on peut admirer au Museum of Fine Arts de Boston, Gauguin écrivait : « qui sommes-nous ? » d'où venons-nous ? ou allons-nous ? » c'est en créant des mythes que l'espèce humaine, depuis toujours, et encore aujourd'hui, tente de répondre à cette question.

La méditation sur l'origine de l'homme s'impose à Augustin à la recherche du Dieu créateur. Entrant en lui-même il y trouve l'autre. Parlant de lui-même, il parle de Dieu : tu es « *plus intime à moi-même que moi-même* »¹ avoue-t-il dans l'une des formules les plus étonnantes qui soient. « *je me suis demandé ce que je suis et qui je suis. Qui je suis, toi seul peut me le dire, seigneur, parce que tu m'as créé* »²

L'identité est soit trahie, soit néfaste quand on tente de l'identifier. D'où sort une nouvelle attitude : le scepticisme. Ce moi profond, pourtant si évident et si intime, est en réalité opaque et inconnue.

Cette affrontement entre un dogmatisme du moi, bien fâcheux, et un complet scepticisme, bien difficile à tenir, à traversé toute l'histoire de la pensée, Héraclite, comme nous venons de le préciser précédemment, y voyait la tâche même de la philosophie : « je me suis chercher moi-même » écrivait-

¹ – Augustin, Saint. *Les confession*, Joseph Trabucco, éd, Flammarion, 2004. p. 145.

² – Ibid., p.147.

il, avant le fameux « connais-toi toi-même » socratique et l'interpellation inquiète de Saint Augustin dans ses « confessions » « qui suis-je mon Dieu ».

A cette question ontologique, la littérature répond « j'écris » c'est à dire « je suis là » dans l'espace de l'écriture où je m'insère, c'est à dire où le « je » s'insère et où « je » m'insère. Dès lors, l'identité, se définit par un espace et un temps.

II.2.1. Etre réel ou fictif:

Vérité/fiction, ce dépassement au sens hégélien du terme, porte atteinte à une opinion qui a toujours été au centre de l'autobiographie classique : la dimension référentielle du récit. L'opposition entre la réalité et la fiction sur laquelle semble fondé le pacte autobiographie se dilue ici. Imaginer ne constitue plus une évasion puisqu'on sort jamais de soi ; quoi qu'on invente, notre imagination nous trahit et on fini toujours par ce dire, à notre insu. C'est là que réside le sens profond d'une phrase de Beckett : « *on invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon.* »¹. Autrement dit, « *quand on s'invente, on est toujours dans le vrai* »².

La formule de Lacan : « la parole est la vérité » c'est à dire la vérité de l'être est dans son expression. Notre imagination n'est plus source d'erreur puisqu'elle permet d'accéder à la vérité profonde du sujet.

En effet, la vérité d'un homme ne se résume pas uniquement à des événements réellement vécus, elle s'ouvre au contraire à tout son univers psychique et mental. « *Si une ressemblance avec le monde doit être rechercher, que cela soit du moins avec le réel, c'est à dire l'univers qu'affronte et secrète notre inconscient et (déplacement de sens, confusion, imaginaire paradoxal, rêves, fontâsmes sexuels, angoisse nocturne ou éveillées...), et non pas avec le monde factice de la quotidienneté, celui de la vie dite conscient, qui n'est que le produit lénifiant de nos censures ; la morale, la raison, la logique, le respect de l'ordre établit.* »³

Déjà Aristote disait dans la poétique que la poésie était plus apte à exprimer la vérité que l'historiographie.

La fiction n'est pas nécessairement l'antithèse de la vérité. D'ailleurs personne niera l'existence d'une vérité propre au roman, qui n'est pas d'ordre référentielle mais qui, comme le rêve, serait porteuse d'une vérité seconde.

¹ – Beckett, Samuel. *Molloy*, Paris, 10/18, 1963,p.40.

² – Dettel, Daniel. « *colette : l'autobiographie perspective* », in *Autofiction*, op. p. 126.

³ – Robe Grillet, Alain.. *Angellique ou l'enchantement*, Paris. Minuit. 1988. p. 82.

Pour Robe Grillet, la fiction est réelle, peut être même plus réelle que la réalité objective. C'est ainsi qu'il faut comprendre la provocante formule incipituelle du miroir qui revient : « *je n'ai jamais parler d'autre chose que de moi* »¹. La vérité de l'écrivain est indissociable de son imaginaire. Il suffit pour en avoir la certitude, de penser à Balzac qui, sur son lit de mort, appelle Brianchon, le médecin de « la comédie humaine » à son secours.

La fiction instaure une dichotomie radicale entre le réel et l'écriture (qui seraient comme deux mondes parallèles) l'autobiographie dont l'écriture a une fonction explicative par rapport au réel, à la vie (écriture et vie étant comme deux mondes distincts mais contigus), et la fiction qui imbrique le réel et l'écriture comme deux mondes superposés.

Le réel n'est donc plus appréhendé sous la forme « passive » de la perception mais sous la forme « active » du fantasme qui est le réel recrée. L'important n'étant pas de la récréation de la réalité mais la superposition de la réalité et de sa récréation qui produit cette incertitude, cette instabilité « ou est le réel peut être que tout est faux »

En conséquence, si la réalité est fiction, tout écrivain digne de ce nom comprend qu'il faut à la fiction de se redoubler, devenir fiction elle-même pour espérer reconduire auteur et lecteur vers le lieu éventuel de la vérité. Car toute vie, en vérité, est un roman. Et en conséquence seul le roman sait dire la vie.

11.2.2. AutoFiction et fictionalisation:

Bien qu'elle soit réellement ancrée dans la littérature, l'autofiction est considérablement méconnue par la critique. En 1980, c'est à dire trois ans après la publication de *Fils* (Serge Doubrovsky) qui a marqué la genèse du terme, autofiction, déclare par la suite : « *Je me manque tout au long de moi, je ne peux rien apercevoir. A ma place néant...un moi en toc, un trompe l'œil...si j'essaye de me remémorer, je m'invente...je suis un être fictif...Moi, suis orphelin de moi-même.* »²²²²¹

Le « *nouvel autobiographique* »³ entend ainsi déjouer le pacte théorisé par Philippe Lejeune et peut être même ferait-il sienne l'affirmation de Benjamin

¹ – Robe Grillet, Alain. *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1985, p. 114.

² – Doubrovsky, Serge. *le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989. p.212.

³ – Grillet, Alain Robe. *Le miroir qui revient*. P. 189.

Constant : « *Je ne suis pas tout à fait un être réel* »¹. Ainsi, l'autofiction se présente comme un modificateur de l'autobiographie en ce sens ou elle est conçue une ruse permettant à l'auteur d'échapper au regards inquisiteurs, aux reproches d'impudeur et d'indiscrétion que pourraient lui faire ses propres personnages. On comprend donc les raisons pour lesquelles les auteurs de l'autofiction ont été avares de confidences et d'indications car s'ils étaient plus éloquent, ils auraient empêché la ruse de fonctionner. Dévoiler les motivations de l'autofiction la rendrait donc inopérante, inutile, et lui ferait perdre toute son efficacité ainsi que son intérêt.

Quant à Philippe Lejeune, il paraît aussi enthousiaste que réservé sur le statut de l'autofiction. D'abord on pourrait dire qu'il a inspiré à Doubrovsky la mise en place du paradoxe contractuel dont, l'un et l'autre, ignoraient les réalisations antérieures.

Ayant découvert le tableau de Lejeune, l'auteur de « fils », encore en chantier à cette époque, fait part dans une lettre adressée au poéticien de l'autobiographie de son désir d'occuper une case vacante dont aucun texte antérieur ne semblait revendiquer l'ouverture. Et c'est en niant l'existence pourtant réelle de l'autofiction, que l'auteur du pacte a incité Doubrovsky à la mettre en application, leur donnant ainsi l'impression d'innover.

*« Les ruses machiavéliques de Doubrovsky, m'ont fasciné parce qu'elle s'attardaient, dans une frontière, à cheval entre deux systèmes de communications : celui de la vie réelle [...] et celui de la littérature de fiction »*².

Mais Lejeune laisse planer quelques réserves : « *c'est passionnant, mais comment le lecteur devinerait-il l'écart entre l'analyse réelle et l'analyse imaginaire* »³ Selon lui donc : il faut que le lecteur puisse distinguer le vrai du faux. Mais c'est la chose pouvait être envisageable, l'autofiction deviendrait alors inopérante, voire inutile puisque son seul intérêt réside dans l'ambiguïté.

Cependant, la vérité qu'instaure l'autofiction se veut insaisissable, son mouvement favori est le glissement : « *je ne suis pas un homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même* »⁴. Déjà Valéry disait qu'en littérature le vrai est inconcevable.

¹ – Cité par Gérard Alain dans *Le journal intime*, Paris, PUF, 1963. p. 520.

² – Lejeune, Philippe. *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1984, p. 69.

³ – Ibid, p. 69.

⁴ – Grillet, Alain Robe. *Le miroir qui revient*. P. 13.

L'autofiction part de la personne réelle pour fonder un personnage. C'est pourquoi l'autofiction n'est pas une fiction mais une fictionnalisation dans la mesure où la fiction se détourne de la réalité pour en créer une autre tandis que la fictionnalisation part de la réalité pour la recréer. On la trouve chez Flaubert avec sa fameuse formule « *madame Bovary c'est moi* », chez Malraux : « *ni vrai, ni faux, mais vécu* »¹, chez Gide : « *les mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit leur souci de vérité : tout est toujours plus compliqués qu'on ne le dit. Peut être même approche-t-on de plus la vérité dans le roman* ». ²

11.2.3. Les fictions de l'identité personnelle:

Il ne manque pas d'ouvrage sur la fiction qui en questionnent la nature, la portée ou les limites. Ils sont écrits le plus souvent, soit par les logiciens qui se préoccupent du statut des énoncés portant sur des êtres non actuels ou sur la réalité ontologique des mondes qui les hébergent, soit par des théoriciens de la littérature qui s'intéressent à la physionomie des œuvres nées de l'imagination et de leur impact sur la conception et le contenu de la réalité. Ce qui peut établir un trait d'union entre les pôles qui ne se rencontrent pas spontanément et semblent même se repousser : d'une part, celui de l'identité personnelle et des moyens de s'en assurer, de l'autre, celui des variétés discursives faisant intervenir des personnages qui n'existent pas, ou ils ont existaient dans l'histoire, et de le faire d'une manière à la fois naturelle et savante. Seule l'identification à un personnage tout à la fois distinct d'elle et vise par elle permet à la conscience de faire l'épreuve de soi.

Nombre d'écrivains ont, en effet, travaillé à déjouer les lignes de partage entre autobiographie et fiction pour donner un nouveau genre de récit, hybride celui-là, qui mélange la vérité et l'invention. Ce type de l'écriture de soi où le fictif de l'identité est mis de l'avant pour s'identifier à son personnage, l'écrivain qui la pratique serait habité par un désir de devenir un golem de l'écriture, c'est à dire qu'il a tout les traits d'un demiurge qui cherche à se créer lui-même par le biais de l'art, à se donner un moi inédit. Et s'inventer un nouveau moi par la voie de la fiction.

La vie que l'auteur raconte n'est pas la sienne, mais celle d'un personnage historique auquel il a prêté sa plume. C'est à ce niveau que la fiction vient alors pervertir le pacte autobiographique. Il ne s'agit pas donc d'un

¹ – Malraux, André. *Les voix du silence*, éd, Gallimard, Paris, 1951, p. 29.

² – Gide, André. *Si le grain ne meurt*. Ed, Gallimard, Paris, 1972, p. 278.

bouleversement en profondeur, loin de là. Sans en avoir la moindre conscience, ce type de l'autobiographie reprend à son compte le travers même de l'autobiographie, la naïveté.

L'auteur donc utilise un discours fictionnel pour faire revivre une figure historique, ou l'auteur se substitue à son personnage pour écrire son autobiographie, qui, respectent les données historiques, paraît plausible, mais laisse apparaître l'auteur dans ses préoccupations et la tendresse qu'il montre pour son héros.

Toutefois, le romancier rencontre des problèmes dans la reconstitution vivante et plausible, d'autant plus s'il s'agit d'une figure historique réelle.

Chapitre III : Quête d'identité et voyage:

S'il est indéniable qu'aventure, voyage et quête d'identité ont des points communs, il est également certain que toute aventure ou tout voyage ne peut être qualifié que de quête. Le voyage est conçue comme une quête d'identité, même si le voyageur n'en est pas toujours conscient, il s'agit pour lui de transcender l'humaine condition pour trouver le vrai sens de l'homme, l'essence de l'humanité.

Le récit de voyage nous permet d'imaginer un ailleurs plus beau et plus étonnant que le réel, dans ce voyage par procuration, le lecteur s'identifie au narrateur, vit ses aventures et s'enrichit de son expérience par personne interposée. Le récit de voyage vient en somme compenser les désillusions d'un monde qui tend à s'uniformiser, ce qui veut dire qu'il nous montre que l'homme dans sa relation avec l'autre se construit une identité, un monde d'images pour rendre intelligible l'inconnu, cette construction d'identité et d'images se manifeste déjà chez l'enfant, qui oppose les gentils aux méchants et son espace connu (sa maison) à l'espace extérieur, immense et plein de dangers. Mais cet espace dangereux est au même temps source d'attraction. C'est dans cet amour ambivalent de l'inconnu que naît le désir de découvrir le monde.

Les images et les représentations continuent de nous servir de repères avant et pendant nos voyages. Elles se présentent le plus souvent sous la forme de préjugés, de stéréotypes et d'idées fixes qui induisent un ensemble de comportements tels que le rejet, la peur, la méfiance, etc. les voyages et les voyageurs qui nous importent sont ceux qui ont réussi à outrepasser ces présentations et sont parvenus à une nouvelle vision des choses.

Il est bien sûr mille manière de voyager, dans le vaste monde, autour de sa chambre, en soi ou dans les livres, de même qu'il existe de nombreux types de voyageurs : pèlerins, géographes, explorateurs, etc. mais s'il existe un point commun qui les unissent c'est qu'ils sont tous en quête de quelques choses et ces quelques chose qu'ils soient : un bonheur, un trésor, un refuge, tous se convergent consciemment ou inconsciemment sur la quête d'identité.

D'une manière générale, l'examen du récit de voyage conduit à interroger la frontière entre fiction et réalité et construction identitaire. La rhétorique de l'authenticité et de la singularité (je me propose de raconter ce

que j'ai vu) accompagne la construction d'un discours littéraire. L'instance narrative y relève en particulier d'un dispositif complexe que les modèles d'analyses narratologique permettent de mettre en évidence.

III.1. Quête d'identité:

Les identités, notamment contemporaines, sont en grande partie autocrées. Loin d'être victime d'une identification circonstancielle, les individus choisissent les circonstances qui les identifient.

Freud décrit le besoin d'appartenance comme étant « *essentiel aux développements de l'homme en tant qu'animal social* »¹ c'est une force positive nécessaire à la perpétuation de la race humaine. Guidés par le sens de l'« histoire dynastique » vers les institutions existantes.

Selon Freud, les individus en quête de l'identité tendent à graviter autour de « *propos constitués par leurs égaux, dont les membres s'identifient les uns aux autres et sont sous la domination d'une seule personne.* »² Les penseurs disent que cette tendance les rends vulnérable et facilement manipulés par les démagogues qui ont conscience de la force politique que représente un tel besoin d'identification.

Historiquement, c'est au sein de groupes dominés par les leaders charismatiques que la crise de l'identité s'est avérée dangereuse et néfaste. Les démagogues savent très bien que rien n'unit mieux un groupe que l'identification d'un ennemi commun.

« *La formation de l'identité procède d'un conflit perpétuel entre de puissants éléments négatifs d'identification,* »³ à écrit Erik Erikson, le fondateur de la théorie moderne de l'identité. « *en temps de crise ses éléments remontent à la surface provoquant une haine meurtrière de « l'extranéité » qui, pour l'individu, symbolise le mal aussi bien chez les autres qu'en lui-même* »⁴.

Ces éléments négatifs représentent les propres fautes et désirs inavouables de l'individu qu'il projette sur les êtres humains apparemment différents de lui-même et de ses associés. Lorsque les groupes se refusent à accepter la diversité des coutumes et des valeurs, ils accumulent « *des aversions et des*

¹ – Cité par Quinodoz, Jean Michel. *Découverte chronologique de l'œuvre de Freud*, éd, PUF, p. 49.

² – Ibid. , p. 58.

³ – Erikson, E. *Adolescence et crise. La quête de l'identité*, éd, Flammarion, Paris, 1998, p.180.

⁴ – Ibid. , p. 182.

préjugés irrationnels qui peuvent conduire à des accès de violence erratiques et à un malaise général très malsain pour l'individu »⁵, explique Erikson.

L'élément commun à toutes les horreurs commises au nom de l'identité est une vue simpliste de l'humanité par laquelle le monde est durci « entre nous et eux ». Il s'agit de la manifestation d'une crise d'identité permanente, c'est à dire d'une immaturité permanente.

Toute crise d'identité cache un désir instinctif de dissiper la confusion qui l'accompagne en s'identifiant à quelque chose de simple et clair. C'est ainsi que naissent les fanatiques religieux, les super-patriotes et les zéloteurs de nombreuses causes.

Ces mouvements attirent et passionnent ceux qui cherchent une identité instantanée. Mais comme l'affirme Bertrand Russell, « les mouvements vont toujours trop loin ».

III.1.1. Identité en construction:

On la déjà dit l'identité n'est pas innée, telle une source de soi unique, stable et à préserver à tout prix. On nous appuyant sur les théories de l'identité, nous envisageons l'identité comme une construction de soi, plurielle, souple, changeante et non hiérarchisée. Ce n'est pas un état mais un processus.

Quoique déterminée par les structures mentales et les processus psychologique, l'identité se construit dans le cadre d'expériences totalement singulières.

L'individu se trouve inséré dans des institutions canalisant son action et lui fournissant des justifications symboliques. Les institutions (famille, religion, état) pour but d'influence, maintenant leur place centrale dans les dispositifs sociales. Crises des identités nationales, recomposition des identités religieuses ou familiales, rôle de plus en plus important de la construction de l'identité pour les individus : la définition de l'identité est au cœur de la compréhension des mutations sociales.

L'individu se socialise et construit son identité par étapes, au cours d'un long processus qui s'exprime fortement de la naissance à l'adolescence et se poursuit à l'âge adulte. De manière permanente, l'image qu'il bâtit de lui-même ; ses croyances et représentations de soi constituent une structure

⁵ – Ibid. , p. 183.

psychologique qui lui permet de sélectionner ses actions et ses relations sociales. La construction identitaire est l'image de soi assurée ainsi des fonctions essentielles pour la vie individuelle.

Le soi constitue le versant interne de l'identité individuelle. Il se construit dans la relation à l'environnement et aux autres. C'est précisément au sein de groupes, restreints ou étendus, contractuel ou imposés, que se développent les relations de construction de l'identité. L'ensemble des travaux actuels qui tentent de comprendre l'identité. L'ensemble des travaux actuels qui tentent de comprendre l'identité se centre d'ailleurs sur la construction de l'identité dans les interactions sociales. Ils mettent en avant le fait que les sociétés se caractérisent par la multiplicité toujours accrue de groupes d'appartenance qui vont des groupes primaires comme la famille ou le cercle amical restreint, jusqu'à l'humanité-monde.

Par ailleurs, la conscience de soi n'est pas une pure production individuelle, elle résulte de l'ensemble des interactions sociales que provoque ou subit l'individu. Le groupe socialise l'individu, et l'individu s'identifie à lui. Mais en même temps, ce processus permet à l'individu de se différencier et d'agir sur son entourage. E.M.Lipiansky, dans sa contribution relative à la formation de l'identité des groupes, estime que, pour l'individu, l'identité n'apparaît pas comme la juxtaposition simple des rôles et des appartenances sociales.

L'identité doit être comme une totalité dynamique, où différents éléments interagissent dans la complémentarité ou le conflit.

Dans toute société, la construction autonome de l'identité s'effectue pour l'individu dans le rapport d'adhésion ou de rejet qu'il fonde avec ses groupes d'appartenance. L'individu se trouve inséré dans un maillage, volontaire ou non d'allégeances qui lui impose ses comportements et lui fournit un ancrage identitaire.

Jean-François Dortier, reprenant les travaux du sociologue Alain Caillé, montre dans une de ses contributions qu'il existe probablement toujours des formes de concentration et de cohérence des appartenances individuelles : les adhésions totalement choisies où l'individu tente de se réaliser seul, comme les associations sportives, culturelles ou de loisirs, les sociabilités primaires comme la famille ou les amis, l'appartenance aux grandes appartenances

sociales, religieuses ou politiques, et enfin la référence à l'humanité dans son ensemble.

III.1.2. Identité entre repli et ouverture:

Notre monde semble vouée à explorer la notion de différence. Différence des sexes, différence entre les cultures, les ethnies, les religions, les nations, les régions, les ages de la vie. Notre temps, saturé de communication, est traversé par une hantise, celle du repli de l'individu sur son territoire.

Chaque groupe concurrent affirme que son essence culturelle mérite d'être privilégiée et exerce une politique d'exclusion radicale au détriment des autres formations.

Simultanément, de multiple cercles proclament l'urgence de retrouver une unité de l'homme et de ses valeurs, voire de recouvrer la certitude sécurisante d'une identité universelle qui gommerait les différences et les résorberait dans une société globalisante.

« *Nous sommes peut être un monde de l'être, un pli de la substance ce qui n'existe que comme puissance, comme mouvement et changement* »¹, affirme Miguel Benasagag. Les identités culturelles comme les identités personnelles ne sont pas fixes. Elles se développent et s'enrichissent à travers l'échange réciproque et l'incorporation d'autres cultures.

Cette conception évite par son dynamisme, le piège d'un multiculturalisme étroit et essentialiste si « *la question de l'autre apparaît constitutive de l'identité.* »² Comme le déclare Jean-Marie Benoist, il s'agit de repenser l'Autre, de le vivre non seulement comme une force antagoniste mais de voir en lui un facteur d'enrichissement culturel. Son existence permet alors à l'individu, grâce à la communication, de se redéfinir d'une façon plus créatrice. Une telle orientation, en stimulant une ouverture active et participatrice aux autres cultures, est un plaidoyer pour un multiculturalisme d'ouverture et de métissage.

Le rappeur K.mel, dans une interview accordée au magazine Newsweek (février 1996), répondit pour définir son identité : « *Je suis un mec algérien avec*

¹ – Benasagag, Miguel. *les squatters et les autres*, in l'étranger, pretentaine, n°9/10, avril 1998, IRSA. Montpellier, 1988, p.218.

² – Benoist, Jean- Marie. *Facette de l'identité*, in l'identité, séminaire par Claude Levi-Strauss, PUF. Paris, p. 17.

une culture française et une culture musicale noire-américaine. »¹. L'identité n'est pas une donnée, pas une anthologie, pas un attribut, pas une évidence, pas un facteur éthologique, pas un fait de nature, mais une construction où jouent avant tout les représentations, les images, la mémoire. C'est un processus, permanent, avec des phases de relativité et des accélérations, des contestations, des contestations, des redéfinitions.

L'identité ni constante ni statique, ni invariable. Bien au contraire ; l'identité est élastique et malléable. Le système de classement identitaire ne peut produire qu'une liste éclatée des catégorisations floues et incohérentes. De plus en plus « *l'identité est perçue comme un ensemble de qualités non pas innées mais acquises qu'il est possible de choisir, d'acquérir et d'acheter même, d'inventer à volonté, selon un idéal de créativité* »²

III.1.3. Les pièges de fixation:

Il est plus facile de réduire une culture ou une identité à sa plus simple expression, ou à la caricature de l'une de ses composantes que d'examiner nos propres référents identitaires. Il est plus facile de figer un individu dans une identité fixe et immuable, de le cristalliser et de le visser dans ses traits les plus grossiers que d'interroger, même particulièrement, même furtivement, nos propres marqueurs d'appartenances.

Se poser en s'opposant, exclure pour mieux se percevoir, haïr pour mieux s'aimer. Ensemble sont autant d'attitudes qui caractérisent tout le temps les extrémistes, parfois le commun des mortels.

« On ne peut avoir de vrais amis si on n'a pas de vrais ennemis [...] » nous raconte un romancier cité par Samuel Huntington. « *Tous ceux qui sont en quête d'identité et d'unité ethnique ont besoin d'ennemis* »³

Figurer l'altérité dans la caricature est un moyen comme un autre pour exister et surtout pour affirmer notre position. « *Sans ennemis, pas de frontière à poser, et sans frontière, pas de « nous »*⁴ ». C'est vieux comme le monde ! c'est même

¹ - (cité par Shusterman, Richard. *identité, multiculturalisme de l'autre en moi*, in *l'Etranger pretenalné*, n°9/10, avril 1998, ISRA, Montpellier, 1988 , P.204.)

² - Asselin et Lamoureux, « *Autofiction : les identités électives* » éd, Gallimard, Paris, 2001. p. 15.

³ - Huntington, S., *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 17.

⁴ - E, Lecoœur. *un néo-populisme à la française. Trente ans de front national*, Paris, la découverte. 2003, p.239)

une démarche universelle pour reprendre le mot utilisé par Cornelius Costoriadis qui décrivait à sa manière le racisme « *[ce dernier] est un rejeton, ou un avatar, particulièrement aigu et exacerbé, [...], une spécification monstrueuse, d'un trait empiriquement presque universel des sociétés humaines. Il s'agit de l'apparente incapacité de se constituer comme soi sans exclure l'autre, et l'apparente incapacité d'exclure l'autre sans le dévaloriser et, finalement le hair* »¹ Ce triste réflexe est à la fois humain, historique et dérisoire, plombe le débat public sur l'intégration et notre identité collective. S'agissant du « musulman terroriste » de « la femme voilée et soumise » de « juif occupant », nous sommes chaque fois en présence d'un double réflexe de déplacement et de généralisation, un double réflexe qui semble pourtant facile à éviter.

« *Une culture refuse l'autre pour affirmer sa cohérence. Lorsqu'elle se sent menacée dans son existence, elle pourra chercher à reconstruire son identité sur le diagramme seul de la négation de l'autre* »².

III.2. Le voyage et l'image de soi et de l'Autre:

Depuis l'antiquité, des voyageurs connus, d'autres perdus dans le réceptacle de la mémoire universelle, ont créé une histoire commune. Ces liens, tissés sur une trame composée d'un imaginaire omniprésent, d'idées préconçues, de chocs culturels, de découvertes.

Au cœur de l'expérience du voyage s'effectue une autre rencontre qui est celle d'une ignorance partiellement gommée et d'une connaissance toujours en quête de mieux. La rencontre entre le connu et l'inconnu provoquerait une confrontation possible entre une éducation minuscule et une éducation majuscule (R.Barbier) la première enfermée dans un esprit sécuritaire, étriqué, frileux ne dépassant pas le seuil de sa porte, la seconde portée à la découverte, à l'élaboration d'une pensée métisse où les valeurs et la vision du monde de l'une viennent dans un jeu d'interaction nourrir ses propres valeurs. Le voyage en tant qu'expérience vécue favorise progressivement une ouverture vers le monde et trace des pistes potentiellement là qui nous éloignent d'une réalité nombrilique pour embrasser la terre patrie pour paraphraser un ouvrage tel « Léon l'Africain ».

¹ – Castoriadis, C. *Le morcelé, Le carrefour du labyrinthe III*, Paris, Seuil, 1990. p. 29.

² – Cité par p-p. grossi aux, *l'homme en société*, Paris, PUF, 1995, p. 171-172.

Le voyage est un thème qui fait flores dans la littérature comme un écho aux mythes. C'est, entre autre choses, le voyage de Dante, de gullivers de Swift, les pérégrinations de Pantagruel de Rabelais, les milles et une nuits de Sindbad le marin, les aventures de Jules Vernes, Goethe, etc

Le voyage était est peut être toujours au centre de l'éducation des peuples arabes. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les récits d'aventures de grands voyageurs arabes depuis le VIIIème siècle. Mais chez un Ibn battuta, Ibn Fadlan, le voyage est aussi le signe d'un esprit, nomade, héritage du monde arabe et une action de foi propre à le hadjidj (le pèlerinage à la mecque). L'arabe est voyageur dans l'âme. Au cours de ses pérégrinations, il découvre le principe de fraternité communautaire. Une communauté de foi qui place le voyage comme un des moyens de récolter de la connaissance. « Voyage tu découvriras le sens des choses et la valeur des hommes. » L'arabe voyageur faisait partager à ses amis musulmans le fruit de son expérience et des informations recueillaient de leurs périples.

III.2.1. Récit de voyage et interculturel:

Les récits de voyage, les voyages vécus nous apprennent aussi que dans la relation avec l'ailleurs, l'homme se bâtit un monde d'images pour rendre intelligible l'inconnu. Construction d'images qui se manifeste très tôt chez l'homme et notamment chez l'enfant qui oppose les gentils et les méchants, un espace sécurisant (la maison) et l'espace insécurisant (l'extérieur). Nous savons que l'enfant aime à jouer au bord des frontières entre connu et inconnu, comme s'il y avait une attirance innée à aller là ou il ne faut pas aller ! Rapport simple, chez l'enfant, il devient complexe, ambigu, ambivalent chez l'adulte.

Quelle est la nature de ses images, de ses représentations ? Elles sont désignées en psychologie culturelle, en communication interculturelle par la notion d' « imagologie interculturelle » qui est l'étude et l'analyse sémiotique et socio-historique des représentations des identités culturelles centrées sur soi (auto) et sur l'extérieur (hétéro), tout simplement c'est un ensemble de présupposés, de stéréotypes, d'idées figées qui indiquent un ensemble de comportements, d'attitudes qui oscillent selon une période historique donnée entre rejet, fusion, admiration, peurs multiples, exotisme, etc.

Le voyage confronte ainsi les préjugés à la réalité mais il n'élude pas le problème complexe de l'interculturelle. On peut partir sans partir. Partir c'est aussi se dégager d'un contexte culturel afin d'appréhender avec des yeux nouveaux ce qui est donné à voir. Le voyage-rencontre souligne avec certitude que la communication interculturelle n'est pas une élucubration de l'esprit mais un art de voyager dans des univers culturels différents. Partir, c'est surtout s'ouvrir au monde. C'est dans ce sens la que les voyageurs d'hier et d'aujourd'hui ont, à leur façon, appelé tout homme à vivre la rencontre concrète avec l'Ailleurs car la connaissance livresque pure désincarnée de l'expérience peut être trompeuse et pédante.

III.2.2. L'Autre comme un « je » :

La littérature de l'Ailleurs commence avec la question fondamentale : qui est l'autre ? et plus encore avec cette réponse élémentaire mais qui introduit une rupture et ouvre le champ de la deterritorialisation : « *l'Autre est un je* »¹, l'artiste à la recherche d'un authentique Ailleurs va donc s'efforcer à une représentation de l'altérité qui appréhende la complexité de celle-ci, parce que le réductionnisme ne lui est en la matière d'aucun secours.

L'analogie botanique, de son côté « naturaliste » l'altérité culturelle, fige l'autre dans un type immuable chargé de transmettre un message sans qu'il soit question d'une autre dimension (hominisante) de l'existence de cet Autre. Perception réductrice de l'Autre.

C'est par la question de la déficience des opérateurs de lisibilité fondamentale lorsqu'il est question de l'Autre, poser le problème des opérateurs de lisibilité de l'altérité de l'Autre c'est poser le problème de l'écrasement de son individualité sous une altérité conçue exclusivement comme un paradigme ontologique et une imputation d'appartenance collective. Cet écrasement connaît des formes très diverses ; il peut aller jusqu'à l'affirmation de l'opacité de l'autre, et cette dernière signifie alors souvent une insignifiance qui accomplit la déshumanisation de l'Autre. « *Mais affirmer que l'autre ne peut être là que comme une version plaisante mais dégradée de l'humanité, ou comme une incarnation fragmentaire d'un idéal, ou comme le représentant d'une part maudite de l'humanité, c'est aussi refuser que l'autre soit un je* »².

¹ – Angé, M., in *le sens des autres*, Fayard, 1994. p. 45

² – Guy, Barthélemy. *Littérarité et anthropologie dans le voyage en orient de Nerval* Seuil, 1996. P. 194.

Le voyage a pour objet d'articuler les sujets entre eux, et, par conséquent, de leur faire percevoir qu'ils sont à la fois, inéluctablement, le même et l'Autre, que celui-ci est présent dans leur identité propre comme ils le sont dans la sienne.

L'essence du voyage est d'origine ontologique parce que l'homme est un voyageur sur terre, le voyage permet la rencontre avec les autres et avec l'Autre, détenteur fascinant de l'altérité qui est une valeur en soi. Ignorer cette altérité, c'est non seulement se priver de l'aspect créatif de la rencontre, c'est aussi prendre le risque que l'Autre ne s'inscrit pas dans l'interaction des échanges culturelle, chacun reste avec ses représentations, chacun s'arc-boute sur son univers comme pour préserver une identité défensive.

Si l'autre en tant qu'étranger a été découvert et analysé par le théologien, l'ethnologue, l'historien, le politique et surtout le voyageur, l'autre en tant que double intéresse la littérature.

Il peut devenir une figure de l'écart extrême lorsqu'il s'incarne dans le fou ou l'idiot, dans l'ambiguïté et d'être hors sens, et donc peut être hors humanité, tout en étant l'un de ses plus puissants révélateurs. Mais l'autre peut également prendre une figure plus familière, celle de notre prochain, qui tout en le mettant dans un processus d'affirmation subjective, représente aussi « un appel à ma responsabilité », comme le dit Lévinas.

Susceptible de recevoir des déterminations multiple, l'Autre exige une approche plurielle, qui justifie, une réflexion interdisciplinaire. On s'efforçant de dépasser les problématiques de la réciprocité (traduction, influence, collaboration) mais aussi les théories fondées sur l'écart (préjugés, stéréotypes...) afin de souligner que l'altérité n'est une donnée figée, mais un processus dynamique qui met en jeu des mécanismes d'interactions complexes : hybridation, tension, fluctuation, inversion, échange...

III.2.3. Voyage et quête d'identité:

Le voyage répondrait dans l'absolu à une quête de l'identité, par l'expérience d'horizons autres pour sortir de la chaîne causale, c'est dans ce sens là que Kabir, grand poète indou né vers 1440 à Bénarès, rêva d'unir le mysticisme de Mohammed avec la pensée traditionnelle du Brahmanisme et écrivait dans un de ses aphorismes : « *Kabir laisse parler l'expérience, il sait que tout le reste est mensonge* ». L'expérience deviendra connaissance et le voyage

répondrait à une double quête : un désir profond de changement intérieur et la rencontre d'un monde hors de ses frontières.

Pour le voyageur grec partir signifie symboliquement être altéré, absorbé par l'errance qui est disparition depuis l'Odyssée. Dans l'errance il y avait chez le grec une perte d'identité, une altération nuisible à la cité, à l'identité grec. La langue grecque définit le voyage comme prise de distance et distinction, et insisté sur l'expérience originelle de la séparation qu'effectue le voyageur. C'est pourquoi le retour du voyageur grec était appréhender car l'éloignement avait altéré la personnalité du voyageur. On ne reconnaissait plus l'homme que l'on avait connu. Ulysse à son retour à Ithaque, n'est ni reconnu de son père, ni de sa femme, ni de son fils. Ulysse incarne le désordre et l'ordre car son retour réinstaure un nouvel équilibre dans la cité. Ulysse n'est plus le même, il est l'autre, une nouvelle identité est forgée, entre ces deux Ulysses qui ne font qu'un, il y a un long périple et une longue quête d'identité. Ce sont ses proches qui trouveront en Ulysse un autre homme. Quant à lui il devient celui qui a vécu « cela » et ne sera plus celui qu'il a été.

Peut être, il convient ici de citer la parole du poète Antonio Porgia qui inscrit le voyage dans une quête d'identité, une découverte de soi : « *le voyage : un départ de moi, une infinies de distances et une arrivée à moi* ».

Le voyage offre par ailleurs une interrogation sur la dimension collective et générique mais aussi individuelle de la genèse de l'identité, une réflexion sur la multidimensionnel de l'identité qui, précisément, sera amplifiée par la rencontre de l'altérité culturelle. Le voyage donc va explorer les enjeux tant individuels que collectifs, tant philosophiques qu'idéologiques, tant esthétique que sociaux, tant existentiels que politiques, de la question de l'identité.

Chapitre IV : Identité et identification:

Identité : le mot est peu évalué des psychanalytiques qui renvoie leur lecteur à l'identification. Ce substantif se réfère au verbe « identifier » sous sa forme transitive ou réfléchie (« s'identifier »).

Dans le premier cas (« identifier »), il désigne le fait de considérer qu'une chose « ne fait qu'un avec, est assimilable à » une seconde chose désignée. Ainsi, on identifie précisément une chose lorsqu'on la « *reconnait comme appartenant à une certaine espèce.* »¹

Dans le second cas (« s'identifier »), il consiste en l'action de « se faire (ou devenir) identique, se confondre en pensée ou en fait avec quelqu'un ou quelque chose. Il y a ici une notion de rapprochement, comme si les deux éléments en présence ne devaient progressivement plus faire qu'un, c'est-à-dire se fondre petit à petit dans un rapport d'identité. C'est à ce sens que correspond la notion d'identification en psychanalyse.

Dans cette acception, l'identification suppose une dynamique, un mouvement perpétuel vers l'identité, sans que celle-ci ne soit nécessairement atteinte. Ainsi, l'identification est à comprendre comme un processus, et non comme un état.

Dès lors que l'on parle de l'identification, la mécanique psychanalytique se remet à tourner. Le processus d'identification est un des concepts les plus opérants de la psychanalyse et de la psychologie. Il est en rapport avec la projection. Il est à l'œuvre dans la constitution du moi et, par suite de la mise en mouvement des autres instances, il se trouve à l'origine de la constitution du Moi.

Dans la constitution d'un modèle de Moi idéal, les imagos parentales sont directement impliquées à cette période de la vie. C'est la recherche d'une identité qui fera que le sujet se retrouve plus ou moins en conflit avec certaines circonstances de la vie. La réactivations de ses fantasmes se fait selon des modalités spécifiques

La période de l'identification semble être celle d'un retour sur soi, si l'on entend par là retour au Moi propre. L'expérience de l'altérité renforce l'anxiété liée aux problèmes de l'identité.

¹ – - Debove, Rey. *Le petit Robert*, Paris : Ed, Le Robert, 1977.

Cette référence nous permet d'introduire la culture et l'imaginaire et nous verrons combien la crise d'identité et son rapport avec les fantasmes et l'imaginaire qui est projetée sur les contenus de la culture peut avoir des conséquences importantes pour la vie d'un individu.

Bien entendu les corrélats sont multiples puisque à partir de la question de l'identité, toute une réflexion se met à rayonner. Nous accorderons par la suite une large part à la question posée par l'identification et les enjeux psychanalytiques.

IV.1. Identité entre imaginaire et culture:

Les rituels de mémoire, la culture et les croyances constituent des formes privilégiées de la socialisation et de l'identification des individus. L'appartenance culturelle, religieuse ou politique permet l'articulation des fonctions psychologiques individuelles et des récits mythiques. Cette articulation s'effectue à travers des cérémonies, des rituels. Le processus d'identification culturelle permet à l'individu d'assurer le bon fonctionnement de son soi par l'inscription dans un corps symbolique virtuellement éternel : la nation, la communauté religieuse, l'ethnie, etc. Anne Muxel, par exemple, montre toute la complexité de la mémoire familiale qui, par les repas familiaux, la conservation des objets et les récits quotidiens, permet l'inscription des individus dans une lignée et dans une culture commune.

Le corps communautaire peut être bafoué, ou avoir disparu. Il demeure en souvenir et en devenir, dans notre imaginaire. Les processus d'intégration communautaire et culturelle ont tôt fait l'objet de l'attention de l'anthropologie. À la suite des travaux de Rurn Benedict, le courant culturaliste américain a défini des « patterns of culture », modèles culturels qui structurent les modes de vies et les productions des membres d'une société. Cette vision pourtant progressivement complexifiée, n'est plus en vigueur car elle tendait à considérer les cultures comme des attributions immuables des collectivités sociales. La vision centraliste supposait que les éléments rituels ou symboliques et imaginaire assuraient l'intégration des membres de la société. On pense plutôt aujourd'hui que les individus entretiennent des liens multiples et divers et surtout changeants avec les communautés et leur croyances.

Si le terme identité culturelle est dévoilé précédemment, il est utile de préciser d'emblée ce que recouvre l'imaginaire qui sera compris comme un

ensemble de représentations tenues pour vraies et qui permettent à l'individu d'intelliger la société et d'y agir. Il est aussi le produit de l'ensemble de démarches symboliques par lesquels une société se donne des repères pour s'ancrer dans l'espace et dans le temps, pour rendre possible la communication entre ses membres et pour se situer par rapport aux autres sociétés, c'est pourquoi certains chercheurs recourent à l'imaginaire et à l'affect lorsque l'on s'intéresse à l'identité.

IV.1.1. Identité et culture:

L'identité se définit toujours en relation avec la culture si nous comprenons celle-ci comme l'ensemble des réflexions et des actions, des créations et des traditions, les modes de vies et des possibilités, des réalités et des perspectives d'une communauté humaine déterminée.

La crise provient de la rupture des référents habituels d'une société et d'une époque, des idées, mais surtout des croyances et des valeurs qui constituent la fin ultime vers laquelle la personne et la collectivité aspirent. Des crises surgissent, des possibilités et des occasions qui peuvent être bonnes ou mauvaises, suivant l'attitude que l'on prend et la voie que l'on choisit.

La culture c'est ce que l'homme a créé tout en se créant lui-même, elle constitue la substance même de l'homme, sa nature propre. Sans culture, l'être humain cesse de l'être il se dénature, ce qui revient à dire qu'il se déshumanise.

« La culture est la demeure de l'homme- dit le péruvien Léopoldo Chiapo. Le filet dans lequel on habite est suspendu au- dessus d'un abîme : sans culture et sans l'apprentissage de la culture, l'homme périt »¹, mais aussi sans renouvellement, l'homme périt aussi.

« La parabole est claire : ou bien on construit la culture ou bien on est emprisonné »². Ce filet, la toile d'araignée dont parle Chiappo en expliquant la parabole de Thiequin, « a un double rôle, protecteur et prédateur. A chaque tombée du jour, l'araignée détruit sa toile pour recommencer aux dernières heures de la nuit à en faire une nouvelle pour l'aurore. De même l'homme détruit et construit sa culture au cours de certaines nuits profondes et tendues de l'histoire. »³

¹ – Chiapo, Léopoldo [http:// www. Planet agora. Com/ cae-20- Pluralisme culturel. Html](http://www.Planet agora. Com/ cae-20- Pluralisme culturel. Html). 2004.

² – Ibid.

¹ – Ibid.

2- Cqndoum Joel. *Mémoire et expériences olfactives*. Ed, PUF, Paris, 2000, p. 140.

Trois voies seulement s'ouvrent à lui :
ou il construit la culture.

Ou il la détruit.

Ou il reste prisonnier de réseaux anciens en raison de son incapacité à produire les nouveaux fils conducteurs de cette émanation de l'être humain que nous appelons culture. La nature de l'homme c'est la culture

Le mot clef est de créer, et nous dirons plutôt de recréer, parce que personne ne crée à partir de rien, ni ne construit dans le vide. La création culturelle et identitaire est à la fois préservation et transformation. La seule manière de conserver est de transformer. La seule manière de maintenir vivant le passé culturel est de transformer, de créer le neuf à partir des anciennes formes culturelles.

Tel est le défi pour toute culture : créer, transformer, continuer ; « on fait le chemin en marchant » disait Antonio Machado, en étant conscient à la fois qu'on ne peut retourner en arrière, qu'aujourd'hui est un point de départ, et que si demain est un horizon, c'est parce que d'autres on fait cette route auparavant. Il ne faut jamais oublier que tout point d'arrivée est aussi, nécessairement, un point de départ.

IV.1.2. Identité narrative et imaginaire collectif:

Il convient d'emblée de poser la question suivante : comment de nombreux récits (notamment ceux des romans) jouent actuellement le rôle dévolu autrefois aux légendes dans la construction de la mémoire, est ce qu'on imprègne les esprits de nouvelles légendes ? Comme le précise Joel Candau, un individu « *livrera [...] une vision des évènements passés en partie remaniée par le présent, ou, plus exactement, remanié par la position que lui-même occupe dans ce présent* »². Des stratégies de reconstruction du passé peuvent transformer dans le présent les éléments pénibles pour les rendre acceptables, voir les mythifier. C'est pourquoi peut être il est plus facile de parler de la colonisation que du problème identitaire algérienne, de raconter des vacances à Tunis que de décrire un système d'enfermement...de l'épopée musulmane de Salahddine dans les croisades, que de parler de l'islam politique. Plus qu'un devoir de mémoire, l'interprétation du patrimoine est ressentie par certains comme une de penser les plaies, et par la mise en scène, de perpétuer l'existence même imaginaire, de ce monde paradoxal. Cependant la question des grandes valeurs morales

développées par les récits du passé et de l'intériorisation sociale de ses grandes valeurs se pose aussi.

Dans cette mise en scène de mémoire, de partage commun, de valeurs, d'imaginaire collectif, dans un partage des récits créés par la rencontre d'un lieu et d'un public se joue ce que Paul Ricoeur appelle « identité narrative » fondée autant sur des réalités historiques que sur des orientations institutionnelles et des constructions narratives déjà existantes.

Quels sont les effets de ces représentations sur ce que l'on nomme « l'imaginaire collectif », est ce que les récits qui ne font pas encore consensus, construisent-ils de nouveaux récits qui se construiront l'imaginaire collectif future ?

La réponse à ces questions ne se cherche pas que dans les faits car les événements se prétend à différentes mise en intrigue et si l'identité narrative et par essence évolutive, la multiplicité des possibles narratifs doit apparaître dans les lieux des mémoires.

IV.1.3. Imaginaire et fantasme:

L'imaginaire personnel-pulsionnel, avec la question non tranchée de la nature des pulsions ; l'imaginaire social-institutionnel, produit psychique collectif au niveau de la société, d'une capacité radicale de créer des formes, figures, image plus au moins étayée au développement matériel, technologique et économique de la société. L'imaginaire social s'impose durablement par le biais des institutions et des organisations.

Les structures de l'imaginaire ne sont pas figées, immuables, elles participent de notre expérience quotidienne, entre nos propres racines psychiques d'une part, les sociétés et leurs cultures de l'autre. D'où la nécessité de reconnaître un chemin, un trajet entre ce qui nous vient de notre profondeur bio-psychique (pulsions) et ce que nous devons sacrifier aux réalités sociales et naturelles (intimations).

Les conduites symboliques : éducatives, artistiques, les métiers et les mœurs s'établissant par assimilation de ces deux catégories d'impératifs qui se trouvent en quelques sorte jetées ensemble en tant que signifiants sociaux et culturels

Freud a le premier traité de l'imaginaire comme objet, pour lui essentiellement assimilable aux pulsions ; il évolue ainsi de l'acceptation naïve

d'une réalité prétendue de la séduction hystérique à une interprétation critique en tant que fantasme du désir. C'est l'hypothèse d'une dimension psychique inconsciente, soustraite à l'espace des manifestations consciente qui fonde sa métapsychologie qu'il appelle encore psychologie des profondeurs. Dans la science des rêves, l'inconscient est circonscrit tel un système préconscient, lui-même clivé du système conscient par la seconde censure.

Il rompt ainsi avec huit siècles de refoulement et de coercition de l'imaginaire. C'est le grand mérite de Freud que d'avoir ainsi redonné droit de cité aux images leurs effets.

La pulsion détournée s'investit en effet chez Freud dans des images qui gardent la marque de l'évolution libidineuse de l'enfant « *la pulsion s'aliène en se travestissant en images* »¹.

Le symbole est ainsi reconduit par Freud à la sexualité en dernier ressort, toutes les images, fantasmes, se réduisant à des symboles sexuels et l'image étant le miroir d'une sexualité mutilée.²

Jacques Lacan développe la théorie Freudienne de l'imaginaire en l'enrichissant. Pour lui, l'imaginaire est une modalité qui sert à fonder le problème phallique. L'imaginaire objet à se caractérisé par la béance originaire de l'individu et se développe en trois stades définis par la théorie du miroir : miroir, interprétation du fantasme, une topique situant le réel dans le statut de l'impossible. Au stade du miroir, le sujet poussé vers l'insuffisance de l'anticipation, pris au leurre des identifications spatiales, machine les fantasmes qui se succèdent en passant d'une image morcelé du corps à une forme totale. On assiste au passage de l'imaginaire comme irréalité de l'objet à l'imaginaire comme représentant de l'incomplétude du sujet.

¹ – Cité par Marie-Jean, Sauret. *Freud et l'inconscient*, éd, Milan, 1999. p. 131.

² - G, Durand. *l'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964, p. 45.

IV.2. Les fondements psychanalytiques de l'identification:

Dans la théorie psychanalytique, la première topique définit trois systèmes : l'inconscient, le préconscient et le conscient ayant chacun sa fonction et son type de processus. Freud aborde dans une deuxième topique les rapports entre les trois instances que sont le ça (pôle pulsionnel), le Moi (intérêt de la totalité de la personne, raison + narcissisme) et le Surmoi (agent critique, intériorisation des intérêts et des exigences). Pour expliquer l'ensemble des processus mentaux, Freud en viendra à rajouter l'Idéal du Moi (très investi narcissiquement). Il pourra ainsi décrire les principaux phénomènes psychiques en termes de conflits.

Ainsi, l'Idéal du Moi est utilisé en psychanalyse pour désigner une instance psychique. L'organisation de l'appareil psychique comme nous l'avons- vu se divise en trois instances : le Ca, le Moi, le Surmoi.

La fonction de l'Idéal du Moi se présente dans les relations objectales où les relations qui s'établissent avec autrui comme fondement du Moi.

Le caractère du Moi résulte du refoulement. Le processus d'identification sont au centre de la compréhension de l'histoire d'un individu.

L'Idéal du Moi est un ensemble de modèle emprunt à son environnement, débuté par le milieu familial, puis résultant du milieu social et culturel.

Tout ce qui se forme dans la construction du Moi et du Ca s'inscrit pour former « la personne » : l'être. Ce qui dessine, à ces instances, un caractère durable qui pourrait être imager par l'expression : « chasser le naturel, il revient au galop ».

L'Idéal du Moi, c'est donc en la pensée Freudienne : « l'identification », qui s'effectue dès le premier pas de l'évolution ou construction d'un individu.

Et, cette Identification est singularisé par Freud comme être : l'empreinte de la « pré-histoire personnelle ».

Il faut souligner que, Freud, inscrit sa pensée d'après un regard patriarcal, c'est à dire lié au père, comme sujet même de la mimétis de l'enfant. Donc, cette identification se voit être principalement par rapport au père.

Ainsi, l'Idéal du Moi est un modèle idéalisé auquel le sujet cherche à se conformer, résultat de l'identification au début aux parents idéalisés. C'est une

instance très narcissique, substitut de la toute puissance de l'enfant (de « je peux tout » à « je voudrais tout pouvoir »). Le Moi se compare à un idéal, permettant au sujet de se dépasser. C'est un idéal personnel formé progressivement au cours de l'enfance par identification aux personnes aimées et admirées. C'est une instance psychique consécutive à l'identification Oedipienne.

IV.2.1. La formation du Moi Idéal:

Dans la découverte d'une nouvelle étape du développement du Moi et de la libido, la psychanalyse individuelle, doit ses recherches à la psychologie collective. Les névroses de transfert, point de départ de la recherche psychanalytique et pendant longtemps son unique objet, ont permis à Freud de reconstruire à peu près complètement les phases du développement des pulsions. Par contre, le second facteur impliqué dans la formation de la névrose, le Moi, demeurait une masse compacte, impossible à réduire plus avant, et les idées qu'on pouvait se faire de sa structure étaient extrêmement hypothétiques.

L'étude des psychonévroses narcissiques et de la vie amoureuse de l'individu normal a bien jeté quelque lumière dans cette obscurité, mais il a fallu attendre cette étude de la psychologie collective pour que Freud parvienne à dégager l'existence d'un véritable « stade » dans le Moi. Cette étape supérieure du Moi, qui succède au narcissisme originel de l'enfant et de l'humanité, consiste dans la distinction entre un Moi toujours caractérisé par le narcissisme primaire et un « Idéal-du-Moi », modèle érigé à l'intérieur de soi pour y mesurer tous ses actes et qualités. Cet Idéal-du-Moi remplit des fonctions importantes, telles l'épreuve de réalité, la conscience morale, l'auto-observation et la censure des rêves ; c'est également la force responsable de la production du « refoulé inconscient ».

Parallèlement à cette étape évolutive du Moi, il existe un processus libidinal spécifique qui va s'intégrer désormais, en tant que phase particulière du développement, entre le narcissisme et l'amour objectal (plus exactement : entre les phases d'organisation orale et sadique-anale qui sont encore largement narcissique et l'amour objectal proprement dit). Ce processus libidinal intermédiaire, c'est *l'identification*. Au cours de ce processus, les objets du monde extérieur ne sont pas « incorporés » réellement comme dans

la phase cannibale, mais seulement en imagination où, ils sont introjectés, leurs propriétés sont annexées au Moi propre.

En s'identifiant ainsi à un objet (personne), on crée en quelque sorte le pont entre le Moi et le monde extérieur et ce lien permet par la suite de déplacer l'accent de l'*être* intransitif sur l'*avoir* transitif, donc permet à l'identification d'évoluer vers l'amour objectal véritable. Mais la fixation au stade de l'identification permet de régresser de la phase la plus tardive de l'amour objectal à l'étape de l'identification.

Par ailleurs, selon Freud, rien que du fait qu'un sujet se retrouve sous la pression d'une foule, sa singularité se trouve fragilisée. En faisant vaciller l'idéal du Moi d'un sujet, la dynamique de la foule a pour effet de mettre l'ancrage symbolique du sujet à rude épreuve, voire de le mettre radicalement en défaut.

L'identification à l'idéal du Moi se fait toujours par *ein einziger Zug*. Le noyau originaire de l'Idéal du Moi, c'est le trait unaire, d'ordre strictement symbolique. Cet entre-deux du signifiant qui permet qu'il y aurait comme une distraction d'une part du père symbolique qui ne consistera plus à cet endroit qu'en l'espèce du père premier, archaïque, que Freud appelle éssquissement viril-celui de l'incorporation- qui n'offre aucun arrêt à la désintrinsication des pulsions de vie et de mort. Selon toujours Freud c'est à cet endroit que la voie est ouverte à l'institution d'un père archaïque tout puissant, un grand A non barré féroce et obscène. Révélant l'absence de mots, cette part non symbolisée pourra s'actualiser par un trait qui viendra capter l'être tout entier. Que se produit-il donc pour que chaque individu entre dans cette sorte de fascination qui permet la prise en gelée d'une foule ? Pour que tout les sujets aient collectivement, au moins un moment, le même idéal, qui permet tout et n'importe quoi, il faut que l'objet extérieur soit pris en tant qu'ayant un trait commun. Ainsi en convoquant du trait unaire, l'idéalisation du leader articule la question de l'idéal du moi et de l'identification. Ce serait cette homogénéité d'essence des valeurs qui se suturent (idéal du moi et trait unaire) qui garantit le succès du mécanisme tout à fait particulier de la fascination collective.

IV.2.2. Miroir de soi, narcissisme et sublimation:

comme le masque et le costume le miroir est, au fond, un accessoire maniériste, quelque chose qui ne fournit qu'une image indirecte du monde,

une image réfractée des objets. Les sentiments ambivalents qu'il suscite, est, au moins, un des facteurs pour le rapport clivé de l'homme à l'homme, il est comme le cristal clair, transparent, dur et lisse, mais aussi fragile.

C'est cette fragilité même qui au-delà de la dialectique de l'être et du paraître était une des raisons pour la place prépondérante que le baroque avec ses bals de masques aux salles à glace concédait au miroir, époque où l'on s'est plus qu'autrefois rendu compte de la fragilité de l'existence humaine, de la dialectique de l'être et du paraître.

Pour la psychanalyse, selon Lacan, le stade du miroir éclairerait cette première formation narcissique, qui est le Moi idéal, où l'image de l'autre celle du semblable est saisie dans le miroir par le regard de l'enfant et donne lieu à sa jubilation.

Le narcissisme secondaire correspondrait à un état ultérieur et permanent d'investissement de l'idéal du Moi.

L'idéal du Moi présente cet idéal personnel dont le noyau s'est formé dans l'enfance, par identification aux personnes aimées et admirées. Le passage progressif du Ca au Moi (personne consciente et affirmée), se fait par deux voies. La première est celle que l'on nomme directe ; la seconde passe par une formation réactionnelle contre le processus instinctifs du Ca.

D.Lagache définit le Moi idéal comme un idéal de toute puissance personnelle, d'invulnérabilité, directement issu du narcissisme primaire de l'enfant.

On dira alors, dans un regard psychologique que l'idéal du Moi, c'est l'identification à un modèle que l'on aimerait égaler, ou à la sublimation du narcissisme.

Freud a examiné la différence existant entre l'idéalisation et la sublimation dans son article « sur le narcissisme »¹ « *La formation de l'Idéal du Moi est souvent confondue avec la sublimation de l'instinct, au détriment de la compréhension des faits. Un individu qui a échangé son narcissisme pour l'Idéal du Moi élevé n'est pas nécessairement, de se simple fait, parvenu à la sublimation de ses instincts libidinaux. Il est vrai que l'Idéal du Moi exige une telle sublimation, mais il ne peut l'obtenir de force.* »

D'autres auteurs reprendront ses travaux. Ainsi, Helen Deutsch, dans son étude sur la structure « comme si » (1934-1942. « some forms of emotional disturbances and their relationship to Schizophrenia ») décrit une

¹ -<http://www.Gesammelle/ecuador/DEBATE.htm>.

relation à la vie qui comporte un manque d'authenticité et qui, cependant, vue de l'extérieur, se déroule « comme si » elle était complète. Parmi les sujets qu'elle étudie, plusieurs ont une activité littéraire, artistique ou philosophique. Ils possèdent une grande aptitude à se saisir de la manière d'un maître, mais changent rapidement d'identifications et manquent d'originalité. En fait, ils présentent une profonde perturbation du processus de sublimation, due à l'échec de la synthèse des identifications. Enfants, ces sujets n'ont pu investir l'objet dévalué servant de modèle à leur personnalité. Faute d'identifications réelles, ils ne peuvent qu'imiter.

Un travail ultérieur (1955, « the imposter ») s'applique à l'étude d'un seul cas qui présentait un déni de sa propre identité. La mise en œuvre des sublimations est ainsi entravée des acting-out, prétendant qu'il est réellement en accord avec son Idéal du Moi. Parmi ces acting-out, Helen Deutsch compte l'activité littéraire et les inventions de ce patient.

Annie Reich (1953, « Narcissistic Object Choice in Women », 1954, "Early Identification as Archaic Element in the superego", 1960, "Pathologic Forms of self- Esteem Regulation"). Décrit les troubles d'identifications, leurs relations avec l'Idéal du Moi et le défaut de sublimation qu'ils entraînent. Il existe dans l'enfance, des identifications magiques, des imitations qui ne deviendront pas de réelles identifications.

IV.2.3. Identification comme essence de l'homme:

C'est en étudiant l'hystérie, on le sait, que Freud a pu discerner les pouvoirs de l'inconscient, en particulier sur le corps. Or l'un des mécanismes les plus marquants de l'hystérie, l'identification, est propre à faire apparaître le lien spécifique entre le moi et le réel extérieur, et à révéler en quoi ce lien est différent de celui qui pose la philosophie classique. Une femme hystérique s'identifie, c'est-à-dire qu'elle se prend pour quelqu'un d'autre (souvent une femme). Il ne s'agit pas là d'une imitation, mais, dit Freud, d'une appropriation : le moi de l'hystérique, et, par extension, le moi en général, est fait des figures multiples qui entourent un individu. Moi composite, variable, qui fait alors basculer la notion même de personnalité.

Ainsi Freud s'identifie-t-il à Moïse, comme il lui arrive de le dire lui-même ; ainsi un fils peut-il s'identifier à son père, et répéter son histoire ; ainsi une mère peut-elle projeter sur son fils, l'identification de celui-ci avec un

frère mort auparavant, et l'enfant vivant vit comme un mort. C'est sur ce mécanisme de modification du moi, qui se modèle différemment sur les figures qui l'entourent, que fonctionne l'analyse conçue comme pédagogie de moi ; en effet, il suffit que l'analyste présente une figure solide pour que le moi de l'analysé devienne fort par identification.

C'est Rousseau qui a sans doute le plus nettement élaboré la séquence qui lie le sujet individuel à son semblable par le processus de l'identification. Processus exemplaire, dont le point de départ est cependant une impossibilité radicale de communiquer avec autrui.

L'autre, c'est d'abord la figure décomposée de l'homme social. Pour communiquer, il faut retrouver les origines ; et, pour retrouver les origines ; et, pour retrouver le temps originel, il faut remonter en soi-même jusqu'à la source de la communication. Tel est le précepte d'une rêverie paradoxale et méthodique. Paradoxale cette rêverie est entièrement solitaire, et pourtant elle conduit à trouver au plus profond de soi l'autre semblable dans le silence et la communication collective.

Rousseau a simultanément pu chercher la source des vraies rapports entre les hommes dans les origines et fonder dans l'identification à autrui les prémisses de tout contrat social, Claude Lévi-Strauss fait de lui le précurseur de l'ethnologie : « Rousseau notre maître, notre frère »¹

Selon Freud les processus d'identification sont au centre de la compréhension de l'histoire d'un sujet est un conglomérat de modèles pris à l'extérieur, dans le milieu familial d'abord, dans l'environnement socio-culturel ensuite. L'idéal du moi se construit à partir des relations d'objets, c'est-à-dire de personnes aimées. Par identification à celles-ci s'élabore dans le moi une forme à réaliser. Suivant le moi et le ça. Selon toujours Freud les effets des premières identifications, qui ont lieu au tout premier âge, garderont un caractère général et durable. Cela nous amène à la naissance de l'idéal du moi, car derrière se cache la première et la plus importante identification de l'individu : l'identification au père de la "préhistoire personnelle. "

¹ – Lévi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*. Ed, Pocket, Paris, 1955, p. 88.

*Deuxième partie :
l'analyse du roman

Chapitre I : les éléments périphériques :

La fiction romanesque contemporaine ne travaille pas seulement au cœur même de son texte, mais aussi dans ses marges, dans ces zones périphériques que Gérard Genette appelle « des seuils » et qui constituent, selon le même critique le « péri-texte ». on peut même penser que ces zones étant relativement stable d'un point de vue générique « *un roman porte toujours un nom d'auteur* »¹, un titre, il s'ouvre souvent sur une dédicace, un prière d'insérer, etc., les éventuelles transgressions qu'elles subissent seront perçues comme d'autant plus subversives.

I.1. La biographie d'Amin Maalouf:

*« je me sens beaucoup plus à l'aise dans un monde où tout le monde est minoritaire, où il y a de nombreuses langues, de nombreuses cultures qui se rejoignent, qui s'entrechoquent, qui se mélangent. Lorsque je me trouve dans une assemblée où tout le monde appartient au même pays et parle la même langue, je me sens un peu moins bien. Je suis toujours minoritaire quelques part, que se soit par mes origines, par ma religion, par ma langue. Je suis persuadé que c'est une chance. »*²

« Amin Maalouf »

à une journaliste qui lui a demandait, comment se déroule une de ses journées ordinaires, il a répondu : « généralement, je me lève le matin sans réveil-matin. J'ai horreur du réveil-matin. Je ne me bouscule pas pour me lever et il m'arrive de me réveiller tôt ou tard. Je prend un bon petit déjeuner, puis j'entre dans un tout petit bureau dans lequel j'essaye d'écrire autant que je peux, généralement jusqu'au milieu de l'après-midi. Après, je vais me promener, je lis un peu, je parle avec des amis, je règle de petites choses en suspens et, le lendemain, je recommence de la même manière. »³

Réponse sensationnelle, à la fois dans son humour et sa simplicité. Lui qui parcouru le monde en tous sens, il n'hésite pas à confier : « *j'aime voyager, oui, [...] mais j'ai le plus souvent le désir de rester chez moi, de m'enfermer, d'écrire. Et lorsque je dois partir en voyage, je le fais malgré moi.* ». Le périple d'Amin Maalouf, périple au sens étymologique, commence à Ain-el-Kabou, au hameau de Machrah très exactement, un village accroché à mi-pente du mont du Liban. En réalité, Amin Maalouf, est né à Beyrouth mais sur sa carte d'identité

¹ – Genette, Gérard. *Seuil*, Paris, Le seuil, 1987, p. 17.

² – Propos recueilli par Rabouin, David. *Magazine Littéraire*, n°394, Janvier 2001.

³ – Recueilli par Bteiche, Marie pour la revue du Liban.

il est écrit Machrah. Il provient en effet d'une petite communauté catholique très minoritaire, d'un père malkite, d'une maman maronite (elle vient d'Égypte) mais il est inscrit dans un registre protestant. Question identité, il démarre très fort ! Si nous ajoutons un arrière-grand-père pasteur presbytérien, un grand-père généreusement anticlérical, un grand-oncle curé et un autre franc-maçon...ont ne dit pas que de la tempête à la maison, mais de là à prétendre que chez les Maalouf la mer était vraiment calme...Pas facile, comme il le souligne souvent, de faire coexister des regards et des engagements aussi différents dans une famille où la question religieuse est tellement vitale. Mais les échos et même les éclats de ces discussions-là, l'ont conduit à regarder la religion avec autant de respect que de liberté. A la maison, il y avait qui entendait bien soustraire son fils à l'influence protestante. Tout simple : elle l'inscrit à l'école française des Jésuites. Et il ne l'a pas regretté ! A la maison, il y avait aussi un père journaliste, poète, essayiste et merveilleux conteur. C'est lui par exemple, qui lui raconte un jour l'histoire de cet homme qui avait écrit un livre de philosophie et venait le vendre au village à dos de mule. A la maison, dit-il, « *il y avait l'écriture et il y avait l'enseignement* ». tout petit déjà, son père l'emmenait au journal, à l'imprimerie, il sentie de l'encre, il le regardait écrire, du coup « *j'ai toujours considéré que travailler, c'était écrire* ». Il y viendrait très vite à l'écriture puisqu'à 22 ans il pratique déjà le journalisme, lui aussi, après avoir étudié la sociologie à l'école supérieure des lettres de Beyrouth. Mais c'est surtout au quartier de l'université américaine qu'il rester attaché, Ras-Beyrouth, si mélangé, si cosmopolite, où les étudiants viennent de partout, où quelque chose, vraiment, est à bâtir, mais où quelque chose, très vite, va se détruire aussi. Il n'accepte pas la montée de la violence. Il n'accepte pas la guère. Il n'accepte pas la vengeance et les règlements de compte. Il n'accepte pas de prendre les armes, ni participer au massacres, comme Léon l'Africain, il se sent de plus en plus étranger au milieu des siens, exilé de l'intérieur, et comme Léon, un jour, il décide de partir.

Le voilà à Paris, à Jeune Afrique dont il deviendrait le rédacteur en chef, le voilà plus que jamais aux quatre coins du monde, et aujourd'hui, nous l'entendons dire, quinze ans après avoir choisi de rejoindre entièrement la littérature que « *le journalisme est présent dans tout ce que je fais* ». Et comme l'écrivain colombien Gabriel Garcia Marquez qui n'a cessé, lui aussi, de jeter

des ponts entre littérature et journalisme, Amin Maalouf ose souligner combien le travail d'écriture est un travail difficile, exigeant, un travail d'artisan, d'ouvrier même, à tel point qu'il lui arrive de relire et d'ajuster une seule phrase des dizaines et des dizaines de fois.

Après avoir exploré si bien la mer journalistique il s'engage dans un périple littéraire où ses personnages, de récits en récits, vont partir et partir encore. Comme lui. Mais partir où ? Le jeune Sainte Beuve, journaliste lui aussi, à 20 ans, posait la question : *« peut-il exister aux confins des doctrines qui se combattent... une sorte de lisière, où l'on est bien venu à errer un moment ? »* Quand on regarde Léon l'Africain, ou Mani dans ses Jardins de Lumière, ou Tanios sur son rocher, ou Omar Khyyam à Samarcande, ou Baldassare et même Béatrice...ils accueillent, ils admirent, ils se demandent, ils espèrent... mais toujours ils s'éloignent et ils errent un moment. C'est bien ce que propose Léon l'Africain à son fils : *« n'hésite jamais à t'éloigné, au-delà de toutes les mers, au-delà de toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances »*. même en musique parce qu'il a signé un livret d'opéra et il est sur le point de rédiciver, il retient comme titre : l'amour de loin. Pourquoi ? pourquoi toujours s'éloigner ? Dans une lettre écrite en 1923 au terme d'une longue et difficile expédition à travers toute la Mongolie, le Père Teilhard de Chadrin note simplement : *« le voyage était fini et j'ai vivement senti combien, de soi, le déplacement dans l'espace n'ajoute rien à l'homme. Revenu à son point de départ, à moins qu'il n'ait augmenté sa vie intérieure, chose qui n'apparaît pas au dehors, il est comme tout le monde »*¹. Il s'agirait donc, d'augmenter sa vie intérieure, mais que personne, au dehors ne remarque rien.

S'éloigner, oui, pas pour fuir. Pas pour refuser d'appartenir, non. S'éloigner pour se trouver. Se trouver en se perdant. Et en se perdant, découvrir que l'identité est une route, qu'elle se construit, qu'elle se transforme, qu'elle est une distance autant qu'une appartenance. Amin Maalouf connaît le prix de cette distance. *« quiconque, écrit-il, revendique une identité plus complexe se retrouve marginalisé »* et *« celui qui aligne, comme je l'ai fait, ses multiples appartenances, est immédiatement accusé de vouloir « dissoudre » son identité dans une soupe informe où toutes les couleurs s'effaceraient »*²

¹ - Sullivan, Jean. *la traversée des illusions*, Paris, Gallimard, 1977, p. 86.

² - Maalouf, Amin. *Les identités Meurtrières*, Ed, Grasset & Fasquelle, 1998, p. 40.

Malgré tout il y a chez Amin Maalouf de l'espérance, pudique, certainement, inquiète quelquefois, une espérance méditerranéenne, ce qui veut dire, une espérance qui s'appelle Beyrouth, Alexandrie, Gènes, Alger ou Constantinople, car elle s'habille de la couleur des villes qu'Amin Maalouf nous fait traverser.

Ainsi, Amin Maalouf est un homme de voyage et du conte comme du voyage, dans le temps comme dans l'espace, où s'assouvissent ses deux passions pour l'histoire et la rencontre des cultures. *« à l'écouter, on s'imagine plus facilement assis auprès de quelque caravane, autour du feu le soir, que dans les fauteuils de son appartement parisien. »*¹

Ces voyages lui ont inspiré de contribuer des réflexions sur les conflits identitaires : *« il suffit de passer en revue les événements de ces dernières années pour constater que toute communauté humaine, pour peu qu'elle se sente humiliée ou menacée dans son existence, aura tendance à produire des tueurs, qui commettront les pires atrocités en étant convaincu d'être dans leur droit, de mériter le ciel et l'admiration de leur proches. »*²

Amin Maalouf est aussi l'auteur de nombreux roman, dont il tente de jeter un pont entre les mondes orientaux et occidentaux dont il se réclame simultanément, il est profondément humaniste, dans le sens ancien du terme. *« Chacun devrait pouvoir inclure, dans ce qu'il estime être son identité, une composante nouvelle, appelée à prendre de plus en plus d'importance au cours du nouveau siècle, du nouveau millénaire : le sentiment d'appartenir aussi à l'aventure humaine ».*³

1.2. Le paratexte de l'éditeur:

Les enjeux du paratexte, selon Philippe Lane⁴ ne sont pas négligeables et son action relève souvent de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière consciente ou inconsciente.

Genette distingue le paratexte auctorial du paratexte éditorial. La responsabilité de l'auteur est fortement engagé dans le paratexte auctorial. Genette récapitule ainsi les différentes composantes du paratexte auctorial.

Le péri-texte auctorial : le nom de l'auteur, les titres et intertitres, les dédicasses, les épigraphes, les préfaces, les notes.

•L'épitexte auctorial :

¹ – Rabouin, David. *Magazine Littéraire*, n°394, Janvier 2001.

² – Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*, p. 21.

³ – Ibid, p, 188.

⁴ – Lane, Philippe. *La périphérie du texte*, Paris, éd, Nathan, 1992.p.160.

L'épître public : médiations, interviews, colloques ;

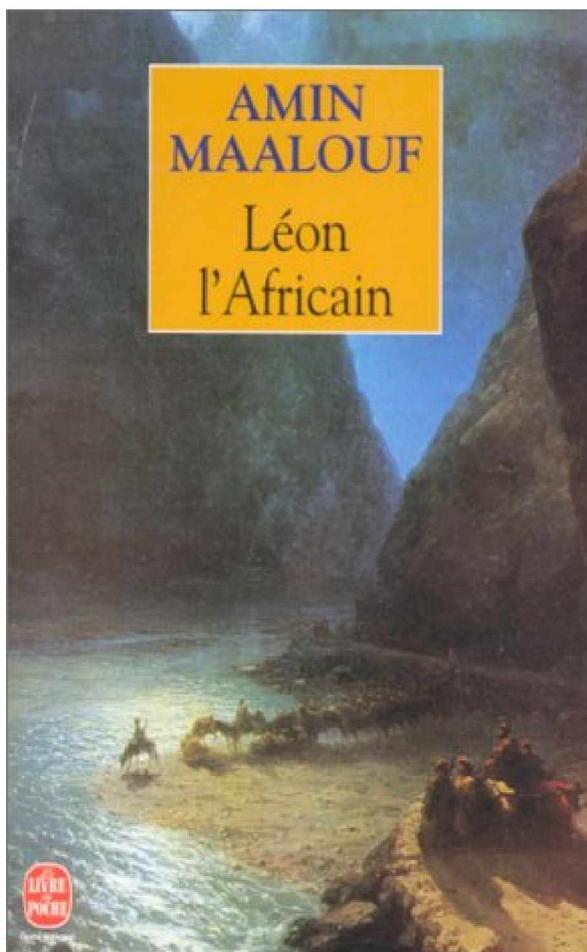
L'épître privé : correspondances, confidences, journaux intimes, avant textes.

Le paratexte éditorial engage la responsabilité de l'éditeur et comprend :

Le péri-texte éditorial : couverture, jaquettes, prière d'insérer ;

L'épître éditorial : publicités, argumentaires de catalogues, presse d'édition.

I.2.1. Le péri-texte éditorial:



la couverture du roman « Léon l'Africain », dès la première vue mis notre curiosité en éveil et notre imagination en appétit, aussitôt on cherche l'interprétation de tous les liens pour aboutir au premier effet de sens. Le fond de l'image est sombre. La seule issue qui l'éclaire est son haut qui prend la forme d'un triangle dont une partie est cachée minutieusement pour céder la place au nom de l'auteur ainsi qu'au titre dans un cadre jaune (couleur prédominante de l'image).

L'illustration s'impose immédiatement pour une atmosphère sereine, mystérieuse et mystique. Cette fissure lumineuse se situe entre deux monts immenses qui se séparent volontiers pour céder le passage dont le reflet de la lumière projetée est parfaitement visible. La caravane qui s'approche de l'eau y prend une forme linéaire, la position debout de tout le monde annoncent-elles un message que nous saurons peut être décrypter plus tard ? On ne sais jamais (s'agit-il d'un voyage, de l'errance ?!).

Le cadrage choisit par le photographe coupe la rivière au milieu un peu comme s'il voulait nous dire que l'ailleurs est totalement ignoré mais qui suscite la curiosité à le découvrir : le non visible. Cette limitation de champ de vue et ces gens là qui regardent la caravane avec une vision panoramique, ne peut pas être innocente. Annoncent-ils une position d'un narrateur hors-champ, c'est à dire le non visible et le non dit. Après la lecture le lecteur peut se demander, si, ce non dit et ce non vu représente une énigme que seule une lecture polyphonique va décrypter ?

Le premier contact visuel avec le titre crée chez le lecteur un horizon d'attente spécifique, ici sans l'aide d'un sous titre générique pour le décrypter. S'agit-il d'un roman, d'un conte, d'une pseudo-autobiographie, d'un roman historique ? Les inscriptions titulaires de la première de couverture restent muettes à ce sujet, c'est donc au lecteur seul de suppléer au manque d'indication générique en se faisant peut être aider par le texte de la quatrième de couverture.

Face à cette illustration accrocheuse et incitative d'esthétisme, on ne peut pas se contenter d'un simple contact visuel mais de prendre l'ouvrage en mains, de le palper, de l'ouvrir pour le feuilleter, en commençant souvent par la fin.

C'est à dire la page quatrième de couverture et c'est l'une des manières de satisfaire ce désir et cette envie irrésistible. En effet, la première phrase nous donne la clé pour franchir le « seuil » :

« cette autobiographie imaginaire part d'une histoire vrai. En 1518, un ambassadeur maghrébin, revenant d'un pèlerinage à la mecque, est capturé par des pirates siciliens, qui l'offrent en cadeau à Léon x, le grand pape de la renaissance. Ce voyageur s'appelait Hassan al-Wazzan. Il devient le géographe Jean-Léon de médicis, dit Léon l'Africain.

Ainsi, après avoir vécu à Grenade, sa ville natale, à Fès, à Tombouctou, au Caire, à constantinople, Léon passe plusieurs années à Rome, où il enseigne l'arabe, écrit la partie hébrahique d'un dictionnaire polyglotte, et rédige, en italien, sa célèbre

« description de l'Afrique », qui va rester pendant quatre siècles une référence essentielle pour la connaissance du continent noir.

Mais plus fascinante encore que l'œuvre de Léon, c'est sa vie, son aventure personnelle, que ponctuent les grands événements de son temps : il se trouvait à Grenade pendant la Reconquista ; d'où, avec sa famille, il a dû fuir l'Inquisition ; il se trouvait en Egypte lors de sa prise par les Ottomans ; il se trouvait en Afrique noire à l'apogée de l'empire d'Alaskia Mohammed Touré ; il se trouvait enfin à Rome aux plus belles heures de la renaissance, ainsi qu'au moment du sac de la ville par les soldats de Charles Quint.

Homme d'Orient et d'Occident, homme d'Afrique et d'Europe, Léon l'Africain est, d'une certaine manière, l'ancêtre de l'humanité cosmopolite d'aujourd'hui. Son aventure méritait d'être reconstituée, d'une année à l'autre, d'une ville à l'autre, d'un destin à l'autre.

On pouvait difficilement trouver dans l'histoire personnage dont la vie correspondent davantage à ce siècle étonnant que fut le XVI^e me. A cela s'ajoute le style d'Amin Maalouf, celui d'un grand écrivain. »

« Amin Maalouf est l'auteur de Samarcande et Les jardins de lumière. »

Suivi d'une photo de l'auteur.

Cette mini-biographie vraisemblablement choisie par l'éditeur, résume d'une façon extraordinaire le périple de « Léon l'Africain », toute la méditerranée est là, dans les dimensions multiples que comporte chacune de ces cités.

Cependant, plusieurs questions pertinentes restent posées, pourquoi une « autobiographie imaginaire » n'est ce pas là un paradoxe conceptuel, une ambiguïté qui mérite d'être décryptée aussi ?

Ces signes textuels qui définissent le « pacte » voici une « autobiographie imaginaire », ne font jamais que proposer un mode de lecture et viser un type de réception, dont rien ne garantit qu'ils seront effectivement respectés.

1.3. Le paratexte de l'auteur:

le paratexte auctorial se décompose en deux éléments : le périphrase auctorial et l'épigraphie auctorial. On tiendra compte ici que le nom de l'auteur, le titre, l'épigraphie et les préfaces et dédicaces (qui appartiennent au périphrase auctorial).

1.3.1. Le nom d'auteur

on ne s'attardera pas beaucoup sur le nom d'auteur, nous disons simplement qu'il marque la reconnaissance d'une appartenance du livre à son auteur, mais également la mise en relation du livre à la personnalité que désigne le nom. Peut être il peut même fondre dans le texte, pour n'être qu'un des mots du texte, d'autant plus que l'éditeur a souligné que c'est une « autobiographie imaginaire », qui a besoin bien sûr d'être vérifié.

Quant au titre, avant de passer à son analyse, observons ses différentes fonctions et de trois en particulier dont seule la première est indispensable. A savoir la fonction appellative pour identifier l'ouvrage, la fonction référentielle pour désigner son contenu global et la fonction conative ou publicitaire pour mettre en valeur l'œuvre ou pour séduire des lecteurs potentiels¹. Titre et texte sont en étroite complémentarité : « *l'un annonce, l'autre explique* »². le titre donc annonce le roman et le cache : il doit trouver un équilibre entre « les lois du marché et le vouloir dire de l'écrivain »

Nous avons ici un titre-personnage : un nom propre. Hoek³ distingue deux types de nom propre (N P) : le nom propre fictionnel (N Pf) dont le sens provient d'abord du référent et ensuite du signifiant ; et le nom propre non fictionnel (N P n f) dont le sens provient du référent.

Il propose les schémas suivants pour éclairer cette distinction :

N PF	N P NON F
Signifié	signifié
—	—
signifiant-référent	signifiant-référent

Or dans le cas du titre d'Amin Maalouf, nous avons affaire à un N P non f qui, par le biais du qualificatif « Africain » sera fictionnaliser. Ceci mérite une explication. Le nom de « Léon » semble avoir une importance pour l'auteur, non seulement à cause de l'ambiguïté de son histoire (dont il sera question plus loin), mais aussi et peut être surtout en raison de l'identité de cette personne qui est musulmane, puis chrétienne, Arabe, ensuite occidentale.

Donc « Léon l'Africain » est un personnage historique qui acquiert le statut d'un N P non f, mais qui devient fictionnaliser une fois romancer. On peut dire aussi que « Léon l'Africain » n'est pas son vrai nom mais un surnom et ce dernier est le garant hyperbolique de la mimésis, surclassant le simple N P en tant que production d'un effet du réel. Il convient de dire que le nom propre qui figure dans le titre d'Amin Maalouf est à mi chemin entre un N P non f et un N Pf. Un tel binarisme suscite notre curiosité d'en savoir plus.

¹ Hoek, Leo H. *Quand le texte parle de son paratexte*, Garnier-Flammarion, 1969. p. 75.

² – Genette, Gérard. *Seuil*, p.18.

³ – Hoek, Leo H. *Quand le texte parle de son paratexte*. p. 75.

I.3.2. L'épigraphe:

L'épigraphe, selon Philippe Lane¹ est une citation qui se trouve en exergue du livre et qui présente l'ouvrage d'un point de vue symbolique, en quelques mots ou quelques lignes.

Une épigraphe n'est pas vide de sens : elle en a un pour l'auteur qui l'a choisie et elle en a un pour le lecteur qui l'interprète à sa manière.

Ici nous avons l'épigraphe suivante :

« Cependant ne doute pas que Léon l'Africain, Léon le voyageur, c'était également moi »

W.B. Yeats. poète irlandais, (1865-1939). »

Cette épigraphe a fortement retenu notre attention, elle est fort mystérieuse et accrocheuse. elle est révélatrice des intentions de l'auteur. Illustrant de façon assez plus unique la personnalité de Léon et incite à entrer immédiatement dans l'univers du livre et exhale les multiples saveurs que cache sa vie et divulgue les raisons qui ont poussées ce poète à s'identifier à Léon l'Africain, une identification totale avec l'expression argumentative « ne doute pas ».

Cette épigraphe donc accroît considérablement la signification du texte à venir en nous incitant à une lecture métaphorique en lui donnant toute les caractéristiques d'une parabole et son rôle mystérieux dans toute l'ambiguïté de la richesse de ses nombreux effets de sens et d'annonce.

Quant aux préfaces et dédicaces, selon toujours Philippe Lane, elles peuvent être considérées comme des guides de lecture pour une meilleure réception des textes. Les dédicaces s'adressent à un public spécifiés, contrairement aux préfaces qui s'adressent à un public beaucoup plus large.

Dans la dédicace d'Amin Maalouf on ne trouve que cette expression : « A André » qui véhicule, vraisemblablement, un sens très subjectif confirmant les propos de Lane dont il a souligné la spécificité.

¹ – Lane, Philippe. *La périphérie du texte*. p. 145.

Chapitre II : Ecriture autobiographique :

« Un écrivain croit
parler de beaucoup de choses,
mais ce qu'il laisse, s'il a de la chance
c'est une image de lui »
« Georges Louis Borgès »

Si « Léon l'Africain » se présente comme un récit qui relate la vie de « Hassan El-Wazzan », le mot « autobiographie imaginaire » est mentionné sur la quatrième page de couverture, il apparaît pourtant, que certaines anecdotes relèvent du passé d'Amin Maalouf (dont les arguments seront explicités ultérieurement), nous pourrions alors émettre l'hypothèse d'une écriture autobiographique, hypothèse facilitée par l'énonciation de son roman : le narrateur personnage s'exprime à la première personne, de plus le « je » est omniprésent, est-ce un « je » fictif ou un « je » autobiographique ?

Peut-on dire que l'œuvre d'Amin Maalouf est un miroir de la vie de l'auteur, de ses idées, de ses préoccupations : récit autobiographique ? historique ? réflexions métaphysiques ?

L'imaginaire est parfois considéré uniquement comme un espace fantastique d'évasion qui, malgré sa vraisemblance et sa ressemblance avec le monde historique n'est pas moins une copie autre-altérée de la vie « *l'écrivain ne tente jamais d'autre que de transformer son JE en fragment de code* »¹

Dans quelle mesure une œuvre biographique-fictionnelle peut être autobiographique ? Peut-on évaluer les degrés du biographique dans la production fictionnelle de l'écrivain ? Est-ce que ce « je autre » met en lumière une mise en perspective de sa propre vocation ? Est-ce que ce « je autre » brise le pacte autobiographique ? et installe du même coup des possibilités herméneutiques à ce sujet dédoublé ?

La narration de ce livre donne à voir des questionnements sur les ambivalences de l'écriture de soi. Ce questionnement –à mon avis- laisse encore plus ouvert le jeu des interprétations sur ce sujet qui se raconte en racontant une autre vie, qui se place à la fois comme objet et moyen de recherche et d'écriture.

¹ – Barthes, Roland. *Essais critique Paris*, Seuil, 1964, p.16

II.1. Les pactes autobiographiques et les fantasmes de l'écriture:

« *L'encre comme le sang
s'échappe forcément d'une blessure* »
« *Amin Maalouf* »¹

D'abord, posant le questionnement suivant : qu'est-ce qui nous permet de parler d'un projet autobiographique qui gère la structure interne de « Léon l'Africain » qu'est-ce qui nous autorise de parler de lui comme d'une autobiographie fictive, c'est-à-dire que le personnage principal possède certaine qualité que l'auteur ?

Une ambiguïté surgit dès lors que l'on parle de l'autobiographie. En effet, pour la définir aucun critère linguistique ne semble pertinent car rien ne semble distinguer a priori une autobiographie d'un roman à la première personne. Le « je » n'a de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours : il renvoie à l'énonciateur que celui-ci soit fictif ou réel.

En effet, Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme : « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité ». dès lors « *comment qualifier les récits autobiographiques de Simone de Beauvoir puisqu'ils ne sont pas exclusivement le récit d'une vie individuelle, comment qualifier aussi les Mémoires d'Outretombe de Châteaubriand puisqu'elles ne sont pas toujours rétrospectives, ou encore, comment qualifie la Vie Ordinaire de Georges Perros qui est écrite en vers ?* » a souligné remarquablement Ariane Kouroupakis²

Il semble bien que seule l'identité auteur/narrateur/personnage puisse se porter garante du genre. Et pourtant, ici aussi, le propos doit être nuancé. En effet Philippe Lejeune ajoute, dans son Pacte autobiographique, un tableau démontrant que cette identité peut engendrer d'autres genres que celui de l'autobiographie et que certains mêmes n'ont encore, d'après lui, jamais vu le jour en littérature. Pour que l'identité entre ces trois instances soit garante de l'autobiographie, il faut nécessairement que l'on trouve, quelque part dans le texte ou le paratexte, un pacte qui soit et garantisse que l'auteur a voulu faire

¹ – Maalouf, Amin. *Autobiographie à deux voix*, Egi Volterreni.

² – Kouroupakis, Ariane. *Les Ecritures de soi*, Université Rennes2, 1996. p. 41.

le récit de sa propre existence et que le sujet de son récit, c'est lui. Sans ce pacte pas d'autobiographie, à moins qu'il n'y ait aucun pacte du tout, ni autobiographique, ni romanesque et que dans ce cas, on se réfère uniquement à l'identité auteur/ narrateur/ personnage pour garantir du genre autobiographique.

Par ailleurs existe-t-il un genre littéraire qui corresponde à l'affirmation d'un pacte autobiographique sans la coïncidence de l'identité entre le nom de l'auteur et celui du personnage ?

Quoiqu'il en soit, qu'il soit fictif ou référentiel, peut tout à fait être identique ; seul le pacte conclu avec le lecteur permet de le faire pencher d'avantage de l'un ou de l'autre côté. Mais bien entendu, tout ceci repose sur la conviction que l'auteur souhaite éclairer son lecteur sur tel ou tel pacte, ce qui n'est pas forcément toujours le cas.

Ici Amin Maalouf a mis sa plume au service de la figure de « Léon l'Africain », et feigne de façon audacieuse, que celui-ci se raconte, c'est simultanément une nécessité d'écriture autobiographique qu'il essaye de porter à l'expression.

Donc, ici nous sommes face à une autre classification, que l'appellation qui semble lui convenir est « l'autobiographie fictive » à la différence de l'autobiographie traditionnelle, le « je » ici renvoie à Léon l'Africain, cet étrange dédoublement rend possible l'acte de l'écriture, elle semble signifiée que mettant la plume de Amin Maalouf au service de Léon l'Africain, le « je » donc renvoi à « Léon l'Africain » qui se raconte et à l'auteur qui interroge sa propre identité à travers son personnage.

II.1.1. Naissance de l'écriture:

Parle-t-on jamais d'autres choses que de soi-même ? Alain Robbe Grillet affirme à ce sujet « *je n'ai jamais parler d'autre chose que de moi* »¹. On ne peut oublier le moi indéfiniment, chassez-le par la porte, il revient par la fenêtre. L'exemple de ce retour au sujet est Roland Barthes qui minimise la partie biographique dans la littérature et publie quelques années avant sa mort « Roland Barthes par Roland Barthes ».

L'écriture apparaît dans « Léon l'Africain » d'emblée comme travaillée de tensions, et cela d'autant plus qu'elle va se donner en spectacle tout au

¹ – Robbe-Grillet, A. *Le miroir qui revient*, Ed, de Minuit. 1985.

long de l'autobiographie : non seulement aux lecteurs, mais aussi au sujet lui-même, au « je » qui écrit, au point qu'elle donne parfois le sentiment de lui échapper, comme une action sur laquelle il n'aurait guère de prise. Frappante est la récurrence de formule telles que « *ma sagesse à vécue à Rome, ma passion au Caire, mon angoisse à fès, et à Grenade vit encore mon innocence* »¹. ou telle observations *sur* «...*et tu porteras mon souvenir. Et tu liras mes livres...* »² ou plus encore la phrase « *...en tant que rédacteur et calligraphe au secrétariat d'état...* »³ autant d'énoncés qui montrent un sujet en train d'assister à la seine de sa propre écriture.

Dans cette longue lettre adressée à son fils, il y a toute une dramaturgie de l'écriture, non seulement d'un peintre qui compose le tableau dans l'introduction « *je venais de naître, par la grâce imparable du très haut, ...* »⁴ et que l'on pourrait entendre même comme une naissance de l'écriture.

Cette naissance se prolonge comme une construction autobiographique, elle sait exactement où elle va, avec un instinct sûr. Observons comment « Léon l'Africain » décrit à sa manière son premier grand voyage « *cette année là (l'année de la caravane) fut celle de mon premier grand voyage, qui devait me conduire, à travers l'Atlas, Segelmes et la Numidie, vers l'étendue saharienne, puis vers Tombouctou...* »⁵ Autrement dit quand l'écriture se fait porter par une caravane imaginaire, elle mène à l'inexplorable car elle suit les dunes de découverte, de la recherche et de la quête de ce qui manque. C'est ainsi qu'apparaît, à travers les voyages, les multiples voyages une forme métaphorique plus profonde : celle d'une œuvre centrée autour d'un objectif, celle d'un texte qui gravite autour d'un vide intime, celle d'une chose absente autour de laquelle ne cessera, dans ses errances, de prendre la route, tout en traçant dans ses dérives des images destinées à combler ou à rechercher l'absence.

L'œuvre est constituée de quatre partie, chaque partie, projetée, à sa façon, l'image d'une chose toujours perdue, est met en scène une impossible rencontre de sa mort « *quant à moi j'ai atteint le bout de mon périple[...] et d'être,*

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 12

² – Ibid, p. 11.

³ – Ibid, p. 33.

⁴ – Ibid, p. 15.

⁵ – Ibid, p. 114.

de tous ceux que j'aime, le premier à partir. Vers ce lieu ultime où nul n'est étranger à la face de créateur »¹

En réponse au vide qui loge au cœur de l'œuvre, l'écriture s'inscrit dans l'image d'une chose perdue, d'une chose qui doit être perdue pour que l'écriture devienne erratique et puisse dessiner les trajets qui la recherchent ; une chose qui doit manquer pour que la recherche existe. Ce vide et cette quête infinie et indéfinie : est-ce une identité qui refuse d'être fixer et localiser ?

II.1.2. Ecriture et autobiographie:

Le clivage du sujet, l'autre en soi, le « je est un autre »...sont devenus des évidences du discours littéraire. Pression de la littérature et de la psychanalyse, l'unité du sujet est depuis longtemps un mythe du passé. Dans cet art, la littérature a montré le chemin depuis toujours, elle nous a habitué à ces étranges visiteurs de moi. L'écrivain est toujours habité par ces fantasmes de toute puissance : être à la source du sens, être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-crée par le texte, se choisir ses propres ancêtres :

Contemplant ce passage :

« Moi, Hassan fils de Mohammed le peseur, moi, Jen-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Arabie. on m'appelle aussi le grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune tribu. Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie est la plus attendue des traversées [...] de ma bouche tu entendras l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune. Je ne suis qu'à Dieu et à la terre, et c'est à eux qu'un jour prochain je reviendrai... »²

L'identité ici semble impossible à fixer et à figer, si elle est inassignable, si elle est ce « foyer virtuel » dont parle Claude Lévi-Strauss, elle a pu s'étendre dans toutes les directions, prendre toutes les formes. Ici Léon l'Africain a fait jouer tous les autres qui sont en lui, il s'est transformé plusieurs fois en autre, il a laissé libre cours à tout processus de devenir autre, devenir son propre être fictif.

Ces fantasmes auto-crétionnels de l'écriture deviennent ce qu'ils investissent, Hassan est en perpétuelle transformation, dans la dissémination et

¹ – Ibid, p. 365.

² – Ibid, p. 11.

l'éparpillement, dans la souffrance de ne pas être soi, de ne pas exister. Ce personnage à travers toute son histoire, il s'auto-crée, s'invente, se réinvente, échappe aux déterminations lourdes qui l'enserrent, déterminations symboliques et généalogiques, culturelles et psychiques. Le sujet ici est caméléonesque ; pourtant tous les lieux du biographique inscrit tous les topoï : récits, souvenirs, notules et historiettes, mais ils sont déplacés, déconstruits, cassés, retournés de façon à ce que pacte autobiographique et romanesque soient malmenés dans l'entreprise textuelle.

Ici l'écriture autobiographique se situent dans le cadre même du récit. On peut constater, en effet, que les formes, habituellement comme indices de fictionnalité, sont présentes. Les dialogues ainsi que les discours existent les temps du récit sont aussi respectés, dont l'emploi du passé simple et l'imparfait sont constants. Il est donc possible de mettre en évidence, au niveau de l'écriture du texte une pratique propre à l'analyse des enjeux autobiographique « *disant « je » celui qui raconte se constitue en sujet et s'implique dans les événements décrits* ». ¹

Nous constatons, par ailleurs, la virtuosité de l'auteur, qui mêle adroitement les lieux et les époques, le discours dans le récit.

L'impression dominante est celle, peut être voulue par l'auteur, d'une grande fidélité du personnage à lui-même. Il ne cherche ni à se justifier, ni à se mettre à distance, comme c'est le cas dans les autobiographies classiques, mais de retrouver par-delà les changements et les variations de l'existence comment il est devenu celui qu'il est. Car ce récit à cette fois, rappelons-le à un destinataire particulier, son fils, et la vie du personnage doit aussi servir à celle de son successeur. Ce qui veut dire qu'une autobiographie est aussi moyen de se connaître pour celui qui la lit.

11.2. L'entre deux : Fiction et histoire:

Les souvenirs d'enfance, présentent toujours une part d'affabulation, puisque, comme l'a montré Philippe Lejeune, ce je-du-passé est (re) construit par un je-du-présent qui a accès à d'autres sources d'information que le pur travail de la mémoire. Bien des souvenirs de la petite enfance sont en fait implantés en nous par les histoires racontées en famille). Ici dans l'autobiographie fictive le « je » de l'écrivain s'insère dans le « je » du

¹ – Benveniste, problèmes de linguistique générale I, Paris, Gallimard, 1966, p 237.

personnage et pour se remémorer en sort jamais du soi. Et cette mémoire souvent nous trahit. Comme l'affirme le narrateur dans la page 32 : « *j'aurais voulu rapporter chacun de ses notes, mais ma mémoire est étroite et mon éloquence est poussive, et bien des éliminures de son m'apparaîtront plus jamais, hélas ! dans aucun livre* »¹

Le texte ici est entre le document historique et l'œuvre d'imagination, l'auteur brouille de surcroît la distinction entre le fictionnel et l'historique en documentant la vie des personnages imaginaires avec des notes parfaitement inventées. Comme c'est le cas de « Cheikh Astaghfirullah », « Haroun le furet » ou encore le médecin « Abou Amr », etc.

Le véritable coup de théâtre narratif permet à l'auteur de tisser un récit beaucoup plus fluide et bien plus immersif que ne le permettent les conventions du discours historique.

Par la narration, le lecteur est transporté en imagination sur les lieux mêmes de la jeunesse du narrateur.

Mais si Amin Maalouf augmente l'inventaire du monde réel avec des individus imaginaires, il recourt toujours à des techniques narratives typiquement fictionnelles, telles que la recréation du dialogue ou la présentation des pensées intimes de Léon.

L'hybridation entre les deux types du discours est devenue en critique moderne chose courante. Selon Dorit Cohn, auteur du livre « *the distinction of fiction* », les transgressions sont en quelques sorte l'exception qui confirme la règle : « *les biographies qui se comportent comme des romans, loin d'effacer la frontière entre les deux genres, ont au contraire l'effet de souligner la différence qui les sépare* ». ²

Cependant, il n'y a pas besoin de frontière, parce que tout discours narratif est représentationnel, donc tout discours historique, est une forme de fiction.

« *le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, imaginaire* » ; « *l'historien est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate, c'est-à-dire les organise aux fins d'établir un sens positif et de combler le vide de la pire série* »³. dans sa défense de la fictionnalité fondamentale du discours historique, Barthes entrouvre toutefois la porte à une autre approche du problème : « *le fait n'est jamais qu'une existence*

¹ – Amin Maalouf, *Léon l'Africain* p. 32.

² – Cohn, Dorit. *The distinction of fiction*, Battimore, 1999, p. 45. in. <http://www.fiction.org>.

³ – Barthes, Roland. *Le discours de l'histoire*, éd. Le Seuil. Paris, 1976. p. 73.

*linguistique (comme un terme d'un discours), et cependant tout ce passe comme si cette existence n'était que la « copie » pure et simple d'une autre existence, situé dans un champ extra-textuel, le « réel ».*¹

en représentant le texte comme une autobiographie imaginaire l'auteur délègue la responsabilité des actes du langage dont il est fait, à un remplaçant personnage narrateur.

Pour David Lewis, théoricien de la pluralité des mondes possible, la fiction est une histoire raconté en tant que vraie par un narrateur situé dans un autre monde que le nôtre. L'énoncé fictionnel donc est un discours capable de référence et ne diffère du discours non référentiel que par le monde auquel il se réfère.

Le roman ici réfère à Léon l'Africain, il décrit la réalité historique, et importe un « alter égo » de Léon dans le monde textuel.

Enfin, toutes ces explications reposent sur des notions discrètes : ou bien nous faisons semblant, ou nous faisons vraiment ; ou bien nous nous jouons.

Ce qui est sûr c'est que le narrateur est un autre, même, si cet autre est « l'alter égo » de l'auteur dans un monde actuel.

II.2.1. Fiction et vérité:

Nous avons dans le roman un narrateur, qui, tantôt emprunte ses modèles à la réalité, tantôt se livre aux délices de la fiction. Et, s'il puise souvent son inspiration dans la réalité en peignant des êtres qui existent vraiment, il ne cherche pas à reproduire les traits avec une stricte fidélité et ne se prive pas de les enlaidir ou de les enjoliver.

Malgré que le personnage sur lequel le récit est centré existe réellement dans l'histoire mais l'auteur invente parfois des personnages entièrement fictifs et privés de toute références au monde réel. ce qui nous intéresse le plus c'est les relations directes ou indirectes entre ces deux tendances, le rôle que joue l'entrecroisement (vérité/fiction) dans l'œuvre. Il ne s'agit pas d'un travail de vérification à savoir, si l'auteur dit la vérité sur un tel ou tel sujet, à des moments précis. Il s'agit tout simplement d'étudier la manière dont Amin Maalouf utilise des matériaux empruntés à sa vie personnelle pour en faire un récit et d'étudier si cette stratégie répondait à un but précis. Si oui à quoi cela

¹ – Ibid, p, 74.

peut-il servir dans le déroulement de l'histoire ? dans quel intérêt l'auteur éprouve le besoin de lier son image aux autres personnages du récit ?

Or, la situation d'Amin Maalouf, face au récit peut sembler paradoxale. D'un côté son œuvre semble pencher vers une production d'image de protagonistes existés ou inventés et par là, découle la présentation impartiale de soi. Mais encore ici, il ne s'agit guère de se présenter, ou de construire sa propre image au fil des pages. C'est en évoquant des êtres plus au moins fictifs ou des personnages réels que l'auteur connote sa présence indirectement, comme si le « je » lui donne le statut de faire partie des protagonistes. Il semble donc difficile de soupçonner un narrateur homodiégétique de dire des mensonges.

Pour se permettre de dire « je », chaque récit contient sa part de confiance ou de mémoire. La part de l'autobiographie qui implique ce type de récits est clairement présentée par deux façons de regarder et de peindre qui se rejoignent. L'une objective, fondée sur l'observation des personnages et des événements, le regard objectif d'Amin Maalouf. L'autre subjective basée sur les jugements du narrateur, et qui reste dominante, et sans quitter la sphère de l'histoire.

Le fait de faire coexister la part de la fiction et la part du réel dans le récit, permet à l'auteur de réfléchir sur les questions qui le préoccupent. Amin Maalouf a choisit une histoire vécue afin de bâtir une histoire fictive, avec certains personnages inventés. Et, inversement, il a besoin des bribes inventées pour mettre discrètement en scène la réalité d'une époque, ou d'une vaste fresque sociale dans laquelle le modèle du narrateur et de son entourage peut se mirer fidèlement.

Cette manière de procéder donne plus de validité au récit. le lecteur connaît l'époque située et se place du côté du narrateur pour suivre les événements. Le personnage étant un élément fondamental, par sa présence, sa manière d'agir et ses dires, permet de distinguer et de limiter les moments fictifs et les moments de vérité ! Le personnage ne se trouve pas isolé : il est en présence d'autres protagonistes et dans un lieu précis, voire même significatif. Le lieu exact de l'action favorise l'effectif de la situation, car ce sont des endroits bien réels ou se déroule la vie du narrateur. (Grenade, Fès, Le Caire, Rome, Constantinople...). Ces différents espaces choisis peuvent évoquer la réalité géographique ou l'histoire d'un peuple. C'est à travers ces espaces bien réels

que le lecteur peut effectuer le rapprochement entre le roman historique mais aussi la fiction historique : marqué par la guerre, les déchirures ethniques, Amin Maalouf a choisit illustré dans « Léon l'Africain », la lutte contre les contraintes et les limites des convictions réductrices, il se doit de défier la réalité dans ses apparences, arracher les masques, puiser dans la mémoire collective des arabes pour y trouver la vérité, sa propre vérité et traduire dans la littérature son expérience humaine. Cette expérience ne se réfère pas simplement à la transcription mais pour défier les symboles de l'autorité, rejeter les identités limitatives et parvenir, par un mouvement circulaire de retour vers le passé, à la découverte de soi.

Pour parvenir à son but, tous les moyens peuvent être bons : mélanger l'histoire avec les inventions personnelles, mêler ses souvenirs à des reportages et à des anecdotes purement inventés. Effectivement on est loin d'un récit réaliste et à la fois loin de la fiction. Mais en même temps l'auteur emprunte des matériaux à l'un et à l'autre.

Rien ne justifie notre démarche qu'un classement rapide des personnages à partir des distributions proposées par Philippe Hamon. Cela à pour but de cerner de façon progressive l'intérêt d'associer la part fictive, intrinsèque et la part supposée, extrinsèque. la définition du signe linguistique nous permis de retenir, comme premier critère la notion de « référent »¹.

Le personnage référentiel donc est un signe qui renvoie à la réalité extra-textuelle (ici c'est le contexte historique). Les personnages ont pour fonction de permettre l'ancrage de la fiction dans le réel, ils assurèrent ce que Barthes appelle par ailleurs un « effet du réel ». (*le roi Boabdil, LéonV, Auguste, Saint-Ange, le roi de France...*). Connotateurs de réel, ses noms servent à situer l'époque durant laquelle sont censées se dérouler les évènements. Ces personnages appartiennent à l'Histoire mais il sont également engagés dans le processus diégétiques. Personnages historiques donc, mais aussi « personnages en énoncé littéraire ». les noms précité se trouvent associés avec d'autres noms qui sont le fruit de l'invention « *Sarah la -Bariolée, Astaghfirullah, le Zerouali, Abbad, Adrien, Saint-Ange...* », alors que ses derniers font partie intégrante du portrait des personnages de fiction.

¹ – Dictionnaire de linguistique et des sciences des langages, éd. Larousse-Bordas/ HER 1999. p. 430,431.

Cette manière de procéder permet d'intégrer dans la fiction, les moments clés de l'histoire afin de donner plus de crédit et de prestige au récit. Cette dimension prend d'autant plus d'intérêt, du moment que c'est le narrateur « je » (homodiégétique) qui raconte. Le récit prend plus de poids, lorsque c'est le narrateur lui-même qui se place en témoin sur des situations produites.

Tout en citant un cadre précis et vrai, l'auteur s'engage à rappeler une série d'évènements clés qui se sont produits « *l'inquisition, la prise de l'Egypte par les Ottomans, le Sac de la ville (Charles Quint)..* »

Cette manière de voir ne nie pas l'histoire vraie qui a eu lieu, mais montre que l'auteur s'intéresse aussi aux autres récits parallèles, vrais ou fictifs.

Selon les distinctions de Genette, les personnages, extérieurs au temps de la fiction (*extradiégétiques*), fonctionnent en analepse externe (retour en arrière qui n'interfère pas avec le récit premier). Ils sont aussi caractérisés par une faible occurrence. C'est le cas des ancêtres « le sultan de l'époque, Abou-I-Hassan Ali, avait décidé d'organiser, jour après jour et semaine après semaine, de pompeuses parades militaires de montrer à tout un chacun l'étendue de sa puissance »¹

Ils peuvent être évoqués soit nominalement, soit par l'intermédiaire d'un syntagme nominal. Leur fonction est double : par rapport aux autres personnages, ils appartiennent à leur passé, complètent leur portrait, expliquent leur situation présente. Par rapport à la fiction, ils assurent la continuité entre le passé et le présent et jouent le rôle d'informant. Cette dimension temporelle donne à la fiction consistance et crédibilité et assure l'encrage historique.

Quant aux personnages *intradiégétiques* ils sont nombreux tout au long du recueil et participent, à renseigner, d'une manière directe ou grâce aux commentaires et aux sous-entendus, le lecteur.

Le style permet par conséquent une lecture plus approfondie et plus complète de la réalité historique dans laquelle s'inscrit l'œuvre, il permet d'avoir plus de prise sur l'ambiguïté inhérente à cette réalité puisqu'il tente de les présenter dans une fiction formulée selon un langage lui-même ambigu : le moi secret et énigmatique de l'écrivain retravaille-t-il le modèle à partir d'une intériorité définie ? Le jeu étonnant, en tout état de cause, est celui de la

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, 1998. p.22.

transposition façonnée de l'écriture qui concerne la capacité de déplacement du personnage référentiel dans la fiction.

Les figures de la personne et du personnage se recouvrent en maintenant leur différence essentielle dans l'espace décalé, ménagé par la fiction. Et si l'œuvre d'Amin Maalouf, majoritairement, ressortit à ce jeu subtil de l'investissement de l'écriture autobiographique dans l'œuvre, ce n'est pas parce que l'auteur veut raconter l'histoire de sa vie, mais de se recréer et s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires.

L'essentiel ici est de percevoir que la constitution du personnage concerne le rapport qu'entretient l'intériorité du moi narrateur et l'extériorité du monde. Plus encore, la réécriture de cette intériorité et de toutes ses sensations vécues dans un univers où la personne demeure personnage qui cherche la compréhension de soi à travers l'invention d'un sujet (Léon l'Africain qui est un personnage réel) dans un monde possible (son histoire).

II.2.2. L'écriture du temps et ses effets d'ordre:

L'autobiographie est généralement un texte narratif, elle parle d'un monde régit par les lois de la chronologie. Ce caractère de la prose a été maintes fois souligné par Paul Ricoeur, dont l'opinion est que « *le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel* » et que « *le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative* ». ¹ En outre, l'autobiographie se plaît habituellement à jouer avec les diverses séquences temporelles, en mettant souvent en vedette la tension qui existe entre le présent de l'écriture et le passé de l'histoire racontée, du fait que son récit et par sa spécificité architextuelle, rétrospectif.

La structure temporelle de « Léon l'Africain » est très cohérente, dissimulant des stratégies faciles à dénicher. Ce que nous observons tout d'abord, c'est qu'entre les quatre parties du livre, il y a une suite chronologique. Il s'ensuit que la plupart des liaisons que ces épisodes sont censés entretenir une cohérence, sont restés explicites, chaque partie porte un titre, chaque titre comporte plusieurs sous titres qui tous nous rappelle le temps, c'est-à-dire, la suite chronologique, la première partie, par exemple, est intitulée *Le livre de Grenade*, les sous titres : *L'année de Salma la Horra*, *L'année des amulettes*, *L'année d'Astaghfirullah*, *L'année de la chute...* et c'est

¹ – Ricoeur, Paul. *Temps et récit III. Le temps raconté*, éd, du seuil. P. 311.

cette structure qui régie tout le livre . Donc il y a des éléments qui tentent d'assurer l'unité du livre et de nous rappeler qu'il existe une conscience unique qui ramasse et combine les différentes parties du texte. Parmi eux, les prolepses temporelles-des anachronies narratives qu'on trouve principalement dans les récits à la première personne, à leur caractère rétrospectif déclaré qui facilite les allusions à l'avenir. Les anticipations des scènes qui seront racontées plus tard prennent la forme des courtes allusions du type :

« en les relisant, à Rome, quelques années plus tard, je fus étonné de voir que je n'avais pas consacré la moindre ligne au déroulement des batailles »¹ ou « je redoutais cet accueil, et c'est pourquoi je ne me suis pas réjouie quand Warda est apparue sur le bateau, m'expliqua plus tard ma mère. »²

ces anticipations s'avèrent être des stratégies qui visent à créer une attente dans l'esprit du lecteur et à lui attirer l'attention sur le travail de l'écriture. Si le narrateur choisit de raconter tel ou tel événement plus tard, c'est qu'il a en vue une certaine construction du texte. Il va développer le sujet annoncé quand il en trouvera la meilleure place dans son récit et le lecteur est en droit de le savoir. Ses prolepses sont, à nos yeux, de petites séquences où le livre révèle son autoréflexivité foncière et met en vedette son dialogue avec lui-même. Il convient d'amener en discussion aussi l'usage massif de *l'itératif*, signalé par des structures du type : « chaque fois », « chaque lundi », « souvent », « fréquemment », « parfois ». a ce point, des théoriciens comme Philippe Lejeune³ et Gérard Genette⁴ se sont accordés à soutenir que le recours massif à l'itératif est un trait spécifique de l'autobiographie, entraînant une accélération de ce récit qui tend parfois à s'égarer dans l'enchevêtrement des souvenirs. Le narrateur s'en sert donc pour concentrer son texte autour des faits significatifs.

Le récit donc est bâti de manière traditionnelle, de sorte que le lecteur peut facilement suivre le déroulement des événements depuis 894 de l'hégire jusqu'au 933.

Les 400 pages de la vie du héros font alterner, dans un rythme variable, les sommaires, les ellipses et les pauses narratives.

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 208.

² – Ibidem, p. 93.

³ – Lejeune, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*, p.114.

⁴ – Genette, G. *nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p.26. et *Fiction et Diction*, Seuil, 1991, p.75.

Les allées et venues entre le passé et le présent et l'emploi successif du passé simple ou de l'imparfait du monde raconté et du présent de l'écriture témoignent de l'effort d'Amin Maalouf de trouver et de nous révéler les racines de son état présent. Hormis ce désir d'aller aux sources de son être, il n'est pas dénué de signification de remarquer le fait qu' Amin Maalouf y trouve le moyen le plus efficace de faire alterner les moments dramatiques avec ceux de détente.

En reprenant la distinction faite par Emile Benveniste entre temps commentatifs et temps narratifs, Harald Weinrich et Paul Ricoeur se mettent d'accord à considérer les temps du monde commenté (le présent, le futur, le passé composé) comme des instruments grammaticaux dont le locuteur use pour signaler son engagement, voire sa participation directe aux faits rapportés. En contrepartie, les temps du monde raconté (l'imparfait, le passé simple, le plus-que-parfait) sont censés signaler son détachement et sa détente par rapport à ce qu'il communique. Ainsi le conte, le roman ou le récit historique s'en servent-ils pour nous arracher à la vie quotidienne et nous en éloigner.¹ C'est en faisant alterner les moments de tension et les moments de détente qu'Amin Maalouf aboutit à tresser son récit et à tenir l'esprit du lecteur toujours en éveil.

L'écriture d'Amin Maalouf se présente comme d'une perpétuelle recherche à un sens qui puisse donner à la vie une unité, son écriture autobiographique débouche sur une esthétique de l'éclaté, qui n'est pas pour autant dépourvue de force créatrice. Nous sommes enclins à affirmer que le texte d'Amin Maalouf tient à ce point plutôt de la mosaïque que de puzzle. Au lieu de constituer une « totalité préexistante », en remettant chaque pièce à sa place, c'est-à-dire, raconter une vie qui ne lui appartient pas, la mosaïque tend à créer du nouveau à partir des éléments hétéroclites. Ainsi les pièces de la mosaïque littéraire vont-elles former à la fin une « *totalité inédite, et donc encore à inventer* »².

¹ – Weinrich, Cf H., *Le Temps, Le Récit et le Commentaire*, Seuil, 1973, p. 46.

² – Starobinski, Jean, *Relation de critique*, univers, 1974. p. 52.

De l'histoire à la fiction:

Roland Barthes disait que : « *la littérature est une tricherie salutaire, une esquivé, un leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente* »¹

Ainsi, les référents du roman, même s'ils participent, comme désignation des espaces ou du savoir constitués, à la construction d'un ancrage historique, sont réinvestis dans la littérature. Ils se présentent alors sous forme d'une histoire où la lecture apparaît comme une opération réalisant *l'intersémiotité* du sens entre le roman et le contexte référé. Ainsi conçue, la représentation fonctionne comme une forme conventionnelle, un contrat entre le roman et son lecteur, qui consiste à lire le roman comme une référence à l'expérience humaine sans pour autant perdre de vue que, comme toute convention, la représentation littéraire n'implique pas que l'on cherche nécessairement une adéquation entre les référents linguistiques et la réalité extra textuelle.

C'est cette forme de représentation que nous essayerons d'éclaircir dans ce qui suit, l'ambiguïté, à un jeu de mot autour de l'histoire. En effet le roman convoque, évoque, d'autres événements historiques de façon que le lecteur se retrouve devant un dilemme : de quelle histoire s'agit-il ?

Le narrateur en se racontant, raconte l'histoire que fut le 14^{ème} siècle. Avec un point de vue tantôt objectif, tantôt subjectif. Dans un discours enchâssé, la relation est assurée par des personnages aussi différents que Salma la Horra, Mohammed el Wazzan, Warda, Sarah-la-Bariolée...

Les métarécits de même que les nombreuses descriptions, qui ralentissent la vitesse du récit, visent essentiellement à donner des détails à l'histoire et plus spécialement à la civilisation arabo-musulmane dans ses dernières agonies (14^{ème} et 15^{ème} Siècle) et la dimension idéologique et morale des personnages. La focalisation est toute entière sur Hassan el Wazzan et c'est à partir de lui qu'il évoque se contexte.

Le charme du roman réside en grande partie dans cette imbrication des moments de l'histoire arabo-musulmane avec la fiction, les éléments du récit historiques et du récit romanesque se chevauchent, se croisent souvent et ne se confondent pas totalement.

¹ – Barthes, Roland. *leçon*, Paris, Ed. Du seuil, 1978, p 16

« ... tu n'as pas le droit d'hésiter. Un grand empire musulman est en train de naître en orient, et nous, en occident, nous devons lui tendre la main. Jusqu'à présent nous avons la loi des infidèles. Ils ont pris Grenade et Malaga, puis Tanger, Melilla, Oran, Tripoli et Bougie ; demain, ils s'empareront de Tlemcen, d'Alger, de Tunis. [...] Nous te demandons de nous aider dans cette tâche, tu ne peux pas refuser. »¹

Pour réaliser ce tour de force de raconter l'histoire sur le mode fictionnel et d'alterner des scènes vraisemblables et des scènes purement romanesque, à aucun moment le roman ne signale son statut ultime : fiction et réalité. Le roman est truffé de citations qui, en apparence, ont une fonction de renforcer les thèses défendues par le narrateur.

« Mon deuxième legs, mon oncle me le présentait par le biais d'une parabole des temps anciens. « On demanda un jour à une Bédouine lequel de ses enfants elle aimait le mieux. Elle répondit : le malade jusqu'à ce qu'il guérisse ; le petit jusqu'à ce qu'il grandisse ; le voyageur jusqu'à ce qu'il revienne. » ».²

L'auteur rend ambiguë la frontière entre le monde naturel supposé non fictionnel et la fiction proprement dite. En convoquant ses références arabe, le narrateur entend dire vrai, représenter le monde arabe, ses discours et ses signes. Cette référence « [...] assure le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire ». ³

Par ailleurs le processus de neutralisation de la morale du roman se fait en trois temps. Le premier c'est la période pendant laquelle les musulmans connurent une situation mouvementée, vécurent dans un climat de terreur et de désespoir, l'un de ces personnages de cette période de désarroi, l'imam Astaghfirullah, dont voici l'un de ses discours : « en venant ce matin vers la mosquée, à travers la porte de la sablière et le souk des fripiers, je suis passé devant quatre tavernes, astaghfirullah ! [...] ceux qui hantent ces lieux infâmes n'ont-ils pas appris, dès leur plus jeune âge, que Dieu maudit celui qui vend le vin et celui qui l'achète ?... »⁴ l'un des adversaires acharnés d'Astaghfirullah est Abou-Amr, et les amis de cheikh le nomme Abou-khamr, le narrateur nous explique que « le prédicateur et le médecin n'avaient qu'une seule chose en commun, le franc parler [...] le très haut s'était amusé à créer les deux êtres les plus dissemblables qui fussent »⁵. Abou Amr était un grand médecin, rationnel, qui s'attache ni au dogme ni à la

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 264.

² – Ibid, p. 178.

³ – Barthes, Roland. *Degré Zéro De l'écriture*, Paris, Ed. du seuil, 1972, p. 14.

⁴ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 42.

⁵ – Ibid. p. 45.

tradition. Dans cette première étape les personnages sont le lieu de polarisations négatives qui a précédé la chute de Grenade. En deuxième lieu le narrateur investit les valeurs positives (son éducation par les grands érudits de son époque à Fès). En dernier lieu le narrateur suspend son système de jugement morale par la réconciliation de valeurs et accepte de changer son identité volontiers selon les circonstances au point où il a accepté de se convertir au christianisme. Et c'est cette identité caméléonesque, non immuable qui suscite un grand intérêt.

Ce regard ontologique transcendant qui échappe aux limites de fixations a fait que le narrateur ne s'oppose guère aux transformations et aux changements qui constituent au plan symbolique, le portrait ambigu de cette identité qui milite dans cette époque là pour la civilisation de l'universel.

Enfin, nous disons que le roman est une autobiographie fictive et au même temps un récit pseudo-historique qui, même parfois prend des libertés avec des lieux, des noms, des acteurs et des événements, dessine un monde cohérent.

Chapitre III : Quête d'identité et voyage:

Qui sommes-nous vraiment ? Qu'en est-il de notre identité, non pas celle qui concerne l'état civil, notre milieu social ou familial, ou celle qui résume à nos emprunte digitales ou génétiques, mais celle que met à mal le sentiment qu'on peut avoir, parfois, d'être dans notre corps sans y être tout à fait, ou de ne pas nous reconnaître identique à nous-même. Cette question de « qui suis-je ? » et de l'identité, qui commence avec le nom, le « comment je m'appelle ? » Amin Maalouf en a fait le moteur de sa création et en a trouver une réponse élégante :

« je suis d'une tribu qui nomadise depuis toujours dans un désert aux dimension du monde. Nos pays sont des oasis que nous quittons quand la source s'assèche, nos maisons sont des tentes en costume de pierre, nos nationalités sont affaire de dates, ou de bateaux. Seul nous relie les uns aux autres, par delà- les générations, par-delà les mers, par-delà le Babel des langues, le bruissement d'un nom »¹

Tel est bien dans cette mélodie, le rêve d'Amin Maalouf, plongé dans le fond de l'être, de l'histoire des ancêtres pour nous faire partager les saveurs de leur transcendance. Et tout ça par le biais de l'écriture, car c'est le seul moyen dont il dispose pour échapper à tout ce qu'il l'asservit.

Ecrire pour Amin Maalouf c'est « se jeter à corps perdu comme si cela allait être le dernier acte de ma vie, comme si ma survie et la survie des miens en dépendaient. »² L'écriture ajoutait-il est « un refuge, il m'arrive de dire que ma patrie est l'écriture, les autres patries ne sont que des lieux d'origine, l'écriture est le lieu d'arrivée, c'est là que je me suis établi, c'est là que je respire, c'est là que je mourrai. » pour assouvir « la blessure originelle, à savoir le statut de minoritaire, qui m'a marginalisé par rapport à ma société natale, et m'a préparé à choisir au moment crucial, l'exil volontaire plutôt que l'engagement dans les conflits internes... »³

Amin Maalouf dépasse ce principe d'identité, cette crispation et cette illusion identitaire qu'on retrouve toujours à la base de tous les nationalismes, de tous les racismes, de tous les terrorismes et de tous les génocides.

L'identité est un leurre, elle n'est en rien quelque chose d'établit. Elle se vit dans les contradictions et les métamorphoses. L'identité n'est que cette quête qui passe par tous les autres que nous découvrons en nous même.

¹ – Maalouf, Amin. *Origine*, Ed, Grasset, Paris. 2004. p. 12.

² - Maalouf, Amin. *Autobiographie à deux voix*, Entretien avec Egi Volterrani.

³ – Ibidem

L'œuvre d'Amin Maalouf pose la question de l'identité. Toute son œuvre n'est qu'une quête identitaire et chacun de ses personnages qu'il s'appelle : Warda, Salma la Horra, Mohammed ou encore Sarah sont en perpétuelle recherche de soi.

Son œuvre présente par-delà une double vocation au mouvement et à l'exploration. On ne saurait mieux la présenter dans son ensemble qu'en réfléchissant aux divers parcours qu'elle accomplit : la quête d'identité. Le déplacement c'est-à-dire le voyage, l'errance y constitue le mode privilégié de l'exploration de soi-même.

La condition humaine se trouve traduite en rythmes, territoires et itinéraires psychiques. On assiste donc, à une multiplication de mouvements, aussi bien physiques (les voyages de Léon : à Constantinople, à Tombouctou, au Mali, dans la vallée de Niger et en Égypte où il remonta le Nil jusqu'à Assouan et enfin à Rome) que mentaux (par le travail de l'imaginaire ou l'expérience de la rêverie et des émotions intérieures provoquée) ou formel (par l'invention verbale).

Dans cet esprit nous fonderons notre approche sur les liens qui unissent voyage et quête identitaire. Cette approche n'a pas pour dessin d'être exhaustive, elle s'axera essentiellement sur la démonstration des convergences et divergences intéressantes à analyser concernant la quête identitaire qui sera envisagée dans une perspective individuelle et personnelle mais aussi doit être lue dans un cadre plus large qui est celui du contexte socioculturel. Cette mise en regard de textes sera l'occasion d'analyser le parcours de l'essence qui sous-tend le récit de voyage du protagoniste et qui est à l'origine de la quête identitaire, ainsi que la quête de soi liée à la connaissance ancestrale.

III.1. Mise en narration de la quête de soi:

Le roman « Léon l'Africain » propose au lecteur un retour aux catégories classiques de la narration sans pour autant cesser d'intégrer et de refondre dans un moule nouveau les acquis de la modernité. Amin Maalouf construit un univers complexe et cohérent, dérivé ontologiquement de la réalité immédiate (le contexte politique, social et culturel de l'auteur) mais avec une existence réelle (Léon l'Africain).

Son monde est dominé par toutes les contradictions humaines : la valeur/la non valeur, la justice/la non justice, l'hospitalité/ l'exclusion...le héros est en permanente quête d'identité.

Une première remarque s'impose : le personnage principal, a emprunté beaucoup de traits à l'auteur lui-même. L'auteur dans cette perspective, est celui qui, tout en créant le roman, délègue la parole au narrateur pour mener le récit. Il est l'instance de l'écriture et non l'instance du discours. L'énonciation narrative est donc le lieu de rencontre d'une instance qui produit la fiction mais n'apparaît pas dans le discours fictionnel proprement dit, c'est-à-dire l'auteur. Cette émergence simultanée de plusieurs locuteurs dans le discours constitue l'essence de l'énonciation polyphonique. On peut distinguer selon Ducrot, trois couches superposées :

l'auteur réel qui invente l'histoire mais n'appartient pas au récit lui-même = le sujet parlant qui n'entre pas dans le sens de l'énoncé ;

le narrateur (celui qui parle dans le texte) = le sujet communicant, le locuteur (l'être qui fait savoir) ;

la focalisation (le centre de perspective, - celui qui voit- le sujet modal, l'énonciateur.)

La conscience que le personnage a de son altérité se traduit ainsi au niveau discursif par l'éclatement de l'instance énonciative. La quête du sens, de l'existence suppose pour le narrateur une quête d'identité.

On peut remarquer aussi un rare passage où le narrateur se retire pour présenter les choses objectivement, sans les commenter :

« la solution de l'époque, Abou-I-Hassan Ali, avait décidé d'organiser, jour après jour et semaine après semaine, de pompeuse parades militaires afin de montrer à tout un chacun l'étendue de sa puissance... »¹

ce retrait caractérise le personnage par une présentation objective, où le narrateur tend à s'effacer et offre également une perspective intérieure sur le personnage.

La polyphonie a trait également à une vision cinématographique, car en présentant dans un même discours plusieurs voix : celle du narrateur extradiégétique (malgré que cette vision est rare et presque inexistante parce qu'il s'agit d'une autobiographie dont le narrateur est omniscient).

Celle du narrateur personnage (qui recouvre la quasi-totalité du récit).

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 22.

Celle d'un personnage qui raconte (on l'a trouve abondamment surtout au début du récit quand on lui raconte le contexte de sa naissance par la voix de sa mère, ou lorsqu'on lui rapporte des évènements auxquels il n'a pas assisté). Et tout ça pour offrir au lecteur une perspective multiple.

Une autre caractéristique de la prose d'Amin Maalouf est la concordance entre la personne grammaticale et le référent. Le « je » renvoie toujours à celui qui parle, au locuteur, et c'est l'une des caractéristiques de l'écriture autobiographique. « *Comme je l'ai écrit dans ma description de l'Afrique, dont le manuscrit est resté à Rome* »¹

Le personnage est en permanente quête d'identité et de sens dans la vie, il se recherche, il est entrain de s'observer et de se juger :

*« J'avais ton âge, mon fils, et plus jamais je n'ai revu Grenade. Dieu n'a pas voulu que mon destin s'écrive tout entier en un seul livre, mais qu'il se déroule, vague après vague, au rythme des mers. A chaque traversée, il m'a délesté d'un avenir pour m'en prodiguer un autre ; sur chaque nouveau rivage, il a arraché à mon nom celui d'une patrie délaissée. »*²

c'est dans la mesure où ses propres préoccupations se croisent, qu'on arrive à le connaître ; il se montre ainsi dans son processus même de création, cette métamorphose d'identité qu'il n'a pas choisit mais qui l'a accepté, est-elle un jugement, une sentence, des reproches ? On a l'impression qu'il ne divulgue ses profondeurs que lorsqu'il s'adresse à son fils, comme s'il se confesse.

Il est par ailleurs important de signaler une autre catégorie narrative fondamentale dans la construction de l'univers fictionnel qu'Amin Maalouf se sert dans sa narration, et la temporalité dans ses deux paliers : le temps du récit racontant et le temps du récit raconté.

L'histoire n'est pas présentée comme un tout dès le début. Elle surgit dans le récit, avec des repères temporels bien précis. Le récit racontant se construit au fur et à mesure que les histoires avancent, par la juxtaposition ou l'enchâssement de celles-ci.

Le temps du récit construit petit à petit, dans le sens de temps de lecture, tel qu'il était envisagé par Genette, il devient évident à la fin du roman et c'est seulement à ce moment là que l'on peut repérer le temps du raconter, c'est-à-dire le moment de l'écriture du narrateur.

¹ –Ibid, p. 98.

² – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p, 89.

« Blancs minarets de Gammarth, nobles débris de Carthage, c'est à leur ombre que me guette l'oubli, c'est vers eux que dérive ma vie après tant de naufrages. Le sac de Rome après le châtement du Caire, le feu de Tombouctou après la chute de Grenade : est-ce le malheur qui m'appelle, ou bien est-ce moi qui appelle le malheur. »¹

ce qui est frappant dans cette histoire, c'est qu'au-delà de sa permanente quête d'identité, le personnage paraît comme un patient auquel le destin aveugle imposait la trajectoire, s'avère être un patient consentant, qui prend plaisir dans l'acceptation de ce qu'on lui impose. Dans chaque trajectoire, il ne parvient pas à s'empêcher d'y prendre plaisir. D'une part il se sent victime, d'une autre part une force intérieure le pousse à agir de la sorte. Néanmoins ces changements ne tiennent pas à la transformation radicale du personnage.

Il est comme une proie à un déterminisme social, racial, qu'il ne réussit pas à dépasser, malgré tout les efforts. A la fin de sa vie il se retrouve au même point qu'au départ.

« une fois de plus, mon fils, je suis porté par cette mer, témoins de tous mes errements et qui à présent te convoie vers ton premier exil. A Rome tu étais le « fils de l'Africain » ; en Afrique tu seras « le fils du Roumi ». où que tu sois, certains voudront fouiller ta peau et tes prières. Garde-toi de flatter leurs instincts, mon fils, garde-toi de ployer sur leur multitude ! musulman, juif ou chrétien... »²

sa trajectoire donc devient une suite d'évènements qui échappe à sa volonté, qu'il est incapable de maîtriser et que se succède en cascade.

Le narrateur est victime de son destin, qu'il ne parvient pas à changer et qu'il ne peut qu'accepter.

Enfin, la construction narrative a permis à l'écrivain de présenter un personnage aux prises avec lui-même plus qu'avec les autres. Le personnage est en quête d'identité et il incarne la difficulté de l'homme moderne d'assumer son altérité, le drame du héros qui ne pouvant pas concilier les différents « moi » que les circonstances lui impose.

III.1.1. Itinéraire identitaire

ce roman comme nous l'avons vu est inspiré d'une histoire vraie, il retrace l'itinéraire d'un homme, et de quarante années d'existence : il s'agit de l'autobiographie du protagoniste Léon l'Africain, qui a écrit les quatre parties

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p, 365.

² –Ibid, la dernière page écrite à part.

qui constituent le roman. Ecrire ses souvenirs revient pour lui de trouver sens à sa vie, comment il a fait pour être ainsi, comment il s'est mis en quête de son identité ?

mettant tous ses espoirs dans la recherche de l'autre par le biais du voyage, Léon l'Africain se retrouve, au terme de cette quête, en possession d'une autre chose : la réconciliation avec soi-même. Finalement il se rend compte que toutes ces années d'errance lui ont été bénéfiques d'un point de vue identitaire.

Menant ses premières années d'enfance paisiblement, le protagoniste quitte le lieu de ses origines par les forces de l'exclusion et de l'intolérance et qui a erré tout autour de la méditerranée, de son propre gré ou au gré des événements, à la recherche d'une terre accueillante, à Rome il se trouve seul à un monde inconnu, perd ses repères, regrette sa vie d'autrefois mais en revanche, il acquiert de l'expérience. Durant tous ses voyages Léon rencontre d'autres hommes à travers lesquels il parvient enfin à mieux se connaître. C'est en favorisant l'échange avec autrui, en communiquant avec des personnes que l'on ne connaît que l'on découvre sa véritable identité. La quête des autres passe par conséquent avant celle de soi.

Tout au long du roman, la quête d'identité garde un surprenant caractère d'universalité, tant dans sa finalité que dans ses structures, à savoir, faire accéder l'individu à son être véritable (l'essence de l'homme).

Tous ses voyages deviennent le symbole d'une recherche qui semble être à l'origine celle d'une identité mais qui aboutit à une découverte : la connaissance de soi. Pourtant ses découvertes successives au sujet du soi ne parviennent pas à le satisfaire. Cette insatisfaction et son besoin de vivre des expériences nouvelles conduisent le protagoniste à pousser plus avant sa recherche de nouveaux horizons. son insatiable appétit de voyage le conduira jusqu'au front au plus fort de la guerre .

« le châtimeur du Caire et le feu du Tombouctou »

l'itinéraire du narrateur le mène à des expériences multiples pour devenir un autre, pour découvrir ce qu'il est en réalité, il lui faut se dégager de toute sorte d'appartenance : *« je ne demande jamais à Dieu qu'il me préserve des calamités ; seulement qu'il me préserve du désespoir. Aie confiance : quand le très*

haut te lâche d'une main, il te rattrape de l'autre », « n'avais-je pas quitté, à la Mecque, la main droite du Dieu ? A Rome j'allais vivre au creux de sa main gauche ! »¹ sa restructuration débute alors avec la reconnaissance d'autres civilisations et un lent travail de purification, un travail qui aboutit à l'apparition en lui d'un homme nouveau : il fallait qu'il se cohabite avec de nouveaux territoires, qu'il en vienne à ne plus se stabiliser, qu'il se sépare de toute appartenance nationale, puisque l'avenir *«les bruits du lointain m'appelaient, il était écrit que je ne resterais pas sourd à leur tentations.»²* pour devenir maître de son propre destin et découvrir le véritable sens de son existence.

C'est au prix d'un grand périple, loin de chez lui, que Léon réalise la valeur de l'homme et la vérité de son essence. Cette découverte est à ce point capitale qu'elle efface tout le reste, en refusant toute idée de repli sur soi ou toutes étroitesse d'esprit et toute uniformité.

« Lorsque tout le monde s'agglutine autour d'une même opinion, je m'enfuis : la vérité est sûrement ailleurs ».³

Léon l'Africain, pendant de longues années, n'a songé qu'à creuser, fouiller pour trouver la vérité, n'y parvient qu'au prix de la perte du lien physique qu'il entretenait avec ses proches, avec ceux qu'il aimait ou qu'il l'entourait.

« Il était écrit que je passerais d'une patrie à l'autre comme on passe de vie à trépas, sans or, sans ornement, sans autres fortune que ma résignation à la volonté du très-haut. »⁴

la quête de l'identité est aussi chez le narrateur, une recherche d'un bonheur qui est également quête d'un lieu et un espace où l'on aspire au retour de la première nature. Sa quête passe donc par un retour vers l'état originel. Il quitte son milieu natale et celui de son enfance pour y revenir finalement, pour affirmer une véritable conscience de soi. Une fois retrouvé son identité originel, il est libre de retourner vers ses premier lieux.

« je n'ai plus d'autre désir que de vivre, au milieu des miens, de longues journées paisibles. Et d'être, de tout ceux que j'aime, le premier à partir. Vers ce lieu ultime où nul n'est étranger à la face du créateur. »⁵

¹ – Maalouf, Amin. Léon l'Africain, p. 293.

² – Ibid, p.281.

³ – Ibid, p. 353.

⁴ – Ibid, p. 3

⁵ – Ibid, p. 365.

cette renaissance résulte d'une connaissance et d'une compréhension de soi en parvenant à déchiffrer l'énigme de sa recherche. Ce qu'il cherche se révélera finalement n'être autre que lui-même. Il retrouve par-delà la joie de vivre, la spontanéité et se sent enfin en harmonie avec lui-même.

Il s'est donc produit une véritable évolution chez le protagoniste : si au début il n'a pas cessé de s'interroger au sujet de son itinéraire, il atteint à la fin du roman un parfait état de lucidité.

III.1.2. Narration et connaissance de soi

Nous avons vu que, l'histoire du héros est la quête d'une identité. Par delà toutes les étapes qui marquent sa vie. Enfant à grenade, étudiant, ambassadeur et voyageur, écrivain et érudit.

Le roman est une autobiographie déguisée comme il est signalé, mais le héros par le regard qu'il parvient à porter sur son passé, acquiert l'attitude dualiste de l'auteur dont l'expérience fait médiation entre le passé et le présent, entre le monde extérieur et l'expression de son moi. L'auteur en relatant la vie de son héros, ne se limite pas seulement et simplement à la transcription des événements historiques qui ont marqués la vie de son protagoniste mais aussi et surtout des événements qui ont affectés sa propre vie et l'interaction entre ce qui lui est intérieur et ce qui lui est extérieur. La découverte du sens du soi se fait en relatant un récit de vie qui lui est intime et semblable.

Amin Maalouf utilise l'autobiographie- arme rhétorique- pour défier les symboles de l'autorité, rejeter les identités limitatives et parvenir, par un mouvement circulaire de retour vers le passé, à la découverte de soi.

Tout au long de sa vie, le protagoniste se trouve confronter à des symboles de l'autorité qui lui impose de fausses identités et des fausses noms « *...c'est ce qui valut aux membres de ma famille le surnom d'Alwazzan, le peseur[...]au Maghreb, nul ne sait que je m'appelle aujourd'hui Léon ou Jean-Léon de Médicis, nul ne m'a jamais surnommé l'Africain ; là-bas, j'étais Hassan, fils de Mohammed al-Wazzan, et dans les actes officiels on ajoutait « Alzayyati », du nom de ma tribu d'origine, « al Gharnati », le grenadin, et lorsque je m'éloigne de Fès[...] « al-Fassi »...* »¹

or, le nom, l'identité sont le signe de l'existence et la clef du pouvoir. L'expérience enseigne au héros que tenter de vivre selon des diktats des autres implique la perte de son autonomie et de son intégrité. Le sens véritable de sa vie et de son identité ne lui apparaît que lorsqu'il entreprend

¹ – Ibid, p. 51.

d'écrire sa propre histoire et accepte d'affronter non seulement son passé mais aussi les traces de ce passé. Ce sont elles qui le définissent et constituent l'essence même de son être à travers la joie, la souffrance, la colère et les pleurs : *« il était écrit que je passerais d'une patrie à l'autre comme on passe de vie à trépas, sans or, sans ornement, sans autres fortune que ma résignation à la volonté du très haut »*¹. L'écriture autobiographique a permis à Amin Maalouf d'affirmer son point de vue sur ses propres sentiments : *« lorsqu'on a été brimé à cause de sa religion, lorsqu'on a été humilié ou raillé à cause de sa peau, ou de son accent, ou de ses habits rapiécés, on ne l'oubliera pas. »*²

Victime d'une culture dominante qui nie sa spécificité, sa particularité, sa qualité d'homme, son héros a recours au même processus narratif autobiographique, à la sublimation du rôle de l'histoire de ses traces pour mener à bien sa quête libératrice.

L'auteur donc, tire du passé de Léon et de son expérience un sens idéal qu'il veut conférer à sa propre vie, à son expérience, à son propre moi en devenant le nouveau « Léon l'Africain ».

C'est par mouvements rétrospectifs séquentiels que s'effectuera la lente progression du narrateur vers la connaissance et l'affirmation de soi. Le présent n'acquiert son sens véritable que par référence au passé. La présence d'émotions liées aux souvenirs du passé induit la sensation que le passé est dominé par le présent, que ce qui est vécu dans le passé ne peut être compris qu'en référence au présent. Ici la mémoire, à travers ses traces, devient mémoire historique c'est-à-dire collective. Elle est partie prenante du moment présent, elle fusionne avec le présent et devient réalité. Le projet autobiographique n'est pas intimiste puisqu'il vise une sorte de synthèse du « je » autobiographique et du « je » historique. La quête identitaire passe par le détour de l'histoire et par la récupération de l'héritage collectif.

L'optique choisie par Amin Maalouf pour présenter au lecteur « Léon l'Africain » accentue la toute puissance du personnage. L'homme apparaît, dès le début comme un être qu'il découvre et décrit comme étant un être solennel, raffiné jusqu'au bout des angles, imposant comme une divinité.

¹ –Ibid, p. 361.

² –Amin Maalouf, Les Identités meurtrières, p. 34.

«...Car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune. »¹, à travers cette transcendance, le héros progresse vers la connaissance de soi et l'autonomie. Il ne peut être défini par la somme de ce qu'il a mais par la somme de ce qu'il est.

Au cours de découverte de son être profond, le protagoniste parvient au seuil de la connaissance qui correspond à une plongée vers les profondeurs de son être :

*«Et j'ai dû attendre mes premiers cheveux blancs, mes premiers regrets, avant de me convaincre que tout homme, y compris mon père, avait le droit de faire fausse route s'il croyait poursuivre le bonheur. Dès lors je me suis mis à chérir ses errements, comme j'espère que tu chériras les miens, mon fils. Je te souhaite même de t'égarer parfois à ton tour. Et je te souhaite d'aimer, comme lui, jusqu'à la tyrannie, et de rester longtemps disponible aux nobles tentations de la vie »*²

le fait que le héros s'exile c'est qu'il veut rompre avec son présent et effectuer une retraite loin de l'étroitesse de l'esprit pour parvenir au stade ultime de la connaissance de soi.

Cette prise de conscience de soi par un processus de remémoration et un retour vers le passé illustre ce que Bénédicte de Maumigny-garban décrit « cette exploration rétrospective d'une individualité est une des opérations les plus élevées de l'entendement historique »³ les concepts du passé et du présent se rejoignent dans un mouvement narratif circulaire.

L'idée force, qui sous tend le roman et qui renforce la circularité du récit, et celle d'une connaissance de soi par une transcendance spirituelle qui l'entraîne à évoluer, à se créer, à se définir, car sa finalité est de vivre ce que le héros exprime en ces termes :

*« J'avais dû fuir le puissant empire de l'islam pour ôter un enfant à la vindicte d'un monarque sanguinaire, et j'avais trouvé dans la Rome chrétienne le calife à l'ombre duquel j'aurais tant voulu vivre à Bagdad ou à courdoue. Mon esprit se complaisait dans ce paradoxe, mais ma conscience n'était pas apaisée. Était-il révolu, le temps où je pouvais être fier des miens sans que ce fût par une misérable vantardise »*⁴

le narrateur essaye de comprendre, à travers l'écriture, à travers la mémoire et ses fantasmes, comment il est devenu ce qu'il est. Cette écriture c'est aussi l'histoire constamment remaniée que le sujet se raconte à lui-

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 11.

² – Ibid, p. 90.

³ – de Maumigny-Garban, Bénédicte. Université Lumière- *Presse universitaire*, Lyon2, 2003. p. 233.

⁴ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 326.

même sur son passé. C'est le moi ontologique à toute les époques de son histoire. Mais ici le récit est aussi dépend de la mémoire, des fantasmes, du désir de l'écrivain. Le texte autobiographique, voire le texte tout court car tout texte est plus ou moins autobiographique, c'est une question de degré de ruse, résulte du désir du sujet d'écrire ce récit intime.

III.2. Voyage et Quête:

« Je parle de voyage comme d'autres parlent de leur maison »¹

« Amin Maalouf »

S'il existe deux concepts inséparables, quête et voyage en sont par excellence, car ils ont beaucoup de points communs. Et s'il est vrai que le déplacement physique est une caractéristique de la quête depuis son invention dans la littérature, il suffit de feuilleter les pages de « Léon l'Africain » pour voir combien ce personnage va d'un lieu à l'autre. Cette errance à pour origine la recherche d'une réponse à des questions obsédantes diverses qui semblent harceler ce personnage.

Contraint de voyager d'un lieu à l'autre, Léon cherche à donner un sens aux évènements dans lesquels il s'est trouvé empêtré. A chaque fois il était obligé de quitter les lieux où il s'est exilé par l'intolérance et à chaque fois il se demande quel sera son destin.

«Son bateau va traverser toute la méditerranée avant de redescendre, après Tanger, le long de la côte atlantique. Nous débarquerons là où il nous plaira. »²

lorsqu'on évoque le nom de « Hassan El Wazzan » le personnage historique non romancer, on lui contribue toujours le qualificatif voyageur. En effet l'auteur du livre « Al Qirtas » l'a décrit comme étant :

« ...Mais il semble que cette profession (Notaire) n'était pas du goût de notre homme qui avait d'autres ambitions dans la vie que de rester assis à longueur de journée au fond d'une boutique étroite entrain de rédiger sur ses genoux des actes et des documents. Son souhait était de voyager de par le monde pour étudier les conditions de vie des différentes communautés[...]En l'espace de dix ans, il a parcouru le Maroc du long en large et arrivé jusqu'à Tombouctou. Il a visité les différentes régions d'Afrique du nord, et s'est ensuite rendu à la Mecque, puis à Istanbul, avant de parcourir d'autres contrées asiatiques... ».

¹ – Maalouf, Amin. Propos recueillis par David Rabouin, *le magazine littéraire*, n° 394, Janvier 2001.

² – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 286.

Ce voyageur, dans l'un de ses périple a été capturé par des pirates italiens qui l'offrent en cadeau à Léon X. L'auteur d' « Al-Qirtas » raconte :

« l'histoire nous rapporte que le pape a été très impressionné par sa hauteur de vues et la précision de ses connaissances, il l'a approché de lui, il a ordonné de lui rétribuer une rémunération substantielle et lui a ménagé un rang social des plus élevés parmi les dignitaires du Vatican. Contrairement aux autres détenus[...]il a trouvé en lui le disciple d'un âge d'or de savoir et un digne représentant de la cohabitation de cultures. »

Ainsi, le voyage ouvre l'appétit sur la connaissance du monde et soumis le voyageur à la confrontation interculturelle et la quête perpétuelle de connaître l'autre qui donne la possibilité à s'auto-connaître et rechercher un horizon lointain et un objectif initiatique. *« Le voyage conçue comme une quête a un but, qui va au-delà du dépaysement, même si le voyageur n'en est pas toujours conscient : il s'agit pour lui de transcender l'humaine condition, en touchant comme Ulysse aux portes de la mort, ou comme Ennéa en descendant aux enfers, et d'en ressortir autre, selon un schème initiatique bien connu »¹*

2-1 : Les indices de l'exil et de l'errance :

Que signifie le mot exil ? d'origine latine, *exilium*, il signifie littéralement : hors d'ici, hors de ce lieu. Il implique donc l'idée d'un lieu privilégié parmi tous, d'un lieu idéal et sans pareil écrit Vera Lihotova². sous le vocable exil peuvent se recouper des réalités multiformes, tel que l'arrachement massif de plusieurs millions d'hommes à leur terre maternelle, l'émigration, l'exil volontaire. Ainsi, le terme court le risque de n'être qu'une *« étiquette commode que l'on attribue, de manière superficielle et sans distinction à tout un ensemble de situation et de comportement divers »²*. Néanmoins, si l'exil subit et l'exil volontaire génèrent deux appréhensions différentes du lieu du départ et du lieu d'arrivée, tous deux sont porteurs d'une réalité commune *« pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement, transfert dans un autre groupe social, et par conséquent, échange, confrontation »³*. plutôt que d'établir des sous-groupes et de les opposer, il convient de mettre l'accent sur ces notions de déplacement et de confrontation.

¹ – Simone, Vienne. *Rite, roman, initiation*, 1973, Presses Universitaire de Grenoble (2000).

² –Ibidem, p. 129.

³ – Mounier, Jacques. *Exil et littérature*, Grenoble, Ed. Ellug, 1986, p. 293.

Le concept d'errance doit être également envisagé dans sa spécificité, ainsi que le rappelle Jacqueline Arnaud : « *l'errance issue de l'exil* ». Des deux étymologies du verbe « errer » : « iterare » et « itinerare », nous retiendrons la première qui a donné « errare » : « *errer au sens de voyager : le chevalier errant n'est pas perdu, mais part à l'aventure ; l'erre et l'allure, la trace ; les errements ne sont pas des erreurs, mais des procédés habituels* »¹. nous entendons aussi ce mouvement, cette façon d'être, de penser et d'écrire dont Amin Maalouf dit ceci : « *pour nous, seules importent les routes. Ce sont elles qui nous convoient-de la pauvreté à la richesse ou à une pauvreté, de la servitude à la liberté ou à la mort violente. Elles nous promettent, elles nous portent, nous poussent, puis nous abandonnent. Alors nous crevons, comme nous étions nés, au bord d'une route.* »².

Perpétuant et poussant à son paroxysme le déplacement, l'errance l'appréhende différemment ; elle récuse un des présupposés initiaux de l'exil : une théorisation de l'appartenance, une approche globale du monde ou sur ce qu' Amin Maalouf s'interroge « *n'est ce pas le propre de notre époque que d'avoir fait de tout les hommes, en quelque sorte, des migrants et des minoritaires ? Nous sommes tous contraints de vivre dans un univers qui ressemble guère à notre terroir d'origine ; nous devons tous apprendre d'autres langues, d'autres codes, d'autres langage ; et nous avons tous l'impression que notre identité, telle que nous l'imaginions depuis l'enfance, est menacée .Beaucoup ont quitté leur terre natale, et beaucoup d'autres, sans l'avoir quittée, ne la reconnaisse plus.* »³

D'exil ou d'errance, la vie de Léon est construite sur la perte des lieux, elle quête un double lieu, elle questionne inlassablement une appartenance toujours conflictuelle, jamais offerte, sans cesse reconquérir. Il ne s'installe dans un lieu que pour repartir à nouveau. Contemplant ce dialogue entre lui et son épouse Nour :

« - *Ni en Egypte, ni en Syrie, ni en Candie...*

Je poursuivais, amusé par ce jeu :

Ni au royaume de Fès, ni au Sous...

Ni à Brousse ni à Constantinople...

Ni à Alger...

Ni en Circassie...

Ni en Andalousie...

¹ Arnaud, Jacqueline. *exil et littérature*, Grenoble, Ed.. Ellug, 1986

² – Maalouf, Amin. *origine*, p. 9.

³ – Maalouf, Amin. *les identités meurtrières*, p. 47.

Nous partimes l'un et l'autre d'un long rire affecté, nous épiant du coin du l'œil pour vérifier lequel céderait en premier à ses inavouables nostalgies d'exilé. »¹

Ainsi, on voyage beaucoup dans ce roman, on a l'impression que chaque point d'arriver est un point de départ, lorsqu'on quitte le désert et on prend la mer, c'est sur les ondes de la Méditerranée. Cela est compréhensible puisque le personnage se situe dans un passé historique qui se déroule autour du bassin méditerranéen, que ce soit ses voyages à la Mecque, à Constantinople, en Egypte ; que ce soit à Rome. parti à la découverte, à la connaissance de soi, en suivant l'itinéraire de sa vocation.

Au-delà, des actions aventureuses et l'appel romantique au voyage ainsi qu'au sens poétique particulier donné à l'errance, on trouve aussi un art savant de la description, la mer, les bateaux, les ports et les côtes revivent, sous la plumes du romancier, tels qu'ils pouvaient être à l'époque où se déroulent les histoires narrées.

« Sur la plage, les marchandages allaient bon train, les propriétaires des embarcations se faisaient sermonner sans arrêt sur le sort que Dieu réserve à ceux qui profitent des malheurs des musulmans apparemment sans résultat, puisque les tarifs de la traversée continuaient d'augmenter d'heure en heure. »

ou bien :

« Nous devons nous cramponner à nos bagages pour ne pas être délogés. Ou même renversés par-dessus bord. Ma mère me serra contre elle lorsque l'embarcation commença à s'éloigner de la côte. »²

En fait, il s'agit d'une reconstruction imaginaire, qui part pourtant d'un document historique que le narrateur à soin de montrer à un certain moment de la structure de son récit. De là, souvent par un procédé de transformation, des lieux historiques réels, à présent perdus à jamais, s'animent et revivent. Élément portant dans l'œuvre de l'écrivain, la description mérite à elle seule une étude approfondie. Pourtant ces descriptions ne sont pas une fin en soi : la quête identitaire et l'action s'emboîteraient avec la description. Cette structure laisse à la description un rôle de premier plan, puisque c'est le lieu où l'histoire s'anime.

L'attraction de la Méditerranée est un aspect déterminant dans le roman. On peut avancer l'hypothèse, que l'intérêt pour les lieux de la côte

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 286.

² – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 85.

méditerranéenne naît de la connaissance directe de ces sites qu'Amin Maalouf à visité surtout lorsqu'il était rédacteur en chef du Magazine « Jeune Afrique ». En réalité le voyage, notamment par mer est aussi la métaphore de chacune des recherches philosophique que le roman met en lumière. De sorte que la méditerranée devient, dans cette œuvre d'Amin Maalouf un des symboles de sa quête. Et au surplus nous voudrions rappeler qu'Amin Maalouf à obtenu le prix Méditerranée en 20004.

III.2.1. Voyage et obsession du retour

*« je suis toujours à deux doigts d'abandonner
le monde, c'est une tentation que j'éprouve en
permanence et que je juge sévèrement »¹*

« Amin Maalouf »

Le voyage, dans l'œuvre d'Amin Maalouf constitue un facteur de découvrir le monde et de la quête de l'identité. Saisie tantôt sous l'angle de la fuite, tantôt dans la perspective du retour.

De toute évidence, Amin Maalouf croit au vertus du voyage. Il semble que ce soit pour lui une façon commode de mettre en cause ce qu'en tient trop pour le réel ; son roman prend parti pour la fiction et le réel, la complexité de la vérité. De manière paradoxale, il vise à rendre le réel lisible à travers des fictions qui l'interrogent.

Malgré cette attraction pour le voyage le narrateur est possédé par l'idée du retour. En perte de repère dans des nouvelles régions, il n'a pas cessé de se remémorer une Grenade concret jusque dans sa laideur. Un désir universel vers le retour :

« J'avais ton âge, mon fils et plus jamais je n'ai revu Grenade. Dieu n'a pas voulu que mon destin s'écrive tout entier en un seul livre, mais qu'il se déroule, vague après vague, au rythmes des mers. A chaque traversée, il m'a délesté d'un avenir pour m'en prodiguer un autre ; sur chaque nouveau rivage, il a rattaché à mon nom celui d'une patrie délaissée. »²

Grenade, sa ville natale est toujours présente , dans son esprit comme dans l'esprit de ses parents.

« Cette année- là, je crois que c'était au printemps, mon père se mit à me parler de Grenade. Il le ferait souvent à l'avenir, me retenant des heures à ses côtés, sans

¹ – Maalouf, Amin. entretien réalisé par Cathrine Argand, *Magazine, Lire*, juin 2000.

² – *Ibide*, p. 89.

toujours me regarder, sans toujours savoir si j'écoutais, [...] Il s'asseyait en tailleur, son visage s'illuminait, sa voix se modulait[...]. Pour quelques minutes ou quelques heures, il devenait conteur. Il n'était plus à Fès, surtout pas dans ses murs qui exhalaien la pestilence et la moisissure. Il voyageait dans sa mémoire et n'en revenait qu'à regret. »³¹

Ainsi, il est dit que tout exil du lieu de naissance suppose et appelle un retour en ce même lieu : c'est du moins la leçon transmise par l'Odyssee. Ecrit Hélène Monsacré.² Elle nous a aussi légué une figure littéraire : celle du héros du retour qui, par-delà ses errements, revient auprès des siens pour y accomplir ses devoirs d'époux, de père et de roi. Epousant une seconde fois maison et patrie, Ulysse reconstruit une appartenance que l'exil a fortement mise en péril sans parvenir cependant à la détruire. Il abolit ainsi les trompeurs miroitement du « Divers », s'ancre dans le territoire du « Même ».

La richesse de la postérité littéraire du mythe d'Ulysse, - qui n'est plus à démontrer-, s'appuie en grande partie sur le caractère du personnage, son « statut d'une personne à laquelle il devient possible de s'identifier »³. Il est également tentant d'identifier, ou pour le moins de comparer, tout retour au territoire des siens au retour tel qu'il est défini dans l'Odyssee. Le mythe fondateur autorise cette démarche en engendrant un paradigme de « nostos » auquel sont associées des valeurs apparemment immuable : la fidélité au passé et à la mémoire, la responsabilité, la nécessité d'exécuter une mission, autant d'éléments générant un *exemplum*. De l'exil de l'Odyssee à l'exil de Léon l'Africain, ces valeurs se sont modifiées, érodées ou transformées mais elle constituent pourtant une grille de lecture spécifique au voyage et à l'exil.

Rien n'interdit à l'exilé consentant de revenir sur le lieu de sa naissance. Docile, l'espace qui sépare les deux pôles du personnage se laisse parcourir. L'espace est réversible, mais le temps ne l'est pas : « le temps est littéralement irréversible, c'est-à-dire qu'il est absolument impossible de le renverser ; impossible et non pas seulement difficile, ou incommode ou dangereux. Cet impossible nous laisse nous laisse radicalement impuissant »³⁴ affirme Jankélévich. L'aller et le retour dans l'espace amoindrit la « la disjonction des

¹ – Ibidé, p. 100.

² – Monsacré, Hélène. *Deux Odyssees*, Magazine littéraire, n° 221, la littérature de l'exil. Juil-Août, 1985, p. 16.

³ – Kohler, Denis. "Ulysse", Dictionnaire des mythes littéraires, p. 1349.

⁴ – Jankélévich, Vladimir. le monde 6 nov. 1996. p. 8.

lieux »¹, mais n'annule pas la distance temporelle qui, elle, ne cesse de se creuser. L'irréversibilité du temps- cette « *identité essentielle de la temporalité* »²- est un drame imperceptible, annihilé par la possibilité de retour dans l'espace qui occulte l'invisibilité du temps par la visibilité du trajet. Spatiabilité et temporalité se contredisent mutuellement, ce qui fonde la tragédie du retour : « *topographiquement, le retour annule l'aller, mais chronologiquement, il le prolonge et en prend la suite* ».³

L'épreuve du temps, en raison de cette irréversibilité immanente du temps, est une épreuve marquante et cruelle qui s'impose au revenant. Dans *Léon l'Africain* elle est considérablement importante par le fait que le personnage est attiré par le retour : la nostalgie idéalisatrice du temps passé.

*« Quant à moi, j'ai atteint le bout de mon périple. Quarante ans d'aventure ont alourdi mon pas et mon souffle. Je n'ai plus d'autres désir que de vivre, au milieu des miens, de longues journées paisibles. Et d'être, de tous ceux que j'aime, le premier à partir. Vers ce lieu ultime où nul n'est étranger à la face du créateur. »*⁴

¹ – Ibidem. P, 8.

² – Ibidem. P, 8.

³ – Ibidem. P, 9.

⁴ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 365.

Chapitre V : l'identification : un livre deux figures.

« j'ai éprouvé, dès les premières pages de *Léon l'Africain*, un sentiment étrange, que je n'avais jamais éprouvé auparavant, ni dans mes textes publiés, ni dans les tentatives romanesques inabouties ; je me rappelle encore très nettement ce sentiment, une sorte de tension enivrante qui signifiait : voici ma voie ! Voici ce que j'ai toujours voulu faire de ma vie désormais, je ne m'en éloignerai plus ! »¹

« *Amin Maalouf* »

L'identification à deux sens. D'une part, c'est l'action d'identifier, c'est-à-dire de reconnaître quelque chose à certains signes pour pouvoir le ranger dans une catégorie de connaissance. D'autre part, l'identification, c'est l'action de s'identifier à quelqu'un ou à quelque chose. En ce sens l'identification est une assimilation d'un certain nombre de propriétés d'un autre que soi. ce qui nous intéresse dans notre étude c'est l'identification à autrui. En ce sens, selon Alex Muchielli², l'identification est un processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identification.

L'identification est un processus essentiel de la formation de la personnalité. Les psychologues de l'enfant pensent que la période sensible de la fixation du premier modèle s'ouvre entre cinq et six ans. C'est la période « oedipienne » où l'enfant fait l'apprentissage de l'amour-sentiment avec le parent de sexe opposé. Les conditions qui facilitent, rendent difficile ou impossible cette identification première vont conditionner pour longtemps ensuite-voire définitivement-les attitudes de l'individu face à un certain nombre de problèmes fondamentaux : l'autorité, l'amour, l'expression de soi.

Des adultes peuvent rester à des identifications enfantines. Leur maturité affective s'est bloquée à un stade. Selon toujours le même auteur la manière dont a été résolue la phase oedipienne détermine les conduites face à l'autorité, à l'amour et aux relations sexuelles et fixe par ailleurs les possibilités d'affirmations de soi.

¹ – Maalouf, Amin. *Autobiographie à deux voies*, entretien avec Egi Volterrani. <http://www.maalouamin>.

² – Muchielli, Alex. *L'identité*. éd. PUF. Paris 1986. P. 58, 59.

Si les identifications de l'enfance sont capitales pour la formation de la personnalité adulte. Elles ne sont pas les seules à contribuer à l'édification de la personne. Des modèles surgissent pour l'individu tout au long de sa vie. A chaque étape, à chaque âge, à chaque situation, l'individu adopte des modèles ou plutôt des fragments de modèles. Chez tel individu de sa vie, de toute sa vie, il essaiera de prendre tel qualité chez tel personnalité en vie ou disparue, il cherchera à copier tel trait de sociabilité...ainsi se constitue son identité idéale, modèle parfait de soi auquel il aspire et essaie de se conformer. Un des traits de la maturité de l'identité est d'ailleurs son « assertivité » dans des traits nouveaux de comportement (« assertivité », anglicisme pour désigner la capacité de s'exprimer sans crainte).

Un individu, selon Alex Muchielli, nous venons de le voir, trouve ses modèles dans son environnement social, présent, quelquefois passé (identification à des personnages historiques ou à des héros, comme dans notre cas). Il s'agit là d'une identification personnalisée.

L'auteur poursuit son analyse en montrant que l'identification à un modèle culturel commun assure l'unité symbolique d'un groupe, l'identification culturelle peut avoir lieu à travers la participation à une idéologie, à des mythes, à des héros...

L'identité prend corps et s'affirme en référence au passé. Ce passé c'est son histoire. « *il en va du corps social, dit P. Chaunu (1978), comme les individus qui le composent. Une société assure son identité dans l'intégration du passé, comme la conscience de moi-même est, tout ensemble, conscience de mon corps et de mon passé* ». Cet historien nous assure que la crise des sociétés est d'abord une maladie de leur mémoire et que toute thérapeutique passe par une récupération de leur passé.

C'est cette récupération du passé qui a engagée Amin Maalouf de replonger dans notre patrimoine fédérateur commun, de rappeler l'histoire à travers un récit autobiographique, adressé à son fils (nous l'avons vu), c'est-à-dire éducatif à tout les lecteurs aux jeunes générations, qui contribue à façonner l'identité d'un groupe social. « *cette transmission et remémoration du passé collectif, des épreuves, des succès et échecs du groupe, des conduites exemplaires de ses héros...participe au processus d'identification culturelle.* »¹

¹ – Muchielli, .Alex. *L'identité.* p. 64.

V.1. Amin Maalouf : l'homme et l'écrivain:

«je parle souvent du monde musulman, rarement de l'isla-»¹

M, souvent de la chrétienté , et rarement du christianisme. J'ai même la faiblesse de croire que le contenu des livres compte peu dans la réalité des croyances; on peut, à partir du même livre, prêcher de la tolérance, promouvoir le progrès ou la régression."1

« Amin Maalouf »

L'autobiographie c'est l'écriture d'une vie, mais dans le cas de « Léon l'Africain » c'est aussi une vie de l'écriture. Amin Maalouf s'est consacré entièrement à l'écriture du roman. Jamais le roman n'aurait été ce qu'il est sans cette longue et fascinante cohabitation de l'auteur avec son personnage.

« il faut dire que j'étais à l'époque à un tournant angoissant de ma vie. Durant les mois précédents, j'avais sérieusement envisagé- pour la seule fois depuis mon départ- la possibilité de rentrer au Liban. J'avais fait quelques allers-retours, repris contact avec mon ancienne école pour y inscrire éventuellement mes enfants [...] sur le plan professionnel, j'avais également eu des déceptions, et je m'interrogeais sur la voie à suivre. Alors je me suis jeté à corps perdu dans l'écriture comme si cela allait être le dernier acte de ma vie, comme si ma survie et la survie des miens en dépendaient. »²

Ce romans donc, représente pour l'auteur un double intérêt et une double vocation, d'abord, il constitue une motivation artistique et littéraire incontestable, ensuite, il se situe au carrefour de la vie de l'auteur, son avenir et son espoir, ou point où il disait :

« Arrivé à la centième page de « Léon l'Africain », j'ai démissionné de mon journal pour me consacrer jour et nuit à ce livre, rageusement. Nous avons vécu, ma femme, mes enfants et moi, de nos maigres économies, nous calculions que nous pourrions encore payer le loyer jusqu'à l'été. Ensuite ? Ensuite en verra bien !

Pour ma chance ce roman, qui aurait pu passer inaperçu, a connu, dès l'été 86, un grand succès. Il s'est même retrouvé, à un moment, en tête des meilleures ventes en France. Nous étions sauvés.

Ce livre aura été celui du virage le plus hasardeux de ma vie, aussi décisif peut être que le départ du Liban. »³

Ces déclarations nous ont curieusement inciter à multiplier notre réflexion sur la vie du romancier et le protagoniste, sur les rapports existants

¹ – Propos recueilli par Rabouin, David. *Magazine Littéraire*, n°394, janvier 2001.

² – Maalouf, Amin. *Autobiographie à deux voix*, Entretien avec Egi Volterrani. <http://www.maalouifamin>.

³ – Ibidem.

entre sa vie et son œuvre, mais il faut savoir faire le point, il faut très bien distinguer la matière première historique, du travail de l'imaginaire créateur. Cette vision à la fois historique et autobiographique reprend, nous l'avons déjà dit, la question du rapport entre l'histoire et la fiction. Il est évident, dans l'œuvre d'Amin Maalouf, le vécu se lie intimement à l'historique, surtout si nous considérons l'auteur comme un grand voyageur. L'objectif que nous nous sommes fixé, nous l'avons vu, n'est aucunement celui de discuter le côté vrai ou le côté faux des événements historiques qu'a vécu « Léon l'Africain », mais celui de réfléchir, et nous oserons même dire uniquement réfléchir, sur les frontières fragiles entre la vie et l'œuvre, l'histoire et la fiction.

nous tenterons dans ce qui suit de faire ressortir certaines valeurs qu'il partage avec son personnage.

V.1.1. Ouverture à l'autre:

ce qui frappe, lorsqu'on lit ses textes, que se soient ses romans, ses entretiens ou ses articles, c'est le sentiment qu'ont ses personnages d'être depuis toujours, en raison même de leur origines, des minoritaires situés au confluent des traditions diverses, soumis aux aléas de l'existence, susceptible de s'en aller à tout moment, de devoir tout quitter pour s'installer dans un ailleurs dépaysant. Cette fragilité est signifiée par les motifs récurrents du voyage, de l'exil, de l'imprévu qui affecte bien souvent les trajectoires individuelles et qui les conduit à rencontrer l'altérité sous différentes formes.

Le roman d'Amin Maalouf multiplie à plaisir les rencontres inattendues, les amitiés étonnantes, les amours impossibles, les relations qui transcendent les hostilités religieuses, politiques, culturelles. Les exemples prouvant qu'il est possible de surmonter des clivages puissants ne manquent dans son œuvre : un musulman se lie d'amour fervent avec une chrétienne et se marie avec elle, un négociant génois devient l'ami d'un négociant vénitien, une mère musulmane entretient une amitié affectueuse avec une guérisseuse juive, un musulman (Hassan Alwazzan), né à Grenade peu de temps avant la reconquête vit un temps avec une circassienne dont les rêves vont à l'encontre des siens et épouse par la suite une juive de Grenade.

Cette fragilité à établir les liens avec l'autre, avec l'étranger, c'est dans les origines individuelles qu'il faut les chercher et non dans les « racines », Maalouf note à propos des racines : *« je n'aime pas le mot « racine », et l'image encore moins. Les racines s'enfuient dans le sol, se contorsionnent dans la boue,*

s'épanouissent dans les ténèbres ; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un chantage : « tu te libères, tu meurs ! »¹, la racine entrave, attache, alors que l'origine, bien que déterminante, ne petrifie pas l'individu dans une tradition fermée, dans un déterminisme étroit et fixiste.

Au commencement de ses trajectoire personnelle, on trouve souvent l'exil, l'errance. Ce sont des évènements tragiques qui ont contraint la famille de Léon l'Africain de s'exiler au moment de la reconquête conduite par les rois catholiques. Dans ce récit qui rappelant le est écrit à la première personne du singulier, la fragilité qu'entraîne l'exil obligatoire, destin dans beaucoup de circonstance imposé et non choisi, qui vient à revendiquer le droit de n'être d'aucune patrie, d'être en quelques sorte un « fils de la route, à l'instar d'Amin Maalouf lui-même, comme il le note dans le livre qu'il a consacré à ses ancêtres et à leurs itinéraires : *« pour nous, seules importent les routes. [...] Elles nous promettent, elles nous portent, nous poussent, puis nous abandonnent. Alors nous crevons, comme nous étions nés, au bord d'une route que nous n'avions pas choisie. »²*

V.1.2. Quête d'identité, voyage et minoritaire:

« N'hésite jamais à t'éloigner, au-delà de toutes les mers, au-delà toutes les frontières, de toutes les patries, de toutes les croyances »³

ce qui frappe chez les héros d'Amin Maalouf, notamment Léon l'Africain, c'est qu'il sont eux-même, à un moment ou un autre de leur vie des étrangers sur leur propre terre, des êtres en rupture avec leur culture d'origine. Tout comme Amin Maalouf, lui-même exilé. Frappé par le destin, le personnage n'a qu'un seul choix possible : celui d'accepter la fatalité ou de s'exiler pour refuser et d'être témoin et complice de faits qu'ils réprouvent.

Le personnage d'Amin Maalouf s'exile non pour fuir mais pour être maître de son propre destin. Il part pour se trouver et être fidèle à son cœur, un cœur épris de justice, de fraternité et de paix.

Il n'est pas donc étonnant que son personnage soit à la fois minoritaire et un voyageur ; minoritaire car, exilé, il reste toujours en dépit d'une intégration réussie, étranger prêt au départ, ce personnage d'origine grenadin côtoyant depuis son jeune âge aussi bien des chrétiens que des juifs. Il n'en

¹ – Amin Maalouf, *Origine*, p. 9.

² – Ibid, p. 9.

³ – Amin Maalouf, *Léon l'Africain*, p.11.

est pas moins prêt, comme l'a fait exactement Amin Maalouf, à laisser famille, affaires, maison pour se lancer sur des routes qui, d'orient, vont l'emmener en Europe, dans une aventure que lui-même qualifie déraisonnable.

Son personnage illustre, ce qu'a dit Amin Maalouf de lui-même à plusieurs reprises : « *La blessure intime [...]est d'abord liée à ce sentiment, acquis depuis l'enfance, d'être immédiatement minoritaire, immédiatement étranger où que je sois.* », « *tout ce qui ressemblait à une discrimination liée à la couleur, à la religion, au rang social, au sexe, ou à toute autre raison m'a toujours été insupportable, et je sais en mon for intérieur que les racines de ce sentiment se trouvent dans ma révolte d'adolescent contre mon statut de minoritaire. Cette rage n'a pas diminué depuis... elle est présente dans chaque regard que je porte sur le monde, et dans chaque ligne que j'écris* »¹

Minoritaire, il est également un être voyageur, un être de passage, comme Léon l'Africain « *voyageur, créature migrante* », destinés à franchir des frontières, passeurs de frontière, rêvant certainement de s'affranchir de toute barrière : « *si vous saviez le bonheur que j'éprouve à passer les frontières sans que personne ne m'arrête...* » s'exclame Amin Maalouf, il transite d'un univers culturel à un autre, de façon souvent extrêmement inattendu, comme si le destin se jouait des prévisions, des plans, des souhaits des hommes. Dans une vie faite d'exils successifs, de retournements imprévus, l'individu dérive le plus souvent au gré des circonstances, des rencontres fortuites, des aléas climatiques, des événements historiques, existence où rien ne semble jamais acquis, ni définitif, pas plus les maisons que les noms ou les identités.

L'instabilité et la fragilité des appartenances sont le lot à la fois de sa personne et de son personnage, appartenances héritées, imposées, dissimulées, successives ou simultanées, éphémères, voulues ou subies, ils ne sont jamais assigné à un lieu comme à une identité. Amin Maalouf reprend ici la thématique du nomadisme, commune à de nombreux écrivains de l'exil qui, bien souvent, ne se reconnaissent de véritable territoire que dans l'écriture.

V.1.3. Sa multiappartenance:

cette instabilité et cette fragilité qui font de lui un être placé à des lieux de croisements, jamais assuré de rester dans un même endroit, si elles sont la conséquence de drames imprévus, n'apparaissent pas comme les catastrophes dont les effets seraient définitivement néfastes : Léon l'Africain, enlevé par

¹ – Maalouf, Amin. *Autobiographie à deux voix*, Entretien avec Egi Volterrani. <http://www.maaloufamin.com>

des pirates, devient à Rome un érudit traité avec beaucoup d'égards avant de retrouver Tunis. Les bouleversements de l'existence qui peuvent conduire à tout perdre ne sont pas entièrement négatifs ; tournant décisifs, il ouvre sur une nouvelle vie, différente bien sûr, mais pas forcément plus mauvaise que la précédente pour peu que l'on sache s'adapter et accepter ce qui vient.

Cette acceptation de l'imprévu, si difficile soit il, entretient une grande souplesse chez Léon l'Africain qui a changé plusieurs fois son nom au cours de son existence : appelé l'Africain à Rome, Léon l'Africain devient le « Roumi » à Tunis, surnom donné aux chrétiens ; le nom même de Léon l'Africain symbolise la rencontre de continents différents, Europe et Afrique, l'alliance de cultures éloignées qui se rejoignent au sein d'un même individu et qui parfois se sont combattues.

Cette faculté à pouvoir vivre des identités différentes est signifiée également par l'habillement : Hassan, autre nom du personnage narrateur de Léon l'Africain, n'hésite pas à s'habiller comme un Cairete lorsqu'il réside au Caire¹, puis à la mode de Tunis lorsqu'il y réside², le cosmopolitisme du Caire, la coexistence de communautés nombreuses le séduit et le retient dans cette ville où un chrétien copte lui a cédé sa maison. Le narrateur semble se plaisir même à souligner ce brouillage des repères culturels et cette confusion qui rendent impossible la réduction d'une personne à une identité quelconque, qui déconcertent les regards curieux et interdisent tout étiquetage réducteur, comment, en effet, considérer « *un Maghrébin, habillé à l'égyptienne, marié à une Circassienne, veuve d'un émir ottoman, et qui ornait sa maison à la manière d'un chrétien* »³.

Comme les habits, les langues sont multiples : Léon l'Africain se lance avec enthousiasme dans un projet de lexique « *l'anti-Babel [...] où chaque mot figurerait dans une multitude de langues* »⁴. La multiplicité des noms comme celle des langues parlées est là pour témoigner de cette impossibilité de rattacher le personnage à une seule identité, stable et définitive. Bien plus, il y a une grande noblesse à savoir surmonter les différences culturelles.

Ainsi, loin de s'exclure mutuellement, les appartenances s'ajoutent les unes aux autres, s'accumulent, se sédimentent. Il en est presque des

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p.240.

² – Ibid, p. 363.

³ – Ibid, p. 351.

⁴ – Ibid, p. 434.

appartenances comme des femmes chez Maalouf : aucune n'est reniée, toutes ont été aimées et ni la séparation ni l'éloignement n'entache le souvenir, n'affaiblit son rayonnement chaleureux. Les appartenances multiples peuvent coexister au sein d'une même individualité et ces cohabitations dessinent des êtres pluriels, sans qu'ils soient déchirés ou incapables de relier des fragments identitaires dont ils sont composés.

Bien plus, en se déplaçant constamment, l'individu est amené à déplacer du même coup son regard, à changer de perspective. Ce n'est pas certainement pour rien que le personnage de Maalouf est un négociant, et diplomate, homme lettré, cultivé. Le négociant comme le diplomate, est amené à fréquenter des gens très divers et qui parfois ne pourraient pas s'entendre ; Léon l'Africain d'abord commerçant, sera ensuite diplomate aussi bien chez les arabes que chrétiens.

Et ce n'est pas avec un idéalisme naif que ses appartenances multiples sont envisagées : les massacres, les séparations, les souffrances ne sont pas occultés mais bien racontés, et avec toutes leurs horreurs parfois. Cependant il n'est jamais impossible de les surmonter et c'est à l'individu qu'il revient de se préserver des folies collectives, l'individuel lieu de la nuance, parvient à mettre en place ce que le collectif, réducteur et simpliste, évacue et interdit ; les micro-rencontres permettent d'ouvrir un espace où l'amitié et le dialogue existe en dépit des clivages culturels.

V.2. Le « je », le double et l'autre:

L'œuvre qui forme notre étude , comme il est précité, assumé par un narrateur qui dit « je ». ce narrateur est homodiégétique : il raconte sa propre histoire dont il est le personnage et le héros et « *ne cède pour ainsi dire jamais à quiconque [...] le privilège de la fonction narrative* »² . Parmi ces « je », certains désignent un personnage qui est nommé, comme c'est le cas de Léon l'Africain. Mais le « je » qui a un référent (personnage historique) renvoie au même moment et emblématiquement à l'auteur de l'œuvre. La présence du narrateur homodiégétique garantit a priori l'authenticité du récit, l'unicité du point de vue et abolit l'opposition sujet-objet puisque le sujet est l'objet de sa narration. Deux ensembles se dessinent toutefois : le premier, territoire de la fiction ; le second, espace du récit supposé auto référentiel « *car le récit à la*

² – Gérard Genette, *Figures III*, éd. Seuil. 1972. p. 254.

première personne est le fruit d'un choix esthétique conscient, et non le signe de la confiance directe, de la confession, de l'autobiographie »¹.

Il convient par ailleurs de signaler, qu'on écrit sur soi ou pour s'en débarrasser et rester en paix avec sa conscience. Ou bien, dans le cas de l'auto analyse, l'idéalisation du passé peut traduire un mal vivre actuel alors que sa diabolisation peut traduire des complexes constitutifs. Le champ est large alors pour l'approche psychanalytique : schéma oedipien élémentaire, souvenir écran, inconscient du texte, obsession et fantôme, etc. en somme, on écrit parfois sur soi pour neutraliser le soi, d'autres fois on s'en prend à lui ou aux autres. Néanmoins en écrit sur soi avec un certain amour. Nous allons voir comment s'articule le moi narcissique. Ensuite nous essayerons de percer le processus d'identification psychanalytique.

V.2.1. Le Moi éclaté et le Moi idéalisé

L'écriture du roman relève de ce qui est appelé « écriture à dominance autobiographique ». il ne relève pas à proprement parlé de l'autobiographie. La question qui se pose dès lors est la suivante : quel moi émerge de ce récit ? De quel territoire relève-t-il ? Etant donné que le récit est à la première personne, le personnage = le narrateur mais l'auteur est différent. D'entrée de jeu, il y a donc dualité et éclatement si on fait le pari d'une lecture plus ou moins autobiographique. Dans le cas du personnage, l'éclatement prend la forme de multiplicité.

En effet, celui-ci prend pas moins de quatre pseudonyme (Hassan, Léon l'Africain, le Grenadin, le Fasi, le Zayyati, le Roumi). Nous pouvons à ce niveau parler de pseudonymes du personnage. Mais nous pouvons tout aussi bien voir dans ces changements de noms le signe d'un éclatement de l'être, d'une remise en question de l'identité et de l'unité d'une personne. Le narrateur personnage qui s'identifie à la première personne (scènes homodiégétiques), lui-même tiraillé entre ses différentes appartenances, sa nomination (pseudonyme) et son implication de l'autre. Par ailleurs, tout en sentant un certain encerclement, justifié il est vrai par son statut minoritaire, et ça, que ce soit au Caire ou à Rome et même à Tunis son dernier périple.

Le personnage ne tient nullement à jouer le rôle de persécuté. Il s'affirme comme un homme-monde. Et il n'a pas aussi le profil du héros solitaire. Non

¹ – Ibid, p. 255.

seulement il porte plusieurs noms, mais il passe en plus une partie de sa vie à voyager et à chercher de nouvelles appartenances.

Néanmoins, le narcissisme du personnage apparaît de temps en temps avec la complicité bienveillante de l'auteur. D'ailleurs, est-ce un hasard si le récit est écrit à la première personne, l'auteur s'identifie au personnage ; dans ce cas, le narcissisme est contagieux.

Concernant l'auteur, on peut soulever cette question, s'il affiche sa volonté de s'inscrire dans la lignée de l'écriture autobiographique en s'intégrant implicitement dans le récit, il semble succomber à la tentation de l'écriture pure. Et enfin de compte le récit renvoie en quelque sorte à lui-même. Il constitue sa propre finalité. En cela, il se rapproche du moi qui se fixe comme objectif à lui-même dans l'autobiographie. Dans ce cas, le narcissisme du récit remplacera-t-il celui du soi de l'auteur ? Ce dernier ne renonce d'ailleurs pas pour autant à sa place ; il la conforte au contraire en restant le manipulateur du récit sur tout les plans, à commencer par celui des personnages. Ceux-ci sont dirigés par l'auteur- s'abritant derrière le narrateur- En plus, l'auteur échappe à toute critique en ne s'exposant pas directement au regard et au jugement du lecteur. Alors que le récit comme objet esthétique ne peut que renvoyer au scripteur. Celui-ci joint ainsi l'ampleur de l'écriture à celle de la vie. Ce renvoi à la vie et à l'écriture est double, mais il est aussi doublement utile. Car, il s'agit en fin de compte d'une écriture qui vise simultanément le personnage et l'auteur.

L'auteur évoque dans son récit des événements traités historiquement en leur donnant ouvertement un aspect personnel et subjectif. Il les fait passer d'une catégorie rigide à celle de l'aveu. « *Il veut motiver une écriture sans motivation et lui donner une raison d'être.* »¹

Le personnage prend plusieurs pseudonymes en n'en assumant aucun « *je n'appartiens à aucune. Je ne suis qu'à Dieu et à la terre...* »² parce qu'il veut rester à l'écart de la critique et de la fixation, ou parce qu'il pratique une autocritique qui ne dit pas son nom. L'auteur écrit une autobiographie en mettant en avant son écriture et lorsqu'on écrit on ne « sort jamais de soi », et l'auteur semble nous dire « je suis ce que j'écris », sachant que le propre

¹ – Beaujour, Michel. *Miroir d'encre*, éd. Du Seuil, 1980, p. 13.

² – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 11.

de l'autobiographie est de dévoiler le moi, de se dévoiler ou d'en donner l'illusion.

Ici l'auteur veut se dévoiler en restant caché, se morcelé en restant intact, jouer à la fois sur le visible et l'invisible, l'explicite et l'implicite, jeter un regard opaque sur l'autre et sur soi même. Sans être vraiment vu. Son désir et se rendre à la fin de la lecture face à un moi idéalisé.

Peut être le moi le plus narcissique se trouve dans les récits de vie ou documents-vécus. Et peut être aussi plus que le moi est menacé, avec la sensation d'encerclement par un entourage et un milieu hostiles, plus il est adulé, idéalisé, en un sens sacré. Et tente de trouver refuge dans l'identification. Ce procédé est donc utilisé pour permettre de s'échapper à la réalité inhospitalière, en se créant une réalité comme pouvant être sa réalité. Ainsi ce processus apparaît comme une clé essentielle de tout texte. En effet, si l'auteur ne s'identifie pas au héros et ne vit pas concrètement ses aventures à ses côtés, il ne peut saisir tout les enjeux d'ordre psychologiques et existentiels, cela permet à l'écrivain dans sa peau d'échapper à ses angoisses en vivant par « procuration » une existence exemplaires. A travers le héros il incarne ses valeurs.

L'écriture apparaît alors comme un moyen où est donner à l'auteur de maîtriser ce monde hostile. Par l'identification Maalouf arrive à mieux comprendre sa propre existence en en vivant une autre.

L'identification d'Amin Maalouf à son personnage vise à une meilleure compréhension des enjeux existentiel, elle est un moyen de pénétration efficace, mais détourné par la fiction. Ainsi elle démystifie les angoisses inhérentes, en se donnant la possibilité de se reconnaître chez son personnage.

Le milieu inhospitalier est d'entrée explicité « *Depuis la grande parade[...] nous n'avons plus connu une seule année de bonheur !* »¹, même le climat est décrit avec cette angoisse et amertume « *il y eut un éclair, l'éclatement de la foudre, un autre éclair, un grandement sourd...* »².

Dès le début, les relations humaines sont jugées en fonction du « moi » de l'auteur. Celui-ci dit de l'empire musulman « *cet empire, rêve de mes rêves, espoir de mes espoirs, allais-je me mettre à mon service ? Allais-je contribuer à son*

¹ – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, p. 21.

² – Ibid, p. 23.

émergence ? Nullement. »¹, le moi est au centre du monde « ma naissance faisait d'elle la première des femmes de la maison »².

Il est à signaler par ailleurs, que la question narcissique est au centre de la pratique autobiographique. Son maniement prend des tournures différentes qui dépendent de la personnalité de l'écrivain. Celui-ci met en scène son « soi » à travers l'autre sous l'angle le plus favorable de sorte que le lecteur ne peut qu'approuver ses actes et ses paroles.

V.2.2. Identification et psychanalyse:

lorsque Freud utilise le terme « identification », il le fait en référence au désir refoulé de faire comme l'autre, d'être comme l'autre, le désir d'être et de se sentir à la place d'un autre. Il ne s'agit pas selon lui de devenir l'autre véritablement mais d'un désir et d'une illusion d'être comme l'autre. L'identification est une réalité psychique subjective.

C'est à partir de 1914 que l'identification acquiert une valeur et une fonction structurantes, on voit alors Freud organiser peu à peu son concept par rapport à l'Œdipe, au surmoi, à l'idéal du moi. A travers donc l'étude de la dépression, de la formation du moi, du surmoi et du complexe d'Œdipe que ce concept prendra progressivement une importance accrue au plan psychanalytique et en viendra à s'enrichir de toute la dimension attribuer aujourd'hui aux processus d'identification.

Freud ne limite toutefois pas le concept d'identification qu'à un processus d'introjection de l'objet dans le moi ou le surmoi. D'ailleurs Freud associe projection et identification dans *Psychologie collective et analyse du Moi* alors qu'il décrit une projection de l'idéal du moi de l'individu dans la masse sur le leader puis une identification à cet idéal projeté ; identification également aux autres individus de la foule comme partageant cet idéal projeté auquel ils s'identifient.

Lorsque Freud traite de la relation d'hypnotiseur, de l'amour et de la relation au leader, certains de ses propos « *l'hypnotiseur est venu à la place de l'idéal du Moi* »³, le rapport d'un être surpuissant à un être impuissant, en désaide, d'abord une motivation importante à l'identification puisse être le désir de s'en remettre à un être surpuissant et idéalisé. Puisque la direction du

¹ – Ibid, p. 253.

² – Ibid, p. 15.

³ - A, Green. *La folie privée*, Paris, Gallimard. 1990. p. 180.

mouvement identificatoire puisse aller de soi vers l'objet, à partir de la projection de l'idéal sur l'objet.

Ici dans *Léon L'Africain*, sans avoir à interroger le texte en profondeur, il apparaît évident dès la première lecture, qu' Amin Maalouf a mis beaucoup de lui dans son personnage principal, la formule que lui-même utilise nous laisse perplexe :

*« J'ai éprouvé, dès les premières pages de Léon l'Africain, un sentiment étrange, que je n'avait jamais éprouvé auparavant, ni dans mes textes publiés, ni dans les tentatives romanesques inabouties ; je me rappelle très nettement ce sentiment, une sorte de tension enivrante qui signifiait : voici ma voie ! voici ce que j'ai toujours voulu faire de ma vie ! désormais, je ne m'en éloignerai plus ! »*²¹. on peut en effet aisément reconnaître, parmi les événements de son passé que Léon se remémore, des éléments de la vie d'Amin Maalouf. Ce dernier rassemble les réminiscences de son enfance, si bien que ses propres souvenirs finissent par interférer avec ceux de son personnage. *« Cette année là, pour un sourire, mon oncle maternelle prit le chemin de l'exil »*³². Tout à fait comme son oncle qui s'est exilé à Cuba.

Les déplacements et les dégagements sont donc à la fois pour Amin Maalouf une fatalité et une méthode, une façon de subir et une réponse à la persécution du moi. Son amour au voyage est une réalité psychique héritée plus qu'acquise *« je viens d'une famille originaire du sud arabe[...] et qui s'est répandue depuis, par migration successive »*⁴³, et dans un entretiens il disait *« si j'écris aujourd'hui c'est parce que mon grand père Botros a décider un jour de quitter la maison familiale, sans l'accord de ses parents, et d'aller dans une partie libanaise pour étudier cette personne m'a préparé le terrain »*⁵⁴.

Fatiguer des horreurs causées par le fanatisme, le racisme et la stupidité humaine comme si l'histoire n'était qu'un éternel recommencement jusqu'au jour où l'Homme apprendra enfin à ouvrir véritablement son coeur à la tolérance dans une *« vision d'une humanité à la fois fondamentalement unie et respectueuse de toute les différences »*⁵¹. C'est pour cette raison qu'il a fouillé dans l'histoire pour trouver des étincelles d'espairs pour soigner la quotidienneté hostile et faire de ces héros des références et des symboles de

¹ – Maalouf, Amin. *Autobiographie à deux voix*, Entretien avec Egi Volterrani. <http://www.maalouamin.com>.

² – Maalouf, Amin. *Léon l'Africain*, Casbah éd, p.31.

³ – Maalouf, Amin. *les identités meurtrières*, p. 23.

⁴ – Maalouf, Amin. entretien recueillis par David Rabouin, *Le magazine littéraire*, n° 394. Janvier 2001.

⁵ – Maalouf, Amin. Propos recueillis par Hamidou Dia, *Le magazine Littéraire*, n° 320. Février 1999.

l'avenir. Malgré que le roman relate une histoire, mais il reflète toujours l'esprit et les débats contemporain. Cet homme historique qui est Léon l'Africain un de ses personnage qui lui ressemble le plus, c'est son Moi idéal, son refuge. Sa compensation par l'écriture.

A une question posé par un journaliste, pourquoi écrit-on ? Maalouf répond : « *tout le monde n'écrit pas pour les mêmes raisons* », commence à affirmer prudemment Amin Maalouf « *si on voulait malgré toute les différences de culture, d'époque, d'environnement social et individuel trouver une raison commune, il me semble que l'écriture est un peu une compensation. Compensation d'une situation difficile, d'un besoin de liberté à l'égard d'un état ou d'un individu. Je dirais peut être qu'il y a toujours une blessure à l'origine de l'écriture* »²¹

Freud affirmait à ce propos que « *l'identification est liée au besoin d'utiliser l'objet comme contenant psychique dans lequel expulser des contenus trop angoissants ou ressentis comme destructeurs* »³²

Lorsque ces angoisses projetées en s'identifiant par le biais de l'écriture au personnage réussies, l'auteur peut reprendre en lui, maintenant transformée en une forme tolérable, pensable la partie de sa personnalité projetée hors de lui. S'identifiant à son personnage et à son produit , l'auteur pourra reprendre en lui un « *self réparé* », décontaminé, tout en s'identifiant à la capacité du personnage de réparation.

V.2.3. Identité narrative et identification:

Le long d'une vie et d'une œuvre, Amin Maalouf l'a fixée par l'écrit en s'interrogeant sur le sens de son être et tend à prouver implicitement qu'il ne pourrait y avoir d'univers sans un soi qui s'y trouve et qui agit. L'opération narrative donne forme et consistance à l'existence et témoigne de ce souci du moi qui anime celui qui écrit son histoire. Pourquoi se constituer comme sujet et objet du récit, si ce n'est pour établir son identité ? Paul Ricoeur met en avant dans son œuvre le concept de construction narrative du sujet à partir de son histoire de vie.

Faire ressortir l'identité narrative dans l'œuvre d'Amin Maalouf, après l'interprétation exhaustive précité sur la quête identitaire, n'est peut être pas un défi.

¹ – Maalouf, Amin. propos recueillis par Ahmed Choukri, Aloffok, n° 55. 2004.

² – S, Freud. *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F. , 1926. p. 58.

Car Amin Maalouf a établi simultanément la permanence du sujet dans le temps, et la prise de conscience des changements accomplis.

Nous insistons sur le mot changement car il est essentiel pour la définition de l'identité narrative du personnage. Grâce à lui, on peut mettre en évidence dans le texte la hiérarchie des niveaux de l'être. Le changement révèle une réalité ontologique apparemment paradoxale : l'aspiration de l'homme à ne pas se laisser enfermer dans une situation existentielle en vue d'atteindre l'essence de son être, sa vérité qui, malgré tous les changements, immuable.

On pourrait donc dire que dans *Léon l'Africain* le changement figure dans cette émergence originelle de l'être vers la transcendance, ce qui en fait d'ailleurs son essence à tout les niveaux de sa quête identitaire. Amin Maalouf fixe ces étapes de changements, dévoile la structure du caractère et la personnalité, en esquisse les processus de construction. C'est pourquoi Paul Ricoeur s'exprime en ces termes. « *je pose la question de savoir si toute mise en intrigue ne procède pas d'une genèse mutuelle entre le développement d'un caractère et celui d'une histoire racontée* ». ¹

il est peut être aisé de remarquer que seule la reprise narrative permet de ressaisir la personne dans son « entièresité ». chaque étape de la vie ne met pas en scène des personnages différents, mais un seul et même sujet, à des âges divers, synonymes d'une approche différentes du monde, en prise avec des objectifs, des soucis, des convictions autres, selon les périodes examinées. La narration offre un panorama d'ensemble. Le récit peut vérifier qu'il s'agit bien d'une même et seule personne. Il établit la permanence du nom et de l'action. « *Raconter c'est dire qui a fait quoi, pourquoi et comment, en étalant dans le temps la connexion entre ces points de vue* » ².

L'histoire racontée par Amin Maalouf à travers son œuvre est celle d'un être qui se construit son identité au fil du temps, veut s'approcher à la vérité c'est-à-dire le sens de son existence dans le monde, comment il est devenu ce qu'il est. Et même son éveil à la transcendance.

Le passage du personnage d'un lieu à un autre, enrichi d'expériences existentielles nouvelles, et ça fait partie de la technique de l'auteur qui, par ce procédé, surprend l'être qui se construit une identité par étapes.

¹ – Ricoeur, P. *Soi même comme un autre*, p. 171.

² – Ibid, p. 174.

L'œuvre d'Amin Maalouf tourne autour d'un sujet unique, un unique protagoniste ce moi déchiré entre des exigences contraires mais qui veut à tout prix trouver la réponse à la question : qui suis-je ?

Il est d'une grande importance, étant donné que notre problématique s'articule sur l'identification, d'exposer le point de vue de Paul Ricoeur sur ce sujet : *« 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 lesquels la personne, la communauté se reconnaissent. Le se reconnaître-dans contribue au se reconnaître-à...l'identification à des figures héroïques manifeste en clair cette altérité assumée ; mais celles-ci est déjà latente dans l'identification à des valeurs qui fait que l'on met une « cause » au-dessus de sa propre vie ; un élément de loyauté, de loyalisme, s'incorpore ainsi au caractère et le fait virer à la fidélité, donc au maintien de soi »*¹.

Pour se permettre l'identification à autrui il faut écrire et s'auto-citer, c'est pourquoi le « je » qui parle, c'est un « je » en quête de lui-même.

La thèse de Ricoeur, de l'identification narrative, conçue comme processus constitutif et cognitif d'une personne dans son rapport discursif et imaginaire avec l'autre, peut être mise en cause si nous contestons l'exercice mental d'imagination en termes d'identification avec identité comme fausse.

*« en somme, je considère que l'identité que j'exprime lorsque je m'imagine être Rimbaud, à savoir : « je suis Rimbaud » est fausse. C'est un fait nécessaire que je ne sois pas quelqu'un d'autre. C'est précisément sur ma connaissance implicite de ce fait que de mon acte de transférence, je considère la relation d'identité comme fausse. »*²

Donc du point de vue de l'identification interne, l'acte d'imagination effectué est un acte de transférence, ce que Ion Vezeanu³ appelle relation entre fichier mentaux. Selon lui la relation de transférence peut se définir comme *« une relation interne entre le buffer-je et le fichier mental étiqueté par le nom du personnage que je m'imagine être »*⁴ donc Amin Maalouf en s'imaginant être Léon l'Africain revient à mettre en relation son buffer-je et le fichier mental qui porte l'étiquette « Léon l'Africain ». et lorsque Maalouf s'imagine être Léon, il s'attribue les qualités physiques et psychologiques de Léon. Or, agir de la

¹ – Ricoeur, P. *Soi même comme un autre*, p. 144.

² – Ibid, 206.

³ – Vezeanu, Ion. Université Pierre Mendès. Centre de recherche, *Philosophie, Langage & Cognition*, Grenoble II.

⁴ – Ricoeur, Paul. *Soi même comme un autre*, P. 175.

sorte revient à utiliser les principaux critères d'identité pour se définir dans ce processus imaginaire de transference.

Conclusion :

Cette étude a voulu mettre en relief un certain nombre de questions qui nous semblent importantes pour comprendre le roman et pour faire justice à sa richesse aussi bien au niveau esthétique qu'au niveau significatif. Nous sommes conscient du fait de n'avoir donné qu'une réponse plus ou moins approfondis, les analyses du roman et les discussions théoriques nécessitant et méritant un approfondissement que nous tenterons de fournir dans la suite de nos recherches. Mentionnons ici, pour terminer, quelques points qui nous semble particulièrement intéressant.

D'abord, nous constatons que l'étude de la quête identitaire et de l'écriture autobiographique dans ce travail nécessite une mise en œuvre plus large. Le roman réitère la quête identitaire du protagoniste comme celle de l'auteur. Donc ce texte fait resurgir une quête identitaire fortement enracinée à la fois dans l'histoire et dans le présent et une projection vers l'avenir, car, rappelons le, le récit est une grande lettre écrite par le protagoniste adressée à son fils.

Le retour dans le passé récurrent dans cette œuvre, s'avère indispensable à la connaissance du présent et de l'avenir. Ce qui nous amène à constater que si l'analyse était plus étendue, devait prendre en considération l'évolution diachronique d'une région, ainsi que dans le contexte socioculturel dans lequel s'enracine l'œuvre. La littérature reste le lieu de questionnements humains où l'homme et la société sont au centre des problématiques contemporaines.

Ainsi, l'axe de la quête mise en œuvre dans « Léon l'Africain » est celui d'une série de confrontations fondant le projet autobiographique. A l'évidence, cette quête part d'une remontée du passé et d'un questionnement de l'histoire. Le cheminement de l'interrogation s'ouvre sur la nécessité de rétablir sa filiation avec les ancêtres. La recherche autobiographique ne sera pas celle du passé personnel, mais celle d'un itinéraire d'un ancêtre ancré dans la réalité communautaire.

Ensuite, la relation entre l'auteur et son personnage, mérite un approfondissement d'avantage dans ce travail, en particulier lorsqu'il s'agissait du concept de l'identification et sa corrélation avec l'approche psychanalytique. Pour menée à bien, cette discussion nécessite, comme il est précité, une recherche plus poussée notamment au niveau théorique.

En outre, l'étude idéologique, incluant notamment la discussion portant sur la relation du texte d'Amin Maalouf avec la politique et le dialogue des

civilisations, mérite aussi un prolongement , ainsi que l'étude interculturelle. Car le texte embrasse toute la méditerranée.

Nous avons aussi l'intention d'approfondir le côté anthropologique afin de donner aux romans un ancrage dans la réalité universelle, ainsi que sa richesse symbolique et mythologique. Un domaine de recherche vaste, certes, d'autant plus passionnant.

Par ailleurs, notre étude confirme l'hypothèse de l'introduction. Amin Maalouf veut à travers l'œuvre se créer un destin, s'inventer une vie. Comme nous avons pu montrer, à travers l'analyse que sa vie et son œuvre illustrent à merveille cet enchevêtrement de fiction et de réel qui marque toute existence humaine, dynamisme créatif qui représente une problématisation de toute frontière facile entre rêve et réalité : la réalité intérieure, notre image de nous-mêmes, n'est-elle pas aussi vraie que la réalité visible ?

Dans le projet d'une invention de soi, cette identité choisie et littérairement proclamée, c'est comme un engagement, une promesse. Selon de Paul Ricoeur, le maintien ou l'unité de la personne, se fait par la promesse tenue, la parole donnée se concrétisant dans les deux mots : « me voici... » au milieu des tourbillons de la variation, il y a quelque chose de fixe.

Références bibliographiques :

- 1- Abdellah P , Martine & Porcher, Louis., *Education et communication interculturelle*. Ed. PUF. Paris, 1996.
- 2- Abou, Selim., *L'identité culturelle, relation interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris, 1981.
- 3- Angers, Maurice., *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*. Ed. Casbah. Alger, 1996.
- 4- Barbéris, Pierre., Bergez, Daniel. De Biasi, Pierre Marc. Marini Marcelle. Valency, Gisèle., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Ed. Dunod. Paris, 1999.
- 5- Barthes, Roland., *Le degré zéro de l'écriture*. Ed. Du Seuil. Paris, 1953.
- 6- _____ . *Le discours de l'histoire*, Le Seuil. Paris, 1976.
- 7- _____ . *Le plaisir du texte*. Ed. Le Seuil. Paris, 1973.
- 8- _____ . *Roland Barthes par Roland Barthes*. Ed. Le Seuil. Paris, 1995.
- 9- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Ed. Gallimard. Paris, 1966.
- 10- Bertrand, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Ed. Nathan. Paris, 2000.
- 11- Blanckeman, B., *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Prétexte éditeur. Paris, 2002.
- 12- Debrov, Rey-. , *Le petit Robert*, Ed. Le Robert. Paris, 1977.
- 13- _____ ., *Le nouveau petit Robert*. Ed. Le Robert. Paris, 1993.
- 14- Dubois, Jean. Giacomo, Mathée., *Dictionnaire de linguistique et des sciences des langages*. Éd. Larousse. Paris, 1999.
- 15- Durand, Gérard. *L'imagination symbolique*, Ed. PUF. Paris, 1964.
- 16- Erikson, Eric., *Adolescence et cris La quête de l'identité*. Ed. Flammarion. Paris, 1998.
- 17- Everaert-Desmedt, Nicole., *Sémiotique du récit*. Ed. De Boeck, 1989.
- 18- Fayol, Michel., *Production du langage*. Hermès Science Publication. Paris, 2002.
- 19- Freud, S., *L'interprétation des rêves*. Éd. PUF. Paris, 1926.
- 20- Genette, Gérard., *Seuil*, Ed. Le Seuil. Paris, 1987.
- 21- _____ ., *Fiction et diction*. Ed. Du Seuil. Paris, 1991.
- 22- Gide, André., *Si le grain ne meurt*. Ed. Gallimard. Paris. 1972.

- 23- Kohler, Denis., « Ulysse », *Dictionnaire des mythes littéraires*. Éd. Du Seuil. Paris, 1988.
- 24- Lane, Philippe., *La périphérie du texte*. Ed. Nathan. Paris, 1992.
- 25- Le Galliot, Jean., *Psychanalyse et langage littéraires*. Ed. Nathan Paris.
- 26- Lejeune, Philippe., *L'autobiographie en France*, Ed. Armand Colin. Paris. 1998.
- 27- _____., *Le pacte autobiographique*. Ed. Du Seuil. Paris, 1975.1996.
- 28- _____., *Moi aussi*. Ed. Du Seuil. Paris, 1986.
- 29- Leiris, Michel., *Biffures (La règle du jeu)*. Ed. Gallimard. Paris. 1996.
- 30- Levinas, E., *Humanisme de l'homme*. Ed. Livre de poche. Paris, 1996.
- 31- Maalouf, Amin., *Léon l'Africain*. Casbah éd. Alger, 1998.
- 32- _____., *Les identités Meurtrières*. Ed. Grasset. Paris, 1998.
- 33- _____., *Le Rocher de Tanios*. Ed. Grasset. Paris, 1993.
- 34- _____., *Origine*. Ed. Grasset. Paris, 2004.
- 35- Mauriac, François., *Commencement d'une vie, dans Écrits intimes*. Éd. La Palatine. Genève-Paris, 1953.
- 36- Michel Adam, Jean., *Le texte narratif*. Ed. Nathan. Paris, 1994.
- 37- Muchielli, Alex., *L'identité*. Éd. PUF. Paris. 1986.
- 38- Ricoeur, Paul., *Soi même comme un autre*. Du Seuil. 1990.
- 39- _____., *Temps et récit III*. Du Seuil. Paris. 1985.
- 40- Robe-Grillet, Alain., *Le miroir qui revient*. Ed. Minuit. Paris. 1984.
- 41- _____., *Angélique ou l'enchantement*. Ed. Minuit. Paris, 1988.
- 42- Strauss, Levi-., *Race et Histoire*. Ed. Gonthier. Paris, 1971.

Revues et articles de critique littéraire:

- 1- La revue du Liban, n°45, Octobre 1998.
- 2- La revue Esprit. *L'expérience et le discours*, numéro spécial consacré à Paul Ricoeur. 7.8. Juillet, Aout 1988.
- 1- Magazine Alofok. N°55, 2004.
- 2- Magazine Lire. N°23, Juin 2000.
- 3- Magazine littéraire. N°32, Juin 2002.
- 4- _____ . N°51, septembre 1981.

- 5- _____ . N° 221, Juillet-Août, 1985.
 6- _____ . N°320, Février 1999.
 7- _____ .N°394, Janvier 2001.

Sites d'Internet :

- 1- Brohm, Jean-Marie. Rubrique. <http://www.Philagora.philo-fac/index.htm>. (entretien avec Paul Ricoeur).
 2-Chiapo, Léopoldo, http://www.Planetagora.Com/cae-20-Pluralisme_culturel.Html. 2004.
 3- http://www.Gesammelle/ecuador_DEBATE.htm.
 4- http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html . Freud, Sigmund. *Psychologie collective et analyse du moi*. Traduction de l'allemand par le Dr. S. Jankélévich en 1921, revue par l'auteur.
 5- Maalouf, Amin., <http://www.maaloufamin>. *Autobiographie à deux voix*. Entretien avec Egi Volterreni.
 6- Philippe Lejeune, Propos recueillis par Francisco Bramonte et Pierre Lepori, <http://www.Amiel.Org//>. Page crée le 15.03.2006.



Chère enseignante.

J'ai oublié lors de mon dernier message, dont je n'ai pas encore reçu de réponse, de vous signaler que Mer Dahou a été très aimable de nous proposer par le biais de nos collègues l'annonce de l'intention de participation au colloque international sur l'anthropologie qui aura lieu à Tunis le 19/20/21. Avril 2007. La procédure de l'inscription est finie.

Nous comptons sur votre appui. Merci.

Abdelmalik.