



Résumé : Cet article examine le statut de l'écriture du moi dans Ebauche du père de Jean Sénac. Le titre de l'œuvre ne laisse aucune illusion sur la crise identitaire que prend en charge le récit. En outre, à la lecture de l'œuvre, les traces du malaise se décèlent aisément au vu de l'effondrement des repères reconnus de l'écriture classique. Inscrite sous l'enseigne de la fiction, cette écriture à l'accent autobiographique a pour but la réinvention et la reconstitution d'un « je » tiraillé entre deux origines.

Mots-clés : Ecriture du Moi - crise identitaire - fragment - homonymie nominale - autofiction.

Abstract : This paper explores the statute of self writing in Ebauche du père of Jean Sénac. The work's title suggests directly the crisis of identity. The story is likewise marked by this problem; it reveals a kind of dislocated shape which breaks with the classical writing. In fact, the real trouble results from the double pacts of reading: the first one allowed the autobiographical interpretation because the author gives his name to his narrator-personage. But, the work's cover mention cancels the first contract and classified this writing in the fiction's category.

Keywords: Writing of the self - identity crisis - fragment - nominal homonymy - autofiction.

الملخص: يحاول هذا المقال مناقشة الهوية النموذجية لكتاب جون سيناك. يتضح لنا مسبقاً من العنوان القضية المطروحة في هذا الإنتاج الأدبي و الأمر يتجلى أكثر عند قراءة مضمون الرواية. للتعبير عن تنديده لمفهوم الهوية اختار الأديب إستراتيجية تقوم على تحطيم الأصول الكلاسيكية للنص النثري. كما أن ازدواجية فعل القراءة تعتبر وسيلة مضمونة لتحقيق هذا الهدف.

الكلمات المفتاحية : كتابة السيرة الذاتية - مشكل الهوية - المقطع - ترادف الأسماء - سيرة ذاتية خيالية.

Introduction

Par le biais de cet article, nous souhaitons rendre hommage à un auteur que la critique littéraire ne place pas toujours sur le piédestal qui, de notre point de vue, lui revient de droit. A l'aune des travaux réalisés sur son œuvre de poésie, il nous est permis de penser que ses vers hallucinants continuent d'être mis en veille alors qu'ils méritent un sort meilleur que celui dont la critique les a accablés.

Certes, certains universitaires algériens, nous pensons en l'occurrence à Hamid Nacer-Khodja, ont contribué à réhabiliter cette figure emblématique de la liberté de pensée. Pour notre part, cette modeste contribution se veut une reconnaissance de la dimension créatrice du travail littéraire de cet auteur notamment dans *Ebauche du père*, un véritable carrefour de rencontre de différents genres et de différents styles qui déterminent le récit de bout en bout. Fondée sur le principe du fragment, l'écriture de *Ebauche du père* se veut « rapiécée » car le principe du mélange y règne en maître. Dans cette optique, le fragment, synonyme ici de bribes de discours disparates (Garrigues, 1995: 21) génère un type de structure accompagnée d'ellipses sémantiques qui rompent à chaque fois l'unité du segment narratif. La porosité du récit est déjà perceptible au niveau de l'organisation interne de l'œuvre, et se confirme par l'éclatement de l'anecdote qui peine à progresser. Faute d'enchaînement logique, le récit vole en éclats et place sous le sceau du « méli-mélo » tous les éléments que le rationalisme classique considère comme les marques de l'homogénéité.

Ainsi, le fragment généralisé ou l'écriture fragmentaire que la critique associe généralement à l'idée de rupture prend ici tout son sens. Ballotté entre deux identités antagonistes, l'entre-deux se manifeste dans le texte par l'entrecroisement de deux formes génériques a priori inconciliables : la fiction et la réalité. A cet égard, irrégulière qu'elle est, l'écriture de Sénac est ponctuée sporadiquement de notations autobiographiques qui entrent en lice avec l'aspect fictif de l'œuvre. Au vu de ce constat, il appert que l'autobiographique a un rôle important à jouer dans cette représentation fictionnelle de la mise en scène du « je ».

Notre étude, malgré l'espace restreint de cette publication, a pour but de comprendre et de conceptualiser l'intérêt de se raconter sous couvert de la fiction. Dans ce qui suit, nous allons focaliser notre attention sur l'équilibre que l'auteur a tenté d'établir entre deux univers diamétralement opposés. Partant de ce constat, nous avons l'ambition de démêler le vrai du simulacre et d'apporter une réponse à notre ultime question : ce bric-à-brac qui s'érige en principe fondateur dudit récit se veut-il une transposition de l'identité franco-algérienne de l'auteur ? *A priori*, nous sommes encline à penser qu'il s'agit d'une interprétation fictionnelle de la vie réelle de Jean Sénac. Notre objectif est donc de vérifier cette hypothèse. Dans cette perspective de recherche, nous nous référerons essentiellement aux théoriciens tels que Ph. Lejeune, S. Doubrovsky et G. Genette.

Notre analyse se fera en deux parties : dans la première, nous tâcherons de dégager les éléments autobiographiques disséminés dans le récit. Dans la seconde, nous examinerons sa dimension fictive ainsi que les éléments diégétiques qui rendent cette écriture du moi fragmentaire.

1. Maillage de fragments autobiographiques

Dès le début du récit, l'auteur met en place un contrat de confiance qui oriente notre lecture dans une perspective autobiographique. Rappelons que pour Ph. Lejeune, l'autobiographie est 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.* » (Ph. Lejeune, 1996 :14) Par correspondance, et malgré la composition lacunaire de la diègèse, la quintessence du récit demeure inextricablement liée à la vie personnelle de Jean Sénac qui répète à mi-voix ses : « *...syllabes de vérité.* » (p. 17).

Dès lors, la transparence est affirmée notamment par la présence massive d'éléments autoréférentiels. Le récit met en effet en scène un « je » qui porte le même nom que son créateur : « *je m'appelle Jean Sénac.* » (p.53) Alors que l'identité onomastique est retenue par les critiques comme condition *sine qua non* de la véracité du récit, J.Sénac ne semble pas se soucier de la formule protocolaire du genre. Cette appellation qui sert dans les écritures du moi classiques à sceller la connivence autobiographique n'apparaît que tardivement dans ce texte, c'est-à-dire en page 53. Cela dit, la clause de l'homonymie nominale, entre l'auteur et le narrateur homodiégétique étant établie, le récit peut bien être, sous réserve, classé dans la catégorie autobiographique. Une telle attitude suscite toutefois des interrogations.

Quel est le motif de cette entreprise littéraire si la perspective situe l'intérêt au-delà d'une simple histoire pour se raconter ? L'interjection qui ouvre le récit peut apporter une réponse à cette question : « *Un étrange exil que le nôtre !* » Cet énoncé est un cri de douleur inaugural que lance un homme qui peine à prouver son appartenance à une terre qu'il revendique inlassablement. *Ebauche du père* est en fait l'histoire d'une crise identitaire d'un narrateur d'origine franco-espagnole qui demande à ce qu'on le reconnaisse comme algérien à part entière.

Son algérianité qu'il mentionne au seuil du récit donne à croire que tout le projet est au service de cette problématique : « *Je suis né algérien.* » (p. 17) Plus avant dans le texte, il réaffirme son identité séculaire comme preuve indéniable : « *Je suis né algérien. Il a fallu tourner en tous sens dans les siècles pour redevenir algérien et ne plus avoir de comptes à rendre à ceux qui me parlent d'autres cieus.* » (p. 20)

Pour lui, aucun doute ne devrait subsister sur son origine algérienne, car comme un postulat cela ne se démontre pas : « *Jean Sénac est une évidence* » (p. 21) A la question identitaire que les autres se posent à son sujet, il s'empresse de répondre le moral en berne : « *Je dis que je suis algérien et ils me rient tous au nez. O dérision !* » (p. 105) ; et comme pour en attester, il poursuit en arabe (traduit phonétiquement dans le texte) : « *Karmouss ensara ! (...)* *Ce nom me revenait du fond de tous mes combles me révéler ma race.* » (p. 20)

Par conséquent, l'identifier aux « ensara », c'est le désigner par rapport à une origine religieuse. Et même si étymologiquement et historiquement le mot signifie « les vainqueurs », ceux à qui Dieu avait prédit la victoire, le sens a évolué avec le temps pour acquérir une valeur péjorative et signifier le « Kafir », le mécréant. Selon lui, c'est cette identification qui explique son rejet par les autres même si, comme il le rappelle, il est natif d'un village de l'Oranie, Béni Saf :

« A Béni-Saf, ils savaient qui j'étais qui me regardaient avec inquiétude ! Retourner étranger chez soi, entrer dans un « café maure » et se voir exclu du regard- et donc boire sans toucher l'arôme-, avez-vous une idée de cette mort injuste ? » (p. 21)

Pour les contrecarrer, il soutient l'idée que l'identité n'est pas une réalité immuable et qu'elle n'est pas entièrement fixée par des traits dont on hérite à la naissance. Sur ce point, notons que la problématique identitaire qui est au cœur de ce projet littéraire n'attend pas d'être résolue par l'aboutissement à la connaissance de soi. Sénac revendique la reconnaissance de son droit du sol. Mais la pierre d'achoppement est d'arriver à communiquer aux autres son sentiment d'appartenance à une terre dont

malheureusement la langue lui fait défaut. La conséquence de cette situation sociale est que Sénac conçoit sa vie comme une « injustice » irréparable :

« O toi qui es justice, tu as commis sur moi l'injustice la plus grave ! Tu t'es faite complice du bourreau. Regarde-les, ils parlent, et je ne les comprends pas ! Tu m'as donné mon peuple et tu m'as privé de sa langue. » (p.105)

Plus loin dans le texte, il tente sur le même ton tragique d'en imputer la responsabilité à sa mère: « *Y a yemâ, tu aurais pu ? Nous forcer à apprendre l'arabe, nous obliger, puisqu'on était de là-bas.* » (p.110)

Au problème de la langue s'ajoute une autre difficulté et non des moindres puisqu'elle est à l'origine du regard biaisé que posent les autres sur lui, celle de son homosexualité. Sans gêne et sans ambiguïté, il se définit comme un homme à hommes. Référons-nous à ces exemples :

« Il m'a entraîné dans les blocs du môle. J'aurais pas dû le suivre. Il m'a montré la mer et il m'a embrassé (...) Il m'a caressé avec le couteil et avec la soie. Et il m'a embrassé encore. J'étais bien. J'avais honte mais j'étais bien. » (pp. 53-54) ;

« Je m'approche. Pourquoi mentir ? Je vois un beau jeune homme. Francisco peut-être. C'est un vieux qui sort, sympathique, souriant, avec ses joues pas rasées piquetées de blanc. Je suis déçu. » (p. 56)

D'ailleurs, sa propre mère en avait honte au point de le considérer comme un maudit :

« Jeannette n'a pas de chance avec son fils (...) La nuit, il tourne dans la ville. On l'a même vu au bout du môle qui faisait des choses à un homme. Quelle horreur ! » (p. 54)

Le narrateur-personnage reflet de l'auteur, cumule donc deux handicaps : la naissance illégitime et l'homosexualité. Sur ce dernier point, il faut reconnaître qu'il en parle aisément au point de friser l'indécence. Son intention est d'ailleurs dévoilée dans cet exemple :

« Ce roman, si tel il parvient à s'imposer à mon désordre, je ne l'écris que comme les femmes qui se déshabillent sous les huées lubriques, parmi le champagne et les projecteurs. C'est mon strip-tease. » (p.18)

A plusieurs reprises, il nous livre des descriptions parfaitement transparentes des actes immoraux qu'il accomplit. Cette surexposition de soi est sans doute pour lui, la voie qu'il adopte pour sortir de l'ombre. Vivre caché pour vivre mieux ce n'est certainement pas la devise d'un homme qui revendique haut et fort le droit à la différence.

Par ailleurs, l'horizon d'attente induit par le titre révèle le caractère autobiographique de l'œuvre. Il rend compte d'une recherche de reconstitution de soi qui passe par la quête du père. Or, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le problème n'est pas d'avoir un père. S'il en parle dans son livre c'est parce qu'il le rend responsable du mal qui le ronge ; en raison de sa lâcheté, le fils n'a cessé de se chercher des noms qui mettraient fin à sa bâtarde : « *Par son absence, pour mon malheur, je n'ai cessé de naître.* » (p. 18) Corrélativement et faute d'identité patriarcale, l'auteur-narrateur s'est vu attribuer des patronymes laissés au choix de la génitrice : d'abord il s'appelait Comma du nom de sa mère, puis il a changé pour Sénac du nom de son beau-père : « *Et ce nom qu'on venait de me donner, Sénac (alors qu'hier encore je m'appelais Jeannot Comma, du nom de ma mère), ce beau nom tout neuf, j'allais l'étreindre avec elle.* » (p. 78)

A cela s'ajoutent d'autres opérateurs d'identification disséminés ici et là confirmant la similitude entre l'auteur et le narrateur-personnage. Citons à ce propos le lien affectif entre Sénac et Camus qui a une réalité extratextuelle. Enfant naturel, Jean Sénac a considéré cet homme qui l'a pris sous son aile comme un père de substitution. Et ce dernier l'appelait d'ailleurs « *hijo* » (p. 72) ou « *hijo mio* » comme l'a si bien souligné Rabah Belamri dans l'avant-propos du volume. Outre cela, la date de disparition de l'auteur de *L'Etranger* cité par le narrateur correspond tout à fait au jour même de sa mort survenue le 4 Janvier 1960 : « *A deux heures cet après-midi, Camus est mort. Tué dans un accident d'auto.* » (p. 72) Tous ces indices ancrent le récit dans la réalité. La ressemblance entre l'être réel et l'être fictif auquel Sénac a donné vie passe également par d'autres éléments autoréférentiels, mis en réseau, qui tirent leur intérêt à déboucher sur une affirmation positive de l'autobiographie. Nous pouvons citer à titre d'exemple le contexte socio-historique assimilable à celui dans lequel l'auteur a évolué et qui vise à confirmer le rapport qu'entretient l'œuvre avec la réalité extérieure.

Un autre détail qui peut servir d'alibi crédible à ancrer le récit dans le vraisemblable, c'est le fait d'aborder dès l'ouverture le sujet de l'acte d'écrire. Il nous invite par ce geste à établir une analogie entre le narrateur et le signataire du volume. Mais encore à sa façon de dissocier cette prose, qu'il qualifie de poubelle, de la poésie, qu'il s'interdit de souiller, à sa façon de polir ce qu'il sert à l'autre et de ne soustraire rien à sa vie qu'il met en récit, il nous est permis de croire qu'*Ebauche du père* porte en son sein un ferment de vérité :

« *Le poème qui n'a pas à recueillir notre pus.* » (p. 18) ou encore : « *J'écris mon poème pour les autres (...) Ce roman, si j'ai la patience d'en faire un, je ne l'écris que pour moi. Que pour affronter les autres au moi le plus indiscret.* » (p. 18)

De ce qui précède, force est de constater que le récit de Sénac n'a pas pour fonction unique de raconter une simple anecdote sans d'autres prétentions. Hormis les indices que nous venons de dégager, les propos qu'il adresse à des destinataires extratextuels a pour effet de rompre le fil de la lecture pour établir un pont avec le monde de l'hors-texte. Il y a donc lieu de croire et de considérer *Ebauche du père* comme une œuvre à valeur référentielle. En clair, le choix d'ouvrir un objet littéraire, conçu traditionnellement pour enfermer le lecteur dans l'univers interne du récit, est déterminé par une seule bonne raison : faire croire à tout prix qu'il y a du vrai dans ce qui se raconte : « *Si tu veux me croire, lecteur, c'est à toi que j'écris, toi qui viendras peut-être un jour. Toi qui es peut-être mon père. Et je ne trouve plus le fil de ma pensée.* » (p. 24) Ce propos doit de surcroît incontestablement suffire à répertorier le récit dans le non-fictif : « *Et moi, que veux-tu que je dise au lecteur, moi qui ne suis pas romancier ? Si l'éditeur refuse ce texte, même toi, pourtant, tu ne le liras pas. Il restera dans un coin à lâcher ses bubons.* » (p. 36) Or, porteur en lui-même de contradiction, ce même propos corroboré par l'énoncé suivant cultive un doute quant au caractère autobiographique de la diégèse. Porteur d'une connotation romanesque, cet exemple devrait être irréfragable puisqu'il confirme que le récit est fondamentalement une histoire fictive : « *Je supplie l'éditeur de me laisser cette page blanche, de me comprendre, de la lire, de ne pas y déceler à tout prix un artifice, une frivolité littéraire, une fantaisie technique.* » (p. 22)

Cela étant dit, aussi déterminante qu'elle puisse paraître, cette autobiographie reste tout de même pervertie par des indices qui ne sont pas sans contribuer à l'hypothèse romanesque. Après ce que nous venons de voir, pourrions-nous affirmer avec certitude

que le jeu de miroir qui existe entre le narrateur et l'auteur est largement suffisant pour classer l'œuvre dans le genre autobiographique. Il serait hasardeux, si nous prenons en considération tous les critères définitionnels cités par Ph. Lejeune, de marquer cette œuvre du sceau de l'autobiographie.

Mise à part l'assimilation identitaire, à aucun moment le narrateur sous couvert de l'auteur ne s'est engagé à lever le voile sur sa vie réelle. En outre, le discours référentiel comme nous le verrons est miné par une écriture qui va à l'encontre des lois du discours autobiographique. Eu égard à cela, il s'avère que le projet autobiographique a partiellement échoué puisqu'il se laisse brouiller par une tonalité générique tout à fait autre. Partant de ce constat, nous nous trouvons dans l'obligation de réexaminer le statut générique de ce texte. A quel type de construction correspond au final le texte de Sénac ? Telle est la question à laquelle nous tenterons de répondre.

2. Reconstitution fictive de soi

Il peut paraître paradoxal de mener une réflexion sur l'identité générique d'*Ebauche du père* : sur la couverture du manuscrit la mention « roman » ne devrait en principe laisser aucun doute sur le genre du texte. Hormis cette désignation générique, le narrateur-personnage, reflet de l'auteur, ne cesse de ressasser qu'il ne s'agit guère d'un projet autobiographique : « *Autobiographie ? Non, roman.* » (p. 58) Dans ce passage, il illustre la nécessité de partir du vécu pour pouvoir ensuite broder autour. Et malgré la présence de ces bribes référentielles, il insiste toutefois sur la dimension inventive de son geste scriptural :

« Tout ce que je raconte dans ce livre est faux. Le père Sénac, quel père Sénac ? Quel autre ? Ce lointain violeur, cette mère ? Je me raconte une histoire fautive, je m'imagine une vérité, avec des noms vrais et des gens connus. Mais tout est faux. Mémoire imaginés. Pour moi il a fallu cela. Sinon je ne pouvais pas écrire. Changer Sénac en Vignon ? Alexandre en Raoul ? Moi en...(qui?) Pas possible. Il ne m'est pas encore possible d'adapter mon imagination aux règles de transposition romanesque. » (p. 58)

Ces propos concluent avec nous un pacte de fictionnalisation puisque le « je » mis en situation est et n'est pas tout à fait Jean Sénac. Pour ce genre de récit qui conjugue deux contrats de lecture tout à fait contradictoires, S. Doubrovsky a inventé le terme d'autofiction : « *Quand on écrit son autobiographie, on essaie de raconter son histoire, de l'origine jusqu'au moment où l'on est en train d'écrire, l'archétype étant Rousseau. Dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant des phases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type très différent de l'histoire, qui est l'intensité romanesque.* » (S. Doubrovsky, 1994 :302). Par ce néologisme inventé en 1977, le théoricien désigne une écriture qui entrecroise deux catégories narratives dont l'une est révélée essentiellement par l'identité onomastique de l'auteur et du narrateur-personnage et l'autre par la notation portée sur la première de couverture. Certes, une telle définition nous éclaire suffisamment sur le métissage générique qui fonde l'œuvre mais ne lève pas pour autant l'ambiguïté sémantique des différentes nominations que l'on assigne habituellement à ce même type de récit qui mêle le vrai au faux : pourrions-nous employer à la place de l'autofiction les appellations suivantes : roman autobiographique, autobiographie fictive. Sur ce point, Jean Sénac va même jusqu'à confondre autofiction et roman en tant qu'affabulation. D'après lui, l'infime part de vérité doit être immanquablement et impérativement l'un

des ingrédients de base du récit romanesque. Autrement dit, le mélange théorique que l'on juge inconcevable devient avec Sénac plus qu'un travail de style, il est le principe fondamental de toute écriture romanesque :

« *C'est un roman, parce que je m'invente un tas de vérités où je n'ai vécu que des approches, des passages, des fugues. Je cristallise, je pétrifie ce qui n'était que frôlement, interrogation, lubie.* » (p. 23)

De ce que nous venons de dire néanmoins une chose est sûre, les critiques s'accordent à qualifier ce genre d'écriture autofictionnelle d'écriture fragmentaire d'un « je » morcelé en quête de son unité : « Fragments épars, morceaux dépareillés, tant qu'on veut. L'autofiction sera l'art d'accommoder les restes ».

J. Sénac ne se présente pas non plus sous les traits d'un être plein et épanoui mais plutôt comme un sujet divisé, brisé, émietté, fractionné... Bref, un sujet en manque à être. Les exemples suivants sont d'ailleurs assez parlants : « *Et je reste irréalisé.* » (p. 18) ou : « *J'éclate.* » (p. 127) Il avoue clairement et sans détour avec néanmoins une tonalité qui exprime le désespoir et la déception qu'*Ebauche du père* est imprégné de mensonges : « *O tricherie !* » (p. 48) Plus loin il crie sa douleur d'être constamment contraint de contourner la vérité : « *et mentir, et mentir, et mentir* » (p. 102) Ainsi, en nous appuyant sur ses aveux, force est de constater que ce qui se donne pour du vécu s'avère pétri d'artifices d'où la question de savoir quels sont les motifs et les enjeux d'un tel raisonnement. Pourquoi en effet s'engager dans un projet majoritairement monté de toute pièce ?

Il faut se rendre à ce constat : l'autofiction est un écrit identitaire qui sert de référence à des auteurs qui se transforment en personnages de fiction pour de multiples raisons. Fortement liée à l'expérience personnelle de l'écrivain, la psychanalyse, depuis Freud, ne laisse aucun doute sur la finalité thérapeutique que revêt ce type d'écriture.

En effet, l'autofiction, dans le cas de J. Sénac, est un acte réfléchi qui a pour motif de déverser sur la feuille blanche le venin qui l'empoisonne intérieurement : « *Il me faudrait apprendre à écrire, c'est-à-dire apprendre à vivre* » (p. 48) Il explique que le recours à l'imagination est un acte impératif à la limite salvateur : « *Mais que nous apprennent les livres ? Et voici que j'en écris un. Ils apprennent à une certaine race d'hommes dont je suis à ne pas périr de solitude. Et cela compte.* » (p. 49)

Marqué par l'absence physique du père, Sénac vise par la fictionnalisation de son histoire à se donner un tuteur. Il croit en la magie des mots qui ont le pouvoir de transformer son insupportable existence : « *A force de tendre mes mensonges, peut-être pourrais-je mordre au fruit sans tomber.* » (p. 47) et surtout de rendre présente l'effigie tant recherchée qui jaillit subitement devant ses yeux : « *Le Mensonge, le Jeu, c'est à travers eux que j'ai vu le Père alors.* » (p. 102) Rien que par cet exemple, nous pouvons comprendre à quel point le rapport au père pèse dans cette œuvre : « *Le Père au bout ?* » (p. 21)

Il s'agit en d'autres termes de dire que la figure paternelle est l'image phare autour de laquelle tourne le récit. Il pense simplement qu'en l'inventant, cela l'aidera à se reconstruire et à s'arracher au cauchemar de la «bâtardise. La fougue avec laquelle il s'exprime dans cet énoncé à l'idée d'en finir avec son passé traumatique est suffisante pour saisir le mal qui le ronge de l'intérieur : « *Un père, tu te rends compte ?* » (p. 33)

Ainsi, par ces extraits cités, il nous est permis de comprendre le choix de cette forme narrative qui lui offre le moyen de pallier l'absence du géniteur. Par ailleurs, emblématique d'une crise d'identité, *Ebauche du père* est une déclaration de guerre contre le symbole de la paternité. Paradoxalement, le héros, qui espérait retrouver au terme de sa quête l'auteur de ses jours, affiche un second profil dominé par le sentiment de haine à l'égard de ce géniteur qualifié de violeur. L'auteur souhaite par : « *ce roman qui saigne.* » (p.126) bafouer les valeurs du patriarcat ainsi que son corollaire l'écriture rationnelle.

Cet exemple confirme parfaitement son intention à battre en brèche les assises du récit classique : « *roman, dresse-toi contre lui* » (p.90) Dès lors, il nous est possible de saisir aisément les raisons pour lesquelles l'auteur s'est détourné du modèle traditionnel de l'écriture continue. « *Un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.* » écrit Ricardou (1967 :111)

Eh bien pour J. Sénac l'écriture se situe entre les deux, c'est raconter sa vie, son aventure en quelque sorte, mais sans pour autant organiser le flux de la narration. Pour se dire en tant que sujet « bâtard », un adjectif qu'il ressasse d'ailleurs à outrance, J.Sénac n'a pas trouvé mieux pour se représenter que ce genre de récit éclaté. Il transfigure son existence dans une histoire où le bâtard a droit d'expression.

En conséquence, tous les éléments de la narration traditionnelle volent en éclat à commencer par l'intrigue. Dans ce roman, les intervalles lacunaires mis en avant par la typographie adoptée annoncent en amont la désarticulation thématique et événementielle du macro-récit. Nous y voyons une volonté d'exprimer la qualité de l'histoire qu'il nous livre. Par ailleurs, nous ne pouvons pas parler d'histoire *stricto sensu*.

En d'autres mots, si par intrigue, on entend l'unité de l'action, alors le récit sonne presque creux. Il est une succession de mini-histoires alternées de discours. Il suffit pour s'en convaincre de lire l'incipit qui est structuré en miettes discursives hétéroclites. Cette absence de la pensée homogène, Sénac l'explique en ces termes : « *ma main s'en va, incohérente, littéraire, pour cerner je ne sais plus quoi !* » (p. 21) ; « *J'en parle dans ce roman parce que ma main me pousse.* » (p. 23)

Sous l'emprise d'une logorrhée incoercible, le héros d'*Ebauche du père* se laisse aller à la libre association donnant à son texte un aspect composite tout à fait rapiécé. Référons-nous à ces exemples : « *Je parle, je parle, je parle...* » (p.71) ou encore : « *inlassablement je rue échevelé dans tous les sens de la mémoire.* » (p.51) Il nous explique en effet comment il a tissé sa toile: « *Tout cela, jeté sans lien ni lieu* » (p. 24) et la difficulté à laquelle il s'est confronté : « *Je ne sais comment lier dans ma mémoire toute ces histoires* » (p.81) ; « *Je me force à établir un plan.* » (p. 42)

Notons à ce propos que la réflexibilité constitue pour le déroulé du récit une belle pierre d'achoppement. Malgré l'effort de remémoration, la mémoire de l'auteur-narrateur-personnage est soumise à des oublis qui interrompent le flux de la narration. Il écrit : «*Et je ne trouve plus le fil de ma pensée.* » (p. 24) Les points d'interrogation, de suspension, les etc. et les hésitations permanentes qui ponctuent le récit le ramènent souvent au point de départ. Maintes fois il a essayé de s'élancer sans vraiment parvenir à aller de l'avant. En revanche, les propos suivants apportent une contradiction à ce qui vient d'être formulé. Dans cet exemple, l'auteur annonce clairement son refus d'écrire

linéairement: « *J'ai horreur de raconter méthodiquement une histoire.* » (p. 32). Il justifie son choix en disant : « *les romans m'ennuient.* » (p. 24). On le voit bien, il n'exclut pas que cette architecture de grand bazar puisse avoir un sens. « *Peut-être, de toute façon, dans tout ce fouillis, y a-t-il un sens ?* » (p. 25)

Quant au narrateur-personnage, il se rapproche bien du héros problématique. L'auteur ne donne presque aucun trait physique de son personnage et focalise son attention sur ses angoisses morales et son état affectif. Il ne laisse aucune illusion sur la psychologie fragile de son avatar : enfant, Sénac a toujours vécu à la lisière de la vie, et même à l'âge adulte, il n'a pas échappé à l'ignominie d'un jugement injuste.

Ces tourments ont créé cette figure du double dans laquelle il se projette : « *ma duplicité.* » (p. 18) plus loin : « *Il m'a dit je m'appelle Jean Sénac. Moi aussi je m'appelle Jean Sénac.* » (p. 53) Il s'agit pour lui de donner une existence concrète à un *alter ego* condamné à vivre dans la sphère de l'intime. En cela, le dédoublement n'est pas une crise déchirante mais bien au contraire il permet au refoulé de revenir en surface. Et c'est par rapport à cette optique que le narrateur-personnage revendique sa pluralité : « *Les choses vont se mettre à marcher, à vivre sur le papier, comme des tas de petits Jean Sénac qui auraient bien envie d'être cela et qui le sont peut-être* » (p. 23)

Mais encore, aussi étonnant que cela puisse paraître, pour rétablir son statut de sujet, que les autres lui déniaient d'ailleurs en raison de sa bâtardise, il s'en prend à son patronyme qu'il juge inutile et aberrant. Alors que le nom paternel est censé lui procurer le droit à la liberté d'existence, Sénac s'en sépare quelquefois sous prétexte que c'est une fausse affiliation qui accentue la disparité de son moi. Il s'ensuit que le système énonciatif, mis en œuvre par ce locuteur à la parole non maîtrisée, glisse d'une voix à une autre signalant une problématique d'identification à soi.

Au demeurant, cette énonciation éclatée a pour fonction de fustiger la voix stéréotypée du roman classique qui devient en l'occurrence n'importe qui et personne. Voici quelques exemples de passage de la première personne à la troisième forme personnelle : « *Jean Sénac est une évidence qui souffle dans le désert.* » (p.21) ou encore : « *Il parlait encore de notre mère.* » (p. 53) Mais Sénac est également un *on*, un *nous*, un *tu*. En un mot, il s'anonymise. Ce mal être n'est pas sans conséquence sur la progression temporelle de la narration. En quête d'un passé lointain, le narrateur-personnage introduit, volontairement ou à son insu, des anachronismes qui ramènent le récit toujours en arrière. L'enfance est certes l'objet et la pierre angulaire du récit. En se référant aux dires du narrateur-personnage, il nous est donné de comprendre que c'est cette tranche en effet qui motive ce projet littéraire.

L'énoncé ci-après dit intensément l'importance accordée à cette période qu'il tente de faire exister pleinement au point de faire barrage à la coulée du temps : « *Le temps s'est arrêté.* » (p. 91) Tout d'un coup, le narrateur-personnage prend un ton grave et assimile cet acte narratif à un geste de secours où il s'assigne la mission cathartique de faire revivre l'enfant qu'il était : « *A chaque feuille m'attendent les souvenirs où s'enracine l'enfant que je tente de sauver.* » (p. 51) Et même si l'enfance était aussi noire que l'habit de deuil, elle est par-dessus tout en rapport avec l'origine : « *Le bonheur, c'est parfois ce petit moment de racines.* » (p. 116) Il pousse l'idée jusqu'au bout au point d'identifier le bonheur à ce passé lointain: « *Nous étions heureux en ce temps là.* » (p. 163)

Cette forme de épanouissement inclut évidemment la figure de la mère sans laquelle Sénac ne saurait pas se définir. Son existence ne prend sens que dans ce rapport à la génitrice. Et même plus, il n'existe qu'à se confondre avec elle. Le spectre de la femme qui traverse l'œuvre de bout en bout ainsi que les multiples énoncés qui la désignent comme la principale destinataire nous en disent long sur le rapport qu'entretient le narrateur-personnage avec son ascendante. Nous y reviendrons après coup.

Par ailleurs, au regard du caractère labile de la temporalité déployée dans le récit, nous sommes tombée en arrêt devant une telle affirmation: « *J'ai raconté l'enfance.* » (p. 178) Cet énoncé suscite tout de même notre étonnement étant donné que le retour en arrière n'était pas aussi réussi qu'il le pense. Sauf, s'il fait de cette narration bric-à-brac la métaphore de son enfance errante. Là, nous y consentons.

A ce propos, la présence récurrente de nombreuses prolepses qui projettent le narrateur-personnage au-delà de son enfance favorise une tout autre interprétation que celle que nous avons donnée supra. Le travail mémoriel rapporte en charpie la vie de l'auteur-narrateur-personnage en privilégiant certes la période de l'enfance mais sans empêcher d'autres moments d'interférer. Consciemment ou non, celui-ci se déplace librement sur l'axe du temps et nous apparaît sous différents aspects : il est tantôt un enfant, tantôt un adolescent et surtout un adulte. La raison de cette attitude pourrait être interprétée comme un désir de sortir de ce passé en se ruant vers l'avenir.

A cet égard, le sous-titre de l'ouvrage *pour en finir avec l'enfance* semble apporter une contradiction à ce qui a été dit. Cette annotation qui participe à la mise en doute du bonheur supposé vécu autrefois a pour résultat de montrer derechef l'origine du malaise. La structure fragmentée de la diégèse est en elle-même une marque de déchirement. En effet, il ne nous est pas donné un développement continu de cette période du vécu ; chaque fragment rapporte une anecdote enfantine isolée donnant lieu à une charpente événementielle disloquée. En cela, la chronologie que l'on pose comme prétexte à l'intelligibilité du vécu n'est pas adoptée par l'auteur comme mesure d'authenticité. Bien au contraire, le fragmentaire est le vecteur de prédilection que celui-ci a choisi pour s'écrire.

Le narrateur, porte-parole de celui qu'il représente, nous fait part dans cet exemple de son intention de suivre un itinéraire anecdotique incohérent: « *Et c'est pourquoi je vais sinueux et bavard, pour atteindre une seule chose qui importe.* » (p. 18) Ainsi, le lacunaire et le méli-mélo sont les caractéristiques fondamentales de cette écriture : « *J'ai horreur du récit et je ne désire point écrire un roman.* » (p. 18)

Il est vrai qu'une telle approche permet de revoir à souhait les morceaux choisis d'une vie passée, néanmoins le va-et-vient entre les souvenirs triés émiette l'histoire d'où le sentiment de n'avoir pas pu la recréer comme il aurait voulu le faire. D'ailleurs dans ce propos, tel qu'il se donne à lire, l'expression d'un ratage: « *J'ai voulu encercler l'enfant.* » (p.51) Cependant, si tragique qu'il soit, le passé occupe dans la vie du narrateur-personnage une position clé. Inextricablement lié à l'espace, il est indissociable de la Cueva del Agua. Ce lieu privilégié qui pèse lourd dans l'œuvre est scandé en cadence en page 36 mais également tout au long du récit par plusieurs renvois qui le rappellent à nous. Le plus surprenant, c'est le fait de jubiler rien qu'à l'idée de prononcer ce nom *héliotrope*. L'intonation mélodique montante et descendante des

phrases qu'il emploie pour en parler, nous renvoie l'image d'un être secoué par de fortes émotions. En voici quelques exemples : « *Tu veux que je dise un nom, tu veux que je crie : Cueva del Agua !* » (p. 36) quelques lignes après : « *Je dirai donc tout doucement ces mots : Cueva del Agua (...) O bonheur !* » (p. 36) Sans doute, à la Cueva del Agua, il ne chantait pas toujours la joie de vivre.

Les séquences centrées sur cet endroit révèlent quelquefois la dualité des sentiments du narrateur-personnage à l'égard de cet espace dialectique. Ballotée, selon le moment, entre l'amour et la détestation, la *Cueva del Agua* demeure néanmoins aux yeux du narrateur-personnage pour le moins une référence indéniable. En ce sens, pour dire la relation étroite entre lui et cet espace, il emploie de belles expressions poétisées et lourdes de sens telles que : « *La falaise me renvoie mon nom.* » (p.49) ou encore : « *La mer, c'est notre maison.* » (p. 36)

Ainsi, le rôle symbolique attribué à la *Cueva del Agua* lui confère une valeur identitaire qui la rattache à l'origine. Dans cette optique, la mer convoque par analogie homophonique la figure de la génitrice. L'idée reçue qui consiste à établir un lien métaphorique entre la mer et la mère apparaît dans ce cas tout à fait admissible. J. Sénac assimile en effet par certains aspects cette étendue maritime au ventre maternel.

Par ailleurs, la position privilégiée qu'occupe l'ascendante dans l'œuvre présente un intérêt évident : la mère est non seulement la source d'inspiration du narrateur-personnage mais se pose surtout en médiateur d'un espace qu'il tente de s'approprier par le biais de l'affiliation. Nous le disions plus haut, le seul souci du narrateur-personnage est d'affirmer son algérianité. A travers le fantasme maternel, il cherche l'osmose avec l'Algérie à laquelle il attribue l'identité de mère. Chez Sénac, la mer, la mère et la mère-Patrie se convoquent mutuellement.

Conclusion

Il convient de prime abord de relever l'étroite corrélation entre la double forme narrative que l'auteur a déployée dans cette œuvre et la crise identitaire qui l'a conduit à rompre avec les repères traditionnels. Formellement, *Ebauche du père* se présente plus au moins comme un récit autobiographique axé sur des données autoréférentielles avérées dans la réalité extratextuelle. L'auteur a réussi grâce à son ingéniosité à doter son histoire d'une aura de sincérité étonnante qui a transformé le récit en un lieu de vérité sur soi. Pourtant en même temps, quelques subterfuges déconcertants ont suffi à invalider le contrat d'authenticité.

A ce premier projet littéraire s'associe donc un deuxième qui insère entre les segments autobiographiques avérés des séquences qui ouvrent la voix de l'interprétation fictionnelle. Le besoin de se projeter dans un univers fictif, avec l'affirmation d'un « je » en quête d'un *alter ego* imaginaire, répond chez Sénac à une stratégie de reconstruction du Moi. Ce qu'il ne faut pas oublier dans ce passage vers le fictif, c'est la nécessité pour l'auteur de mettre en scène sa fracture identitaire. Sénac ne se fictionnalise pas pour se masquer mais plutôt pour mettre à nu son intériorité. Comme il a été affirmé plus haut, il trouve insoutenable l'idée d'une identité innée et univoque. Résultat : tous les éléments narratifs indispensables à la cohérence du récit sont déboutés et réduits presque à néant.

Au terme de cette analyse, précisons que le glissement d'une forme à une autre permet l'expression d'une existence complexe en l'occurrence celle d'un « je » qui se situe dans un entre-deux. Envisagé dans une optique de réconciliation, *Ebauche du père* est donc le fruit d'une rencontre de deux orientations génériques disparates que l'auteur a su conjuguer. L'auteur propose de voir dans la variation générique l'expression d'un même projet littéraire : la quête de l'origine guidée par une démarche de type étiologique. Au final, quoi qu'il en soit, il nous semble fort difficile de tracer une ligne de démarcation entre le réel et le fictif dans l'œuvre de Sénac. *Ebauche du père* ne doit s'interpréter que comme l'allégorie d'un déchirement identitaire qui se résout dans un creuset de genres disparates. En définitive, cette œuvre ne doit se lire que comme une mise en fiction d'un « je » existentiel.

Bibliographie

- Dobrovsky, S. 1994. *L'Après-vivre*. Paris : Grasset.
- Garrigues, P. 1995. *Poétique du fragment*. Paris : Klincksiek Esthétique.
- Genette, G. 1972. *Figure III*. Paris : Seuil.
- Lejeune, Ph. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Ricardou, J. *Problèmes du Nouveau Roman*. Seuil : Tel Quel.