Migrations des identités et des textes

entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives

Tome 1 des Actes du colloque « Paroles déplacées »,
(LERTEC, Université Lumière/Lyon 2)

tenu dans le cadre de l'Année de l'Algérie
à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines de Lyon,
du 10 au13 mars 2003

Sous la direction de Charles Bonn

Publié avec le concours de l'Université Lumière-Lyon 2,
de la Région Rhône-Alpes
et de l'Ambassade de France en Algérie

L'Harmattan

À la mémoire de Mohammed Dib

Paroles déplacées

Charles BONN,
Lyon 2

Entre la France et l'Algérie comme ailleurs, la modernité se caractérise par les déplacements, les ruptures, les reformulations, les réagencements. Déplacements de populations, certes, mais déplacement aussi, d'une rive à l'autre comme à l'intérieur de chacune d'elles, des expressions culturelles et plus particulièrement littéraires. La littérature algérienne de langue française suppose ce déplacement dans son intitulé même, et toute son histoire est celle de passages entre des univers culturels, mais aussi de déplacements de genres littéraires dans des espaces qui ne les avaient pas vus naître, et où ils rencontraient des codes de lisibilité pour lesquels ils n'étaient pas prévus, comme des traditions littéraires autres. Parmi ces dernières, l'oralité longtemps occultée commence depuis peu à être reconnue comme expression littéraire au sens plein du terme, mais aussi comme médiation, par exemple dans le contexte de l'émigration/immigration, où cette parole déplacée par excellence aide paradoxalement à la reconstruction d'un espace où vivre, et donc à l'intégration.

Paroles déplacées aussi parce qu'elles véhiculent un discours inattendu, parfois difficilement acceptable. Paroles qui bousculent nos conforts discursifs, nos modèles de communication bien établis, nos définitions de la littérarité et des identités. D'une rive à l'autre de la Méditerranée, les déplacements sont polysémiques, et engendrent des expressions surprenantes, lesquelles à leur tour déstabilisent les normes d'expression culturelle comme les définitions, par les uns comme par les autres, de ce qu'est, somme toute, la Littérature.

Pour rendre compte de cette mouvance, géographique, discursive et générique, le colloque « Paroles déplacées », qui s'est tenu à l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon du 10 au 13 mars 2003, s'est articulé d'abord autour de trois axes de réflexion essentiels qui, s'ils reprennent contradictoirement des délimitations de corpus consacrées,

n'en invitent pas moins à en bousculer les limites, à en réinventer la fécondation réciproque :

1) Littérature algérienne de langue française et délocalisation des genres

Longtemps dépendante de sa reconnaissance par les lecteurs européens, la littérature algérienne de langue française fut dès ses débuts contrainte d'adopter des genres comme le roman, qui ne correspondaient guère à la tradition littéraire arabo-musulmane.

Mais très vite des textes aussi fondateurs que *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine, par exemple, le furent en grande partie par la déstabilisation qu'ils opéraient des modèles hérités : le roman réaliste, la description. Au point que le modèle feraounien de roman descriptif dut attendre bien des années après l'Indépendance pour trouver de nouveaux émules. Et si on lit souvent les romans des années 70 à travers leur thématique d'opposition politique, leur efficacité, leur modernité reposent précisément sur une rupture, à leur tour, avec les modèles de lisibilité importés du genre romanesque. Ces années 70 dès lors convoqueront tous les genres, traditionnels ou extérieurs, pour les faire se répondre en un gigantesque carnaval. D'ailleurs Kateb déjà n'avait-il pas représenté dans *Nedjma*, aussi bien l'épopée à travers la geste des Keblouti, que la tragédie, ou encore une oralité plus familière ?

C'est pourquoi ce qu'on a appelé « l'écriture blanche » de nombre de textes plus récents, contemporains de la récente vague de violence en Algérie, interroge à son tour : tout en faisant la part d'une évolution littéraire « postmoderne » qui ne concerne pas que l'Algérie, cet axe du colloque a tenté entre autres d'interroger plus précisément l'impact de la violence quotidienne sur la manière d'écrire, sur la réinvention des genres, ou leur abolition. Et sur ce retour d'une Histoire longtemps occultée, qui elle aussi engendre des modalités du dire nouvelles. Entre le référentiel plat et attendu, et les résonances tragiques les plus profondes, la littérature est peut-être en train, là où on s'y attendait le moins, de se réinventer ? Autant dire que l'Algérie en littérature n'est pas qu'un espace politique souvent incompréhensible, mais qu'elle sait être aussi le prétexte à une réflexion sur la littérarité.

La question que pose cet axe de réflexion majeur du colloque pourrait donc se résumer en : « Que devient une forme littéraire lorsque les avatars de l'histoire l'imposent dans un espace culturel qui ne l'a pas vue naître, et dont souvent elle n'est pas le mode d'expression naturel? » Cette question s'inscrit d'ailleurs dans la continuité de celles initiées par l'équipe de recherches comparatistes du LERTEC (Université Lyon-2) sur l'historicité des formes littéraires, et le présent colloque était précédé dans cette optique les 7-8 mars par des journées d'études sur « la délocalisation des formes

littéraires », dans des ensembles de textes plus variés que le corpus franco-algérien. Le plein épanouissement ou le surgissement d'une forme ou d'un genre littéraire sont en effet, on le sait, liés le plus souvent à une époque et à son modèle culturel ou politique dominant. Le changement de genre littéraire dominant, comme ce fut le cas par exemple en France dans le passage du théâtre au roman entre le XVII^{ème} et le XIX^{ème} siècle, peut être lu ainsi comme le reflet d'une modification du modèle de société dominant.

Dans le contexte franco-algérien le cas du roman est particulièrement significatif. On sait que le développement de ce genre romanesque est lié à celui des sociétés industrielles à partir de la fin du XVII^{ème} siècle, ce qui explique en partie son absence dans la littérature arabe, où il n'apparaît que timidement autour de 1920. Or il s'agit du genre majeur de la littérature maghrébine francophone, où il apparaît bien dès lors comme une rupture avec toute une tradition littéraire, au moins aussi importante que celle que représente la langue française. La dynamique fondatrice de la subversion de ce genre qu'on a soulignée chez Kateb et qui deviendra la dynamique majeure d'une grande partie de cette littérature prend dès lors une dimension politique : si le roman est le genre obligé pour se faire lire dans un système éditorial aux mains de l'empire colonial, subvertir ce genre est revendication d'une voix propre, fondatrice elle-même d'une identité collective décolonisée.

Faut-il pour autant taxer d'« assimilés » les écrivains qui comme Feraoun, Mammeri ou même Mohammed Dib, ne pratiquèrent pas la même déstabilisation formelle du genre romanesque, mais y introduisirent au contraire toujours une dimension tragique sur laquelle on n'a que trop peu réfléchi jusqu'ici? On sait que s'est développée dans les années soixante-dix à Alger une critique fortement idéologique dont il faut bien reconnaître à présent qu'elle évacuait une grande part de la littérarité des textes et aboutissait même parfois à des contre-sens dans leur lecture. Critique qui empêchait ainsi tout simplement de lire Camus… Cette nouvelle «doxa révolutionnaire » a été mise à mal par l'actualité algérienne récente. Est-on sûrs cependant que la « théorie postcoloniale » qui tend à occuper le champ critique anglo-saxon sur les littératures francophones n'en soit pas une résurgence inattendue ?

Cette délocalisation des modèles et des genres littéraires sera l'objet surtout de la quatrième section de ces Actes : « Déplacements génériques », et en ouvrira le second volume. On la trouvera cependant déjà dans la section précédente : « Espaces et paroles en mouvement », qui s'attache à la description de tous ces « entre-deux » langagiers souvent inattendus produits par la mouvance et les fécondations mutuelles que produit notre modernité. Elle se trouve enfin dans la section suivante du second volume : « Intertextualités et regards croisés », tant il est vrai que la rencontre et les déplacements des paroles est aussi échange de regards sur l'altérité, où se

déroulent également, bien sûr, des enjeux de pouvoir, de haine comme de séduction.

2) Écrire l'émigration/immigration, dire la mouvance et l'entre-deux

L'émigration est certes la manifestation la plus patente de ces déplacements de personnes qui sont autant de déplacements de cultures, de paroles. Mais curieusement elle est aussi, comme le disait Jacques Berque, un « espace sous-décrit en littérature ». Et par ailleurs elle est relativement silencieuse sur le plan de la production littéraire. Si depuis les années quatre-vingt en effet de nombreux écrivains « issus de l'émigration/immigration » apparaissent, la conscience d'une littérature de cette « deuxième génération » comme ensemble d'œuvres, comparable à celle qui se fit trente ans plus tôt de la littérature algérienne ou maghrébine francophone, ne semble pas encore s'être faite. Est-ce dû à un changement d'époque, dont le corollaire est le plus souvent un changement de perception des espaces politiques et culturels, et de leur rencontre ? Mais la « modernité » idéologique, l'opposition binaire entre « Moi » et « L'Autre » sur laquelle se construisait l'émergence d'une littérature algérienne parallèlement à une identité nationale durant la guerre d'Indépendance, vision duelle sur laquelle se basent encore la plupart de nos discours identitaires, n'exclut-elle pas par nature ce tiers-espace, cet entre-deux non-définissable qu'est l'émigration/immigration, pour laquelle d'ailleurs aucun terme n'est satisfaisant quand il s'agit de la nommer ? Tant il est vrai que l'identité se définit le plus souvent par rapport à un espace localisable et fixe, à fonction symbolique, qui fait cruellement défaut à l'émigration/immigration. A moins que ce non-lieu identitaire qui est le sien lui permette, de par son inscription dans une dissémination post-moderne, d'inventer une parole de la mouvance, migration dans les modes de signification autant que dans l'espace référentiel ?

Enjeu de discours contradictoires et souvent véhéments, mais qui la prennent pour prétexte sans en être forcément une véritable expression, l'émigration/immigration d'origine algérienne en France est toujours encore un espace en mal de parole, particulièrement littéraire. Car les dires qui la prennent pour objet en évitent le plus souvent la réalité pour répondre à des logiques qui lui sont extérieures. Et le mythe du «retour » a longtemps poussé les émigrés de la « première génération », comme ceux que décrivait alors Mouloud Feraoun, à ne considérer leur séjour loin de leur village que comme « une parenthèse impuissante à changer le sens général de la phrase », qui se déroulait, elle, encore ailleurs, mais sans eux.

Paradoxalement donc, avant le spectaculaire mais peut-être éphémère surgissement d'une littérature «beur » depuis le milieu des années 80, les premiers textes littéraires sur l'immigration furent le fait d'écrivains européens n'en étant pas originaires, cependant que les écrivains algériens

évitèrent longtemps d'en prendre l'espace pour objet. L'émigration, plus encore que l'immigration, est-elle un espace condamné à l'aphasie en littérature ?

Pourtant la génération actuelle des enfants de l'immigration n'est pas silencieuse. Mais elle préfère d'autres modes d'expression, comme la musique, la danse ou le cinéma, à la littérature. Y aurait-il incompatibilité de nature entre émigration/immigration, et littérature ? Ce colloque se propose en partie de répondre à cette question posée volontairement sous forme de provocation.

On y décrit d'abord les textes qui prennent cette émigration/immigration pour objet, que leurs auteurs en soient, ou non, issus. L'inventaire nécessaire de ces textes n'a jusqu'ici été fait que rarement. On s'interrogera bien entendu sur la vérité des témoignages ou des projections. Mais surtout on tâchera de décrire quelques-unes des modalités du surgissement de littératures autour et dans des espaces qui comme celui-ci sont traditionnellement considérés comme non-littéraires. Une telle émergence littéraire a-t-elle des répercussions, tant sur les modes de lecture, que sur les modèles littéraires et leurs transformations ? Quelle peut être, ici, la validité de concepts à la mode comme Centre et Périphérie, Littérature postcoloniale, Postmodernité, et finalement Littérarité ? Quelle est l'acceptabilité d'une expression littéraire qui ne peut se réclamer d'un espace-emblème nettement défini ? Le dire de la mouvance n'est-il pas nécessairement une parole incongrue ? Mais aussi : cette mouvance hors des catégories identitaires n'est-elle pas aussi, pour l'écrivain « confirmé », un prétexte à la représentation de cette nécessaire marginalité de l'écriture elle-même ?

Ce sera l'objet de la première section du premier volume de ces Actes : « Émigration et statut d'une parole migrante », cependant que la seconde section dépassera le cadre de cette émigration/immigration qui n'est somme toute que l'aspect le plus voyant d'une mouvance identitaire et spatiale, pour s'interroger peut-être sur le bien-fondé des définitions identitaires. Camus, ou Feraoun, sont-ils algériens ou français ? Le vrai lieu de sens de leur œuvre n'est-il pas ailleurs que dans cette opposition idéologique simpliste, même si elle donne lieu à de vibrantes polémiques dont il serait peut-être temps de s'apercevoir combien dérisoirement elles apparaissent comme datées ? Dans ce contexte nouveau l'identité faussée d'un Paul Smaïl ou d'un Chimo n'est-elle pas aussi une manière de désigner la littérarité par le simulacre, la liberté du jeu duquel elle a toujours tiré sa fascination, à l'encontre des discours idéologiques d'exclusion et de leur lourdeur ? Et où situer la Francophonie, elle aussi objet de maintes diatribes fort contradictoires ? N'est-il pas temps de dépasser le totalitarisme de ces dernières pour s'interroger sur son apport à la littérarité, à une légèreté aussi qui nous fait trop souvent défaut ? On a donc choisi cette section également pour demander, avec un tantinet d'impertinence, autre « parole déplacée », à

un des historiens les plus reconnus du FLN, Gilbert Meynier, dont la récente *Histoire intérieure du FLN*[1] fait autorité, un regard neuf sur les contradictions et ce qu'on pourrait appeler le « pré-politique » de ce discours identitaire.

Dès lors l'espace n'est plus ni un simple référent, ni un symbole univoque : en devenant un entre-deux, il apparaît de plus en plus comme une métaphore de l'écriture elle-même, dont le déplacement, la mouvance, sémantiques autant que spatiales, sont alors des éléments constitutifs. Il y a bien des années déjà, je caractérisais l'écriture encore atypique de Nabile Farès comme celle de « la migration » et de « la marge »[2]. La migration et la marge apparaissent dans cette section, grâce à une relecture récurrente de l'espace, comme l'écriture-même.

Or cette même interrogation sur l'écriture comme mouvance identitaire, sexuelle cette fois autant que spatiale, se retrouve dans la dernière section de cet ensemble, intitulée « Déplacements de récits féminins ». Si le concept de parole féminine est certes ambigu, en ce qu'il installe peut-être de nouveaux ghettos dans un raisonnement binaire dont je viens de supposer la trahison du réel, il permet aussi de développer tout un champ du non-défini par les catégories idéologiques habituelles. Car ces textes féminins de plus en plus nombreux sont certes ceux où le croisement de paroles, entre autres dans l'amour, thème jusqu'ici singulièrement absent de la littérature algérienne masculine, remet d'emblée en cause les espaces identitaires figés, comme dans ce concept d'« Alsagérie » créé par Assia Djebar dans un des plus beaux romans d'amour de cette littérature, précisément en ce que l'amour y joue avec les identités et les histoires, pour les perturber et inventer de nouvelles mouvances langagières. Et d'ailleurs, se demandent les critiques, quelle est l'« identité » de Nina Bouraoui ?

3) L'oralité du dedans et du dehors

Au Maghreb la parole féminine n'a pas attendu sa récente consécration par la littérature écrite pour s'affirmer : n'était-elle pas toujours celle de l'oralité ? Et celle-là aussi qui dessine les espaces du dire licite ou illicite, puisqu'on sait par exemple que traditionnellement le conte féminin ne pouvait se dire que dans l'intimité nocturne de la maison, avec le délicieux parfum de semi-transgression que cette relégation spatiale dans le secret entraîne ?

L'oralité est ici d'abord parole déplacée au sens de non-licite, car longtemps exclue du champ de la reconnaissance comme littérature, au sens

[1] Paris, Fayard, 2002.
[2] Charles Bonn : *Nabile Farès : la migration et la marge*. Casablanca, Afrique-Orient, 1986. http://www.limag.com/Textes/Bonn/FaresMigration/FaMig.htm

« noble » du terme. Mais elle est aussi la parole la plus concernée par notre problématique de délocalisation. Car si elle est traditionnellement inséparable du lieu de son éclosion, dont elle fonctionne souvent comme une sorte de marqueur, de signal (un auditeur extérieur au lieu d'origine d'un conte traditionnel perd une part importante des connotations locales qui en font grandement la saveur), cette fonction de signal recouvre souvent des espaces identitaires qui ont perdu leur cohésion, et même parfois leur nécessité, devant l'invasion de modèles comme de discours extérieurs. Les quartiers les plus populaires en Algérie, comme les banlieues d'immigration en France, sont souvent devenus des forêts de paraboles, qui désignent l'ailleurs dans les deux sens, et le désirent. L'oralité traditionnelle est en contradiction avec ce moderne éclatement du lieu où vivre, et se perd donc en partie dans sa fonction identitaire, rassembleuse, ancrée.

Par contre l'oral est depuis longtemps sollicité par l'écriture. Si les recueils de contes permettant leur lecture hors-lieu ont d'abord été perte d'une polysémie forcément locale, la réécriture des contes, dont le dire oral se perd avec le lieu dont il est inséparable, se développe particulièrement en contexte d'émigration : la délocalisation, ici, devient productrice de textes qui, s'ils sont certes miroirs des lieux « d'origine » de plus en plus mythiques, deviennent avec l'éloignement spatial et temporel nouvelles créations. Et cette création imprévue dessine à son tour de nouveaux espaces de communication. Et de nouveaux rôles spatiaux et sexuels dans la transmission, l'énoncé de la parole. L'émigré qui raconte, pour retrouver nostalgiquement le village d'origine, emprunte un rôle féminin comme il le fait d'ailleurs lorsque, célibataire forcé, il gère son espace ménager. Inversement, la mère qui va conter devant des étrangers dans l'école de ses enfants transgresse des divisions spatiales qu'on croyait immuables.

L'oralité dessine ainsi des espaces de la variation, espaces d'une communication nouvelle qu'ont exploitée entre autres les pédagogies interculturelles des années 80 en France, et qui donnent au contage une actualité elle aussi imprévue. Le conte n'est plus objet de musée, mais récit, qui dès lors peut s'analyser au même titre que le récit écrit. La narratologie de la langue, structure, fonctionnement et rhétorique, relègue ainsi au second plan la question de l'origine qui a longtemps exclu le conte traditionnel de cette approche « littéraire », pour en faire plutôt un objet pour l'anthropologie.

Or la littérarité des contes n'est plus à démontrer, et permet aussi de se pencher sur leur productivité lorsque l'oralité est intégrée dans le texte du roman par exemple, ou encore du théâtre : déplacements génériques autant que géographiques qui lui donnent une nouvelle vigueur, et remettent en cause également la hiérarchisation traditionnelle des objets de la critique littéraire. Et en même temps rien de plus inscrit dans les pratiques sociales traditionnelles que l'ironie par le biais de laquelle l'oralité fonctionne

souvent dans les textes de Kateb, Boudjedra, ou encore Farès : la division épistémologique entre critique littéraire et anthropologie apparaît ainsi comme de moins en moins justifiée : parole déplacée comme objet de savoir, l'oralité devient prétexte au vacillement des frontières entre les discours du savoir qui la prennent pour objet. Et si un colloque comme celui-ci était également « Paroles déplacées » en ce qu'il bouscule les hiérarchies universitaires du savoir ?

Plus encore : si l'oralité et la littérature, comme le féminin et le masculin, ou encore le clos et l'ouvert, échangent ici leurs rôles, en inventent de nouveaux, cette rencontre invite également à une joyeuse délocalisation de l'opposition traditionnelle entre « Centre » et « Périphérie » dans la sociologie des productions langagières, opposition spatiale produisant une hiérarchie des genres, comme de l'opposition entre oral et écrit. Les genres à vocation universelle comme le roman, ou le discours universitaire, doivent-ils toujours être ceux du « Centre », tandis que la « Périphérie » serait condamnée à ne produire qu'une oralité-objet du savoir, mais non productrice de ce dernier ? Les redispositions spatiales des discours auxquelles invitent, non seulement la section « L'oralité en voyages » du deuxième volume, mais également certaines communications des deux premières sections du tome 1 lorsqu'elles soulignent l'incongru ou l'entre-deux identitaire des paroles qui nous intéressent ici, deviennent ainsi à leur tour « Paroles déplacées », au sens de paroles impertinentes ou, pour paraphraser Kateb encore, « au sein de la perturbation éternelles perturbatrices » !

Émigration et statut d'une parole migrante

La France de *Zebda*

Danielle MARX-SCOURAS,
Ohio State

D'après le pré-révolutionnaire Figaro de Beaumarchais, « Tout finit par des chansons ».[1] Cette expression célèbre, qui fait allusion à la frivolité proverbiale des Français, résume fort bien les élections municipales de Toulouse en mars 2001, où tout s'est joué, au second tour, autour d'une chanson. La frivolité était-elle vraiment du côté d'« Allez ouste 'Douste' » et de l'ambiance de fête créée par *Zebda* et *Motivé-e-s*, ou plutôt du côté des « sérieux », c'est-à-dire des « modérés inquiets ? »[2]

Lancée juste quelques minutes après l'annonce des résultats du premier tour du 11 mars, « Allez ouste 'Douste' » circulait ensuite dans les rues de Toulouse, étant devenu le cri de ralliement de la coalition de gauche qui soutenait le candidat socialiste François Simon au deuxième tour. C'est le Parti Socialiste qui a financé les 12000 exemplaires de ce disque compact distribué par des *Motivé-e-s* déguisés en langoustes, qui à partir de camions sonorisés distribuaient la chanson en même temps que des gâteaux et des opinions politiques. Certains *Motivé-e-s* soutiennent que ce CD était le petit bijou du second tour, donnant un air de fête et de chaleur humaine à une campagne plutôt serieuse et morne.[3] *Zebda* a lancé « le premier 'tube de campagne' de l'histoire » (p. 173) ! À la réunion au Zénith le 14 mars, huit mille Toulousains entonnaient avec *Zebda* :

> *Ma parole tu nous a pris pour des langoustes*
> *Allez ouste*
> *N'attends pas le dix-huit pour prendre une rouste*
> *Allez ouste, Allez ouste…*

---

[1] Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, « Le Mariage de Figaro » dans *Oeuvres Complètes* (Paris, Firmin-Didot, 1865), p. 171.

[2] Eric Zemmour, « Toulouse: Douste compte sur les 'modérés inquiets' », *Le Figaro*, 16 mars 2001, p. 8.

[3] Les Motivé-e-s, *Motivés, motivées, soyons Motivé-e-s* (Paris, Editions du Seuil, 2002), p. 176.

Ce « tube » électoral finit par diviser la population de Toulouse en deux camps radicalement opposés : ceux qui souhaitaient un véritable changement social à Toulouse et ceux qui craignaient des Arabes au Capitole. Composées par Magyd Cherfi, chanteur compositeur du groupe *Zebda*, les paroles d'« Allez ouste 'Douste' » sont plaisantes et enjouées, et se moquent de cet étranger qui voulait à tout prix se faire passer pour une personne du cru. Mis à part le fait que les hommes politiques sont rarement ridiculisés, voire cités par des groupes rock, il n'y a absolument rien de menaçant dans la musique ou les paroles de cette chanson, sauf peut-être le son de youyous simulés. En effet, la presse de droite (*Le Figaro*) parlait de « fond de rythmes rap et de youyous ». N'était-ce pas suffisant pour angoisser les électeurs « modérés » et faire voter les abstentionnistes du premier tour ? Du rap, c'est-à-dire de la musique de banlieue, et des youyous arabes ! Est-il alors si étonnant que pour gagner le second tour, les colistiers de Douste-Blazy aient dû avoir recours au slogan électoral « Pas d'Arabes au Capitole » ?

Au premier tour, la liste *Motivé-e-s* réussit à obtenir 12,38% des voix. Pour une liste alternative de gauche, sans véritable programme politique dans le sens traditionnel, ce résultat était assez inattendu. Une atmosphère d'euphorie entourait le deuxième tour car une victoire de la gauche semblait imminente. On avait l'impression que la dynastie Baudis touchait à sa fin. Une liste d'union entre le candidat socialiste François Simon, qui avait obtenu 27,89% du vote pendant le premier tour, *Motivés-e-s*, les Verts (6,15%), et la LCR (Ligue Communiste Révolutionnaire, 2.43%), fut créée. Clairement en difficulté, le candidat UDF, Douste-Blazy (le dauphin de Baudis) prit des mesures d'urgence en sollicitant les 13,000 personnes qui ne s'étaient pas dérangées lors du premier tour mais qui craignaient maintenant que le conseil municipal soit envahi par l'extrême gauche et les «Arabes ». Douste-Blazy et ses colistiers exploitèrent fort bien ce sous-courant xénophobe. Des slogans comme «Pas d'extrême gauche au Capitole » et « Pas d'Arabes au Capitole » occupaient une place de premier plan dans tous les journaux français. D'une part, derrière *Motivé-e-s* il y avait, bien sûr, *Zebda* (mot arabe pour « beurre »). D'autre part, à peu près quinze pour cent des *Motivé-e-s* avaient des origines arabes (pour ne compter que les 69 premiers sur la liste). Mais ce n'était peut-être pas cela qui troublait certains électeurs. Pour une liste qui se voulait résolument plurielle et qui refusait d'avoir un «beur », ou une féministe, ou un occitaniste de service, Salah Amokrane posait un problème beaucoup plus sérieux. D'après Maïté Débats :

> *C'est vrai que la représentation très variée du mouvement social au sein de* Motivé-e-*s faisait qu'il n'y avait pas de condescendance possible vis-à-vis du groupe des «immigrés ». C'est ce que j'ai trouvé vraiment intéressant, unique, nouveau. Salah tête de liste, c'était symboliquement essentiel, c'était la seule façon pour qu'ils ne jouent pas de nouveau les immigrés de service. En même*

> *temps, je trouve ça dur pour eux d'être toujours ramenés à ces thèmes par l'extérieur, comme s'ils n'avaient pas droit à l'universel.. ».* [4]

Là était le « danger » : Un « Arabe » aspirait à l'universel, c'est-à-dire, à la francité. Car universel voulait dire français !

Avant le second tour, Douste-Blazy voulut organiser un débat télévisé avec Amokrane, espérant ainsi détourner l'attention du socialiste « français » Simon en la renvoyant à « l'arabe » Amokrane. Ce geste raciste finit par ébranler la dimension pluraliste de *Motivé-e-s*, qui était loin d'être un lobby « beur ». En fait, *Motivé-e-s* était également féministe, ce qui devait aussi effrayer d'autres gens du pays. Douste-Blazy et ses colistiers tirèrent très bien parti du sentiment anti-arabe pour le deuxième tour. A la télévision locale, *TLT*, Douste-Blazy ne parlait plus de *Motivé-e-s* mais de Salah Amokrane «en crachant bien le nom pour faire résonner la consonance arabe ». [5] Un des colistiers mesurait les têtes des filles qu'il rencontrait en criant «C'est pour vous préparer un tchador pour lundi ! » (p. 181-2). Ce genre de plaisanterie fut très efficace. Pendant toute la campagne politique de *Motivé-e-s*, mais surtout au deuxième tour, Amokrane fut la cible de nombreuses insultes racistes : « On se bat depuis trente ans pour dire qu'on est français, et puis voilà… » (p. 182). À la télévision, Douste-Blazy osa même prononcer les paroles suivantes face à Simon : « Si vous avez Salah Amokrane sur votre liste, c'est que vous pensez qu'il n'y a pas de problème de délinquance à Toulouse ». [6] On eut bien raison de dire que les «vieux démons des années 80 » étaient de retour. [7] En effet, ce n'était que le début étant donné ce qui allait se passer aux présidentielles un an plus tard.

Lors de l'émission spéciale élections de *France 3*, Amokrane fut obligé de se présenter en disant, « Je m'appelle Salah Amokrane, et je suis français… » (p. 182). Il est vrai que les *Motivé-e-s* ont plutôt tu la revendication «beur » ou arabe pendant la campagne. D'après Amokrane, « On n'a pas osé, on a eu tort… On aurait pu dénoncer certaines choses, comme l'absence de personnes issues de l'immigration dans le conseil municipal, le conseil général, le service social… » [8] Les médias leur ont même reproché d'avoir plutôt le vote du centre ville que celui des banlieues nord. [9] En termes classiques, ces reproches politiques ont un certain sens.

---

[4] *Motivés, motivées, soyons Motivé-e-s*, pp. 183-4. Débats, candidate sur la liste *Motivé-e-s*, a fondé l'association de quartier *Vitécri* en 1982, qui a donné naissance à *Zebda*.

[5] *Motivés, motivées, soyons Motivé-e-s*, p. 181.

[6] Interview avec Salah Amokrane, Toulouse, le 18 mars 2003.

[7] *Motivés, motivées, soyons Motivé-e-s*, p. 182.

[8] *Motivés, motivées, soyons Motivé-e-s*, p. 183. Ils sont cependant bien conscients de la place des beurs en France: une bande dessinée dans le numéro 4 du journal *Motivés* montre un balayeur aux traits arabes avec le commentaire suivant, « Ça fait des années qu'il y a des beurs à la mairie! Et ça dérange personne! ».

[9] Voir Gilbert Laval, « Toulouse : Douste et Simon à la pêche à l'abstention », *Libération* 14 mars 2001, p. 6.

Mais cette obsession des médias concernant la dimension « beur » ou arabe de *Motivé-e-s* pose d'autres problèmes. D'un côté, la droite remet à l'avant-scène les origines « beurs » ou arabes de certains *Motivé-e-s.* Pire, même, elle réduit l'expérience plurielle, multiculturelle, exceptionnelle de *Motivé-e-s* à une seule face « arabe ». De l'autre côté de l'éventail politique, la gauche les traite de « récupérés » quand ils ne jouent pas la carte « beur ». C'est un véritable huis clos en termes de politique classique. Car, pour la droite comme pour la gauche, ils restent « beurs » au lieu de devenir « français ; » ils redeviennent arabes au lieu d'avoir droit à la francité. C'était comme si un groupe rock composé de trois chanteurs d'origine kabyle ou une liste politique faite en partie de candidats d'origine maghrébine devait nécessairement être « beur » ou arabe. Comme si dès qu'il y a un « beur » dans la formule, on ne pouvait plus être français. Maïté Débats a bien compris leur dilemme : « Je me disais : 'Un jour, on les retraitera d'Arabes', et ça n'a pas loupé » (p. 183). Dès qu'ils devenaient trop proches de la réalité (politique) française, ils étaient de nouveau expulsés vers le ghetto arabe. Il faut bien le dire : c'est grace à une campagne anti-arabe et antigauchiste que Douste-Blazy gagna de manière inattendue le 18 mars 2001 : « Jamais je n'aurais cru arriver à 55% », dit alors l'ex maire de Lourdes, ville des miracles…

« Faire de la musique, c'est un acte politique » (Mustapha Amokrane)

Zebda dut subir la même chose dans le domaine de la musique. Car peu avant les élections de 2001, *Le Monde* présentait *Zebda* comme un groupe de rappeurs.[10] Curieuse erreur, plutôt symptomatique, de la part d'un quotidien qui s'intéressait de près à *Zebda* et *Motivé-e-s* ! Je dis symptomatique car d'autres n'ont guère fait mieux. On a déjà parlé du *Figaro* plus haut. Mais Bruce Crumley, journaliste pour l'hebdomadaire américain *Time*, a même fait pire deux ans plus tôt, quand il a nié l'identité métissée du groupe en disant que *Zebda* était composé de sept beurs.[11] Et dans un livre *Black, Blanc, Beur* récemment publié aux États-Unis, Paul Silverstein les inclut également parmi les rappeurs, créant ainsi un lien entre les cités françaises.[12] Une telle erreur, commise maintes fois, témoigne d'un état d'esprit bien figé, qui pense (souhaite ?) que les musiciens d'origine maghrébine, quoique

[10] « À Toulouse, les rappeurs de *Zebda* font concurrence à la Gauche », *Le Monde,* 17 janvier 2001, p. 8.

[11] Bruce Crumley, « First Among Equals, » *Time,* 2 août 1999. Dans son article suivant, « *Zebda*, the Sound of the New France », *Time,* 29 décembre 1999, il ne commet plus cette erreur.

[12] Paul Silverstein, « 'Why Are We Waiting to Start the Fire?': French Gangsta Rap and the Critique of State Capitalism », dans *Black, Blanc, Beur*, sous la direction d'Alain-Philippe Durand, Lanham, Maryland et Oxford, The Scarecrow Press, 2002, pp. 55-56.

citoyens francais, ne soient capables que de faire du rap, c'est-à-dire de la musique de ghetto, ou du raï, de la musique algérienne. C'est-à-dire, qu'ils doivent obligatoirement rester prisonniers du ghetto ou sinon être renvoyés en Algérie. D'après Maïté Débats :

> *Quel gâchis de couler* Zebda *dans une masse informe qu'on nommerait rappeur, comme une espèce dont on n'attend aucune singularité, aucune exceptionnalité. Ils sont bien là en effet ramenés à une espèce, à ce fond de naturalité où puisent le racisme et le sexisme. Quel dommage de raconter qu'ils chantent un air connu alors que les citoyen-e-s dans les coulisses veulent respirer l'air de l'inédit.* [13]

Les médias ne font ainsi que manquer la dimension militante, multiculturelle, et colorée de ce groupe « français » : c'est d'une telle appellation que certains sites internets français qualifient au contraire ce mélange éclectique de raggamuffin, rock, rap, ska, raï, musette, et sons arabo-andalous [14]. Contrairement à d'autres groupes du Sud de la France comme *IAM* et *Massilia Sound System*, qui sont classés respectivement dans les rubriques de rap et de reggae français, *Zebda* fait partie de la musique « française ». Il suffit de consulter les variétés françaises – même si dernièrement *Zebda* est plutôt classé dans le rock français – à la FNAC ou chez Virgin. Si tout au début du long comptoir qui longeait deux murs de Virgin à Marseille il y a quelques années il y avait Adamo, le Belge d'origine italienne, à la fin, il y avait *Zebda*, le groupe métissé de Toulouse. Un ordre alphabétique qui reflète aussi – même si c'est par hasard – l'histoire de l'immigration européenne, des Italiens aux Algériens. Quel parcours depuis le chanteur belge avec sa douce voix romantique à contre-courant du yéyé des années soixante, jusqu'aux rockers colorés d'aujourd'hui dont la musique est un cocktail délibérément éclectique ! Cependant ils sont tous deux présents dans une compilation sortie en mars 2003 des «plus grandes chansons françaises du siècle ». Voici ce que dit l'autocollant sur le disque compact : « tous les plus grands artistes du siècle enfin réunis ». Bien sûr on y retrouve Piaf et Brel, Bécaud et Trenet, Claude François et Johnny Halliday, mais aussi Renaud… et *Zebda* (« Tomber la chemise ») ! Y manquent cependant Bernard Lavilliers et *IAM*. Cette compilation ne fait que confirmer ce que *Zebda* soutient depuis des années : ils font de la musique française ! On retrouve aussi *Zebda* dans d'autres compilations de chanteurs « français », comme celles consacrées à Brel (où ils chantent « Jaurès »), à Reggiani (Cherfi y chante « Ballade pour un traître ») et, tout récemment, Ferré (où ils chantent « Vingt ans »).

[13] Maïté Débats, « Nous ne sommes pas les rappeurs de service », *Motivé-e-s*, n° 4, mars 2001, p. 7.
[14] Voir, par exemple, *Yahoo! Musique.*

« On est de Toulouse, mais ce qu'on aime bien, c'est être chez nous partout » (Zebda)

Qui aurait pensé qu'une chanson à résonance méridionale (« j'ai tombé la chemise ») chantée par trois rockers d'origine kabyle serait devenue le « tube » de l'été 1999 et primée meilleure chanson aux *Victoires de la musique* en 2000 ? Claude Sicre des *Fabulous Trobadors* avait déjà raison de dire en 1996 qu'avec *Zebda*, « c'est Toulouse qui pense pour toute la France ». [15] Qui peut nier aujourd'hui que ce « cocktail détonnant de Beurs et de Gascons » (Pierre Saka et Yann Plougastel) soit devenu un phénomène national, c'est-à-dire tout à fait français ?

Mais avant de devenir, en 1999, un groupe reconnu à travers tout l'Hexagone, *Zebda* était d'abord un phénomène excentrique issu des banlieues nord de province. Cette double marginalisation est finalement devenue leur force, puisque chaque fois qu'ils arrivent sur scène, que ce soit à Marseille ou Montréal [16]– ils proclament avec un énorme élan, « Nous sommes *Zebda* de *Toulouse* ».

Il y a là, bien sûr, un clin d'oeil complice, mais aussi ironique, vis à vis du terme verlan, « beur » ou « rebeu, » puisque *Zebda* veut dire « beurre » en arabe. Cependant, ce nouveau jeu de mots réintroduit l'Arabe dans le contexte français, une démarche renforcée par le logo pour *Zebda*, un coq gaulois composé de lettres arabes qui nous donnent «L'Humanité… ma famille. Le Monde… ma patrie ». *Zebda* a voulu prendre ses distances avec l'étiquette « beur » : « On ne veut pas tomber dans le piège de la défense des 'Beurs', car, pour nous, les 'Beurs' sont des Français ». [17] Il y a chez *Zebda* un dépassement des cloisons dont la politique culturelle « beur » est trop souvent empreinte. La politique identitaire est clairement en jeu, mais ce qui rend *Zebda* différent de certains courants « beurs » est qu'ils visent l'intégration à l'instant même où ils affichent leur différence. Il suffit de penser à leur chanson « La France (au Chaoui) » qui est une réponse directe au slogan lepeniste. Au lieu de prôner la séparation, leur chanson soutient la mixité : « Ta spécialité, brother ? / C'est le couscous au magret. / Le tajine au cassoulet ». Bien sûr le message politique passe de manière humoristique, mais le « Dis moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es » de Brillat-Savarin est-il moins sensé que le discours incestueux « Je préfère ma fille à ma nièce, ma nièce à ma cousine, ma cousine à ma voisine » [18] du Front National, qui

[15] Claude Sicre cité dans *Jade*, août-septembre 1996, p. 73.

[16] Pour ne mentionner que deux concerts auxquels j'ai eu le bonheur d'assister: celui de la *Fiesta des Suds* à Marseille (le 25 octobre 2002) et celui du *Métropolis* à Montréal (le 2 août 2003).

[17] *Zebda* cité dans Jérôme Reijasse, *Zebda*, Paris, MusicBook, 2002, p. 109.

[18] Voir la très pertinente analyse de Françoise Lévy, « Le Pen : Attention Inceste », *L'Infini*, n° 13, hiver 1986, p. 58-61.

fait écho au fameux discours sur les «voisins de palier » prononcé par Chirac en 1991 ?

Des métaphores de cuisine et de musique, c'est-à-dire de « bruit et d'odeur » sont assez répandues dans la musique et les commentaires de *Zebda*, et font certes écho au discours raciste de Chirac :

> *Imaginez un travailleur français qui vit avec sa femme, et qui voit sur le palier de son HLM, entassés, une famille avec un père, trois ou quatre épouses et une vingtaine de gosses, qui gagne 50.000 francs de prestations sociales, sans naturellement travailler. Ajoutez à cela le bruit, et l'odeur. Et bien, le travailleur français sur le palier devient fou. Et ce n'est pas être raciste que de dire cela.* [19]

Comme dans beaucoup de leurs chansons, voire la toute récente «Le paranoïaque, » *Zebda* exploite les clichés dans une veine humoristique pour mieux contrecarrer la pensée simpliste du racisme quotidien. Quoi de plus drôle que Hakim Amokrane chantant la paranoïa d'un Français moyen vis-à-vis du bruit et de l'odeur de ses (trop) nombreux voisins maghrébins, non pas avec l'accent beur, mais avec l'accent toulousain le plus marqué possible. En effet, on voudrait bien savoir où les média vont chercher l'accent «beur » du groupe ! Lorsque j'ai parlé de la question de l'accent avec Hakim, il m'a dit qu'il avait essayé d'atténuer son accent méridional, mais qu'il ne s'était pas reconnu à l'écoute après : « Voilà… j'ai mon accent… j'étais rugbyman pendant 6, 7 ans, après j'ai grandi à Toulouse… » [20] Un beur avec l'accent de Toulouse, serait-il moins français qu'un Breton avec l'accent du Nord (Le Pen) ?

Cet accent toulousain qui résonne avec éclat est même renforcé par les sons d'accordéon dans « J'y suis, j'y reste » : « Et si c'est en *chantant* / moi j'ai choisi mon camp… et je le dis sans conteste / j'y suis j'y reste / j'y suis j'y reste » (*Zebda*, «J'y suis, j'y reste ») qui figure dans leur dernier CD *Utopie d'occase.* Rémi Sanchez, l'accordéoniste de *Zebda*, soutient que la sonorité de cet instrument est «une belle réponse à ceux qui pensent que le métissage est néfaste ». [21] L'influence du musette, un style musical bien toulousain, imprègne des chansons qui soulignent l'altérité maghrébine comme «Oularadime » (la chanson qui a peut-être le plus électrifié et fait bouger le public montréalais lors du dernier concert de la tournée estivale de *Zebda*), «Double peine, » et «Tombé des nues ». Plus récemment, dans « Mêlée ouverte, » des paroles chargées comme «Au départ t'as Bruno et Jean-Marie pour te sauver / et tu te retrouves avec Adolf à l'arrivée » sont renforcées par le son obsédant de l'accordéon.

L'accent de et sur Toulouse est fondamental pour *Zebda*. Il y a là bien sûr un autre clin d'oeil ironique, cette fois lancé à la ville rose de Claude Nougaro. Même s'ils ne chantent pas en occitan comme leurs amis *Les*

[19] Discours prononcé par Jacques Chirac à Orléans, le 20 juin 1991.
[20] Interview avec Hakim Amokrane, Toulouse, le 18 mars 2003.
[21] Sanchez cité dans Reijasse, p. 15.

Fabulous Troubadors, il est tout de même question chez *Zebda* de la revendication de la province face à Paris. Dans sa campagne électorale pour *Motivé-e-s*, Magyd Cherfi avait osé rêver : « Je voulais faire de ma cité comme un exemple, un modèle de société à la métisse ou chacun serait lui-même et un bout de chaque autre. Une utopie modèle réduit qui ferait l'envie de Paris ». [22] Aujourd'hui des villes comme Toulouse et Marseille sont des carrefours de cultures du Sud, et témoignent d'une effervescence créative provenant du métissage culturel de ces villes multi-éthniqes.

Zebda s'est toujours considéré comme un groupe rock « coloré », « métissé », ou « nuancé », ce qui est fort évident au niveau de la composition du groupe, de leur musique, des paroles de leurs chansons, et de leur politique culturelle. Le groupe est composé de trois chanteurs d'origine kabyle : Magyd Cherfi (le parolier du groupe) et les frères Amokrane (Hakim et Mustapha), et de quatre musiciens d'origine espagnole, italienne, et française : Rémi Sanchez (clavier, accordéon), Joël Saurin, (basse) Pascal Cabero (guitare), et Vincent Sauvage (batterie). Ils reflètent la diversité ethnique et linguistique de Toulouse, une ville composée de plus de 80 ethnies différentes.

Les premières chansons de *Zebda* reflètent cet héritage hétérogène. Il suffit de penser à « Ma rue » : une chanson qui finit par donner à l'ancrage local une dimension universelle (et non pas cette mentalité de souche satirisée par Brassens dans la « Ballade des gens qui sont nés quelque part »). Car c'est bien cette chanson qu'ils ont choisie pour les représenter dans l'album récent, *Il y a un pays Palestine*. C'est aussi cette chanson qui a fait sensation avec le public québécois à Montréal. On ressent dans cette chanson le désir d'une appartenance des peuples marginaux face à la culture dominante. Il s'agit de construire une pluralité culturelle de la France, à partir de Toulouse. Selon Sicre, « Il faut que toutes les cultures intérieures et extérieures à la France puissent se parler. Du fait de la centralisation, il n'y a plus de dynamique intérieure ». Pour *Zebda*, le métissage serait un moyen de faire face à la xénophobie de l'homogène et à l'uniformité de la mondialisation. Pour Sicre, la posture de *Zebda* :

> *…en finit avec les universalistes de nulle part, qui sont tellement de partout qu'on ne peut jamais savoir ce qu'ils font chez eux (ils ne veulent pas avoir de chez eux, ça les obligeraient à parler avec leurs voisins, on pourrait les juger sur l'application concrète de leurs idées dans leur ville) – Zebda est, fait ce qu'il chante. Nouvelle, cette attitude dans la chanson et musique française..* [23]

Vouloir une appartenance prend un autre sens à Toulouse où la culture de départ, occitane, a dû céder à ce qui deviendrait la culture française. Voilà bien une ville qui comprend ce que cela veut dire d'être coupé de sa culture d'origine. La terre des Cathares est devenue terre de refuge pour les

[22] Magyd Cherfi cité dans *Motivés, motivées, soyons Motivé-e-s*, p. 9.
[23] Sicre cité dans *Jade*.

agriculteurs du Languedoc, les réfugiés espagnols de la guerre civile, les pieds-noirs, les Maghrébins, les Portugais, les Maltais, les Tziganes, les Sénégalais, et bien d'autres peuples pour qui l'exil est synonyme de domicile.

Pour *Zebda*, comme pour *Motivé-e-s*, il s'agit de donner une voix / voie d'accès aux cultures dites minoritaires ; c'est-à-dire de réhabiliter les cultures d'origine à travers la culture d'accueil, celle du quotidien, du local. D'où l'importance des mouvements associatifs comme *Vitécri*, qui ont donné enfin la parole aux jeunes des quartiers défavorisés, lesquels maintenant pouvaient s'exprimer à travers la vidéo, le théâtre, l'écriture (*Vi-té-cri*). *Zebda* est né de *Vitécri* ; du militantisme associatif et du socio-culturel des années '80, et non pas d'une quelconque formation musicale. Les *Zebda* sont les premiers à avouer qu'ils n'avaient pas de talent particulier : « On s'est trouvé chanteur comme on aurait pu être peintre en bâtiment ». [24] *Zebda* représente le meilleur des années Mitterand, quand la culture occupait une place essentielle dans la politique socialiste, à la fois au niveau national et régional. Mais les rapports avec la municipalité (Baudis) se sont dégradés assez vite et les *Zebda* ont abandonné *Vitécri* pour former une association plus autonome, le *Tactikollectif*, subventionné en grande partie par les ventes des CDs *Motivés* (1997) et *100% Collègues* (1996 et 2000). La liste *Motivé-e-s* est née de cette association et reflète à la fois un travail maintenant ancré dans le culturel social (plus à long terme, plus global) et une certaine déception devant une ère socialiste qui n'a pas tenu ses promesses en ce qui concerne l'accès de tous à la culture et l'intégration des « étrangers ». D'où la création d'une liste de gauche alternative, ouverte à tous, métissée, remettant l'accent sur la culture comme moyen d'accès à la démocratie. En tant que mouvement citoyen, *Motivé-e-s* ne recherchait pas la démocratie représentative (quoique quatre de ses membres aient tout de même été élus au conseil municipal de Toulouse en mars 2001), mais plutôt la démocratie participative, où chaque citoyen avait sa voix aux assemblées. Car *Motivé-e-s* était avant tout un mouvement citoyen, qui remettait en cause les modèles d'action politique et sociale, et qui, comme *Zebda*, mélangeait les genres et les gens : « Nous sommes un peu à l'image de la France », dit Magyd Cherfi, c'est-à-dire pas seulement un groupe « beur », mais la rencontre de musiciens, chacun ayant son propre itinéraire, sa propre culture. C'est sur ces différences que *Zebda* fonde son originalité et surtout sa démarche [25].

Une France à l'image de *Zebda* ne serait peut-être pas une si mauvaise idée, car il s'agirait là d'une identité basée sur la créativité, plutôt que sur une simple appartenance.

[24] Interview avec Hakim Amokrane.
[25] *La Dépêche*, 11 octobre 1992.

Bibliographie

Amokrane, Hakim, Interview, Toulouse, le 18 mars 2003.

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, « Le Mariage de Figaro », *Oeuvres Complètes.* Paris, Firmin-Didot, 1865.

Bernard, Philippe, « Ce qu'on a gagné, c'est le respect », *La Dépêche*, 11 octobre 1992.

Besset, Jean-Paul, « A Toulouse, les rappeurs de *Zebda* font concurrence à la Gauche », *Le Monde*, 18 Janvier 2001, p. 8.

Crumley, Bruce, « First Among Equals », *Time*, 2 août 1999, http://www.time.com/articles/intl/0,3266,29587,00.html

Crumley, Bruce, « Zebda, the Sound of the New France », *Time*, 29 décembre 1999, http://www.culturekiosque.com/nouveau/portrait/rhezebda.html .

Débats, Maïté, « Nous ne sommes pas les rappeurs de service », *Motivé-e-s* n°4, mars 2001, p. 7.

Durand, Alain-Philippe, *Black, Blanc, Beur.* Lanham, Maryland et Oxford, The Scarecrow Press, 2002.

Laval, Gilbert, « Toulouse: Douste et Simon à la pêche à l'abstention », *Libération*, 14 mars 2001, p. 6.

Lévy, Françoise, « Le Pen: Attention Inceste », *L'Infini*, n° 13, Hiver 1986, p. 58-61.

Les Motivé-e-s, *Motivés, motivées, soyons Motivé-e-s.* Paris, Editions du Seuil, 2002.

Reijasse, Jérôme, *Zebda*. Paris, MusicBook, 2002.

Zemmour, Eric, « Toulouse: Douste compte sur les 'modérés inquiets' », *Le Figaro*, 16 mars 2001, p. 8.

Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut

Alec G. HARGREAVES,
Florida State

Les paroles déplacées dont il est question dans ce recueil sont souvent la conséquence de ce que Gérard Noiriel a appelé « la tyrannie du national », [1] c'est-à-dire des concepts identitaires liés à des rapports de force basés sur la primauté de l'État-nation, qui s'exprime tantôt dans la conquête militaire, tantôt dans la domination coloniale, tantôt dans la lutte pour la libération nationale, tantôt dans les migrations internationales provoquées par les inégalités économiques héritées de l'époque coloniale. Les déplacements de la parole liés à ces phénomènes sont parfois le fait du déplacement des locuteurs : colonisateurs qui s'installent sur la rive sud de la Méditerranée, migrants économiques ou exilés politiques qui s'installent dans le nord, etc. Parfois ce sont les paroles elles-mêmes qui sont déplacées par les jeux de l'intertextualité. Mon point de départ dans cette intervention est un autre type de déplacement : celui de l'exclusion, c'est-à-dire le fait de refuser la place à une parole ou à une personne. Ce phénomène touche aujourd'hui les populations issues de l'immigration algérienne en France tant sur le plan social que sur le plan culturel. Ces populations constituent l'exemple type des minorités post-coloniales qui subissent une très forte stigmatisation aux yeux de la population majoritaire. Des problèmes analogues se posent dans leurs relations avec le pays d'origine, car les Algériens ont tendance à voir dans les émigrés et leurs enfants une population à part. Nombreux sont les témoignages d'écrivains nés de parents immigrés concernant les comportements de rejet rencontrés lors de voyages de « retour » en Algérie qui s'avèrent plutôt des voyages d'exil. [2]

---

[1] Gérard Noiriel, *La Tyrannie du national. Le droit d'asile en Europe (1793-1993)*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

[2] Voir par exemple Akli Tadjer, *Les A.N.I. du « Tassili »*, Paris, Le Seuil, 1984 ; Sakinna Boukhedenna, *Journal. 'Nationalité: immigré(e)'*, Paris, L'Harmattan, 1987.

Les forces de l'exclusion

En France, c'est sans doute l'extrême droite qui exprime le plus explicitement les sentiments de rejet dont souffrent ces populations. Dans les municipalités où le Front National exerce le pouvoir, la répression des cultures minoritaires est une des grandes priorités des lepénistes. Les cibles de cette politique sont à la fois la culture islamique des immigrés maghrébins et africains et les nouveaux courants culturels véhiculés par leurs enfants. Après son élection comme maire de Vitrolles en 1997, Catherine Mégret s'est hâtée de déclarer sa volonté de « mettre de l'ordre dans la culture » en s'en prenant à « toute cette culture du rap qui n'est pas la nôtre ». [3] Bruno Mégret, qui à l'époque était le numéro deux du FN, avait exprimé le même souhait : « Si nous voulons renvoyer les Arabes, les Africains et les Asiatiques chez eux, ce n'est pas par haine, mais c'est parce qu'ils polluent notre identité nationale ». [4] Sur le plan social, ces populations subissent des conditions de vie défavorisées rendues encore plus difficiles par des comportements discriminatoires qui les marginalisent dans les marchés de l'emploi et du logement, d'où leur concentration dans les «banlieues », devenues aujourd'hui synonymes d'exclusion sociale.

Le protagoniste éponyme de *Béni ou le Paradis privé*, d'Azouz Begag, est une des nombreuses victimes de ce processus. Profondément attiré par la culture dominante en France et de plus en plus aliéné par rapport à ses parents algériens, Béni donne rendez-vous à la jeune fille dont il est épris, au nom hautement symbolique de France, dans une boîte de nuit appelée le Paradis Privé. Il s'en verra refuser l'accès pour la seule raison de son faciès, qui le stigmatise irrémédiablement aux yeux du videur. Dans sa colère, Béni rêve momentanément de mettre le feu à la boîte de nuit. Puis, à la dernière page du récit, il croit voir une ombre qui l'appelle à résister. En s'agrippant à l'épaule de celle-ci, Béni s'envole « vers les étoiles, le Paradis de la lumière ». [5] Que faut-il comprendre par cette envolée onirique ? Est-ce le retour vers l'Islam ou la tentation de la drogue ? On ne saurait le dire avec certitude, mais il s'agit sans aucun doute d'un avertissement au lecteur : si l'on refuse aux jeunes maghrébins l'accès à la société dont ils ont assimilé les normes, ils risquent de se lancer par contrecoup dans des voies troublantes.

Cet avertissement s'est confirmé de manière choquante quelques années plus tard dans le drame de Khaled Kelkal. Fils d'immigrés algériens, élevé à Vaulx-en-Velin, dans la banlieue lyonnaise, Kelkal a subi les fléaux de l'échec scolaire, de la discrimination raciale et du chômage avant d'être incarcéré pour des actes de délinquance. En 1992, il accorde une interview à un chercheur allemand, Dietmar Loch, au cours de laquelle il déclare à

[3] « Le FN à visage découvert », *Le Monde*, 25 février 1997.
[4] « M. Mégret voudrait taxer les travailleurs étrangers », *Le Monde*, 13 février 1997.
[5] Azouz Begag, *Béni ou le Paradis privé*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 172.

maintes reprises : « J'ai pas ma place ici [en France] ».[6] Dans la même interview, il raconte son basculement vers l'islam, où il trouve une reconnaissance et le sentiment d'appartenir à une communauté qui lui sont refusés par la population majoritaire en France. L'islam lui permet de sortir de l'impasse dans laquelle il a le sentiment d'être enfermé par ses origines algériennes face aux Français dits de souche : « Je ne suis ni arabe, ni français, je suis musulman. […] Il n'y a plus de races, plus rien, tout s'éteint, c'est l'unicité, on est unis ».[7] Trois ans plus tard, arme à la main, il est abattu par des policiers après être devenu le suspect numéro un dans les attentats commis en France au cours de l'été 1995 sous l'influence d'islamistes algériens.

Au-delà des réflexes ouvertement racistes dont souffrent les minorités post-coloniales, une méfiance plus subtile et plus généralisée envers elles se laisse sentir dans des milieux professionnels qui n'ont pas la réputation d'avoir des sympathies lepénistes. Dans le monde de l'édition et les milieux universitaires, où l'idée de littératures « nationales » reste le modèle dominant dans le découpage de l'espace littéraire, on hésite souvent à reconnaître dans les nouvelles générations issues de l'immigration algérienne des participants à part entière à la culture française. Les auteurs nés en France de parents immigrés algériens, qui sont à la fois juridiquement Français et dans le sens le plus littéral de natifs de France, sont très souvent classés comme autres que français par les éditeurs, bibliothécaires et libraires, qui les renvoient sur les rayons de la littérature « francophone » ou « maghrébine », si ce n'est dans une section « immigration », « sociologie » ou « témoignage », comme s'ils étaient dénués d'intérêt littéraire. Une logique semblable semble régner dans les Facultés de Lettres, où les auteurs issus de l'immigration algérienne peinent à trouver leur place dans les programmes des départements de français. Là où ils sont étudiés, c'est généralement dans les départements de littératures comparées ou francophones, comme s'ils n'appartenaient pas vraiment à l'espace culturel de France. Ailleurs, ils sont tout simplement absents des programmes universitaires, comme s'ils manquaient les qualités littéraires requises pour être dignes de faire l'objet d'études scientifiques.[8] Pour expliquer cette indifférence, il ne suffit pas de dire que sur le plan qualitatif, certains des ces écrits sont plutôt médiocres, car cela n'est pas moins vrai pour une large partie de la production littéraire en France. Les écrits d'une réelle valeur littéraire qui retiennent l'intérêt des chercheurs ne constituent qu'une infime part de la production livresque totale. Même si l'on peut écarter pour des raisons de ce genre bon nombre des auteurs issus de l'immigration

[6] « Moi, Khaled Kelkal », *Le Monde*, 7 octobre 1995.
[7] Ibid.
[8] Regina Keil, «Entre le politique et l'esthétique: littérature 'beur' ou littérature 'franco-maghrébine'? » *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 14, 2e semestre 1991, p. 159-168.

algérienne, une telle argumentation n'est guère convaincante face à des écrits comme ceux d'Azouz Begag, Farida Belghoul, Akli Tadjer, Tassadit Imache, Ramdane Issaad, Ahmed Kalouaz et bien d'autres.

Une dynamique hybride

Face à ces tendances à l'exclusion, les écrivains issus de l'immigration algérienne font état d'au moins trois grands types de réponse. D'abord, les écrits de ces auteurs insistent sur la légitimité de leur présence au sein de la société française. En deuxième lieu, ils remettent en cause l'idée de l'État-nation comme un tout pré-construit où ils n'auraient qu'à s'assimiler en adoptant des normes pré-existantes.[9] Troisièmement, ils minent la notion selon laquelle l'État-nation serait destiné à exercer une souveraineté exclusive sur leurs horizons identitaires ou artistiques. Ces trois tendances, qui peuvent à première vue sembler être en contradiction les unes avec les autres, vont très souvent ensemble. Cette conjugaison de tendances apparemment dissemblables est symptomatique de l'engagement de ces auteurs en faveur d'une dynamique qui consiste à remplacer une idée monolithique de la nation par une nouvelle vision identitaire privilégiant l'hybridité culturelle.

On est frappé ici par le contraste entre les propos de Khaled Kelkal et la vision d'un écrivain comme Azouz Begag qui, tout en partageant les origines algériennes de Kelkal, refuse de remplacer l'antinomie excluante Français/Algériens par un autre discours monolithique, celui d'un islamisme militant censé apporter «l'unicité » à ceux qui y croient. Au lieu de se déclarer « ni arabe, ni français », Begag insiste sur le fait qu'il est à la fois français et arabe. Il souligne aussi l'importance d'une distance critique qui dans ses écrits va souvent de pair avec l'humour :

> *Quand on touche la question de l'humour on introduit la distance, et dans cette distance on peut montrer beaucoup aux gens. Parce que l'humour introduit l'espace de la tolérance. C'est très important. Demandons-nous pourquoi dans les religions il n'y a pas d'humour. C'est paradoxal. Par définition, quand on introduit la notion d'humour, on introduit la notion de doute. Et moi je suis comme un vieux philosophe arabe dont j'ai oublié le nom, 5e ou 6e siècle, qui était le philosophe du doute.*[10] *Quand on est un chercheur scientifique et un écrivain humoristique, on est un défenseur du doute. Et quand on est un écrivain du doute, on peut faire entrer beaucoup d'amis dans sa maison du doute. Et je pense aussi que la notion d'humour est intimement liée à l'intelligence et la distance. Dès l'instant où l'on constate que la pauvreté c'est l'absence de distance, on constate aussi que beaucoup de pauvres ne comprennent pas cette*

[9] Ces deux tendances sont particulièrement évidentes dans la représentation des relations historiques entre la France et l'Algérie dans le roman de Mehdi Lallaoui, *La Colline aux oliviers* (Paris, Alternatives, 1998). Voir aussi *Le Porteur de cartable* (Paris, Le Seuil & J.C. Lattès, 2002) d'Akli Tadjer.

[10] Avec une chronologie quelque peu approximative, Begag évoque vraisemblement ici Imam Al-Ghazali (1058-1111).

> *notion d'humour, ne comprennent pas que l'on puisse jouer avec des choses importantes.* [11]

En se référant à l'interview de Kelkal avec Dietmar Loch, Begag souligne l'absurdité des « preuves » de l'Islam avancées avec le plus grand sérieux par Kelkal :

> *Voilà un exemple typique de l'absence totale de distance. Voilà comment on fabrique des terroristes. Kelkal disait qu'on ne pouvait plus nier l'existence de Dieu, parce que les savants l'ont certifiée… Voilà comment on peut fabriquer des individus qui sont mono-idée, une seule idée dans la tête… Alors que l'humour permet, en installant le doute, d'introduire chez les jeunes avec qui je travaille beaucoup, cette obligation démocratique de critique. C'est valable pour nos pays du Tiers-Monde, mais c'est aussi valable pour les Etats-Unis dans beaucoup de cas. Voilà pourquoi je crois que les sociétés occidentales ont besoin d'écrivains immigrés et d'origine immigrée, perturbateurs, qui réintroduisent la question de la critique et du doute dans la littérature d'abord, dans la politique ensuite.* [12]

L'humour, tel qu'il est pratiqué par Begag, incarne à la fois l'esprit conciliateur de l'auteur face à une société dite d'accueil trop souvent raciste dans laquelle il est déterminé à trouver sa place, et sa valorisation de l'hybridité culturelle introduite en France par le brassage des populations issues de l'immigration. Très varié dans ses formes, l'humour est en effet toujours basé sur la juxtaposition d'une pluralité de perspectives qui chez Begag, comme chez beaucoup d'autres écrivains issus de l'immigration, remet en cause la domination « naturelle » de tel ou tel discours unique. [13]

Au-delà du national

Tout en insistant sur la légitimité de la présence des minorités post-coloniales en France comme sur la valeur des apports culturels venus de l'extérieur, ces auteurs déplacent le débat en dehors de l'axe purement franco-algérien en soulignant des références et des affiliations qui dépassent très largement ce schéma bi-national. Comme les créations de beaucoup d'autres artistes issus de l'immigration – musiciens, cinéastes, etc. – la littérature issue de l'immigration algérienne se situe entre deux pôles qui, loin d'être nationaux (français versus algérien), sont d'une part infra-national et d'autre part supra-national. Ce constat est implicite dans la façon dont Charles Bonn présente une sélection de ces auteurs dans les dernières pages de son *Anthologie de la littérature algérienne*. Il le fait en prévenant le lecteur qu'ils :

> *n'ont probablement pas leur place dans une anthologie de la littérature algérienne, car la plupart d'entre eux ne se reconnaissent plus que de très loin dans l'identité culturelle de leurs parents, mais plutôt dans une identité de banlieues des grandes villes européennes où les 'origines' ethniques ou*

[11] « Propos d'Azouz Begag », *Expressions maghrébines*, vol. 1, no. 2, hiver 2002, p. 129.
[12] Ibid., p. 130.
[13] Cf. Martine Delvaux, « L'Ironie du sort : le tiers espace de la littérature *beure* », in *French Review*, vol. 68, no. 4, mars 1995, p. 681-693.

> *culturelles cèdent souvent la place à une conscience de marginalité qui n'a que peu de points communs avec les définitions identitaires consacrées.* [14]

Ces écrivains échappent en effet à la logique réductrice des catégories traditionnelles de la critique universitaire, qui a longtemps privilégié un découpage national des études littéraires. Les auteurs auxquels nous avons affaire ne peuvent pas être cantonnés dans un seul espace national. S'ils appartiennent dans une certaine mesure à la littérature algérienne – d'où leur inclusion dans des anthologies telles que celles de Charles Bonn ou de Christiane Achour [15] – ils appartiennent tout autant sinon plus à la littérature française, [16] et cela malgré l'indifférence dont témoignent les universitaires parisiens. Ces deux espaces nationaux sont cependant loin d'épuiser toutes les facettes d'un corpus décidément hors du commun. En la positionnant dans les « banlieues des grandes villes européennes », Bonn situe cette littérature dans des lieux qui sont à la fois plus restreints et plus étendus que l'Hexagone. Lieu commun journalistique de la France d'aujourd'hui, la banlieue est aux antipodes de l'image traditionnelle de la France profonde. Marginale par rapport aux centres du pouvoir politique et économique, elle est le lieu par excellence d'une culture de la jeunesse qui transcende les frontières nationales. Si un foisonnement culturel semblable se retrouve dans toutes les grandes villes européennes, il ne faudrait pas pour autant conclure qu'il s'agit là d'une création authentiquement européenne. L'hégémonie américaine est en effet beaucoup plus évidente. [17]

En s'investissant dans ce nouvel espace culturel, les artistes d'origine immigrée échappent à la bi-polarité France-Maghreb dans laquelle on cherche communément à les enfermer. Au niveau infra-national, ils valorisent la ville ou les banlieues où ils ont grandi. Las d'être sommé de se déclarer soit français, soit algérien, Begag demandera : « Et pourquoi pas Lyonnais tout court ? ». [18] Le narrateur de *Boumkoeur*, de Rachid Djaidani, dira de son texte : « Le sujet, c'est mon quartier ». [19] Les musiciens issus de l'immigration soulignent à leur tour leurs liens avec tel ou tel espace urbain : Zebda avec Toulouse, IAM avec Marseille, NTM avec les banlieues parisiennes en Seine-Saint-Denis. En valorisant ces espaces, ils soulignent leur enracinement en France tout en évitant de se subordonner à une idée de

---

[14] Charles Bonn, *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 227.

[15] Christiane Achour, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, Bordas/Alger, ENAL, 1990.

[16] Jean Déjeux, *La littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, 1992, p. 88.

[17] Cf Alec G. Hargreaves, « L'Europe, les pays anglo-saxons et le Tiers-Monde chez les jeunes issus de l'immigration maghrébine en France », dans *Le Maghreb, l'Europe et la France*, sous la direction de Kacem Basfao et Jean-Robert Henry, Paris: CNRS, 1992, p. 379-389.

[18] Azouz Begag, « Et pourquoi pas Lyonnais tout court », in *Plurielle*, nos 5-6, 2e semestre 1987, pp 18-19. Rappelons que Begag est né à Lyon en 1957.

[19] Rachid Djaïdani, *Boumkoeur*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 13.

la nation dominée par les institutions étatiques implantées à Paris. Au niveau supra-national, les influences et affiliations sont très diverses. En principe l'*Oumma*, la communauté des musulmans, pourrait représenter un pôle d'attrait de ce type. Mais rares sont les écrivains issus de l'immigration algérienne qui accordent à l'islam une foi qui se rapprocherait dans sa ferveur de celle de Khaled Kelkal. Beaucoup plus souvent ils privilégient l'Amérique anglophone. Une fascination semblable pour le monde anglophone, surtout américain, est fortement présente chez les cinéastes et musiciens d'origine algérienne. On peut y distinguer deux grands courants : d'une part une identification avec ce que Paul Gilroy a appelé «the Black Atlantic », [20] et d'autre part l'attirance du rêve américain.

Si le rêve américain est blanc ou parfois multicolore, incarnant à la fois la réussite individuelle et une acceptation sociale facile, l'Atlantique noir est un espace culturel transnational basé sur le legs historique de l'esclavage, avec les dislocations et les nouvelles fusions provoquées par celui-ci. Ceux qui l'ont créé ont cherché à s'affranchir de la domination des Blancs soit en produisant une espèce de contre-culture soit en utilisant la culture comme une arme dans la lutte contre le racisme et/ou pour la revalorisation des populations américaines et caribéennes issues de la traite. Issue de flux migratoires trans-méditerranéens, la minorité algérienne en France n'a aucun lien ancestral avec l'Atlantique noir, mais nombreux sont les artistes d'origine algérienne qui y puisent des influences et des modèles. Comment expliquer ce phénomène ? Au moins trois facteurs semblent y jouer un rôle. Il y a d'abord le fait que la situation des Africains Américains aujourd'hui ressemble à bien des égards à celle des minorités post-coloniales en France : concentrés dans des quartiers défavorisés, ils sont les victimes de pratiques discriminatoires nourries par un racisme hérité de l'époque coloniale. En deuxième lieu, la précocité de leurs expériences – depuis l'abolition de l'esclavage, les Africains Américains ont vécu pendant près d'un siècle et demi sous le joug de préjugés et pratiques discriminatoires contre lesquels ils ont mené de nombreuses luttes, parfois avec des succès importants – offre des exemples et des modèles à des populations dont l'installation en France est relativement récente. Troisièmement, la domination et le prestige de produits culturels anglophones dans un marché culturel de plus en plus mondialisé apporte constamment sous les yeux des populations minoritaires des exemples fortement médiatisés venus d'outre-Atlantique.

Certains écrivains issus de l'immigration algérienne se rangent instinctivement du côté des Africains Américains et d'autres minorités américaines, notamment les « Native Americans » (Amérindiens), en se démarquant systématiquement des « Blancs ». C'est le cas, par exemple, de

[20] Paul Gilroy, *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Londres/New York, Verso, 1993.

Sakinna Boukhedenna dans *Journal. Nationalité : « immigré(e) »* [21] et de Farida Belghoul dans *Georgette !*, [22] dont le germe a été inspiré par *Invisible Man*, du romancier africain américain Ralph Ellison. Les rappeurs français, dont un nombre grandissant issu de l'immigration algérienne, puisent abondamment à leur tour dans un modèle musical créé essentiellement par des Africains Américains. L'influence de réalisateurs africains américains n'est pas difficile à décerner chez beaucoup de cinéastes issus de l'immigration algérienne. [23]

On trouve aussi de nombreuses connexions avec la culture anglophone « blanche ». Citons à titre d'exemple la scène où Madjid, dans *Le Thé au harem d'Archimède*, traîne devant une affiche de Humphrey Bogart, dont l'image « macho » convient tout à fait à son goût, l'importance accordée par un humoriste tel que Smaïn à des vedettes américaines telles que Jerry Lewis et Judy Garland, ou l'influence d'écrivains tels que Henry Miller et Howard Buten sur Mustapha Raïth et Azouz Begag.

Souvent, on trouve chez le même auteur des références intertextuelles mélangeant plus ou moins indifféremment des modèles blancs et noirs. Yaz et Grézi, co-protagonistes dans *Boumkoeur* de Rachid Djaïdani, s'identifient tour à tour avec le « rêve [de] s'évader aux Etats-Unis de Los Angeles » [24] et l'imitation de « la culture-cité pompée dans les ghettos noirs américains ». [25] En l'espace de deux pages le narrateur, Yaz, passe sans heurts de la masturbation en rêvant à une certaine Miss Julie sur la couverture de *Playboy* à la glorification du boxeur noir américain Carl Lewis. [26] Ailleurs, « Grézi semble s'être pris pour Marlon Brando dans *Apocalypse Now* » [27] alors que Yaz, en mettant le feu à des pages qu'il a écrites, frotte des allumettes qui lui paraissent « identiques à celles de John Wayne ». [28]

Après toutes ces excursions, à la fin du récit Yaz apostrophe ses lecteurs de la manière suivante : « Faites l'effort de nous rendre visite. Dans nos cités, c'est la France de demain qui est mise hors jeu. Elle te demande une poussette, une courte échelle, une aide autre que l'inauguration d'un panier de basket ». [29] On ne saurait expliciter plus clairement que quelles que soient leurs affiliations infra- et supra-nationales, les nouvelles générations issues

[21] Op. cit.
[22] Farida Belghoul, *Georgette !*, Paris, Barrault, 1986.
[23] Anne Crémieux, « Cinéma noir américain, cinéma beur et cinéma de banlieue : comparaison des conditions de production et des modes de représentation, 1980 – 2000 », à paraître dans *Minorités postcoloniales anglophones et francophones: études culturelles comparées,* sous la direction d'Alec G. Hargreaves (Paris, L'Harmattan).
[24] *Boumkoeur*, p. 17.
[25] Ibid., p. 32.
[26] Ibid., p. 55-57.
[27] Ibid., p. 71.
[28] Ibid., p. 158.
[29] Ibid., p. 158.

de l'immigration sont travaillées par le désir de trouver leur place dans la société française. En s'adressant à un lectorat essentiellement français, comme le fait ici le narrateur de *Boumkoeur*, les écrivains d'origine immigrée démontrent que la France reste pour ces nouvelles générations un espace incontournable malgré les blocages qu'elles trouvent souvent sur leur chemin.

Positions d'une écriture algérienne migrante en Belgique : À propos de *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi

Pierre HALEN,
Metz

Les propositions qui suivent ont pour point de départ un objet relativement modeste à divers égards : le premier roman d'un écrivain débutant, n'occupant en outre, à première vue, qu'une position très marginale à l'intérieur du système littéraire francophone. Malika Madi, née en Belgique en 1967, n'a publié en effet à ce jour qu'une seule œuvre, cette *Nuit d'encre pour Farah* [1] où l'on retrouve sans peine les marques du premier roman, et notamment l'inspiration en partie autobiographique qui détermine aussi son inscription dans la catégorie des écritures dites « migrantes ». En fonction de ce critère et de quelques autres, ceux qui mobilisent avant tout des catégories esthétiques diront assurément qu'il s'agit par ailleurs d'une œuvre dont la littérarité n'est pas «accomplie » ; il est probable que l'auteur évolue fortement à l'avenir, mais pour le moment [2], nous n'avons que cette première réalisation.

Pour ajouter à la marginalité du cas considéré, observons encore que ce roman est dû à une « migrante » d'origine algérienne (et qui plus est, berbère) en Belgique, issue par conséquent d'un groupe à divers égards minoritaire puisque, si les immigrés d'origine maghrébine sont relativement nombreux en Belgique, ils sont essentiellement d'origine marocaine (si l'on prend plutôt en considération l'origine « musulmane » ou l'origine

[1] Malika Madi, *Nuit d'encre pour Farah*. Roman. Cuesmes (Mons), Éditions du Cerisier, coll. Faits et gestes, 2000, 207 p.

[2] Malika Madi a achevé le manuscrit d'un second roman, provisoirement intitulé *Les Silences de Médéa*. Il traite de la question difficile du viol de jeunes filles en Algérie par des groupes intégristes, et l'immigration en France n'y est qu'un contexte référentiel secondaire.

« méditerranéenne », les Turcs y constituent eux aussi un groupe bien plus important que les Algériens). L'immigration d'origine algérienne en Belgique n'est guère qu'une extension secondaire, une sorte de débordement par excroissance, de celle, évidemment importante, qui caractérise la France.

Il faut ajouter à ces aspects une position géographique doublement périphérique, puisque l'auteur « part » en quelque sorte d'une petite ville à forte tradition ouvrière de la province du Hainaut, La Louvière [3], non loin de la zone d'établissement professionnel de ses parents, arrivés en Belgique dans les années 1960 [4]. La région est, culturellement, périphérique par rapport à Bruxelles, capitale d'une zone elle-même périphérique par rapport à l'ensemble d'un système littéraire francophone dont Paris reste la plaque tournante et le centre de légitimation à la fois pour le champ littéraire français et pour les autres zones de langue française.

On aura deviné en lisant ce qui précède que le cas Malika Madi sera considéré ici comme significatif d'une « position » à l'intérieur du système littéraire francophone (SLF) dans son ensemble [5]. Le terme de « position » renvoie à une topologie dynamique : il faut l'entendre comme un principe de situation évolutif dans l'espace concurrentiel du champ littéraire ou culturel. Il est encore trop tôt, dans le cas qui nous occupe, pour parler d'une « trajectoire » ou même d'un « parcours » : tout au plus aperçoit-on nettement une position de départ et, déjà, un phénomène d'*entrance* singulière à l'intérieur du champ (le champ local, en l'occurrence),

[3] La Louvière, entre les deux villes plus importantes de Charleroi et de Mons, est la principale agglomération de la région dite du « Centre », entre le bassin sidérurgique carolorégien et celui du Borinage. Les activités industrielles y sont encore importantes aujourd'hui, malgré le chômage et la paupérisation des régions d'anciennes industries lourdes. La ville n'est pas sans tradition littéraire « engagée » : s'y est constitué notamment, dans les années 30, un groupe surréaliste emmené par le poète Achille Chavée ; les héritiers de ce groupe sont encore actifs aujourd'hui avec les éditions du Daily Bul. À partir des années 60, le dramaturge louviérois Jean Louvet innove en proposant un théâtre « prolétarien » et engagé, mais critique, qui jouera un grand rôle dans ce qu'on a appelé le « Jeune Théâtre » en Belgique francophone dans les années 70.

[4] Son père, d'origine kabyle comme sa mère, s'y est établi, en 1965 avec sa famille qui comportait déjà deux garçons, après un passage par la France où il était venu seul en 1963 : « [...] je suis née en Belgique, à La Hestre. Mon père est venu en Belgique pour y rejoindre son frère, qui était tombé amoureux d'une Belge. J'ai grandi à Anderlues. [...] » – Hauburge (Pascale) et Wynants (Jean-Marie), « "Issus de...". Entretiens croisés », dans *Le Soir*, 27 février 2002. Je citerai ci-dessous le dossier de presse constitué par les éditions du Cerisier, que je remercie vivement de leur collaboration ; les coupures n'y sont malheureusement pas accompagnées de références aussi précises que je l'aurais souhaité.

[5] Cf. Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Éd. par P.-S. Diop et H.-J. Lüsebrink. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-68 ; Texte disponible à l'adresse : http://www.limag.com/Textes/Halen/Riesz.PDF.

phénomène qui pourrait être lui-même révélateur d'une *émergence* collective problématique, celle des littératures migrantes dans un espace périphérique. C'est dire que le «cas » Malika Madi, à ce stade, nous parait exemplaire d'un certain fonctionnement général qu'on peut désigner par ce que Paul Aron appelait des « conditions de possibilité » [6].

Un roman « migrant »

Le récit de *Nuit d'encre pour Farah* peut être résumé ainsi qu'on l'a fait dans la presse bruxelloise : « Fille d'Algériens immigrés non loin de Charleroi, Farah dévore les romans français du XIX[e] siècle. Son cher professeur de français a beau lui conseiller d'aller voir plus loin, de lire contemporain – et, pourquoi pas, des auteurs algériens –, elle reste fidèle à Flaubert et [aux] autres. Mais sa vie ne tarde pas à basculer. Ses parents la retirent de l'école et l'envoient se marier en Algérie. / Orpheline de son rêve de devenir professeur de lettres, Farah passe sept années là-bas. Lors de son premier retour en Belgique, elle sombre dans la folie »[7]. Il faut en dire un peu plus, car cette folie ne s'explique pas par son retour en Belgique, ni par son mariage forcé, ni par son séjour contraint dans un pays dont Farah ne connait rien : elle a eu la chance, toute relative certes, d'arriver dans une belle-famille et auprès d'un mari non choisis mais qui l'ont assez bien traitée. En réalité, outre l'abandon forcé de la littérature, qui symbolisait bien entendu aussi une trajectoire sociale vers le professorat et la petite bourgeoisie, a joué surtout le fait que ses parents l'ont deux fois trompée : la première fois en la retirant de l'école, dans laquelle on l'avait laissée placer tous ses espoirs ; la seconde fois en suspendant la valeur absolue de l'honneur familial au nom duquel son sacrifice avait été exigé. C'est que Farah, bonne élève dont tous les loisirs étaient occupés par la lecture de Balzac et de Stendhal, avait deux sœurs rebelles [8], davantage présentes dans la vie sociale (la rue), qui n'ont pu supporter la tutelle du père et qui, sans crier gare, ont fui la famille étouffante. C'est pour ses sœurs, en somme, qu'elle a «payé » en étant empêchée même de présenter ses examens terminaux à l'école. Or, bien plus tard, à son retour en Belgique, elle découvre que tout cela a été vain, puisque les deux sœurs se sont établies en Amérique du Nord et qu'elles y ont fondé

[6] Cf. Paul Aron, «Pour une approche méthodologique des catégories littéraires de la francophonie », dans *Actes du colloque "Initiation aux littératures francophones"*. Sous la dir. de A. Chemain-Degrange. Université de Nice Sophia-Antipolis, 1993, p. 69-72. Voir aussi, dans ce volume par ailleurs assez pauvre : Caccia (Fulvio), « La francophonie occidentale et le pari transculturel. Tendances du jeune roman de l'immigration », p. 91-100.

[7] Pascale Hauburge, « Ce qu'en dit Madi », dans *Le Soir*, 27 février 2002.

[8] Plus précisément, Farah est la cadette de Latifa, l'ainée, essentiellement soumise, celle qu'on avait promis de marier en Algérie et dont Farah, inopinément, doit prendre la place pour sauver l'honneur familial ; et de Lila, la rebelle, à qui l'on interdit ses fréquentations avec des garçons belges. Lila va convaincre Latifa de fuir à deux.

une famille... avec finalement la bénédiction des parents qui sont allés les voir mais qui n'ont jamais osé en parler à Farah.

Il est intéressant d'observer que le résumé proposé par la journaliste belge s'arrête à la folie, en laissant supposer qu'elle s'explique d'elle-même par tous les syndromes de la « déchirure identitaire » d'une part, par l'obscurantisme supposé des mariages « traditionnels » d'autre part. En somme, et sans que cette explication soit sans doute consciemment recherchée, le mal s'origine dans l'immigration elle-même, et dans la conservation de réflexes culturels contradictoires avec le projet d'inculturation de la jeune fille. Réflexes culturels dualistes, séparant les personnes en « eux » et « nous », et partagés, du reste, par les parents, par le professeur et... par la journaliste, laquelle insiste sur cette anormale résistance de Farah à ne pas vouloir lire « sa » littérature, mais plutôt celle de l'« autre », celle qui ne serait donc pas faite pour elle. Or, la position axiologique de l'auteur est plus nuancée. D'abord dans le fait qu'elle prend soin d'« épargner » sa belle-famille algérienne en évitant soigneusement de présenter Farah en pauvre femme enfermée et violentée, comme cela s'est beaucoup fait par ailleurs. Ensuite, dans le fait que, finalement, *l'immigration, ça se passe bien*, une fois abandonnées les positions dualistes et angoissées : les deux sœurs rebelles ont montré la voie de la vie, d'abord en résistant et en fuguant, ensuite en faisant réalistement commerce de tissus exotiques au Canada. Certes, il y a encore le frère qui, lui, a finalement choisi la voie du conservatisme islamique en restant en Belgique, mais la perspective centrale est de toute évidence celle du destin des femmes ; et à cet égard, si Farah succombe, ce n'est pas faute d'avoir eu raison (même en lisant Balzac et Flaubert !), puisque ses parents, quoique sans avoir le courage de lui avouer qu'ils se sont trompés, ont finalement accepté la voie métissée de l'adaptation à la vie, qui est aussi celle de la mobilité sociale et culturelle.

Tenter de dégager ce qu'il en est véritablement de l'axiologie du roman est un exercice nécessaire, ne serait-ce que pour apprécier, par différence ou même contraste, la manière dont le récit est compris et présenté par le dispositif de réception primaire. Car s'il est une leçon qu'on peut tirer des analyses de réception [9], c'est que la configuration du discours social dans un milieu donné ne permet jamais que d'activer certaines des dimensions d'une œuvre, celles qui sont recevables ou attendues au moment où cette œuvre fait

[9] Pour d'autres cas de relatif aveuglement de la part du système de réception, voir Pierre Halen, « La légitimation littéraire par la légitimité morale : la réception secondaire des œuvres "africaines" de Henri Cornélus », dans *L'Afrique centrale dans les lettres européennes*. Éd. par p. Halen. Bremen, Palabres Éd., Bayreuther Frankophonie Studien, Bd.3, 1999, p. 103-122 ; ID., « Secrète, l'Histoire ? *Ngando* de Lomami Tshibamba entre légende patrimoniale et parabole du pouvoir », dans *Le Secret, motif et moteur de la littérature*. Éd. par Ch. Zabus. Louvain-la-Neuve, Collège Érasme, 1999, p. 295-312.

son entrance dans le champ. En l'occurrence, le roman de Malika Madi s'avance entouré d'un discours d'escorte qui met en évidence un certain nombre d'attentes concernant ce que doit être un premier roman « migrant » d'un auteur féminin originaire du Maghreb.

D'abord, le dispositif de réception activera la dimension autobiographique supposée inhérente à tout récit « migrant ». Et de fait, avec la participation de l'écrivain, on soulignera les ressemblances entre M. Madi et son héroïne, à commencer par une commune situation dans le «Pays noir » (la région minière), mais en insistant sur leur semblable fascination pour les romans du XIX^e^ siècle français. Ce faisant, l'image de Farah – une bonne élève appliquée, toute désireuse de «s'intégrer » dans une nouvelle culture – déteint sur celle de l'auteur. Si, dans le parcours de la première, il y a eu une erreur ou une faute aux conséquences dramatiques, dans celui de la seconde en revanche, cela ne s'est pas produit et la voilà, sinon professeur de littérature, du moins auteur de langue française. La lecture biographique recueille au passage, en outre, tout ce qu'une lecture référentielle du roman peut glaner en matière de documentation sociologique : les parents maghrébins peu instruits, le rôle des convenances et de l'honneur dans la communauté immigrée, les difficultés scolaires des trois autres enfants et même, à sa manière, celles de Farah, les tentations de la rue, le rôle de la femme et de la jeune fille, le fils d'abord voyou, ensuite converti en musulman rigoureux, etc. Le «témoignage » doit en tout cas donner une représentation sensible de ce que le public imagine, – sans pour cela nécessairement se tromper, la question n'est pas là –, être la vie d'une famille maghrébine immigrée.

Corollaire : le modèle littéraire adéquat est forcément le récit naturaliste, basé sur un pacte de lecture acceptant la véracité de la représentation, voire, sur une base zolienne, celle de l'expérimentation par et dans l'espace même de la fiction. De façon cohérente, dans l'espace diégétique cette fois, Farah elle-même privilégie la tradition réaliste et balzacienne, qui ne suppose pas seulement la vraisemblance du représenté, mais aussi bien la fable – nécessaire dans l'évocation d'un processus historique de changement – d'une mobilité sociale possible. La forme de la représentation produit ici le premier contenu : une histoire est possible (dicible, narrable) pour l'individu, sur le fond d'une société divisée, conflictuelle et elle-même mouvante.

Une autre attente concerne la représentation dualiste, donc fortement différenciée, des systèmes socio-culturels (eux / nous). La dualité « communautaire » ne conduit pas dans ce récit à un quelconque conflit entre, par exemple, groupe d'accueil et groupe migrant, au contraire ; elle se traduit plutôt dans un schéma géographique binaire (là-bas / ici) et se reporte également dans le temps, sous la forme d'une opposition, interne au groupe migrant, entre première et seconde génération (les parents se trompent en croyant qu'ils sont encore là-bas, alors que les enfants savent qu'ils sont ici).

La violence, qui est grande, apparaît relative à des processus d'incompréhension mutuelle, au sens sociologique où des groupes (ou des individus) peuvent en rejeter d'autres au dehors de leur actualité propre, ou au contraire vouloir les y inclure par la force. Cette violence, faut-il le dire, se ressent encore du conflit colonial, qui semble avoir sinon inventé, du moins «naturalisé» la production répétée de la dualité dans les relations dites interculturelles (et dont l'expression littéraire privilégiée a elle-même reposé sur le modèle réaliste).

Dans le titre, le mot *nuit*, supposant une opposition nuit *vs* jour, est déjà lourd d'un programme dualiste : du côté de la nuit, il y aura du malheur et de l'obscurité, sans doute parce qu'il y a de l'obscurantisme, mais du côté du jour, il y a une possibilité de lumière, de confiance et de compréhension. On doit passer à travers l'épreuve de la nuit, et certes Farah ne passera pas, mais ce n'est qu'une nuit d'encre, d'écriture, que Malika Madi traverse. Au lecteur d'accompagner Farah dans son épreuve, mais en même temps Malika Madi dans son rôle d'auteur : de les soutenir et de les encourager. Il peut leur faire confiance : leur amour commun de Flaubert, – à l'instar des révérencieuses protestations d'amour pour la France dans *Le Testament français* d'André Makine [10] – garantit que cette confiance est bien placée.

En somme, la différence doit être affichée et, en même temps, niée par une forme d'allégeance narrative qui commence par l'adoption du modèle naturaliste et qui inclut une sorte de récit de conversion aux valeurs nouvelles, conversion qui ne suppose pas le rejet total des valeurs anciennes (ce qui menacerait l'affichage de la différence), mais qui implique la mise en œuvre narrative d'une négociation. On voit que *Nuit d'encre pour Farah* remplit une série de critères qui correspondent à une entrance ordinaire dans le sous-champ de la littérature dite «de l'immigration». C'est un sous-champ dont la légitimité n'est pas bien grande, eu égard aux «Règles de l'Art», mais à l'intérieur duquel, néanmoins, un certain nombre de bénéfices peuvent être obtenus, qu'il serait vain de vouloir mesurer, – c'est comme des pommes et des poires – aux bénéfices possibles dans les autres parties, plus légitimes, du champ considéré globalement.

Positions d'entrance

Le début de parcours de Malika Madi est singulier, dans la mesure où il semble bien reposer sur un capital social (relationnel) très faible du point de vue strictement littéraire ou artistique, mais néanmoins inscrit dans la classe

[10] C'est ce qui rapproche certains romans migrants du groupe des «convertis» (cf. «Notes pour une topologie...», *art. cit.*) étudiés dans la thèse de Véronique Porra : *"Langue française, langue d'adoption". Discours et positionnements des romanciers d'expression française originaires d'espaces non francophones dans le champ littéraire français (1945-2000)*. Habilitationschrift, Universität Bayreuth, Mai 2000, 274 p.

moyenne [11] ; comme son héroïne, elle n'a au départ pour elle qu'un capital culturel modeste : « je lisais énormément, surtout de la littérature du XIX^e^ siècle. C'était paradoxal dans mon milieu. Les écuries, les orangeries... Tout cela me faisait rêver [12]. J'ai fait un graduat en gestion de courtage. Ce n'était pas mon monde mais vouloir être écrivain, dans mon milieu, c'était comme désirer être astronaute » [13]. Comparativement, les positions d'autres auteurs « de l'immigration maghrébine » en Belgique, comme Leïla Houari, Ali Serghini, Layla Nabulsi, qui sont relativement bien insérés dans les réseaux associatifs ou culturels de Bruxelles, sont au départ beaucoup plus favorables [14].

Que peut donc faire une jeune femme, isolée dans une ville provinciale, qui a « toujours écrit et [qui], à la longue, à force de voir les romans que publiaient même les grandes maisons d'édition », s'est dit qu'elle était « capable de faire aussi bien que certaines choses qui paraissaient » [15] ? On peut supposer qu'elle essaie, comme n'importe quel débutant, l'envoi de son manuscrit aux « grandes maisons ». Le déclic ne se fait pas de cette manière. Malika Madi rencontre ensuite, à la Direction des Affaires culturelles de la Province du Hainaut, une personne à qui elle demande un avis sur son manuscrit. C'est le bon intermédiaire, puisqu'il connait Jean Delval, l'un des responsables des Éditions du Cerisier, et lui transmet le manuscrit. Le Cerisier est une maison spécialisée entre autres dans la mémoire ouvrière : elle a publié notamment plusieurs récits ou romans-témoignages relatifs à l'immigration italienne ; en particulier, *Rue des Italiens*, de G. Santocono, est un gros succès à l'échelle de cette maison.

Structure de petite taille, militante, bien implantée dans une région de forte tradition syndicale, Le Cerisier n'est pas ce qu'on appelle un éditeur littéraire ; ou, plus précisément, les critères qu'on y met en jeu ne sont pas de ceux qui se superposent avec les principes qui président à la légitimation dans la sphère de production restreinte. Outre quelques « ritals » (Santocono,

---

[11] Son mari, lui aussi d'origine algérienne mais arabe, est interprète de profession ; ses beaux-frères sont journalistes (entretien avec M. Madi, 30.12.2002).

[12] Lectures évoquées par l'auteur : Alexandre Dumas, Bob Morane, Tourgueniev, Queffélec, « Balzac surtout, à cause d'un imaginaire de luxe : orangeries, écuries » (entretien avec M. Madi, 30.12.2002).

[13] « "Issus de...". Entretiens croisés », *art. cit.*

[14] La littérature n'est pas très abondante sur ce groupe ; voir néanmoins e.a. : Charles Bonn, « Romans féminins de l'immigration d'origine maghrébine en Belgique et en France », dans *Notre Librairie*, n°117, avril-juin 1994, pp. 98-107 ; Charles Bonn, *Littérature francophone de l'émigration maghrébine : petite bibliographie.* (Supplément du bulletin *Etudes littéraires maghrébines*, n°9, 2^e^ sem. 1994), 27 p. ; Paul Aron, *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*. Bruxelles, Labor, 1995, p. 197-205 ; P. Halen & C. Gravet, « Sensibilités post-coloniales », dans P. Halen & C. Berg, *Littératures belges de langue française*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 543-566.

[15] « "Issus de...". Entretiens croisés », *art. cit.*

Scalzo, Slongo, Carracillo), le Cerisier a publié le « roman autobiographique » du marocain bruxellois Saber Assal : *À l'ombre des gouttes* (2000), ainsi que deux romans d'un journaliste belge, Charles Manian, à propos d'un « sans papier » africain. Sauf cette implantation provinciale, le Cerisier est de la même famille que les éditions EPO (Anvers-Bruxelles), autre maison militante, qui a publié elle aussi C. Carracillo (*L'Italienne*, 1999), mais également le recueil de témoignages *Et la ville je t'en parle* publié par Leila Houari (1995), ainsi que *Le Livre de Fatma* (1993), signé par Fatma Bentmine et Patrick Michel. Même si, au Cerisier, les choix semblent plus éclectiques et parfois orientés par davantage d'ambition littéraire [16], ces deux maisons considèrent de toute évidence la matière « migrante » à l'intérieur d'une politique de témoignage sur les inégalités sociales. Malika Madi et Saber Assal, dont les premiers romans paraissent la même année, équilibrent ainsi un catalogue jusque-là très « rital », ce qui ne fait d'ailleurs que refléter la démographie régionale.

Dans l'ordre d'une légitimation purement littéraire, ce qui suppose une plus franche application des doctrines autonomisantes, une publication au Cerisier n'est donc pas le meilleur choix. Mais il y a, comme nous allons le voir, d'autres perspectives possibles à l'exercice de la littérature. L'institution littéraire elle-même en est convaincue puisque *Nuit d'encre pour Farah* a remporté, en 2001, le prix de la première œuvre, attribuée par la Communauté française de Belgique [17]. Le président du jury était à l'époque Jean Louvet, un écrivain de théâtre essentiellement, Louviérois comme Malika Madi mais surtout un auteur de conviction progressiste, certainement sensible aussi au projet éditorial du Cerisier. Ajoutons que le roman a été en course, la même année, pour le Prix des Lycéens ; qu'il a également valu à son auteur d'être invitée par l'Association des Écrivains Belges dont elle est aujourd'hui membre, de même que par le Pen-Club... et de devenir elle-même membre d'un Jury littéraire (pour les concours de nouvelles de la Communauté française). Invitée à plusieurs Salons ou Foires du Livre, l'auteur a également représenté à Paris... la Belgique [18] dans le cadre notamment du *Maghreb du Livre* et de *Coup de soleil*.

Dans la presse écrite et télévisée, même sans tenir compte d'une presse régionale dont le réflexe quasiment automatique est d'encenser les gloires

[16] Les animateurs du Cerisier appartenaient au départ au milieu du théâtre, et spécialement du théâtre-action.

[17] Instance de pouvoir fédérale, en charge de la Culture pour les francophones des régions de Wallonie et de Bruxelles.

[18] Il est intéressant de voir que certains pays francophones se font aujourd'hui représenter à l'étranger, de manière privilégiée et insistante, par leurs écrivains « migrants ». C'est le cas en particulier du Québec. Voir la belle analyse de Jocelyn Létourneau, «Sur l'identité québécoise francophone », dans B. Andres et Z. Bernd, dir., *L'Identitaire et le littéraire dans les Amériques*. Québec, Éd. Nota bene, coll. Littérature(s), 1999, pp.51-62.

locales, l'accueil n'a pas été moins favorable. Malika Madi a été invitée au *Journal télévisé* de la RTBF, dans l'émission littéraire *Si j'ose écrire*, animée par Dolorès Oscari, et dans l'émission de morale laïque *La pensée et les hommes*, ainsi que dans un débat de *L'Écran témoin*, sur la même chaîne. Elle a fait l'objet d'un bon accueil dans les quotidiens nationaux comme le journal *Le Soir*. Elle a aussi eu les honneurs de figurer, en néerlandais, dans une anthologie consacrée, en 2002, aux auteurs « migrants » en Belgique [19].

Par ailleurs, M. Madi a trouvé des relais au sein du service de la Promotion des Lettres, organe-clé de la Communauté française ; elle participe depuis lors régulièrement à l'opération *À vive voix*, lancée par le Ministre de l'Enseignement, et qui consiste à faire tourner les écrivains dans les écoles pour y lire leurs œuvres. À l'intérieur de cette structure et en participant à quelques autres opérations du même genre dans les écoles et autres espaces publics, Malika Madi a reçu le statut d'écrivain et, matériellement, ces prestations semi-publiques sont même devenues une sorte de métier et de justification sociale et familiale. Bien entendu, ces rencontres « littéraires », même si l'intention affichée est de promouvoir la lecture, n'ont pas d'enjeu strictement esthétique : le livre dont on parle est le prétexte de conversations, – elles aussi à cet égard « expérimentales » puisqu'on on discute de la représentativité et de l'axiologie du récit –, qui ont d'abord une visée sociale et politique (immigration, islam, intégration, etc.). Aux jeunes issus de l'immigration, on tend ainsi un miroir, la « réussite » de l'écrivain lui donnant une certaine autorité morale, augmentée par la véracité de son témoignage. Aux publics belges, on donne de l'immigration une image particulièrement présentable et rassurante, celle d'une jeune et jolie mère de famille sans agressivité ni rancœur, à l'aise tant vis-à-vis de « sa » culture – « ce n'est pas parce que je décris et condamne les excès de ma culture que je ne l'aime pas » [20] – que vis-à-vis d'une société d'accueil où elle s'est ainsi insérée avec bonheur – « Farah, c'est une victime, mais sans bourreau » [21], assure M. Madi. Inutile de préciser sans doute que cette image présentable doit faire contrepoids à la représentation bien ancrée de l'immigré en jeune voyou masculin désœuvré, « zonant » en bande dans les espaces urbains et se signalant par des comportements agressifs, voire délinquants, et, plus récemment, à l'image internationale, dûment télévisée, du musulman de l'espèce benladénienne.

---

[19] Voir *Literatuur van allochtonen in België*. N° sp. de *Gierik & Nieuw Vlaams Tijdschrift*, n°77, T.20, hiver 2002, 112 p., ill.

[20] Malika Madi, « Partageons nos différences », dans H. Bousetta, dir.— *11 septembre 2001 — 11 septembre 20002. Rompre le silence. Une prise de position citoyenne d'intellectuels belges d'origine maghrébine sur les évènements qui ont marqué l'année*. Bruxelles, Labor, collection La Noria, 2002, p. 69.

[21] Entretien personnel avec M. Madi, 30.12.2002.

À la veille, aujourd'hui, de publier son deuxième roman, Malika Madi a donc connu jusqu'ici un début de parcours très favorable, encourageant, encouragé par le dispositif de réception. Il est raisonnable de supposer qu'un jeune auteur belge, dans les mêmes conditions de départ, proposant un roman d'une écriture équivalente, et même en prenant pour sujet l'immigration, n'aurait jamais bénéficié de semblable accueil, et aurait sans doute même été purement et simplement ignoré. Ceci, faut-il le dire, ne diminue en rien les mérites du livre et de son auteur. Il s'agit simplement de constater une adéquation entre une offre et une demande. On peut en effet faire l'hypothèse que, d'un côté, une collectivité, et plus spécialement certains de ses acteurs dans le monde associatif et dans les sphères politiques, avaient besoin du « profil » que, de l'autre côté, présentent Malika Madi et son héroïne Farah. C'est pour cette raison que le vocabulaire de la *domination*, qu'on rencontre de temps à autre encore dans les manifestes littéraires et dans la critique, même la plus sérieusement sociologique, est inadéquat, voire fallacieux. C'est à sa posture de femme, en outre issue de l'immigration et de l'immigration maghrébine, c'est à sa position d'acteur au capital culturel faible, et même d'auteur d'un roman-témoignage littérairement « inaccompli », que Malika Madi doit sa reconnaissance rapide à l'intérieur du champ local. Reconnaissance conditionnelle toutefois, puisqu'elle dépend de sa fonctionnalité dans un système régi – dominé – par une certaine correction politique, où l'autonomie esthétique est donc peu relevante [22].

Dans ce dispositif d'entrance, on relèvera enfin l'absence significative de toute institution d'appui du côté des groupes immigrés eux-mêmes, et par exemple de l'Association des Berbères de Belgique, dont M. Madi pourrait en principe relever, ou auprès de l'Ambassade d'Algérie. Apparemment, le livre n'a pas suscité d'écho formel de ce côté, non plus que du côté des réseaux musulmans, ce qui n'est pas étonnant d'un certain point de vue. L'auteur n'a pas non plus cherché à les utiliser comme leviers pour se faire connaitre d'un lectorat « communautaire ». Cela signifie en tout cas que, de fait, les institutions qui ont encouragé ce jeune écrivain «migrant » sont toutes du côté de la société d'accueil, y compris d'ailleurs, éventuellement, les structures associatives subventionnées au titre de l'animation interculturelle, de l'anti-racisme, etc., qui comptent parmi leurs membres

[22] À cet égard, il est sans doute significatif que le second roman de l'auteur, *Les Silences de Médéa*, récemment achevé et qu'on espère voir paraître bientôt, ait été refusé par les éditions du Cerisier, semble-t-il au double motif de raisons littéraires (attendons de lire) et politiques, le texte ne condamnant pas assez explicitement l'idéologie religieuse musulmane responsable des violences en Algérie qui sont le sujet du roman.

actifs des représentants « issus de l'immigration »[23] : journalistes, intellectuels, professeurs, hommes publics, souvent d'obédience progressiste laïque ou chrétienne, partageant une certaine forme de «bien-pensance », pour risquer un néologisme qui, en ce cas, n'a aucune valeur péjorative, et par lequel nous sommes également désignés.

Une réception

Pour illustrer de manière un peu plus concrète – textuelle – les réflexions qui précèdent, il est sans doute utile de produire quelques citations significatives, tirées de la réception primaire de *Nuit d'encre pour Farah* dans la presse.

Une première observation naît forcément du label « migrant », pour continuer à utiliser l'étiquette répandue par nos collègues québécois, un label qui n'est de toute évidence pas celui sous lequel Malika Madi se désigne spontanément elle-même ; dans un entretien, elle affirme ainsi : «On peut appeler ça "issu de l'immigration" si l'on veut, mais je crois que nos enfants ne se poseront sans doute plus toutes ces questions. Moi, déjà, je me sens d'Anderlues »[24]. Toutefois, le dispositif de réception ne l'entend pas de cette oreille, puisque cet entretien rassemblait trois auteurs «migrants » sous le titre « Issus de... ».

Au moment de la parution du roman, un critique inspiré écrit : «Avec cette *Nuit d'encre pour Farah*, le Cerisier de Cuesmes secoue le cocotier en garnissant sa corbeille à fruits de quelques notes rafraîchissantes sur l'immigration »[25]. Inévitablement, dans une telle optique, l'opposition *là-bas / ici* va dominer, et la «nuit d'encre » va être présentée comme «la nuit d'Algérie », l'obscurité commençant avec les « cris hystériques » de la mère et les « insultes » du père de Farah, et se poursuivant avec l'envoi de celle-ci en Afrique du Nord « pour être l'épouse modèle d'un Hassan local initialement destiné à sa sœur aînée »[26]. Même ton déplaisant dans un autre compte rendu : « Farah, qui jusque là ne vivait que pour la lecture, est incapable d'opposer la moindre résistance à ses parents qui l'emmènent illico *au bled* épouser le mari qu'on destinait à son aînée »[27]. Et encore :

[23] Par contraste, on signalera l'important appui accordé par l'Italie comme État, et par les réseaux culturels italiens en Belgique, aux écrivains « ritals », notamment en 1996 à l'occasion de l'anniversaire des « accords du charbon ».
[24] « "Issus de...". Entretiens croisés », *art. cit.*
[25] Guy Delhasse, « Exilée dans la nuit d'Algérie », dans *Le Matin*, mardi 05.09.2000.
[26] Guy Delhasse, « Exilée dans la nuit d'Algérie », art. cit.
[27] Thierry Leroy, «Nuit d'encre pour Farah », dans *Le Carnet et les instants*, (Bruxelles, Promotion des Lettres), mars-mai 2001 (je souligne).

« Farah découvre la difficile condition de *progéniture de géniteurs* algériens pour qui rien n'a évolué, rien n'est remis en question » [28].

D'autres comptes rendus se laissent glisser sur la même pente, avec la nuance que l'Algérie ou l'ailleurs vont moins compter que l'immigration, d'une part, et surtout l'islam, de l'autre. Une recension titre ainsi qu'il s'agit de « L'histoire d'une adolescente d'origine algérienne *victime de l'immigration* », avant de poursuivre en soulignant que « Latifa, Lila et Fara [sic] en sont les héroïnes *modernes et attachantes* dont le destin est sacrifié au nom des traditions et des principes de l'islam » défendu par « des parents *rétrogrades* » ; ce premier roman, par conséquent, « reflète la souffrance de cette génération d'immigrés assimilés à leur terre d'accueil mais déchirés entre les règles d'intégration et les *coutumes ancestrales* ». L'auteur lui-même, interrogé dans le même article par la journaliste, insiste pourtant sur le fait qu'« Il faut prendre ses origines comme une richesse. Mes parents sont illettrés mais cela n'empêche ni le respect ni l'amour filial » [29]. C'est, de la part de la journaliste, ce qui s'appelle ne pas entendre, mais peut-être certaines choses sont-elles inaudibles dans un contexte donné ? On pourrait aussi faire l'hypothèse que l'écrivain en a dit plus qu'elle ne le pense dans sa fiction, et que jusqu'à un certain point, en dépit de sentiments filiaux sincères, le roman fonctionne bien sur l'axe *passé (coutumes rétrogrades de l'ailleurs) / présent (héroïnes modernes et attachantes)*, parallèlement aux axes *Algérie / Belgique* et, forcément, *ancestral / moderne.* Le roman partage ainsi certaines valeurs du discours social dans le milieu de réception ou, du moins, il contient de quoi rencontrer ces valeurs. Dans ce cas, il faut voir aussi que le discours explicite de l'auteur ne peut pas, pour autant, dire ce que dit sa fiction ; car si cette dernière, moulée dans sa forme balzacienne, produit naturellement ce genre d'axiologie où l'on aperçoit l'idéologème du progrès, en revanche il serait politiquement peu correct pour un auteur maghrébin, dans ce contexte, de qualifier sa zone d'origine de pays arriéré : le dogme bien établi du relativisme culturel et de l'égalité a-priori des cultures interdit ce genre de propos [30].

---

[28] Catherine Bastin, « Épouse, mère et écrivaine », dans *La Nouvelle Gazette de Charleroi*, 09.11.2000 (je souligne).

[29] Catherine Bastin, « Épouse, mère et écrivaine », *art. cit.* (je souligne).

[30] Hypothèse qui exigerait tout un ouvrage : la crise du modèle romanesque balzacien en France, connue sous le nom de Nouveau Roman et portant à la fois sur la véridicité de la représentation et sur la possibilité de la fable, n'est sans doute pas par hasard contemporaine d'une décolonisation entrainée, entre autres motifs, par l'adoption du relativisme culturel comme doctrine dominante (Unesco, etc.). La majorité des néo-romanciers ont d'ailleurs partie liée avec l'histoire (dé)coloniale. Cependant l'immigré, en réalité, fait biographiquement un choix qui n'est pas celui du relativisme, puisqu'il préfère, de fait, une autre société que la sienne. Le récit de sa trajectoire est celui d'une mobilité qui a un sens, et c'est logiquement qu'il recourt au modèle littéraire balzacien-colonial. On pourrait lui opposer l'écriture « migrante », comme on essaie de la théoriser au Québec, comme davantage liée à un mode intellectuel de valorisation du déplacement, du

Un autre compte rendu, maladroitement sans doute, se laisse davantage emporter par des sentiments qui éloignent assez fort le propos par rapport au livre concerné : « Le véritable sujet de ce roman est bien sûr l'asservissement des femmes dans la société islamique qui, une fois réduites au statut de servantes et de procréatrices, ne peuvent se réaliser que dans l'amour exclusif pour leur fils et dans la tyrannie qu'elles exercent sur leur fille à qui elles imposent le sort qu'elles ont elles-mêmes subi » [31]. On devine, outre sans doute le poids du discours social, comme une profonde rancœur personnelle, qui prend le livre comme prétexte pour s'exprimer.

De tels propos rendent en tout cas manifeste l'exercice d'un pacte de lecture qui ne semble jamais interrogé : celui de la valeur réaliste que comporte ce qui est d'emblée supposé être une fiction-témoignage dont on salue « *le réalisme, l'authenticité* et la tension dramatique » [32]. On a vu plus haut comment la part autobiographique de l'inspiration était soulignée par le discours de réception et aussi comment la forme narrative choisie favorisait, voire impliquait une telle lecture. C'est tout simple, apparemment : « ce livre troublant [...] en dit bien plus sur l'immigration que les grands traités théoriques » [33]. Sur cette voie, on en arrive à attribuer au récit une portée générale, à le lire non seulement comme un document mais comme une parabole :

> *Malika Madi* transpose dans la fiction des situations vécues *par de nombreuses jeunes femmes en Europe. Mais ici, point d'autobiographie ou de récit de vie. Malika Madi nous raconte l'histoire d'une Farah qui n'existe que dans sa tête. Pour la première fois en Belgique,* le parcours des Samira, Karima ou Jamila est devenu une histoire, *et les voilà devenues des héroïnes.* [34]

La dimension autobiographique n'est donc ici récusée que pour souligner davantage la véridicité du récit et pour en étendre la signification. À noter que la portée de la parabole ne s'étend pas à tous les milieux « migrants », mais qu'elle est au contraire restreinte, comme l'indiquent les prénoms choisis, aux milieux musulmans ou islamisés : seraient-ils les seuls à connaître, par exemple, des conflits de générations ? On mesure en tout cas,

---

nomadisme et de l'exil, prolongeant la modernité et non contradictoire, dès lors, avec les formes néo-romanesques du récit.

[31] Thierry Leroy, « Nuit d'encre pour Farah », *art. cit.*

[32] Thierry Leroy, « Nuit d'encre pour Farah », *art. cit.* (je souligne).

[33] Catherine Bastin, « Épouse, mère et écrivaine », *art. cit.* Cette dimension documentaire rencontre les objectifs de la maison d'édition : « Notre but était de donner la parole à tous ceux qui ne l'ont pas [...] Notre pari est de parler des gens et que les gens se reconnaissent [...] Je pense que les jeunes Maghrébins peuvent s'y retrouver, sentir qu'on parle d'eux. Même si c'est une réalité spécifique à un personnage, elle est quand même large. Mais au-delà de cela, ce qui nous paraît le plus important, c'est de donner aux lecteurs belges un autre éclairage et une autre façon de voir ces gens qu'ils côtoient tous les jours. Certains lecteurs nous ont déjà dit des phrases comme : "Je n'imaginais pas qu'ils pouvaient vivre comme ça" » ([Danièle Ricaille], entretien, dans *La Nouvelle Tribune*, n°27, juillet 2001).

[34] Rajae Essefiani, dans *La Nouvelle Tribune*, n°26, mars 2001 (je souligne).

dans ces divers propos, que la question hypersensible, dans l'air du temps, est celle du statut de la femme dans les milieux immigrés islamisés. C'est sur elle que le discours bute sans cesse, sans doute parce qu'elle est lourde d'une contradiction entre deux principes opposés : celui de la tolérance culturelle et celui de l'égalitarisme humaniste dont la dernière grande conquête symbolique a précisément été l'autonomie de la femme.

La réception primaire est riche encore d'un autre type d'indication à valeur théorique. Il concerne ce que nous avons appelé, à la suite de Dominique Maingueneau, la *scénographie* de l'écrivain [35]. La scénographie est en réalité un discours sémiologique, inscrit dans et hors du texte littéraire, qui fonctionne comme une articulation entre, d'une part, l'objet entrant qui se propose à la légitimation (le couple œuvre + auteur), et, d'autre part, les conditions de possibilité qui organisent la réception, les « attentes ». Nous avons déjà vu comment l'image de l'élève docile qu'était Farah se reportait, via ce qu'on peut appeler le désir autobiographique de la critique, sur l'auteur elle-même. À cette première cohérence scénographique s'ajoute l'extrême attention que la critique réserve à un certain nombre de postures : elles seront désormais inséparables de l'image d'auteur que s'est constituée Malika Madi. Un journaliste titre, par exemple : « Épouse, mère et écrivaine : les trois vocations de Malika » [36]. Un autre la dépeint, dans une rubrique régionale à la tonalité inimitable : « Écrivain se consacrant chez nous à sa famille et à ses enfants, et évidemment à la joie d'écrire [...] » [37]. Variante intellectuelle et féministe, où la lecture a remplacé la famille et le mariage : « Rencontre avec une jeune femme qui se connaît trois passions : ses enfants, la lecture et l'écriture » [38]. À propos d'une rencontre à la Bibliothèque centrale du Hainaut : « [...] des lecteurs ont rencontré une jeune auteur maghrébine, Malika Madi, entourée de sa famille et de ses éditeurs. Elle a présenté son premier roman au public, en répondant simplement et spontanément à toutes les questions, ne jouant d'autre rôle que celui d'une femme issue de l'immigration, épouse et mère, qui a écrit, durant des mois, pour partager ses mots et son récit [...] » [39]. Joie d'écrire ? Ou souffrance d'écrire « durant des mois » ? peu importe sans doute la vision artisanale-ludique ou plutôt la vieille conception romantique du poète souffrant. On voit surtout que le portrait est, par ailleurs, très cohérent, insistant sur l'honorabilité, en somme, d'une mère de famille honnête (« simplement et spontanément », « ne jouant pas d'autre rôle ») et essentiellement rassurante.

---

[35] Cf. « Notes pour une topologie... », *art. cit.*

[36] Catherine Bastin, «Épouse, mère et écrivaine », art. cit. Ce titre fait écho, on l'aura remarqué, au roman *Les Trois Volontés de Malic* d'Ahmadou Diagne (1973).

[37] M. H., « Malika Madi, d'ici et de là-bas », dans *Nouvelle Gazette du Centre*, 28.10.2000.

[38] « Malika a dit : écris ! », entretien avec Rajae Essefiani, dans *La Nouvelle Tribune*, n°27, août 2001.

[39] Franca Rossi, « Jeter l'ancre pour Farah », dans *Liens !*, janvier 2001.

Cette scénographie – faut-il le préciser ? – est parfaitement cohérente avec la fonction de véridicité du récit, elle-même inséparable du modèle classique de la représentation romanesque réaliste. La question de savoir si cette image est composée ou « naturelle », « spontanée », n'a guère d'importance : l'humain se construit toujours une identité dans le langage. Ce qui est significatif, c'est la cohérence entre scénographie de l'auteur, graphie du texte et attente des milieux récepteurs.

Paris ou la province ?

Rappelons-le une fois encore : au départ, le désir de Malika Madi portait sur l'écriture et un devenir-écrivain assez indéterminé, sinon la conviction d'« avoir des choses à dire ». C'est encore ce qu'elle rapporte dans un entretien : « Je me suis toujours sentie imprégnée par l'écriture. C'est quelque chose qui m'a prise dès l'enfance [...] Aujourd'hui, la vie fait que mon rêve de devenir écrivain se réalise. [...] En m'intéressant à la littérature contemporaine, je me suis rendu compte qu'on publiait un peu tout et n'importe quoi, alors, pourquoi pas moi ? D'autant plus que j'avais un propos, je sentais que j'avais des choses à dire ». Plus loin dans le même entretien, elle précise, à propos de *Nuit d'encre* : « [...] je voulais écrire un roman non pas sur l'immigration mais un roman dans l'immigration. Parler d'une jeune fille qui a un rêve qui se brise. Cela peut arriver à n'importe quelle fille. Nous pouvons toutes être victimes d'injustice venant de cette société, des hommes, de leur pouvoir » [40]. On a vu ci-dessus comment la critique passait à côté de cette intention à la fois psychologique et féministe (pour parler simplement), au profit de lectures centrées sur l'immigration et sur les milieux musulmans. Or, nous n'avons pas affaire ici au classique problème des intentions de l'auteur, dont on sait qu'elles ne doivent pas faire autorité dans la lecture de l'œuvre, ne serait-ce que parce que l'œuvre échappe, *textuellement*, à la volonté consciente de l'écrivain ; dans le cas de *Nuit d'encre*, du reste, elle ne lui échappe guère, ou du moins ce n'est pas là qu'elle lui échappe : nous trouvons bien le récit d'un rêve de jeune fille qui se brise. C'est donc du côté des *conditions de possibilité* qu'il faut chercher les raisons d'une réception qui ressemble, jusqu'à un certain point, à un dévoiement.

Un indice parlant de ce dévoiement est la valeur attribuée aux lectures françaises de Farah. C'est un élément sur lequel on risque peu de se tromper quant au point de vue de M. Madi, qui répète que c'est le trait par lequel elle ressemble à son héroïne : ces lectures sont positives. Or, nous voyons certains critiques, qui projettent peut-être là-dessus un souvenir de *Madame Bovary*, à moins que ce ne soit un reste de *L'Idéologie allemande*, insister sur le fait que ces lectures ont été pour Farah non seulement inutiles, mais

[40] « Malika a dit : écris ! », entretien cité.

néfastes : « Elle acquiert une culture qui ne lui sert à rien » [41] ; « pour faire face à ces difficultés, son héroïne se réfugie dans la littérature française. Une littérature qui ne lui servira à rien quand ses parents décideront de la marier en Algérie » [42]. Ces jugements procèdent d'une curieuse conception de la culture, et ne paraissent pouvoir s'expliquer qu'en fonction d'un a priori relativiste (donc dualiste, en ce cas) : il n'y a pas la culture, mais des cultures, chacune étant « utile » dans un milieu donné, et avoir lu Flaubert ne saurait dès lors être utile à quoi que ce soit en Algérie. Nous sommes donc une fois de plus renvoyé, en dépit de l'auteur, vers une représentation dualiste de l'espace social : « Chez Malika, c'est assez clair avec cette manière d'avoir un pied dans une culture, un pied dans l'autre » [43] ; « Le roman évoque aussi les problèmes existentiels des émigrés de la deuxième génération. Farah manque tout. Pendant son adolescence, elle passe à côté de tous les enjeux de sa génération. [...] et quand elle revient en Belgique, elle réalise qu'elle n'a rien compris non plus à la culture maghrébine » [44]. Dans le compte rendu qui vient d'être cité, il est assez curieux, encore une fois, d'avoir affaire à un critique qui a bien compris que l'écrivain cherchait à éviter tout dualisme : « Malika Madi se démarque habilement du traitement habituel de ces questions en ne mettant pas l'affrontement au centre de son récit [...] Malika Madi évite aussi tout manichéisme [...] », observe-t-il justement. Mais on a l'impression que ce travail contre le dualisme est inacceptable, inaudible ou irrecevable ; ainsi, de Farah, le critique assure qu'elle « aurait plutôt tendance à incarner *le fantasme bien-pensant* de la petite Arabe bien intégrée, discrète, bonne élève, francolâtre et un rien méprisante pour les clichés d'émigrés de ses condisciples » [45]. Si on lit bien, les jeunes filles d'origine maghrébine sans problème, ça n'existerait donc pas dans la réalité, pas davantage que ne semble possible, pensable, une « bonne intégration ».

Dans ce dévoiement, l'auteur trouve néanmoins son compte (ou en tout cas un compte, plutôt positif), et il s'y prête, sans avoir beaucoup le choix. Il se prépare pour une étape suivante dans son parcours : « Moi, je débute. Je pense qu'on n'écrit que sur ce qu'on connaît, sur son milieu. En ce qui me concerne, je pense avoir tout dit à propos de l'immigration dans *Nuit d'encre pour Farah*. J'ai envie de passer à autre chose, de parler des femmes qui subissent l'intégrisme en Algérie » [46]. Ce projet est plus nettement littéraire. Peut-être exigera-t-il d'introduire une nuance dans le dispositif scénographique.

---

[41] Thierry Leroy, « Nuit d'encre pour Farah », *art. cit.*
[42] [Danièle Ricaille], entretien, dans *La Nouvelle Tribune*, n°27, juillet 2001.
[43] [Danièle Ricaille], entretien cité.
[44] Thierry Leroy, « Nuit d'encre pour Farah », *art. cit.*
[45] Thierry Leroy, « Nuit d'encre pour Farah », *art. cit.* (je souligne).
[46] « "Issus de...". Entretiens croisés », *art. cit.*

Une dernière réflexion, pour conclure. Publié par une petite maison de la province belge, *Nuit d'encre* n'a évidemment connu aucune vraie diffusion en France et, partant, aucune diffusion dans l'espace francophone, à l'exception des quelques stands belges dans des salons français ou internationaux. C'est à peine si les bibliographes spécialisés dans le domaine maghrébin ont pu avoir connaissance de son existence. On peut, certes, le déplorer, ce qui revient à appliquer une hiérarchisation : la « grande » œuvre, celle dont la littérarité serait la plus « accomplie » et la plus «autonome », serait aussi destinée, logiquement, à la plus large diffusion. Mais une « carrière » plus légitime est-elle vraiment ce qu'il faut souhaiter ? Si *Nuit d'encre* avait été publié, par exemple, dans la collection *ad hoc* de l'Harmattan, il aurait disparu sous la masse des concurrents dans le champ franco-parisien, et il n'est pas sûr que le roman aurait bénéficié du même accueil en Hainaut et en Belgique. En réalité, ce cas d'entrance, certes limitée au niveau du champ local, en zone périphérique, mais réussie, me paraît montrer qu'il y a une «rentabilité » certaine à se présenter au bon moment, avec la scénographie adéquate, dans un espace approprié, où l'on est en quelque sorte attendu. Mais alors, dira-t-on, l'œuvre sera ignorée ailleurs ? Peut-être. Mais est-ce que c'est si grave ? Il faut parfois relativiser les impacts. Un écrivain «rital» comme Santocono, dont *Rue des Italiens* est publié au Cerisier depuis 1986, avec un succès continu qui doit avoir dépassé aujourd'hui les 10.000 exemplaires (ce qui est un chiffre très élevé eu égard au lectorat régional et même belge), est l'auteur d'une communication littéraire qu'on peut juger parfaitement réussie, et s'interroger sur sa littérarité plus ou moins «accomplie » est assez vain. Aussi bien, cette ignorance extérieure à laquelle serait condamné l'écrivain périphérique n'est pas inéluctable, puisque, l'institution francophone fonctionnant avec ses catégories nationales, continentales, etc., un auteur peut avoir davantage de chances de participer au marché de la reconnaissance internationale en se présentant comme le seul ou l'un des seuls écrivains de l'immigration maghrébine en Belgique, plutôt qu'en tâchant de concurrencer, de loin, et avec un capital social faible, ses pairs sur la place parisienne où ils sont déjà installés et dont ils connaissent les codes. En somme, il n'y a pas qu'une seule façon de définir la « valeur » littéraire d'une œuvre, qui serait celle de l'autonomie à la française. Une œuvre a de la «valeur » si elle est vivante à l'intérieur d'une collectivité, si elle y répond à une attente, et peu importe, en un sens, son degré d'autonomie.

L'incongru.
Le thème de l'émigration dans la littérature arabe du Maghreb :
Habib Selmi, un écrivain d'exception ?

Yves GONZALEZ-QUIJANO,
Lyon2/Damas

L'incongru du lieu et du dire

Paroles déplacées : les organisateurs de cette rencontre offrent aux participants un beau titre, qui ouvre en grand une voie sur laquelle je n'hésiterai pas à m'engager, à ma manière….

Que faut-il entendre par « déplacées » ? Deux lectures sont possibles, au moins. La plus immédiate permet d'entendre ces « paroles déplacées » comme les paroles venues d'un autre lieu, ou prononcées dans un autre espace. Les mots renvoient donc à une distance entre le lieu où elles sont proférées et celui où elles sont reçues. La seconde lecture joue sur la polysémie de l'expression française, laquelle laisse entendre que ces paroles, de manière figurée, « ne sont pas à leur place », qu'elles ne sont donc pas « convenables ». Il y aurait bien d'autres lectures de ce titre encore, à commencer par toutes celles qui empruntent la voie de la métaphore, laquelle n'est rien d'autre bien entendu, étymologiquement parlant, qu'un « déplacement de sens »…. Mais je m'en tiendrai aux deux premières que j'ai mentionnées, ces deux genres de « paroles déplacées » qui peuvent naturellement n'en faire qu'un, lorsque l'inconvenant est associé d'une manière ou d'une autre à la sortie du cadre littéraire « normal ». Et c'est bien dans cette direction, celle de la double incongruité du lieu et du dire, que je propose ces quelques réflexions.

Je parlerai donc de littérature arabe du Maghreb (*i.e.* de littérature d'auteurs du Maghreb [car le terme «maghrébin » est lui-même devenu presque inconvenant dans la société française d'aujourd'hui !] qui écrivent

en langue arabe). Non pas que je dénie aux auteurs de cette région d'être arabes s'ils écrivent en français, mais parce que je parle ici de la première patrie de l'écrivain, celle de sa langue. Or il se trouve que s'intéresser à des auteurs arabes du Maghreb, dans une rencontre littéraire francophone, en dépit du choix opéré dans le cadre d'un atelier comme celui qui nous réunit, relève toujours un peu de l'« impertinence » (à nouveau dans un double sens : ce qui n'est pas pertinent, au sens d'utile à la démonstration, et ce qui bouscule un peu les codes établis, les bonnes manières de la communauté scientifique francophone…). Mais il n'y a pas lieu de s'étendre plus largement sur ce thème de la sociologie du fait littéraire, par ailleurs passionnant, et l'on se contentera donc de renvoyer à la manière dont Pascale Casanova [1] a brillamment rappelé, il n'y a pas si longtemps, comment la « république idéale des lettres » pouvait être régie, au moins depuis le XVIe siècle, par la loi du marché où la langue n'est pas le moindre capital engagé…

En effet, mon propos est davantage d'évoquer ici la brèche que peuvent créer certaines paroles dans les murs des conventions en me plaçant cette fois-ci au sein même des œuvres, et plus précisément de leur thématique. En effet, les auteurs arabes du Maghreb (au sens précisé précédemment, encore une fois, qui n'ôte en rien aux écrivains francophones de leur identité *sociale* arabe [2]), ces auteurs arabes donc sont en partie « déplacés » dans ce lieu de rencontre scientifique, où la langue française jouit de tous ses privilèges. Toutefois les quelques écrivains dont je mentionnerai les noms peuvent également paraître éminemment déplacés, y compris « chez eux » cette fois, en d'autres termes dans leur propre espace littéraire « naturel » d'origine [3], dès lors qu'ils se risquent à des propos choquants, dès lors qu'ils abordent, dans la fiction arabe, un thème, pourtant incroyablement présent socialement, celui de l'émigration, dans sa dimension économique. Car, malgré son importance sur le plan social, importance qui devrait entraîner sa forte présence dans la fiction littéraire arabe contemporaine où la question du référent (et parfois même du réalisme [4]) reste primordiale, la question du

[1] P. Casanova, *La République des lettres*, Le Seuil, 1999, 495 p. Vis-à-vis de la problématique spécifiquement arabe, voir, par l'auteur de cette contribution, "Littérature arabe et société : une problématique à renouveler. Le cas de la *nahda*", *Arabica, Journal of Arabic and Islamic Studies*, tome XLVI, 3-4, juill.-oct. 1999, p. 435-453.

[2] J'ai défendu ce point de vue de manière plus détaillée dans "Pour en finir avec une vieille histoire : la littérature du Maghreb en France", *El Magreb y Europa : literatura y traducción*, G. Fernadez Parrilla, R. Montoro Murillo Eds, Tolède, Escuela de Traductores de Toledo, 1999, p. 251-259.

[3] On notera d'ailleurs que la réciproque peut être naturellement vraie aussi pour certains écrivains du Maghreb d'expression française…

[4] Un regard cavalier sur la production romanesque arabe permettrait d'affirmer, même si la remarque mériterait d'être affinée, que la fiction arabe moderne s'est débarrassée plus tardivement que l'européenne des conventions de l'écriture réaliste, pour des raisons au moins autant esthétiques (nécessaire lenteur du processus d'acculturation romanesque

déplacement, et très précisément dans les termes où la pose l'émigration politique ou économique, reste un thème littéraire peu emprunté, ou encore, si l'on préfère, demeure une parole perçue comme malséante.

Le déplacement dont je mentionnerai pourtant quelques rares exemples littéraires, ce sera donc pour moi celui de l'émigration, un thème dont on peut se demander par conséquent si sa rareté, dans la fiction du Maghreb en arabe et même dans la fiction arabe plus largement, n'est pas l'indice d'une sorte d'obscénité littéraire...

La littérature arabe, littérature maghrébine de fiction

Pourtant, avant que de signaler quelques-uns de ces audacieux passeurs de frontières littéraires que ne retiennent pas les limites de l'honnêteté littéraire, en m'arrêtant tout particulièrement à l'un d'entre eux, Habib Selmi [Habîb al-Sâlimi], il n'est sans doute pas inutile de présenter succinctement, à la lumière de l'histoire et à l'aune du volume produit, ce que l'on entend ici par littérature (arabe) du Maghreb.

Traditionnellement, on fait débuter la littérature arabe de fiction au début du XXe siècle, avec la publication, au Caire, en 1914, d'un roman sentimental intitulé *Zeïnab*, œuvre d'un avocat et militant nationaliste, Hussayn Haykal, qui dissimula un temps cette horrible faute de goût tout en proclamant ses intentions réformatrices en se cachant derrière le pseudonyme de *fallâh misrî* (le paysan égyptien). A cette déclaration d'acte de naissance, qui fait sans doute la part trop belle à une conception eurocentrée du roman, il faut sans doute en préférer une autre, plus ancienne ou au contraire plus récente. En réalité, il n'est certainement pas interdit d'affirmer que les véritables débuts de la prose arabe de fiction remontent au milieu du XIXe siècle et qu'ils sont dus à la plume véritablement géniale d'un « cosmopolite déraciné » avant l'heure, le « Libanais » Faris Chidyaq (Fâris al-Shidyâq [5]), ce déplacé qui devait publier son ouvrage inconvenant (il demeure largement occulté voire interdit dans nombre de pays arabes), *La Jambe sur la jambe* (Al-sâq 'alâ al-sâq), à Paris, en 1855.

On peut également choisir de retenir une date plus tardive, en cherchant à déterminer le moment où, non pas une littérature nationale arabe (au sens de panarabe), mais *des* littératures nationales arabes, propres à chaque pays

qu'illustre au mieux la trajectoire littéraire de N. Mahfouz entre les années 1930 et 1990) que politiques (impasse du politique et souvent poids de l'idéologique, par exemple dans la permanence d'un « roman engagé », parfois même proche du « réalisme socialiste »).

[5] Une intéressante lecture sociohistorique de cet auteur est proposée par G. Ropper (« Fâris Al-Shidyâq and the Transition from Scribal to Print Culture in the Middle-East », in *The Book in the Islamic World, The Written Word and Communication in the Middle East*, G. N. Atiyeh Ed., Albany, State University of New York Press, 1995.

constitué en tant qu'État [6], vont voir le jour. De ce point de vue, il faut, tout particulièrement au Maghreb, attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les grandes luttes de décolonisation pour assister aux véritables débuts (autrement qu'à titre d'expérimentation ou d'exception) d'une production romanesque en langue arabe (ou plus exactement une production de fiction en langue arabe car la nouvelle occupe une place très importante). Généralement, on considère que la Tunisie ouvre la voie du roman arabe en Afrique du Nord avec la publication d'un texte salué par l'ensemble de la critique arabe (*i.e.* pour l'essentiel au Caire, « La Mecque » des lettres arabes à cette époque encore) lors de sa première parution au milieu des années 1940, *Abû Hurayra a dit* [7]… (Haddathanî Abû hurayra qâla), de Mahmoud Messadi (Mahmûd al-Mis'adi). Le Maroc s'engage à son tour dans cette voie, au moins dès le milieu des années 1950, avec *Enfances entre deux rives* [8] (Fî al-tufûla), un récit autobiographique du «père » de la fiction marocaine en arabe, 'Abd al-Majîd Benjelloun (aucun rapport naturellement avec Tahar Ben Jelloun). Quant à la prose algérienne, elle reste encore durant les années 1960 largement française d'expression. Il faut attendre le début des années 1970 pour observer la reconnaissance d'auteurs d'expression arabe tels que Abdelhamid Benhaddouga (Bin Haddûqa), avec *Le Vent du Sud* (Rîh al-janûb, 1971) ou Taher Ouettar (Tâhir Wattâr), avec *L'As* [9] (al-Lâz, 1975).

L'histoire de la fiction arabe au Maghreb est par conséquent relativement brève ; elle est aussi quantitativement limitée (surtout si on la compare à la fortune éditoriale, aujourd'hui encore, de certaines plumes francophones originaires des mêmes pays). Jusqu'au milieu des années 1990, on considérait ainsi qu'une centaine de romans marocains en arabe, guère plus, avaient été publiés [10]. Au fil des ans, la production tend à gagner en consistance, mais on n'a guère dépassé aujourd'hui les deux cents titres (soit un chiffre très largement inférieur, bien entendu, à celui de la production romanesque en français). La production tunisienne, dont l'évolution est comparable, est plutôt inférieure en quantité, et celle de l'Algérie plus encore, entravée qu'elle est par le double obstacle de l'accès à la langue arabe (classique), au moins pour une bonne partie du public, et de faibles capacités de publication, tout particulièrement depuis quelques décennies avec la faillite du secteur public éditorial. D'un strict point de vue

[6] Sur ce point, cf. notre article, « L'édition dans le monde arabe : l'Egypte comme une sorte de modèle », *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe à l'an 2000*, J. Michon et J.-Y. Mollier Eds., Presses de l'université de Laval/L'Harmattan, 2001.

[7] L'édition définitive ne sera réalisée qu'en 1973.

[8] A. Benjelloun, *Enfance entre deux rives* (trad. F. Gouin), Rabat, éd. Wallada, (1992 ?).

[9] T. Ouettar, *L'As* (trad. B. Kuza, J. Boukhari et J.-E. Bencheikh), Paris, Messidor, 1986.

[10] Voir par exemple ; M. Barrada, *Lughat al-tufûla wal-hulm. Qirâ'a fî dhâkirat al-qissa al-maghribiyya* (Langue de l'enfance et du rêve. Lectures de la mémoire littéraire marocaine), Casablanca, al-Sharika al-maghribiyya lil-nâshirîn al-muttahidîn, 1986.

sociologique, ces quelques indications rapides, qu'il faudrait compléter par bien d'autres relatives aux tirages, aux droits d'auteur, à la notoriété et à l'accès aux médias, suffisent à justifier qu'on puisse juger hors de propos (« déplacé », donc) de s'arrêter trop longuement à la littérature arabe du Maghreb.

La rencontre de l'Autre : initiation ou émigration ?

Et pourtant, année après année, cette littérature arabe du Maghreb se fraie sa voie, dans l'espace littéraire arabe, mais aussi, plus péniblement, dans l'espace littéraire international tel que le dessine, par exemple, le mouvement de traduction en français de la littérature arabe [11]. Ainsi donc, la littérature arabe du Maghreb commence à exister, au moins aux yeux de la critique légitime arabe, en tant que constituant à part entière d'un ensemble plus vaste, celui de la littérature de fiction arabe.

Même en ce plaçant de ce point de vue, celui du plus large possible de fait, il est frappant de constater que le thème de l'émigration occupe une place mineure. Sans doute, un motif se retrouve presque sans cesse, sous des formes qui ont pu évoluer en profondeur avec le temps, celui de la rencontre (du « choc » [12]) entre l'Orient et l'Occident, illustré tout particulièrement par l'expérience du séjour (et souvent aussi sous le jour de l'initiation, y compris sexuelle) en Europe. Et pourtant, cette expérience initiatrice, co-fondatrice ou presque des lettres arabes – elle est ainsi au cœur du récit de Chidyaq mentionné plus haut –, n'est pour ainsi dire jamais une « véritable » migration, un authentique déplacement (ou plus exactement un déplacement socialement authentique dans la mesure où il correspondrait à la réalité des sociétés arabes contemporaines). En effet, ces multiples récits d'une *Saison de la migration vers le nord* [13], pour reprendre le titre d'un texte fondateur de la «seconde naissance » de la fiction arabe, au début des années 1960, publié par l'écrivain soudanais Tayyeb Saleh, brodent presque toujours (y compris dans ce dernier exemple qui marque pourtant une rupture avec un certain classicisme narratif) sur la même trame, celle de l'itinéraire d'un étudiant, d'un intellectuel apprenti homme de lettres, et donc jamais ou

[11] Au sein du mouvement de traduction en français dont profite la littérature arabe de fiction *grosso modo* depuis l'attribution du prix Nobel de littérature à Néguib Mahfouz (1988) – un an après le Goncourt attribué à Tahar Benjelloun –, la part de la littérature du Maghreb reste toujours aussi congrue (en moyenne moins d'un auteur par an…). Pour un panorama élargi à l'ensemble de l'Europe, *cf.* « La receptión de la litteratura árabe contemporánea en Europa », *Cuadernos*, n°2, 1999, Tolède, Esculea de traductores de Toledo.

[12] C'est ainsi le titre retenu en français pour la traduction de deux longues nouvelles (romans courts si l'on préfère) d'un maître sous-estimé de la fiction arabe, Yéhya Haqqi (*Choc* [Qindîl Umm Hâchim wa al-Bustâgi], trad. Ch. Vial et S. Abul Naga, Paris, Denoël/Alif, 1987.

[13] Tayyeb Saleh (Al-tayyib Sâlih, Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl, 1969,), *Saison de la migration vers le nord* (trad. A. Meddeb & F. Noun), Paris, coll. Babel, 1997.

quasi, celle de la migration d'un travailleur, pourtant bien plus proche de la véritable condition sociale, singulièrement pour un homme du Maghreb. On notera que la prose francophone du Maghreb n'a pas de telles pudeurs, bien au contraire. Il suffit par exemple de se souvenir de l'écho reçu en son temps par *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra [14]. Cet exemple suffit à montrer, s'il en était besoin, comment l'institution littéraire, et à travers elle le choix d'une langue, façonne une œuvre, dessine son horizon de possibilité.

Parmi les livres qui ont marqué la littérature arabe de fiction, durant le dernier quart du siècle passé, on chercherait presque en vain des textes équivalents. Significativement, une des rares exceptions qui vient à l'esprit modifie en quelque sorte la transgression du déplacement de l'immigré en le situant non pas entre l'Europe ou tout autre pays industrialisé et le monde arabe, mais entre un pays arabe et un autre, de l'Egypte que quitte le pauvre paysan égyptien à la riche Arabie Saoudite où il retrouve d'étranges compagnons, venus des multiples pays musulmans d'Asie. Ce texte d'Ibrahim Abdel-Méguid, *L'Autre pays* [15], ne pouvait que choquer, et subir les interdits (y compris lors de certaines foires du livre, au Caire, au début des années 1990 [16]) parce qu'il interrogeait cruellement les mythes de la solidarité arabe et musulmane. Mais c'est tout de même par le détour du « pays frère » que la figure de l'émigré fait cette apparition, quasi unique en tant que figure centrale du récit, dans le roman proche ou moyen-oriental, encore dominant sur la scène littéraire arabe.

Il est vrai que les phénomènes d'émigration dans ces régions diffèrent de ceux que l'on connaît au Maghreb : socialement car l'émigré libanais par exemple n'est jamais ou presque – en tout cas en littérature – ouvrier, et en tout cas géographiquement (l'émigration prolétaire, ouvrière du Machreq s'est faite vers le Nouveau-Monde puis vers les richesses pétrolières de la région). Pour autant, et bien entendu pour les mêmes raisons, qui tiennent aux conditions sociales et politiques des milieux de la culture, il y a une configuration spécifique du champ littéraire propre à l'expression en arabe (qui diffère, comme on l'a vu à travers l'exemple du texte précédemment cité de Boudjedra, de la configuration propre aux lettres francophones dans le même espace social [17]). On retrouve ainsi dans la littérature arabe du

[14] R. Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.

[15] I. Abdel-Méguid, *L'Autre pays* (I. 'Abd al-Majîd, *al-balda al-'ukhrâ*, 1991), trad. C. Tissier-Thomas, Arles, Actes Sud, 1994.

[16] Sur la question de la censure, voir Y. Gonzalez-Quijano, *Les Gens du livre. L'édition dans l'Egypte républicaine*, Paris, CNRS Editions, 1998..

[17] Dans ce cas précis, on pourrait évoquer, comme éléments significatifs associés aux propres choix de l'écrivain, l'existence d'une tradition romanesque française où l'ouvrier, depuis Zola au moins, a sa place, mais aussi un air du temps politico-idéologique pertinent pour ce type de texte à cette époque (les milieux de l'anticolonialisme, qui recoupent en grande partie les cercles de l'« intelligentsia de gauche » pour faire court, représentent un réel

Maghreb le thème si souvent repris dans la fiction arabe moderne de l'initiation par l'Autre que reçoit le jeune étudiant en quête de savoir. Au Maroc, par exemple, il est parfaitement illustré par la figure majeure, sur le plan local, d'un auteur davantage connu en France pour ses essais, Abdallah Laroui ('Abd Allah al-La 'rwî[18]) mais on en trouverait bien d'autres exemples, chez un Mohamed Berrada (Muhammad Barrada) par exemple dans *Le Jeu de l'oubli*[19]. En contrepoint, on peut seulement noter combien la figure de l'ouvrier *immigré* brille par sa discrétion – au contraire du modèle, largement idéalisé, de l'homme du peuple, ouvrier ou paysan, qui constitue une des constantes d'un réalisme social et local souvent trop pesant dans la production de fiction.

Habib Selmi : l'exception qui confirme la règle ?

Raison de plus pour s'intéresser aux quelques cas d'écrivains qui transgressent cette règle et qui déplacent les frontières de la convention littéraire pour y inscrire, dans les lettres arabes, une proposition narrative aussi « déplacée ». Même s'il est à craindre que toute enquête de ce genre ne puisse véritablement prétendre à l'exhaustivité, il reste que les écrivains arabes du Maghreb ayant choisi de placer le thème de l'émigration au cœur d'une de leurs fictions constituent à l'évidence une rareté. De plus, on constate qu'ils appartiennent tous à une génération littéraire apparue vers la fin des années 1980, en relais de la première génération des écrivains (arabophones) de l'indépendance.

Si l'on se limite aux auteurs les plus marquants de ces deux dernières décennies, la scène algérienne paraît totalement vide, en dépit de l'apparition de toute une génération importante dont Waciny Laredj (Wâsinî al-A'raj) offre un bon exemple. La situation au Maroc est un peu plus complexe en raison d'un phénomène littéraire assez récent, celui des témoignages, parfois seulement marginalement littéraires, sur les souffrances de l'émigration économique, en France mais aussi en Espagne. Vers la fin des années 1980, on trouve cependant un auteur reconnu, Ahmad al-Madînî, pour consacrer un recueil de nouvelles, *La Démonstration*[20] au thème de l'émigration ouvrière en France, ce qui représente, à en croire le texte de quatrième de couverture, un engagement personnel de l'auteur pour une autre forme de réalisme en

lectorat), ou encore une démarche esthétique qui s'inscrit dans un courant (écriture dépouillée et thématique militante de la littérature du Nouveau Roman et de ses dérivés), etc. Autant d'éléments objectifs naturellement impossibles à transposer dans le contexte algérien de l'époque.

[18] A. Laroui, *L'Exil* (Al-Ghurba, 1971), trad. C. Charruau, Arles, Sindbad/Actes Sud, 1999.

[19] M. Berrada (Barrâda), *Le Jeu de l'oubli* (Lu'bat al-nisyân, 1987), trad. A. Ghouirgate et Y. Gonzalez-Quijano, Arles, Actes Sud, 1993.

[20] A. al-Madanî, *Al-Mudhâhara*, Casablanca, Dâr al-nashr al-maghribiyya, 1986.

même temps qu'une tentative pour sortir du ghetto de l'avant-garde et rencontrer un nouveau public.

C'est en définitive vers la Tunisie qu'il faut se tourner pour trouver l'illustration la plus convaincante de cette « parole déplacée », à savoir l'utilisation, de façon centrale, du thème de l'immigration ouvrière. Là encore, les rares écrivains concernés appartiennent à la toute dernière génération littéraire, et ont en commun (un phénomène que l'on pouvait déjà noter avec le Marocain Al-Madînî), une indéniable familiarité avec la société française. Mais parmi ceux-ci, il n'est qu'une seule véritable figure littéraire d'envergure internationale, celle de Habib Selmi (nombre de ses livres sont édités sur le marché proche-oriental et il a déjà deux traductions françaises à son actif [21]).

Cet écrivain a en effet pour particularité d'inscrire profondément la réalité de l'émigration (économique) dans son œuvre. Même lorsque celle-ci paraît s'inscrire toute entière dans la réalité tunisienne la plus locale, comme dans ses premiers textes (*Image d'un bédouin mort* ou encore *Tièdes cavités* [22]), l'émigration, et la manière dont elle « informe » la société tunisienne, ne sont jamais absentes. Sur le plan des événements du récit, naturellement, dont les comportements sont dictés par les réalités de l'existence parmi lesquelles figure (pour une fois !) ce tabou social du rapport qu'entretiennent les «émigrés » (les «immigrés » pour la société française), avec leur société d'origine. Dans son ultime roman, *Bayya et ses amants*, le procédé est même porté plus loin puisque c'est en quelque sorte la « figure en creux » de l'émigration qui commande toute l'architecture du récit construit autour de quatre vieillards se réunissant, autour d'un vieil olivier, pour fantasmer, au soir de leur vie, sur la destinée de « la veuve », partie au bras du fils de l'un d'entre eux, émigré en Allemagne.

Néanmoins, l'émigration trouve son traitement le plus original, et le plus exceptionnel par rapport à l'horizon d'attente de la littérature arabe, dans *Le Labyrinthe de sable* [23], un roman publié en 1994. A l'exception du premier chapitre, qui se déroule dans un petit village de Tunisie, l'action du récit se déroule en France, et plus précisément dans les milieux de l'émigration maghrébine pauvre, voire marginalisée, du quartier de la Goutte d'Or. A travers la quête d'un oncle disparu sans laisser de trace depuis son exil en France et/ou perdu pour les siens (un autre aspect de la réalité sociale bien ignoré de la littérature arabe…), le jeune narrateur tunisien découvre une

[21] Habib Selmi, *Le Mont-des-chèvres*, trad. Y. Khlat, Arles, Sindbad Actes Sud, 1988 et *Bayya et ses amants*, trad. Y. Gonzalez-Quijano, Arles, Sindbad Actes Sud (à paraître, 2003).

[22] H. al-Sâlimî, *Sûrat badawî mayyit*, et *Huffar* dâfi'a, Beyrouth, Al-Mu'assassa al-'arabiyya lil-dirâsât wal-nashr, 1990 et 1999.

[23] H. al-Sâlimî, *Matâhat al-raml*, Beyrouth, Al-Mu'assassa al-'arabiyya lil-dirâsât wal-nashr, 1994.

réalité sociale, celle de l'immigration maghrébine en France, à la fois totalement autre et profondément sienne (dans la mesure où elle n'est plus indissociable de son être en tant que jeune arabe tunisien, y compris dans son pays natal).

Interrogé sur son travail, Habib Selmi expose, avec lucidité et modestie, ses motivations d'écrivain dans un entretien publié dans un des principaux quotidiens arabes [24]. Spontanément, il met en balance la production littéraire du Maghreb, en français et en arabe, pour souligner combien on ne peut que s'étonner de la différence de traitement, par ces deux langues, de l'émigration, dans sa constituante populaire et ouvrière. Cette différence, il l'explique à partir de l'origine sociale de la plupart des écrivains arabes ayant connu l'émigration dans les pays industriels. Des Orientaux, la plupart du temps, pour les premières générations, originaires de milieux aisés ou en phase d'ascension sociale, totalement coupés des réalités économiques de la plupart de leurs concitoyens moins « fortunés ». S'il s'éloigne en pleine conscience de l'exemple de ces prédécesseurs, Habib Selmi ne récuse pas pour autant totalement leur influence. Au contraire, il se reconnaît, en tant qu'écrivain arabe du Maghreb comme l'héritier d'une attitude davantage présente chez les écrivains et poètes du Machreq qui lui permet d'entretenir un rapport plus libre à la langue et à la culture arabes, et donc, par voie de conséquence, à la langue et à la culture françaises.

Décomplexé par rapport à son histoire, la sienne et celle de son pays, Habib Selmi ne craint plus de se risquer à opérer un déplacement, encore périlleux pour beaucoup d'autres auteurs qui font son choix linguistique, en traitant le métissage douloureux de l'immigration dans sa propre langue (arabe) mais depuis la réalité culturelle de l'autre (les marges de l'immigration maghrébine parisienne). Cette parole d'écrivain, exceptionnelle, est encore déplacée, incongrue. Elle signale pourtant le chemin parcouru par la fiction arabe au Maghreb, dont les meilleurs représentants entreprennent de surmonter les oppositions stériles du passé pour construire une autre image de la « littérature du Maghreb » en tant que sous-ensemble de la fiction arabe contemporaine.

[24] H. al-Shâmî, «Al-firansiyya lil-qirâ'a wal-'arabiyya lil-kitâb wa lâ dâ'î lil-khilâf (Le français pour lire, l'arabe pour écrire : pourquoi se disputer ? », *Al-Hayât*, 12 mai 1994.

« ANI tu es, ANI tu resteras » [1]

Sibel VURGUN,
Constance

Les ANI du « Tassili », paru en 1984, est le premier roman d'Akli Tadjer et forme, avec son ironie et son humour, une exception dans la littérature dite « beur ». Depuis, l'auteur a publié *Courage et patience* en 2000 et *Le Porteur de cartable* en 2002. Le premier roman est l'objet de l'analyse présentée ici, basée sur la double absence/double présence, une approche littéraire développée à partir de textes du sociologue Abdelmalek Sayad. [2]

Qu'est-ce que la double absence ? Qu'est-ce que la double présence ?

La double absence et la double présence sont des expressions pour décrire la situation des premières générations ainsi que des générations issues de l'immigration.

La double absence s'applique aux premières générations et désigne le fait d'être corporellement absent du pays natal tout en y étant mentalement présent. L'équivalent est d'être corporellement présent en France tout en y étant mentalement absent. Le migrant est partagé entre la question du retour au pays et celle de l'établissement définitif en France. Tiraillé entre le pays natal et le pays « vital », l'accent est mis par lui sur l'absence.

Par opposition, la double présence s'applique aux générations issues de l'immigration, aux beurs ou aux ANI comme Tadjer les appelle. Elle désigne le fait d'appartenir à deux mondes en même temps. La question du retour est transposée au niveau de la culture et il s'agit donc de se décider pour un retour aux origines ou pour l'assimilation. Les générations concernées

---

[1] Tadjer, Akli : *Les ANI du « Tassili »*. Paris 1984. p. 187.

[2] Voir: Sayad, Abdelmalek: *La double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré.* Paris 1999 ; « Le retour : élément constitutif de la condition de l'immigré », in: *Migrations-Société* vol. 10, no. 57, mai-juin 1998. p. 9-45.

doivent constamment réfléchir aux exigences de leur groupe d'origine, généralement représenté par leurs parents, et à celles de la société française pour arriver à une solution personnelle.

La double absence

Le pays natal		Le pays vital
Retour au pays	**au temps**	L'établissement en France
L'absence corporelle	**Relation** **au sol**	La présence corporelle
La présence mentale	**aux groupes sociaux**	L'absence mentale

La double présence

	au temps	
La culture des parents, exigences	**Relation** **au sol**	La culture française, exigences
Retour aux origines	**aux groupes sociaux**	L'assimilation

Dans les deux cas, il s'agit d'un continuum dont les extrémités forment des pôles de force, comparables aux champs de force en physique. Elles créent une tension et le continuum essaie de rendre le fait qu'il ne s'agit pas de décisions ponctuelles, mais d'une mise en question constante dans tous les domaines de la vie.

Les forces respectives influencent la relation au temps, la relation au sol et la relation aux groupes sociaux. Souvent, ces relations interagissent et il n'est pas possible de les séparer les unes des autres. Par exemple dans la double absence, la relation au temps est plutôt rétrospective, les premières générations voudraient rentrer dans le temps et dans l'espace. Elles sont déterminées par leur passé et par ce qu'elles ont perdu, par ce qu'elles ont laissé derrière elles dans leur pays. Par contre dans la double présence, c'est-à-dire en ce qui concerne les générations issues de l'immigration, la relation au temps est plutôt prospective. En général les jeunes essaient de construire leur avenir qu'ils situent en France, qui, souvent, est le seul pays qu'ils connaissent.

La relation au sol désigne aussi l'espace réel, mais c'est surtout l'espace social qui est en question. On peut noter des décalages entre l'espace revendiqué par les minorités et l'espace consenti par la société, décalages d'où naissent des problèmes.

La relation aux groupes sociaux est déterminée par les exigences des divers groupes. L'identification ou la distanciation sont quelques termes directeurs, contenant l'écart possible entre l'individu et le groupe.

Cette conceptualisation peut paraître technique, mais elle est au contraire très souple et rend l'analyse littéraire fructueuse, ce que l'exemple des *ANI du « Tassili »* démontrera par la suite.

Les ANI du « Tassili » *: remarques générales*

Le début du roman est en même temps une fin, à savoir la fin d'un séjour du protagoniste Omar qui vient d'y faire ce qu'il appelle un « stage d'adaptation volontaire ». On peut parler d'un retour renversé [3] après un retour temporaire aux racines. Omar est en même temps le narrateur, et le lecteur voyage avec lui pendant 24 heures, le temps que dure le voyage d'Alger à Marseille. Dans le contexte de la double absence et de la double présence, la Méditerranée est l'illustration du continuum [4]. Sur le bateau, le *Tassili*, Omar rencontre des personnages qui font partie de différents groupes sociaux. Entre autres, il y a les ANI, les « Algériens d'Algérie », les « Angériens » et les touristes français. Pendant le voyage, divers aspects de la migration sont traités de différentes manières, par exemple dans les discussions, dans les rêves et les cauchemars des personnages et aussi dans les réflexions d'Omar.

Le terme d'ANI désigne les jeunes issus de l'immigration. C'est l'abréviation pour « Arabe(s) non identifié(s) », une expression ironique construite parallèlement à l'OVNI, l'objet volant non identifié. « Arabe » est mis en parallèle à « objet » et la référence extra-terrestre implique que les ANI n'ont pas de territoire sur terre. Le narrateur intègre l'explication dans une définition pseudo-scientifique qui n'est pas moins ironique :

> *Le célèbre généticien Peter Rampling, qui officie au centre universitaire de Melbourne, affirme que ce serait le résultat de la descendance d'une femme et d'un homme venus du Maghreb dans les années cinquante, le tout additionné d'un gaz d'origine encore inconnue que l'on respire en banlieue parisienne, lyonnaise ou marseillaise.* […] *Ainsi donc un peuple nouveau est apparu sur la terre en les années 1950-1980 de notre ère. Ce peuple porte le nom de son chromosome « 500 000 ANI » (500 000 correspondant au nombre de cas dépistés et recensés, ANI signifiant Arabes non identifiés).* (*ANI*, p. 24 et 27).

Malgré l'explication génétique, le temps, le sol et les groupes sociaux, qui sont les aspects principaux de l'approche présentée ici, s'avèrent des facteurs importants. Le rôle du territoire ressort un peu plus, combinant le

[3] « Renversé » puisque retour dans ce contexte généralement se réfère au pays d'origine. Pour Omar, son pays d'origine est la France, mais il est renvoyé des différents groupes sociaux au pays de ses parents.

[4] On apprend aussi que les ANI sont des « rois de la démerde en eau trouble » (*ANI*, p. 27), ce qui renvoie à la Méditerranée, ainsi qu'à l'influence de la double présence sur le style traité plus bas, où trois exemples notamment réunissent un contexte limitrophe et un liquide.

Maghreb, où les géniteurs sont situés, avec les banlieues des grandes villes industrielles.

Le protagoniste s'appelle lui-même Omar de La Garenne-Colombes. Ce nom, à première vue un titre de noblesse, se réfère à La Garenne-Colombes, une banlieue parisienne connue pour ses HLM. Omar possède ainsi deux noms, un véritable, que le lecteur ignore, et un nom qu'il se donne lui-même, Omar de La Garenne-Colombes, cette duplicité nominale marquant sa double présence. De plus, et « ANI » et « Omar de La Garenne-Colombes » sont des noms qui, notamment, empêchent une identification, ce qui permet de parler de pseudo-noms puisque la caractéristique d'un nom, c'est justement d'identifier.

La double présence d'Omar

La double présence d'Omar se traduit essentiellement au niveau de sa relation au sol et aux groupes sociaux. Ainsi, avant le départ, Omar réfléchit sur le fait qu'il est heureux de rentrer « chez lui » :

> *Eh oui ! je suis heureux de partir de « chez moi » pour rentrer « chez moi ». Heureux de savoir que, de l'autre côté de la grande bleue, en banlieue parisienne, dans une cité de HLM comme il en existe des milliers, mes parents, mes amis m'attendent.* (*ANI,* p. 20).

Le premier « chez moi » se réfère à l'Algérie. Officiellement Omar est un ressortissant algérien, mais bien qu'il accepte sa nationalité, le deuxième « chez moi » est complémentaire du premier, et exprime que son pays, c'est la France. Ainsi, les deux « chez moi » se confondent dans la double présence, il y a deux lieux grâce auxquels il s'identifie, et le redoublement efface les frontières. Omar définit son « chez moi » par sa famille et ses amis, donc par sa vie quotidienne, et non par sa nationalité. Dans ce contexte, son nom, Omar de La Garenne-Colombes, est symbolique puisqu'en tant qu'ANI, il s'identifie à son lieu de vie.

La relation d'Omar à l'Algérie est ambivalente. C'est ce que montre déjà son séjour qu'il appelle un « stage d'adaptation volontaire ». Le but de ce stage est de rester le plus longtemps possible en Algérie. Son nouveau record est de 18 jours, ce qui n'est pas énorme et montre qu'il ne suffit pas de connaître ses origines pour se réconcilier avec elles. Pourtant, il aime le pays d'origine de ses parents auquel il est renvoyé malgré lui :

> *Finalement, j'aime Alger, mais pourquoi faut-il que ce sentiment se développe quand je suis plus sur Algérie-terre ?* (*ANI,* p. 34).

L'expression « Algérie-terre » implique qu'il existe une autre Algérie, une Algérie culturelle. Malgré la distance, le lien culturel avec l'Algérie persiste, ce ne sont pas les hommes sur le bateau qui s'éloignent, mais Alger ou l'Algérie :

> *Alger s'éloigne* (*ANI,* p. 34).

> *Alger s'évade… Alger nous nargue… Alger nous fuit entre les eaux…* (*ANI*, p. 38).
>
> *Alger s'en va… […] Alger nous abandonne…* (*ANI*, p. 41).
>
> *Algérie s'est envolée. Algérie a disparu… […] Algérie s'est complètement diluée…* (*ANI*, p. 58).

Finalement, l'Algérie se dissout dans la Méditerranée, donc dans le continuum de la double présence, et l'Algérie-terre devient l'Algérie culturelle.

Juste avant l'arrivée en France, Omar va « sur le pont pour voir la France arriver » (*ANI*, p. 188). Ce sont toujours les deux pays, l'Algérie et la France, les deux cultures qui sont actifs, qui s'éloignent ou s'approchent. Ils ont des exigences envers les migrants et les ANI, qui naviguent entre les deux, au sens propre, sur le *Tassili*, ainsi qu'au sens figuré dans le continuum de la double absence et de la double présence.

Le débarquement à l'arrivée en France n'est pas mentionné, ce qui indique que ni les premières générations ni les ANI ne sont vraiment arrivés en France. Ils ne sont pas acceptés en tant que partie intégrante de la société, ils sont, du point de vue du pays d'immigration, encore à l'écart.

Les autres voyageurs

Les différents caractères qu'Omar rencontre sur le *Tassili* appartiennent aux divers groupes sociaux. Entre autres, il y a les ANI, «Les Algériens d'Algérie », « Les Angériens » et deux touristes françaises.

Les « Algériens d'Algérie » voient trop de différences entre eux et les ANI et ne les acceptent pas en tant qu'Algériens [5]. Ils considèrent les premières générations comme des traîtres [6] et n'ont pas une très haute opinion des ANI :

> *Nous avons une conscience, nous ! Mais vous, oui vous… C'est à vous les ANI que je m'adresse… Rira bien qui rira le dernier, parce que tôt ou tard, il vous faudra choisir entre la France ou l'Algérie. Vous ne resterez pas toute votre vie d'éternels adolescents irresponsables, inconscients et immatures… Oui, il vous faudra faire un choix, la France ou l'Algérie, tel sera le dilemme que vous devrez affronter !… Quant aux deux fossiles, ils n'ont rien à espérer, leur cas est déjà réglé…* (*ANI*, p. 120). [7]

[5] Bien qu'il y ait des exceptions, ainsi, à son arrivée en Algérie, Omar avait indiqué dans un formulaire qu'il était originaire de France, sur quoi le douanier s'était énervé : « T'as un passeport algérien, tes origines sont algériennes. Que tu sois né à Paris, New York ou Moscou, ça ne change rien! » (*ANI*, p. 12).

[6] Au départ de l'Algérie, Omar prétend envers une douanière ne pas comprendre l'arabe : « Mais ma parole, tu comprends pas l'arabe ! Ça se voit que t'es un immigré ! Vous êtes tous les mêmes. Vous ne faites aucun effort pour comprendre la langue de votre pays et vous pensez encore être des Arabes ! Honte à vous et honte à vos parents ! » (*ANI*, p. 15).

[7] Les « fossiles » sont des migrants de la première génération.

Cette opinion contredit l'idée de la double absence/présence et aussi l'attitude d'Omar. La société française réduit souvent les migrants et leurs descendants à leur pays d'origine, et certains Algériens d'Algérie font la même chose en les réduisant à la France. Les éventuels efforts pour vivre « l'étrangeté » ne sont pas pris en compte. L'attaque contre les ANI est reprise à un autre moment :

> *Mais décidément le fossé entre vous ANI et nous Algériens d'Algérie est trop important pour que nous puissions avoir des atomes crochus, conclut-il en se curant l'index droit.*
> *- Ah ! d'accord… d'accord ! Avec Francine qu'est gauloise comme pas deux, tu t'es trouvé des atomes crochus, mais avec moi….*
> *- Avec elle, c'est différent, on peut parler, échanger des opinions, c'est ainsi qu'on évolue… Mais avec toi on s'enfonce, c'est l'abîme, il n'y a rien à échanger, dit-il en se curant le majeur droit.* (*ANI*, p. 157).

En parlant d'abîme, les ANI sont de nouveau privés de territoire, pire encore, on prétend qu'ils n'ont rien à offrir pour un quelconque échange [8].

Les différences se manifestent déjà dans les premières générations d'immigrés, distingués à cause d'une déformation phonétique par le terme « Angériens » des Algériens d'Algérie. De fait, un « Angérien » est un habitant de Saint-Jean-d'Angély en Charente : ici, le terme marque linguistiquement qu'il y a toujours des points communs entre les Algériens et les émigrés, mais que ces derniers ont changé, qu'ils sont un minimum francisés. Ou que, au contraire, ils n'ont pas du tout changé mais gardent l'Algérie du passé dans leurs souvenirs, sans l'actualiser [9]. Les Angériens ne voient leurs familles qu'une fois par an, ils ont des métiers pénibles et ils rêvent d'un retour qui probablement ne se réalisera jamais, un retour différé éternellement. Ils souffrent de la double absence qui devient le synonyme d'une absence de vie, leur motivation étant que leurs enfants puissent mener une vie meilleure [10]. Dans le roman, tous les personnages appartenant à ces générations travaillent sur des chantiers, ce qui souligne la situation sociale

[8] Francine est une des touristes françaises. Elle représente la facette plus occidentale tandis que Nelly, l'assistante sociale, personnifie la facette plus sympathique qui essaie d'aider. Francine et l'Algérien d'Algérie s'entendent bien puisqu'ils partagent l'attitude critique envers les ANI en partant de leurs propres normes pour les condamner. Leur aptitude à dialoguer ensemble reflète la collaboration économique entre la France et l'Algérie.

[9] Ainsi Chérif, un Angérien, ne connaît pas le mémorial du martyre et a du mal à l'accepter sans le symbole de sa révolution, la guerre de l'indépendance : « Y'en a eu trois révolutions, eh ben ça, Omar, tu m'crois ou tu m'crois pas, j'étais pas au courant. J'savais pas ! On est mal informés en France, y disent jamais rien sur l'Algérie… Et notre révolution à nous les vieux, où y z'ont mis notre palme ? » (*ANI*, p. 35).

[10] « Tu sais, faut qu'il réussisse dans la vie… Faut surtout pas qu'il ressemble à son père… Pas qui fasse le même métier que son père… […] Tu sais c'est pas une vie… Tu passes tout l'hiver dehors… Le vent, la pluie, la neige, la boue, le froid… Des fois j'ai les doigts gelés, j'arrive même plus à allumer une cigarette… Non, j'veux pas que mon fils connaisse ça… En plus tu passes ta vie à bouffer les repas de la veille dans des gamelles… Non, Omar, c'est pas une vie. » (*ANI*, p. 107).

des premières générations. On peut en déduire que les Angériens ont contribué à construire la France, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré. Mais ils fuient plutôt la présence en société et on peut les caractériser comme les « générations absentes », ce qui rejoint l'idée de la double absence.

Par opposition, les ANI veulent montrer leur présence et l'étendre. Dans le roman, ce sont des poètes-chanteurs et des écrivains qui se préoccupent de leur culture d'origine tout en considérant la France comme leur pays. On peut supposer que leur but est d'influencer la culture française dont ils se réclament en tant que Français.

Mais il y a un décalage, d'une part, entre cette exigence implicite que contient l'identification à la France, et, d'autre part, l'attitude de la société française, personnifiée ici par deux jeunes touristes, Francine et Nelly. Pour elles, il n'y a pas de doutes, Omar est facile à identifier, elles lui disent, lui reprochent presque : « Mais l'Algérie c'est ton pays… » (*ANI*, p. 37). Ainsi, elles lui refusent l'identité française en lui en proposant une autre, l'algérienne, à laquelle il ne peut pas s'identifier tout à fait.

La question de l'identité ressentie et de l'identité attribuée est reprise à un autre moment. Omar raconte à Nelly, une des touristes, que, quand il était petit, son héros préféré était Zorro. Mais à la récréation à l'école, ses camarades français lui donnaient toujours le rôle d'un simple soldat. Celui-ci pouvait mourir autant de fois qu'il le souhaitait et avait même le droit de ne plus jouer sans que cela influence le jeu. Omar, très ironique, présente cela comme un avantage, mais il est évident que ce n'est pas le cas. Transposé au niveau social, cela revient à dire que les plus forts choisissent leurs rôles et définissent leur identité, tandis que les plus faibles de la hiérarchie sociale doivent accepter le rôle qui leur est assigné par la société.

On peut se demander pourquoi le héros préféré d'Omar était Zorro. Ce personnage est une variation de Robin des Bois, un héros masqué, cela veut dire non identifié, qui lutte contre l'injustice. Lui aussi vit dans deux mondes puisqu'il possède deux identités, son identité réelle et son identité inventée. Ainsi, pour un ANI, un Arabe non identifié, Zorro, le héros non identifié, est un héros idéal [11].

[11] D'ailleurs, la pochette de l'album *Utopie d'occase* (Barclay, août 2002) du groupe toulousain *Zebda* (ce qui signifie « beurre » en arabe), représente un petit Zorro noir. « Un Zorro black ! Zorro, c'est justement pour désacraliser notre côté 'justicier'. […] Et puis, c'est le seul héros méditerranéen. » (Mustapha Amokrane/*Zebda*, entretien: *L'Humanité*, 27.08.2002). « On a eu envie d'un héros. Pour se défendre contre la mondialisation, disons, à l'Américaine. Et comme tous les Superman et Spiderman sont anglo-saxons et qu'en France on n'a rien d'autre que SuperDupont, on a pensé à latiniser et à africaniser Zorro… »
(Hakim Amokrane/*Zebda*). Voir : Vigneault, A. : « *Zebda* revient au front », http://www.cyberpresse.ca/reseau/arts/0208/art_102080129889.html: « Normalement, les superhéros sont blancs… C'est un peu la même idée que le titre de l'album *Utopie*

Pour revenir aux rôles attribués, Nelly aussi attribue un rôle à Omar, à savoir le rôle de la victime, en lui demandant s'il avait déjà eu affaire au racisme. Mais Omar, n'étant plus petit, refuse ce rôle et ne donne pas la réponse à laquelle Nelly s'attend. Par contre il lui raconte l'histoire d'un cousin qui pue des pieds pour déclarer : « Depuis ce jour-là, je hais, je méprise tous les gens qui puent des pinceaux et ça quelle que soit la couleur de leurs pieds ». (*ANI*, p. 169). Cette réponse ruine le dialogue et montre en même temps la relativité des normes et préjugés. [12]

« Mobilis in mobile » [13]

Quand Nelly lui pose la question importante concernant ses affinités culturelles, Omar donne une réponse très imagée :

> *Il y a longtemps que j'ai pigé que pour être bien dans sa peau et à l'aise dans ses babouches, fallait surtout pas choisir entre la France et l'Algérie… D'ailleurs pourquoi choisir, puisque j'ai les deux… Je ne veux pas être hémiplégique. Mais pour éviter la paralysie d'une partie de mon cerveau il a fallu que j'investisse énormément d'argent…* […] *Je me suis acheté un immense transat qui, une fois déplié, s'étale de Tamanrasset à Dunkerque. Mais tu peux me croire, ça n'a pas été une partie de plaisir pour déplier un grand machin comme ça… Maintenant j'ai le privilège de vivre allongé toute l'année la tête face aux soleils…* (*ANI*, p. 174).

Il pense que le choix d'un des mondes le paralyserait et préfère vivre dans les deux, ce qui est justement l'idée de la double présence. Au lieu de se laisser réduire à l'Algérie ou à la France, il essaie activement de réunir les deux, puisque ces deux mondes composent sa vie.

Se situant et dans le monde algérien et dans le monde français, Omar se sert des moyens que cette situation lui procure. Ainsi, au niveau de la langue, la double présence d'Omar se traduit dans une mosaïque culturelle. Omar dispose de toute une panoplie de registres linguistiques qu'il choisit d'après son interlocuteur. Avec les Françaises, son français est familier mais correct, avec les Angériens, il avale les voyelles comme eux et avec un autre ANI il se sert du registre argotique. Souvent, il mélange des expressions françaises et des éléments maghrébins. Dans le roman, on trouve notamment trois constructions complexes illustrant la double présence d'Omar[14]. Le point commun de ces exemples est le contexte frontalier et la mention d'un liquide quelconque.

---

d'occase : rendre accessible l'inaccessible. » (*Zebda*). Voir : Lelong, S. pour *L'Actu* (quotidien des 14-18 ans), http://www.interneto.fr/interviews/zebda.html.

[12] Omar montre plus de confiance face au lecteur qui, lui, saura quelles expériences du racisme l'ont marqué.

[13] « Mobile dans l'élément mobile », la devise du Capitaine Nemo dans *20.000 lieues sous les mers* de Jules Verne (1869). *Les Œuvres de Jules Verne*, vol. 5/6. Lausanne 1966. p. 70 sqq.

[14] Les trois exemples sont cités aussi par Monique Manopoulos. Voir : Manopoulos, Monique : « Décentrage et pluri-identités dans *Les ANI du Tassili* de Akli Tadjer », in : *Le Maghreb Littéraire*, vol. III, no. 5, 1999. p. 65-80.

Le premier exemple réunit des éléments ambivalents : « Tantôt une croix façon du Sud, tantôt un croissant qui n'attendrait plus que son petit café noir ». (*ANI*, p. 15). La croix, symbole du christianisme, renvoie ici par un jeu de mots à l'hémisphère sud et ainsi au monde arabe. Le croissant, symbole de l'islam, est généralement associé à la France. La remarque se réfère à un tatouage sur le visage de la douanière qui s'occupe d'Omar, ce qui établit le contexte de frontière. Le café symbolise la double présence, c'est le liquide dans lequel les frontières culturelles se dissolvent. D'abord connu dans le monde arabe, le café a été introduit en Europe plusieurs siècles plus tard[15].

Omar dépasse même la frontière entre fiction et réalité quand il s'adresse au lecteur : « croix de bois, croix de fer, si je mens… J'ai levé la main droite et craché par terre ! »[16] (*ANI*, p. 27). Il jure sur la croix mais s'arrête en plein milieu de la phrase, une expression fixe, pour finir le serment à l'orientale[17]. Omar n'accepte pas ce qui est donné mais défait ce qu'il y a pour recomposer autre chose.

Le troisième exemple est le plus complexe : « il me menace par la foudre d'Allah de m'expédier à vingt mille lieues sous les mers rejoindre le capitaine Nemo ». (*ANI*, p. 160). C'est un Algérien d'Algérie qui menace Omar ici. Les différences entre eux sont tellement fines que toute la mer et même la profondeur extrême sont nécessaires pour diluer leurs différences. La frontière séparant les Algériens d'Algérie des ANI est indéfinissable, la Méditerranée les unit et les divise à la fois.

Généralement, la foudre est associée à Zeus, mais le plus haut des dieux de la mythologie grecque, le voisin méditerranéen, est remplacé par le Dieu universel de l'islam. Plus complexe encore est le renvoi intertextuel au Capitaine Nemo du roman de Jules Verne. Nemo, qui veut dire « personne » en latin, est un pseudo-nom comme le sont déjà « ANI » ou « Omar de La Garenne-Colombes », qui empêche l'identification tout en nommant. Le Capitaine Nemo de Verne est un prince indien dépossédé par les Anglais, ce qui est un parallèle avec les ANI qui, en quelque sorte, sont dépossédés de leur territoire social[18].

Nemo contient une référence à un autre texte connu de l'espace méditerranéen qui traite d'une migration : *L'Odyssée*. Quand il se trouve en face du cyclope, Ulysse lui dit qu'il s'appelle « personne ». Le cyclope est le

[15] Il est ambivalent aussi puisqu'il peut désigner un café « européen » aussi bien qu'un moka.
[16] Le serment complet est : Croix de bois, croix de fer, si je mens, je vais en enfer.
[17] Manopoulos parle d'une « habitude méditerranéenne ». Manopoulos : « Décentrage », p. 73.
[18] Nemo aussi garde le lien avec son pays, bien qu'il fuie les hommes : « c'est un habitant du pays des opprimés, et je suis encore, et, jusqu'à mon dernier souffle, je serai de ce pays-là ». Verne, Jules : *20.000 lieues sous les mers. Les œuvres de Jules Verne*, vol. 5/6. Lausanne 1966. p. 330.

fils de Poséidon, le Dieu des eaux et l'ennemi d'Ulysse qui essaie justement d'empêcher le retour de celui-ci. On peut distinguer différents parallèles. Omar, comme Ulysse, essaie de rentrer chez lui, « chez lui » en Algérie et « chez lui » en France. Il cherche sa patrie qui n'est pas nécessairement un pays réel. De plus, on peut dire que l'Algérien d'Algérie qui menace Omar est le fils de son pays, comme le cyclope est le fils de Poséidon. Finalement, les stages d'adaptation volontaire d'Omar soulignent que l'Algérie le rejette en quelque sorte, puisqu'il ne supporte pas pendant très longtemps l'Algérie-terre. De même, Poséidon empêche le retour d'Ulysse.

« [V]endeur de vent » [19]

Omar, le protagoniste-narrateur qui fuit l'identification, donne tout de même quelques informations. En ce qui concerne son travail, le lecteur apprend assez tôt qu'il est «vendeur de vent à temps complet dans une soufflerie » (*ANI*, p. 69). Cette information est reprise beaucoup plus tard quand il dit :

> […] *vendeur de vent à temps complet, c'est un métier fascinant.* […] *il n'est pas permis à tout le monde de passer sa vie à s'inventer des pays, des histoires, des cauchemars, des rêves, la vie et moi-même.* (*ANI*, p. 175).

Apparemment, Omar est auteur, plus encore, il est l'auteur du roman dont il est question ici. Comment arriver à cette conclusion ? Dans le roman, on trouve tous les éléments de l'énumération citée :

Il y a un pays inventé, le Vieux Pays Neuf qui correspond à mon avis à la patrie idéale et idéalisée des ANI.

Il y a une histoire inventée qu'Omar raconte à un ANI nettement plus jeune, c'est l'histoire du grand bateau du grand voyage qui peut se lire comme l'évolution des différentes générations concernées par la migration.

Il y a les cauchemars de différents personnages qui font tous partie des premières générations ou des générations issues de l'immigration, cauchemars qui aboutissent à celui d'Omar. Ils reflètent l'attitude de chaque personnage envers la migration. De plus, il y a les rêves d'Omar.

Et le roman, qui est presque l'anagramme d'Omar, le « n » est de trop, est en quelque sorte la vie d'Omar [20].

Omar est un ANI qui vit sa double présence à sa manière, c'est-à-dire qu'il accepte le fait d'être un ANI et essaie de transformer les désavantages en avantages, parce qu'il a compris que : « ANI tu es, ANI tu resteras » (*ANI*, p. 187). Le désavantage principal est le manque de territoire et la

[19] *ANI*, p. 69.

[20] D'ailleurs, d'Omar et ANI on obtient le nom français Romain, une autre indication pour la double présence et un clin d'œil aux Romains qui ont conquis et civilisé les Gaulois, les ancêtres des Français.

solution d'Omar est de s'installer dans un transat en plein milieu de l'Algérie et de la France, dans les deux cultures en même temps, dans le continuum de la double présence. Ainsi, il est capable de se déplacer et de regarder des deux côtés. Autrement dit : parce qu'il est considéré comme étant déplacé, il décide de se déplacer lui-même, ayant la vue des deux côtés.

De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* beur

Laura REECK,
Allegheny College

Le caractère et l'intérêt universels du *Bildungsroman* surgissent de son sujet même : il expose les profondeurs et les difficultés de l'individualisation. Nous reconnaissons facilement le protagoniste qui va à la rencontre du monde, entamant ainsi le processus de *Bildung* (formation, création, invention, production). Nous pouvons imaginer les obstacles, succès et rapports qui le nourriront dans sa marche vers l'âge adulte. De ce point de vue, George Lukács constate que : « ce qui conditionne le type d'homme et la structure de l'intrigue, c'est la nécessité formelle que la réconciliation entre l'intériorité et le monde soit problématique et pourtant possible, qu'on soit contraint de la chercher au prix de difficiles combats et de pénibles *errances*, mais qu'on soit en mesure cependant de l'atteindre » [1]. En dépit des difficultés, le lecteur du *Bildungsroman* traditionnel s'attend à ce que la fin marque l'achèvement de l'itinéraire du protagoniste, c'est à dire son entrée dans l'âge adulte qui va de pair avec son entrée officielle dans le domaine public (le monde) [2]. Nous devons croire qu'il se réalisera et par la même occasion qu'il se retrouvera dans son monde. C'est-à-dire que la fin doit comporter cette fameuse « réconciliation », ce qui représentera l'intégration dans cette étude.

Pour Lukács, le fait d'errer (l'errance) est synonyme d'échec, contrepoint de la réconciliation entre le protagoniste du *Bildungsroman* traditionnel et le monde. Cependant au centre du *Bildungsroman* beur résident très souvent

[1] Lukács, Georg. *La Théorie du roman*. Paris, Denoël, 1968, p. 131. L'italique est de moi.

[2] Pour une étude détaillée sur la question du *Bildungsroman* théorisé à partir du modèle goethéen, voir *The Way of the World* de Franco Moretti. En me référant au *Bildungsroman* traditionnel, j'emprunte la formule « la fin justifie les moyens » analysée par Moretti. Autrement dit, le *Bildungsroman* traditionnel privilégie une téléologie de la finalité – c'est au moment de l'accomplissement, de l'achèvement que les événements prennent leur signification.

des protagonistes marginaux de la société qui errent : ils sont parfois en prison, ils fuguent, ils sont en situation d'échec scolaire, ils sont au chômage. En résumé, ils ont souvent connu un échec au sein de la société, ce qui fait que cette réconciliation dont Lukács parle s'annonce illusoire. Tout en prolongeant de nombreux aspects du grand récit : le jeune âge du protagoniste, l'importance de l'apprentissage/les études, la quête du bonheur, du travail, de l'amour, le rôle clé des figures-mentors, les attaches au réalisme social, l'intérêt pour le quotidien, le *Bildungsroman* beur redistribue le schéma classique de l'échec/la réussite. Comment réussir la quête du *Bildungsroman* quand la réconciliation ne figure pas comme son terme ?

Dans une étude récente intitulée *In Praise of Antiheroes*, Victor Brombert propose une rélecture du concept de l'échec. Même si les protagonistes qui habitent les romans modernes (et postmodernes) ne correspondent plus aux héros d'antan, ils revêtent de nouveaux traits de caractère – le courage, la pérséverance, la flexibilité – qui peuvent être vus de nos jours comme étant nobles. Brombert explique : « …ces protagonistes n'échouent pas forcément et ils ne sont pas dépourvus de possibilités héroïques. Peut-être qu'ils incarnent une autre forme de courage qui s'accorde mieux à notre époque et à nos besoins. De tels personnages peuvent faire appel à notre imagination, voire nous sembler admirables, par la façon dont ils défont, contournent et critiquent une image *idéale* » (p. 5) [3]. Le protagoniste anti-héroïque, pour ainsi dire, risque d'être plus vrai dans ses dimensions humaines et en ce qui concerne le *Zeitgeist* de son époque. De par sa situation en contrepoint vis-à-vis d'une longue tradition d'un héroïque devenu trop rigide, le protagoniste anti-héroïque balaie l'image idéale, qui ne veut pas tout simplement dire la catégorie de l'héroïque, mais aussi les stéréotypes, les lieux communs et les idées reçues.

Justement à travers maints itinéraires dans le *Bildungsroman* beur se dégage une critique de la réconciliation (l'intégration), autrement dit de l'image idéale promulguée par le *Bildungsroman* de type traditionnel. La révision et la réinterprétation du grand récit découlent logiquement des protagonistes beurs, que l'on pourrait juger anti-héroïques par l'omniprésence de l'échec, ce qui fait pression à la fois sur le profil du personnage, l'idéologie et la structure de l'intrigue [4]. Il s'agit de voir dans

[3] Dans sa version originelle, cette citation apparaît en anglais dans le livre indiqué (la traduction est de l'auteur de cette étude): «Yet such protagonists are not necessarily 'failures,' nor are they devoid of heroic possibilities. They may embody different kinds of courage, perhaps better in tune with our age and our needs. Such characters can captivate our imagination, and even come to seem admirable, through the way in which they help deflate, subvert, and challenge an 'ideal' image » (p. 5).

[4] Je ne voudrais pas faire croire que le *Bildungsroman* beur soit le seul cas de déplacement du grand récit. Au contraire, de nos jours ce glissement est très commun en particulier dans la littérature postcoloniale aussi bien que dans le *Bildungsroman* au sujet des groupes minoritaires et des femmes. Voir, par exemple, *Ten is the Age of Darkness: The Black*

quelle mesure la spécificité beure peut exister à l'intérieur du grand récit universel, voire universalisant [5]. Quel effet a cette spécificité sur les bases du *Bildungsroman* ? Ce qui en résulte est un retournement à tous les niveaux : héros/anti-héros (personnage), réussite/échec (idéologie), fin/commencement (diégèse). Je voudrais maintenant examiner comment le protagoniste beur doit engager le processus de *Bildung* en dehors de toute formule. Pour ce faire, je propose que l'errance – connotée négativement dans l'analyse de Lukács – prenne une valeur positive, formative pour le protagoniste beur. Elle est le mouvement par lequel il se crée en sujet à part entière ainsi que l'élan qui le pousse dans certains cas à créer à son tour.

L'intégration/l'échec

Dans le *Bildungsroman* beur, l'échec se produit souvent au moment où les protagonistes tentent de faire corps avec le monde social les entourant. Or la réconciliation qu'évoque Lukács comme condition *sine qua non* du *Bildungsroman* suppose très littéralement l'intégration du protagoniste à son monde. Il s'ensuit que si l'intégration (la réconciliation) marque la réussite du protagoniste, les protagonistes beurs sont voués à l'échec s'ils s'y opposent ou se trouvent hors jeu. Ceci rappelle bien évidemment le débat très chargé sur l'intégration des enfants d'immigrés maghrébins en France, un modèle qui a échoué aux yeux de certains. Pour sa part, l'écrivain Mohand Mounsi suggère qu'il ne faudrait pas parler de la réussite ou de l'échec du modèle de l'intégration puisqu'il n'y a jamais eu un véritable effort de la part du gouvernement français pour qu'il prenne forme : « Parler d'échec serait supposer qu'à un moment ait existé la volonté de réussir » (p. 118). A ses yeux, l'intégration se traduit par « la reconnaissance des mêmes vérités et la conformité aux valeurs validées » par la culture dominante française [6].

La première grande rencontre entre les protagonistes du *Bildungsroman* beur et la société française se fait à l'école, l'espace par excellence de l'apprentissage (de connaissances et de valeurs) et aussi le lieu où commence le processus de l'intégration. Les protagonistes beurs y apprennent que

---

Bildungsroman (Columbia: U of Missouri P, 1995), *Daughters of Self-Creation* (Albuquerque: U of New Mexico P, 1996), *The Voyage In: Fictions of Female Development* (Hanover: UP of New England, 1983).

[5] Là où le roman d'apprentissage de tradition française diverge déjà du *Bildungsroman* traditionnel du type goethéen, la version beure rajoute au roman d'apprentissage un élément nouveau: la spécificité culturelle et linguistique des enfants d'immigrés maghrébins en France. Il est vrai que Frédéric et Deslauriers connaissent l'échec à la fin d'*Education Sentimentale* (qui marque selon Moretti le dernier chef d'oeuvre du roman d'apprentissage en France), néanmoins ce n'est pas un échec dû à leur « différence ».

[6] J'inclus à plusieurs reprises le texte *Territoire d'outre ville* de Mounsi comme guide de lecture du *Bildungsroman* beur. Dans ce récit de jeunesse autobiographique, Mounsi évoque les topoi spécifiques au *Bildungsroman* beur en relatant sa propre expérience.

l'apprentissage consiste en la mise en place de pratiques et valeurs de la culture dominante qui ne sont plus de leur temps. Même au cas où le protagoniste réussirait dans la salle de classe par la montée de rangs la plus prototypique, il n'est pas donné qu'il s'intègre à la société dans son ensemble. Dans ce qui suit, deux « Beurs de la réussite », terme utilisé par Azouz Begag pour désigner ceux qui s'essaient à l'intégration [7], font l'expérience de l'échec au sein du domaine public. Vu que les deux protagonistes (Béni et Nadia) se positionnent de plein gré pour respectivement la réussite scolaire et professionnelle, leurs échecs renvoient à un plan plutôt social que personnel – l'échec du modèle de l'intégration.

Béni dans *Béni ou le paradis privé* d'Azouz Begag est même plus doué en langue française que les étudiants d'origine française : « Si c'est pas un comble que le seul étranger de la classe soit le seul à pouvoir se vanter de connaître notre langue ! » (p. 42), s'exclame son maître d'école. Peu importe que Béni ne soit pas un étranger comme son maître le dit. Malgré toutes ses réussites dans la salle de classe, Béni n'aura toujours pas sa place dans un contexte social plus large. Même après avoir décidé d'aller vers France (la jeune fille de sa classe dont il est amoureux est l'allégorie manifeste de la France), Béni fait face à une intégration ratée. Au moment de commencer officiellement son rapport avec France, Béni ne peut pas rentrer dans le Paradis de la nuit, la boîte de nuit où France l'attend, faute du bon look et de la bonne carte d'adhérent. Le choix de s'intégrer s'avère un faux choix, un trompe-l'œil. Du coup le jeune protagoniste se rapproche de son père, contre l'avis de qui il cherchait à épouser France/la France : « Tout d'un coup je deviens peureux de la vie comme mon père. Je serre les poings mais il n'y a pas de force dedans » (p 171). La fin du roman montre Béni en montée vers les cieux avec une guide femme qui l'incite à « résister ». Suspension d'une conclusion à l'histoire qui termine sur un air de conte de fée. Suspension implicite donc de l'intégration.

A la fin de *Béni ou le paradis privé*, l'image qui exprime le rapport entre Béni et le monde social est celle de la porte fermée et du seuil infranchissable du Paradis de la nuit. Béni est donc privé de ce paradis qu'il s'était imaginé. L'exclusion et la déception qu'elle entraîne réapparaissent dans *Les Raisins de la galère* de Tahar Ben Jelloun où Nadia (« celle qui fait appel ») plaide la cause de sa famille. Lorsque le maire de sa ville, ancien combattant dans l'armée française lors de la Guerre d'Algérie, décide d'acheter leur maison pour pouvoir construire un supermarché sur le terrain, la jeune fille se met en révolte. La protagoniste imagine que «Il y avait

[7] Selon l'analyse de Begag, à l'intérieur de la population d'enfants d'immigrés maghrébins en France, il existe plusieurs situations sociales sur la gamme de l'inclusion/la participation: les rouilleurs, les précaires, et les intégrés, ou les Beurs de la réussite (*Quartiers sensibles*, p. 81).

quelqu'un qui ne supportait pas l'idée qu'une famille d'Algériens puisse s'installer en centre-ville ; à ses yeux, un immigré devrait habiter la zone, au mieux une cité de transit ou un 'logement social' » (p. 17). Refuser l'intégration d'une maison à l'architecture protéiforme du centre ville se rattache bien évidemment à un refus de l'immigré algérien qui lui aussi fait exception. Nadia perd son procès, sa famille se trouvant reléguée doublement à la banlieue de la banlieue. Dorénavant ils habiteront Resteville dans le Val de Nulle Part qui sont des noms de lieux symboles de l'exclusion et du non-lieu que l'immigré et ses enfants occupent. Cet événement lance la quête identitaire de Nadia qui la mènera à poser sa candidature pour devenir maire de Resteville. Mais cela aussi se traduit par un échec. Un double échec scelle ainsi l'itinéraire de Nadia.

Il est remarquable que l'échec termine ces *Bildungsromane* beurs où les protagonistes tentent de rester à l'intérieur de la logique des institutions sociales, dont la salle de classe et l'appareil politique. A vrai dire, c'est le monde qui y joue le rôle d'antagoniste. Il serait intéressant de mesurer leurs itinéraires à l'aune de la citation suivante de Begag sur les Beurs de la réussite (les intégrés) : « Ils sont 'in', c'est-à-dire que leur situation n'est pas génératrice de désordre pour l'environnement » (*Quartiers sensibles*, p. 81). Les Beurs de la réussite sont "in" puisqu'ils ne défient ni l'organisation sociale ni les valeurs de la société dominante. Comme Begag le note, ils occupent tout de même une situation délicate étant donné qu'ils servent à encourager la rhétorique qui soutient l'intégration : « Ce sous-groupe peut également servir d'argument idéologique dans une société qui cherche à démontrer l'idée de la volonté comme vecteur de la réussite individuelle » (*Quartiers sensibles*, p. 81). C'est pour dire que si on se donne les moyens de réussir, tout est possible – c'est à l'individu de décider de sa place dans la société. Et pourtant l'itinéraire de ces protagonistes montre qu'en dépit de leur volonté et de leur action, ils ne peuvent pas atteindre leurs fins. De ce point de vue, les romans de Begag et de Ben Jelloun esquissent un contre-discours selon lequel l'échec et la réussite mutent de sens : si la réussite exige le retrait du minoritaire au profit du majoritaire, l'échec devient un moindre prix à payer. Par conséquent, «la volonté comme vecteur de la réussite individuelle » se contourne en celle de ne pas céder à la négation identitaire, ou de « résister », comme l'annonce la guide femme de Béni à la fin du roman.

A évoquer les possibilités pour un jeune de parents immigrés maghrébins qui se trouve en marge de la société, Mounsi pose le problème en opposant deux chemins – l'intégration ou l'intégrisme. Il voit dans les deux un faux choix qui devrait être évité : « Je refuse et l'intégration et l'intégrisme. Je revendique l'intégrité, c'est-à-dire être ni ceci ni cela mais toute chose » (p. 124). En fin de compte, l'écrivain préfère le choix de ne pas choisir, niant ainsi les deux contraires qui se ressemblent dans leur forme d'appartenance

exclusive. Dans ce refus il y a de la résistance, c'est-à-dire une lutte pour conserver l'individualité intacte. Je propose que l'intégrité, qui se concentre autour de la volonté de l'action et du choix, se place à l'opposé de l'intégration dans le *Bildungsroman* beur. Le fait de tenir fort à l'intégrité y revient à une réussite au niveau de l'individualité.

L'intégrité/la réussite

Quoiqu'elle perde deux fois sa tentative de se représenter, Nadia dans *Les Raisins de la galère* n'aura pas échoué : « Je me sens exclue d'un avenir que je m'étais imaginé, mais cette exclusion ne me fait pas souffrir » (p. 131). Au lieu de baisser les bras et de rester sur les injustices de la campagne, Nadia retourne «à la case départ» pour pouvoir recommencer. Comme le lui fait remarquer la voix de son père mort, l'échec n'est pas le point ultime de son itinéraire : «L'échec en soi n'est pas grave. L'important est que tu restes décidée à te battre» (p. 135). Suivant les conseils de son père : « Quitte ce pays-ci, voyage, va à la découverte du monde » (p. 135), elle décide de faire ses valises.

Il s'annonce quasiment impossible pour les protagonistes d'entreprendre leur processus de *Bildung* dans les lieux traditionnels. A la place d'une montée sociale (verticale), les protagonistes dans le *Bildungsroman* beur révisent l'orientation de la mobilité en se donnant à l'errance (horizontale), qui est la possibilité de rencontres fortuites non-prévisibles dues en partie à la perte des références, et familiales et sociales[8]. Michel Serres nous rappelle : «Aucun apprentissage n'évite le voyage. Sous la conduite d'un guide, l'éducation pousse à l'extérieur. Pars : sors. Sors du ventre de ta mère, du berceau, de l'ombre portée par la maison du père et des paysages juvéniles… Apprendre lance l'errance» (p. 29). Ici l'errance représente le *topos* de l'apprentissage et s'incarne en une force créatrice, productrice, essentielle – elle n'est plus synonyme de l'échec comme dans l'analyse de Lukács : au contraire elle est l'action par laquelle le protagoniste apprend, s'apprend.

Dans le *Bildungsroman* beur, l'errance prend parfois la forme de la fugue. Afin de se couper de tout rapport externe, les personnages s'absentent parfois sans autorisation. Prenons la trilogie de Leïla Sebbar où Shérazade

[8] Nous ne pouvons pas aller plus loin dans cette étude sans faire référence à la pensée de E. Glissant sur l'errance. Selon Glissant, l'errance: «ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) – ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon» (p. 31). L'errance n'est ni une force ni une réponse négative, au contraire, l'errance forme, oriente le sujet. De ce point de vue, l'errance se différencie de l'exil: «Si l'exil peut effriter le sens de l'identité, la pensée de l'errance, qui est pensée du relatif, le renforce le plus souvent» (p. 32). Ici Serres et Glissant se rejoignent: le sujet s'apprend par l'errance.

fuit la famille, le quartier, l'école afin d'initier sa propre quête à travers les bibliothèques et musées de Paris, autour de la France en auto-stop et finalement au Moyen Orient. Tout cela afin de s'initier. En tant que sociologue, Azouz Begag examine en quoi la fugue sert de geste libérateur capable d'introduire à son tour une forme de migration. Selon Begag, ce sont surtout les filles, ou les Beurettes, souvent plus restreintes dans leurs mouvements que les garçons, qui doivent se libérer dans l'espace : « La véritable «migration » des filles est dans cette expérience, dans cette lutte pour un droit au choix, à la mobilité, à l'indépendance » (*Ecarts d'identité* p. 117). Dans ce contexte, la fugue comme forme d'errance rejoint de manière apparente la volonté et le libre choix qui fondent l'intégrité. De par ce geste, les Beurettes deviennent « pionnières » et « exploratrices » d'elles-mêmes, explique Begag. Il n'est peut-être pas étonnant que ce soient les mots exacts qu'utilise Leïla Sebbar quand elle décrit sa protagoniste Shérazade ou encore les modèles de Shérazade, à savoir Isabelle Eberhardt et Flora Tristan, dans *Les Carnets de Shérazade*.

Le voyage-fugue figure également dans *La Honte sur nous* de Saïd Mohamed où le protagoniste-narrateur anonyme décide de partir tout comme Shérazade en auto-stop. Celui-ci se destine au Maroc, pays de son père où il pense renouer un lien vital avec non seulement la lignée paternelle, mais aussi avec ce pays qui représente une moitié de lui-même, sa mère étant de Bretagne. Avant de partir en fugue, le protagoniste s'essaie à l'école et au monde du travail sans aucun résultat. Après avoir connu de multiples échecs, le protagoniste-narrateur imagine que rien ne sera davantage garant de sa poussée vers l'âge adulte qu'une rencontre avec son père. Dans cette Odyssée contemporaine le père n'apportera pas la réponse voulue à son fils, au contraire il expliquera à son fils que les attaches généalogiques ne suffisent pas : « Il faut que tu t'en ailles… Ta vie, n'est pas ici » (p. 164). Son père lui conseille de repartir, c'est-à-dire de relancer son errance comme le vol des hirondelles (p. 166). Ses paroles rejoignent presque mot à mot celles du père de Nadia dans *Les Raisins de la galère* : « Si dans un endroit ça ne marche pas, quitte-le ! Va voir ailleurs. Il y en a d'autres. T'arrête pas, tant que t'as pas trouvé ta place… » (p. 166).

Bien que le protagoniste ne reçoive pas les conseils paternels qui mettraient fin à sa quête existentielle, son voyage picaresque marque le début de quelque chose d'innommable. En route il veut expliquer comment il voit sa quête au camionneur qui le conduit vers la mer qu'il traversera : « Comment lui expliquer le sens de ma quête alors que je ne l'avais pas encore formulé ? » (p. 124). S'il n'avait pas les mots en plein voyage, il allait comprendre plus tard l'action transformatrice du trajet. De fait, c'est plus tard en écrivant les détails de son périple que le protagoniste se rend compte de la portée de sa traversée : « Je venais d'accomplir un voyage dont je n'ai mesuré la portée que plus tard en l'écrivant... Je venais d'accomplir le

passage à l'âge adulte sans m'en rendre compte » (p. 164). C'est par le biais de l'écriture, l'un des signes affichés sous lequel le protagoniste voyage, que le protagoniste achève son entrée dans l'âge adulte.

Malgré l'errance du protagoniste de Saïd Mohamed et de Shérazade, ces protagonistes réussissent leur quête au niveau de l'individualité en s'appropriant l'intégrité de l'être. Les deux la cherchent et la gardent à travers l'écriture, qui représente un moyen et une fin (processus et produit). Lorsque Shérazade part à la rencontre d'elle-même au Moyen Orient, elle se trouve marginalisée encore une fois par le regard des autres. Si elle est emprisonnée de manière imagée en France par la société dominante, au Liban elle se trouve emprisonnée au sens propre du terme. Si en France on l'appelle une métèque, au Liban on la traite de barbare. Exclue dans les deux espaces, Shérazade se tourne vers elle-même : elle se réalise en s'écrivant. Tout au long de son voyage de Paris au Liban, elle tient un journal intime qu'elle livre au lecteur sous la forme du deuxième roman de la trilogie, *Les Carnets de Shérazade*. A travers le rôle de l'auteur à l'intérieur de sa propre histoire, Shérazade se crée. Le signe de son intégrité apparaît dans le dernier roman, *Le Fou de Shérazade*, où elle invente un langage composite fait de caractères arabes et français afin d'échapper à la censure de ses geôliers au Liban. Son écriture fait en sorte que son individualité reste illisible pour ceux qui souscrivent à une identité catégorique de type transparent – l'opacité émerge comme une exigence identitaire [9].

De manière générale, l'écriture est une activité d'envergure dans le *Bildungsroman* beur : Béni est en plein apprentissage de la dissertation à l'école ; Nadia dans *Les Raisins de la galère* tient un journal intime au long du roman [10]. Et comme nous venons de le voir, l'écriture se met au premier plan dans la trilogie de Shérazade et dans *La Honte sur nous* où les deux protagonistes beurs écrivent/s'écrivent. En effet la page blanche devient un lieu de résistance à la négation identitaire. Se servant de son propre cas, Mounsi explique comment il a dû errer longtemps avant de se découvrir. Lorsqu'il est en maison carcérale à l'âge de quatorze ans, Mohand Mounsi voit un livre de François Villon, poète maudit du Moyen Age. En lisant ses vers, l'écrivain raconte qu'il a eu une prise de conscience bouleversante – il a vu dans l'écriture un substitut à la délinquance qui l'avait conduit en

[9] Glissant voit l'opacité comme un résultat heureux de l'errance: «L'errant récuse l'édit universel, généralisant, qui résumait le monde en une évidence transparente, lui prétendant un sens et une finalité présupposée. Il plonge aux opacités de la part du monde à quoi il accède» (*Poétique*, p. 33). L'opacité empêche le figé, le catégorique.

[10] D'autres exemples sont: Azouz dans *Le Gone du Chaâba* écrit une histoire qui aurait pu être la sienne sur un jeune garçon qui arrive à l'école pour la première fois, y trouvant un racisme palpable; toute la problématique de Georgette dans le roman du même nom par Farida Belghoul est de savoir comment réconcilier deux alphabets, deux façons d'écrire, son père et sa maîtresse d'école – métaphores bien entendu de la scission entre sa vie privée et sa vie publique.

prison : « Avec Villon, j'ai appris que l'art n'est pas la société : il en est le contraire dans sa plus haute expression, il en est l'ennemi » (*Territoire*, p. 63). Là où il s'opposait à la société par des actes criminels, l'écriture va dorénavant fournir une forme de résistance subjective et sociale à Mounsi : « Ecrire est le seul acte de résistance capable d'affirmer mon identité » (*Territoire*, p. 42). Privé d'une existence sociale épanouie, Mounsi se ressource dans l'écriture – il faut exister par ses propres moyens, notamment par ses propres créations.

Nous arrivons enfin à *Boumkoeur* de Rachid Djaïdani où le protagoniste nommé Yaz a le projet d'écrire un roman-témoignage. Son apprentissage (de soi) dérive donc de son rapport avec l'écriture, autrement dit l'écriture fonctionne en parallèle/en simultané avec son processus de *Bildung*. Ayant connu une scolarité ratée, une recherche de travail tombée à l'eau, une vie dans la grisaille du béton, Yaz décide d'initier un nouveau départ au moment du Nouvel An. Il entreprend le projet d'écrire un livre sur sa banlieue et ses habitants avec l'aide de son ami. Lorsque son ami lui demande la raison de son désir soudain d'écrire, Yaz lui répond : « Exister » (p. 17). Son écriture s'annonce d'emblée existentielle.

Dès le début les deux personnages sont interdépendants – Yaz se présente comme les oreilles à l'écoute des observations de Grézi, un rapport qui tourne mal à partir du moment où Grézi décide d'utiliser Yaz à ses propres fins (notamment, il prendra Yaz en otage dans le but de toucher une rançon pour son retour). Une fois découvert par la police, Grézi se trouvera en prison, lieu où il prendra conscience de lui-même – loin de la société, Grézi se rapproche de lui-même. Comme pour Shérazade (et Mounsi), la prison se transforme en un lieu de l'écriture de soi. Loin de la société, Grézi se rapproche de lui-même, une constatation qu'il fait dans un de ses premiers vers écrits sans l'aide de son ami-mentor : « Plus que me punir, la prison m'a fait réfléchir sur mon avenir… C'est pas du Molière mais au moins c'est sincère » (p. 151). Dans *Boumkoeur*, les personnages de Yaz et de Grézi sont des écrivains naissants dont les prises de conscience s'associent à la prise de la parole. Et dans les deux cas, cette prise de la parole se greffe à une *tabula rasa* qui s'inscrit dans la démarche d'un nouveau départ.

Il n'est pas rare que les fins des *Bildungsromane* beurs préfigurent des commencements, ou plus précisément des recommencements : Béni monte vers les cieux ayant forcément une nouvelle perspective avec laquelle il pourra recommencer ; Nadia envisage son départ prochain ; le protagoniste de Saïd Mohamed partira du Maroc pour retourner en France ; Shérazade rejoint son quartier et sa famille sachant mieux comment se définir ; Yaz et Grézi recommenceront comme des réhabilités de la société. Tout comme leur processus d'identification illimitée qui est basée sur de nouveaux recommencements, les histoires de ces protagonistes beurs ne sont pas closes. Faute de réconciliation (intégration) d'avec le monde social, les

protagonistes du *Bildungsroman* beur apprennent qu'ils doivent recommencer, se reprendre, choisir un autre chemin même si celui-ci débouche sur l'errance. Leur processus de *Bildung* dépendant de l'intégrité nous montre en quoi ils sont courageux, voire héroïques, et en quoi la résistance fait partie intégrante de l'existence.

Bibliographie

Begag, Azouz. *Béni ou le paradis privé*. Paris, Seuil, 1989.
–-. *Ecarts d'identité*. Paris, Seuil, 1990.
–- et Christian Delorme. *Quartiers sensibles*. Paris, Seuil, 1994.
Ben Jelloun, Tahar. *Les Raisins de la galère*, Paris, Fayard, 1996.
Brombert, Victor. *In Praise of Anti-heroes*. Chicago and London : U of Chicago P, 1999.
Djaïdani, Rachid. *Boumkoeur*. Paris, Seuil, 1999.
Glissant, Edouard. *Poétique de la relation*. Paris, Gallimard, 1990.
Lukács, Georg. *La Théorie du roman*. Paris, Denoël, 1968.
Moretti, Franco. *The Way of the World*. London : Verso, 1987.
Mounsi, Mohand. *Territoire d'outre ville*. Paris, Stock, 1995.
Saïd, Mohamed. *La Honte sur nous*. Paris, Paris Méditerranée, 2000.
Sebbar, Leïla. *Les Carnets de Shérazade*. Paris, Stock, 1985.
–-. *Le Fou de Shérazade*. Paris, Stock, 1991.
–- et Nancy Huston. *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil*. Paris, Barrault, 1985.
Serres, Michel. *Le Tiers-instruit*. Paris, Gallimard, 1992.

Mehdi Charef : Littérature et Cinéma

Immaculada LINARES,
Valencia

Mehdi Charef, auteur de trois romans et de six films, se fait connaître en 1983 avec la publication de son premier livre *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*[1]. Cet auteur qui, tout en rêvant de cinéma, voulait au début juste devenir écrivain, voit son rêve accompli lorsque Costa-Gavras décide de porter son roman à l'écran.

Les années 80 supposent la rentrée du cinéma d'engagement dans les salles du circuit commercial pour le grand public. C'est un cinéma en prise directe avec l'actualité, avec la société. C'est un cinéma en prise de conscience, un cinéma qui suscite le débat.Le moment est donc très favorable pour que *Le Thé au harem d'Archimède* voit le jour. Michelle Costa-Gavras en assure la production et Mehdi Charef le scénario et la réalisation. Comme l'on sait, le film remporte le César de la meilleure première oeuvre et le prix Jean Vigo, entre autres.

Je n'ai pu voir que deux films de Mehdi Charef, *Le Thé au harem d'Archimède,* et *Marie-Line,* mais j'ai pu consulter les synopsis des autres films que j'expose maintenant.

Miss Mona (1986) nous raconte la rencontre et l'alliance pour survivre de Samir, immigré clandestin, et Mona, vieux travesti dont le rêve est l'opération qui lui permettra de changer de sexe.

Camomille (1987) nous parle d'une autre rencontre, celle d'un banlieusard (Martin) et de Camille, gosse de riches et toxicomane.

Dans *Au Pays des Juliets* (1991), trois jeunes femmes, bloquées par une grève générale des transports, vont s'écouter, se raconter et se comprendre.

[1] Entretien avec Mehdi Charef, *Liberté,* 4 novembre 2002.

Marie-Line (2000) est la découverte progressive de ce personnage, chef d'équipe d'une unité de nettoyage composée uniquement de femmes, pour la plupart immigrées.

La Fille de Keltoum (2002) nous présente une jeune fille, Rallia, à la recherche de son pays d'origine, de sa famille.

On observe que tous ces films évoquent des personnages non pas marginaux mais plutôt marginalisés, des personnages exclus et/ou singuliers, des personnages, finalement, déplacés de la norme. « Ils ont été virés de la société. Ils veulent y revenir et il y a toujours quelque chose qui les repousse. Ils sont à la rue » [2]. Ces films s'adressent à un public qui ne recherche pas dans le cinéma un produit de consommation selon le modèle fixé d'avance. Mehdi Charef essaie de transposer ses expériences, la vie réelle qui l'entoure depuis son enfance, dès son arrivée en France.

Dans l'entretien auquel j'ai déjà fait référence, il dit que : « ... pour pouvoir vivre paisiblement il faut résoudre au préalable son histoire.. ». [3]. Cela expliquerait non seulement son dernier film – *La fille de Keltoum* – mais aussi les ressemblances entre sa vie et celle du banlieusard Madjid, le personnage du *Thé au harem d'Archi Ahmed.* Ces propos de Mehdi Charef nous aident aussi à ne pas limiter le monde littéraire et cinématographique de cet auteur, à ne pas le voir tout simplement comme un porte-parole des beurs. Il me semble que ce qu'il essaie dans ces films c'est de faire surgir ses perceptions intérieures, ses tendresses, ses rancunes, ses marques indélébiles de son enfance et de sa vie ; bref, tout ce qui est censé monter à la surface. Si dans sa production artistique, on trouve plus de films que de romans, cela s'explique parce que le langage cinématographique lui convient plus que celui de la littérature car, selon lui, il se sent plus rassuré par les images que par les mots :

> [...] *Je suis plus rassuré par les images que par les mots. Je continue à écrire, mais je traduis cela en images, c'est une continuité...* [4]

Cette continuité je l'ai bien ressentie en relisant *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* et en revoyant le film éponyme. Si on lit le roman, on a l'impression de se trouver face à un scénario cinématographique. Et lorsqu'on voit le film, si l'on connaît déjà le roman, on dirait qu'il s'agit d'une simple transposition du texte sans qu'aucune adaptation ait été nécessaire. Mais en revenant sur le texte et sur le film, on s'aperçoit que, derrière cette apparence de simple transposition, il y a un vrai travail d'adaptation filmique.

D'où vient alors cette première impression ?

[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

Le texte présente un grand nombre de marques visuelles. On y trouve principalement des phrases courtes tout au long du roman :

> *Madjid prend le petit homme par le bras et le ramène sur le trottoir. La bagnole passe. Le jeune homme et son père se remettent sur la chaussée... Madjid sort deux cigarettes de son paquet, qu'il allume.* [5]

Lorsque Solange va se prostituer chez les immigrés :

> *Madjid se dirige vers la première baraque. Il en fait le tour. Pas âme qui vive. À la seconde, il entend du bruit [...] Madjid frappe à la porte de la baraque.* [6]

Et à la fin même du texte :

> *Il s'assit en face de son ami. Madjid dormait. Pat le regardait. L'Estafette roulait dans la nuit.* [7]

Le roman abonde aussi en dialogues, marqués parfois comme dans un scénario. On trouve ainsi :

> *Thierry : On a plus le droit de causer, avec Môssieur !*
>
> *Bibiche : Vous êtes des brêles, vous pigez rien à la musique* [8].

Je voudrais passer maintenant au traitement de ces personnages de banlieue (hors du lieu) qui habitent dans cette cité.

Une marque d'ironie… Si la cité était jadis le centre de la ville, aujourd'hui elle est complètement hors du centre, complètement en marge. Et encore de l'ironie... La cité qui nous occupe s'appelle La cité des Fleurs. Cité des Fleurs lorsqu'il n'y a que du béton :

> *Du béton, des bagnoles en long, en large, en travers, de l'urine et des crottes de chien. Des bâtiments hauts, longs, sans coeur ni âme, sans joie ni rire, que des plaintes, que du malheur…* [...] *Et sur les murs de béton, des graffiti, des slogans, des appels de détresse, des S.O.S. en forme de poing levé .* [9]

Le personnage principal, Madjid, est peu décrit physiquement. On nous dit à un moment donné du récit qu'il est plus costaud, plus fort que son père.

Son copain Pat est décrit comme :

> *…une masse, une bête baraquée comme un déménageur, rien dans le cigare, tout dans le jean et les baskets, et son tic de remonter la mèche blonde qui lui tombe sur les yeux. Grande gueule de première et dernier de classe.* [10]

Par contre, on les connaît par leurs actions et par les situations familiales et autres dont nous parle le texte.

Le père de Pat a abandonné sa femme et ses enfants pour partir avec une voisine plus jeune que lui. La sœur de Pat, Chantal, fait le trottoir mais dit chez elle qu'elle travaille dans un bureau...

---

[5] Charef, Mehdi: *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 38.
[6] Ibid., p. 72.
[7] Ibid., p. 183.
[8] Ibid., p. 25
[9] Ibid., p. 25.
[10] Ibid., p. 24.

Madjid vit avec ses parents et ses frères et sœurs. Il ne trouve pas de travail du fait qu'il n'est pas français. Il discute beaucoup avec sa mère qui le menace de l'envoyer en Algérie...

Les autres membres de la bande sont présentés en deux mots ou bien ils représentent la violence entre générations et la perte des rêves :

> *Bengston, l'Antillais ; James, Algérien né en France ; Jean-marc, viré de chez lui par son père et qui loge dans une cave ; Bibiche, Algérien né en France, surnommé "Chopin" parce qu'étant petit, il rêvait de devenir pianiste. Dorénavant, il se contente de sa guitare. Il ne rêve plus.* [11]

Par contre, les principaux personnages féminins sont bien plus définis. On connaît mieux Anita, seule fille de la bande, que tous les autres copains :

> *Elle rentre sa petite tête dans les épaules, sa petite tête de fouine sous une épaisse et longue chevelure noire qui lui réchauffe le cou* [...] *Quand ses lèvres framboise, humides, s'entrouvrent, on voit ses belles dents toutes blanches et on a envie de les caresser avec sa langue. Ses pommettes prennent la couleur d'une dune de sable au sud du pays quand le soleil va piquer un roupillon...* [...] *Elle attend le voyou charmant* [...] *Ce voyou-là, qui sortirait d'entre deux tours peintes de toutes les couleurs pour planquer la grisaille du béton, elle l'attend avec tant d'espoir qu'elle en parle à tous les mecs de la bande, et ils ont honte de n'être pas celui-là. Car ils sentent, ils comprennent que son voyou, elle l'aimera comme une bête, pour rattraper le temps perdu. Les femmes ont le don de refaire le temps perdu sans qu'on s'en aperçoive.* [12]

En parlant de Josette, le texte nous dit :

> *Josette n'est pas maquillée. Elle ne se fait une petite beauté que très rarement, le jour de la paye entre autres.*
>
> *Depuis son divorce elle a tendance à se laisser aller. Son fin visage manque de couleur et d'espoir. Ses vingt-huit ans se dressent comme une belle plante bien verte et bien montée, hélas pas entretenue.* [13]

Et plus tard :

> *La cité s'endort sur les âmes seules. Elle n'attend rien, Josette. Son corps, son corps perdu, elle lui laisse juste une petite fente d'aération, pour qu'il respire, pour se le garder, se le préserver, pour des nuits encore plus dures, les nuits sans sommeil, parce que la peur, parce que la solitude. Il faut tirer les rideaux, pour cacher cette peur, cette solitude...* [14]

Quant à Malika, les descriptions physiques en sont assez brèves :

> *Malika, robuste femme algérienne, de la cuisine voit passer son fils furtivement dans le couloir. […] Elle parle un mauvais français avec un drôle d'accent et les gestes napolitains en plus.* [15]

Mais en regardant les filles dansant à la télé, la veille du jour de l'an :

> […] *elle repense au temps où elle dansait et chantait aussi* […]. *Les femmes* […] *avançaient et reculaient au rytme du « bendir » que Malika tenait dans ses mains avec grâce et fierté. Ses longs cheveux noirs tressés et cachés sous un foulard*

[11] Ibid., p. 24.
[12] Ibid., p. 25-26.
[13] Ibid., p. 44.
[14] Ibid., p. 62.
[15] Ibid., p. 12-13.

> *dernier cri, elle entonnait la chansonnette que répétaient les autres. […] Elle était belle, Malika, grande, élancée, elle n'avait à l'époque qu'un enfant, elle était bien jeune.* [16]

Les traits du caractère de ce personnage sont bien soulignés dans le texte. Elle travaille toute la journée pour alimenter sa famille. Elle est forte, courageuse, solidaire. Elle n'hésite pas à affronter le père Levesque lorsque, ivre (ce qui arrive très souvent), il bat sa femme et ses enfants. Elle considère Stéphane comme son fils et elle aide Josette autant qu'elle le peut. Comme le fait remarquer A.-M. Mangia :

> *Face à un nouveau système social (le système occidental) et à une nouvelle situation (celle de l'immigration), la femme du Maghreb, au lieu de perdre ses pouvoirs habituels, va les renforcer et les augmenter, au détriment de la figure paternelle.* [17]

Dans le cas du *Thé au harem d'Archi Ahmed* il faudrait ajouter que le père de Madjid est malade depuis l'accident, c'est un enfant de plus dont se charge Malika.

Ces trois personnages féminins représentent trois générations et trois types possibles dans la Cité :
- Anita : mère française et père algérien.
- Josette : française.
- Malika : algérienne.

Dans le texte, aussi bien que dans le film, ces trois personnages nous marquent le futur, le présent et le passé. Rêve d'un futur meilleur pour Anita, Josette et la détresse du présent et Malika et l'évocation d'un passé de bonheur dans les fêtes d'Algérie.

Dans le film, on observe que la plupart des dialogues sont transposés fidèlement, parfois même mot à mot. Lorsque Pat et Madjid vont rue Saint-Denis voir les prostituées, juste après le vol du portefeuille dans le métro, Pat marchande le prix avec une d'entre elles et lui dit :

> *– Mon copain, il a une réduction famille nombreuse. Ça marche pas chez vous ?*
> *La fille :*
> *– Allez, barrez-vous, laissez-moi bosser.*
> *– Salope ! dit Pat en continuant son chemin.* [18]

Par contre, le travail d'adaptation filmique se fait présent dans toutes les réflexions, dans toutes les descriptions qui apparaissent dans le roman. Tout ceci est traduit dans le film par des recours cinématographiques tels que la présence ou absence de lumière, le son direct, le rythme, la direction de la

[16] Ibid., p. 157.
[17] Mangia, A.-M., « Les rôles féminins dans les romans "beurs" », in: Bonn, Ch. (sous la direction de): *Littératures des immigrations. 1: Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 52.
[18] Charef, Mehdi, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983, p. 104.

caméra, de façon à permettre la perception de toute une série de sentiments comme la douleur, l'angoisse, le malaise, la peur.

Prenons un exemple. En parlant de la Cité :

> […] *La peur règne dans la cité. On se la refile, vu qu'on a rien d'autre à se donner et qu'on veut pas. Surtout pas. Il paraît plus facile de se faire peur et de faire peur aux autres, en restant cloîtré chez soi avec un berger allemand à ses pieds, que de sortir au-devant des gens pour se comprendre et les comprendre.*
> *La crainte domine la cité et ses habitants. Avec tous ces jeunes qui se droguent et qui détroussent, qui violent les vieilles, à ce qu'on dit, c'est l'angoisse ! Mais quand on possède un berger allemand et en plus la bonne et grosse bébête, on a moins peur…* […] *Si une adolescente est souffrante qu'elle n'aille surtout pas chez le médecin d'en face, ou à l'hôpital du coin, on parlera tout de suite d'avortement. On te balance pour un rien, pour un joint, une baise, une cuite….*
> *Tout le monde s'épie, tout le monde moucharde et personne, bien entendu, ne sait rien. Y'a pas de vie privée. Tout s'étale et se renvoie pour contre-attaquer, agresser le voisin…* [19]

Dans le film, cette peur et cette agression sont traduites clairement dans la scène où Madjid rencontre son voisin qui fait semblant de lui lancer son chien. De même, dans une scène du début où Pat commence à aboyer et à hurler provoquant ainsi la réponse des nombreux chiens du bâtiment.

On retrouve aussi dans le film des sensations comme l'odeur. Le texte dit :

> *Dans le couloir humide et mal éclairé qui sentait l'urine et la merde il s'alluma une cigarette et se dirigea vers la sortie.*
> *Arrivé devant l'escalier qui donnait accès au hall, il se ravisa* […] *Et là, dans ce réduit, dans ce débarras, entre un sommier dont les ressorts ont crevé la toile juste aux endroits où il y a des taches d'urine et un frigidaire, porte ouverte, malade, descendu certainement en toute hâte une nuit, là, dans une forte odeur d'hôpital, est allongé le petit Farid…* [20]

Dans le film, la caméra se promène dans un couloir étroit, dont les murs suintent l'humidité, accompagnant Madjid et Pat. Ce dernier marche sur un crotte de chien et il s'exclame : « Merde ! » Quant à l'éclairage de cette scène, nous avons tout d'abord une lumière jaunâtre, sombre, tout le long du couloir qui nous fait sentir cette odeur nauséabonde d'urine. Cette lumière jaunâtre devient plutôt blanchâtre en arrivant chez le petit Farid qui est en train de se droguer. La lumière blanchâtre et le mouchoir qu'il renifle évoquent l'odeur d'hôpital dont nous parle le roman.

Le scénario du film présente une chronologie différente de celle du texte quant aux séquences. On y ajoute aussi des séquences qui n'étaient pas présentes dans le texte. Parlons de quelques unes :

- La relation Madjid/Chantal, ou plutôt l'attirance qu'éprouve Madjid pour la sœur de son copain, est plus explicitée dans le film. Un jour de pluie, Madjid vole une deux-chevaux et

[19] Ibid., p. 20-23.
[20] Ibid., p. 7-8

propose à Chantal de l'accompagner à son travail mais elle refuse. Dans une autre scène, il l'aborde pour lui reprocher son manque d'attention envers lui. Cette dernière scène, Malika l'observe derrière sa fenêtre. Ceci permet d'ajouter un désir de Malika qui n'est pas explicité dans le texte. Son fils doit épouser une fille algérienne. Elle refuse complètement de voir son enfant uni à une Française. D'un autre côté, cela permet au spectateur de comprendre l'énorme douleur que ressent Madjid en voyant Chantal exercer la prostitution rue Saint-Denis. Douleur qui l'amènera à s'enivrer, et à se laisser aller jusqu'au point où il est arrêté par la police.

? Un autre ajout est la bande rivale de motards. Cette bande va les aider lorsque la police et quelques voisins vont les chercher au cinéma. Grâce à cette introduction, le spectateur comprend facilement que, face à un ennemi commun (la police, les voisins qui les embêtent), on oublie les différences et la solidarité entre exclus du système règne. Cette solidarité est présente aussi dans notre dernier exemple. Solidarité envers Farid, le toxicomane, mais aussi envers la cité puisqu'ils se battent avec l'Ancien, le dealer. Ils le chassent de leur cité qu'ils veulent propre. Le joint ça passe, mais pas l'héroïne.

Le réalisme est un passage obligé pour qui veut s'émanciper des blessures de son enfance, de son adolescence, de ses trajectoires familiales, de cette intégration obligée dès son arrivée en France. Avec le temps, en ayant au départ ce point de vue, Mehdi Charef fait un essai de réappropriation de son histoire, de son présent et de soi. Avec l'enracinement au sein de la société française et sa pleine insertion (culturelle, économique), les thèmes évoluent. Ce n'est pas seulement un «écrivain de l'immigration », un «écrivain de banlieue », mais un auteur qui aborde la question des femmes, des Français qui vivent dans les mêmes conditions.

* * *

Au terme de ce parcours forcément rapide il convient de mettre en lumière les interrelations qui s'établissent chez Mehdi Charef entre son roman et l'adaptation cinématographique. L'analyse comparative de l'un et de l'autre nous aide à comprendre les différents procédés utilisés pour passer d'un mode d'expression (le roman) à un autre (le film) sans trahir le sens profond du texte. Nous avons vu que l'abondance de phrases courtes dans le récit et de dialogues facilitait l'adaptation cinématographique qui reprend, souvent textuellement, le discours des personnages. Il en va autrement pour ce qui est de l'expression des sentiments, des angoisses et de l'univers

intérieur des personnages et des milieux. Là le film doit faire voir ce qui par définition est invisible ; il doit expliciter et donner une forme perceptible à l'antériorité. D'où le recours à des scènes qui traduisent les sentiments individuels ou collectifs, à des éclairages et à des couleurs qui évoquent les sensations non visuelles (le goût, l'odeur), à des paroles qui explicitent le malaise des personnages. D'où également certains développements dans le but de rendre plus évident l'état d'âme des personnages ou le sens de la relation affective entre ceux-ci.

Mais tous ces procédés, comme nous avons essayé de le montrer, sont utilisés pour reconduire cinématographiquement le même univers que celui que présentait le roman. L'univers de ces êtres singuliers, de ces exclus des banlieues parisiennes, auxquelles a appartenu Mehdi Charef et que l'auteur recrée dans un effort pour pouvoir vivre paisiblement en essayant de résoudre au préalable son histoire.

Images de l'émigration chez Habib Tengour

Anna ZOPPELLARI,
Trieste

Existe-t-il un motif de l'émigration dans les œuvres de Habib Tengour ? Et, s'il existe, quels sont les rapports qu'il entretient avec le motif de l'exil ? ou avec le thème du voyage ? De quelle façon, finalement, les textes tissent-ils la perspective sociologique (sur laquelle s'ancre le motif de l'émigration) et la perspective méta-textuelle (qui fonde cette sorte d'intertextualité diffuse qui caractérise les œuvres de Tengour) ? Mon intervention partira de ces questions multiples non pas pour leur donner une réponse exhaustive, mais pour essayer de fixer quelques idées générales, qui constituent les points de départ d'une problématique dans laquelle se croisent la nécessité du poète d'exprimer son malaise individuel et la volonté de se faire l'interprète du malaise collectif.

Pour commencer, il ne sera pas inutile de revenir sur les significations des mots concernés : premièrement, il faut rappeler que, si les deux notions d'émigration et d'exil peuvent être superposées pour l'idée négative de départ du sol natal et d'arrivée dans un autre pays qu'elles ont en commun, la notion d'émigration implique un choix (au moins potentiel) et une motivation originaire de type socio-économique, tandis que la notion d'exil insiste sur les idées d'expulsion et d'obligation «de l'extérieur » pour des raisons notamment politiques. Deuxièmement, s'il est vrai que les deux notions concernent et les individus et les collectivités, il est vrai que, au moins pour ce qui est de l'histoire du Maghreb, l'émigration implique un sujet collectif, tandis que l'exil implique un sujet individuel. Finalement, ni l'une ni l'autre notion n'ont à faire vraiment avec l'idée de voyage, car elles n'expriment pas le désir de connaissance d'un ailleurs, mais l'idée d'angoisse du départ, d'abandon et de perte de repères, de désir (possible ou impossible) de retour, et, dans les deux notions, le contact avec l'altérité est le plus souvent difficile.

En fait, l'analyse des textes de Tengour fait ressortir un mélange entre ces trois acceptions du sujet migratoire, dans lequel on reconnaît la volonté de mettre continuellement en relation entre eux le niveau individuel et le niveau collectif. Il suffit de feuilleter les différentes œuvres pour retrouver une représentation d'immigrés qui ne se limite pas forcément à l'image socio-économique, mais qui se caractérise par l'évocation d'un sujet à personnalité complexe, à la fois travailleur et étudiant, émigrant et voyageur, expatrié et rentré au pays. Dans *L'Epreuve de l'Arc* [1], par exemple, c'est «Kader, un immigré » (p. 127) qui raconte sa vie aux deux étudiants algériens, en les invitant à « décroch[er] vite la roulotte » (p. 128) à se « délest[er] des bricoles » (p. 128), à apprendre à « dénicher » (p. 128) et faire comme Rimbaud, de même que lui «autrefois, [… il] voul[ait se] dégourdir, faire l'Inde après [sa] maîtrise, faire le tour du monde à pied et au hasard alléchant des moyens de locomotion » (p. 128). Il voulait « l'Aventure avec le grand A ! Le grand voyage ! » (p. 128). Par contre, dans «Chansons », une des nouvelles insérées dans *Gens de Mosta* [2], le motif de l'émigration en France (et le motif du mal du pays) est lié plus à la préoccupation de réorganiser les signes de l'imaginaire collectif qu'à la volonté de représenter des exemples de situations réelles (ou vraisemblables) de la vie d'immigrés. La situation de l'émigré s'identifie donc à la situation de l'exilé, à savoir qu'avant d'être un état social, elle est un état existentiel, qui détermine le détachement de l'individu de sa communauté, l'oblige à se mettre en contact avec d'autres communautés (et d'autres cultures), et le porte, finalement, à se pencher sur lui-même.

Il s'agit, en général, de personnages «déracinés » et toujours migrants, qui se déplacent souvent de l'Algérie à la France (et vice versa) : même s'ils ont vécu longtemps dans la société française, et s'ils s'y sont bien ou mal insérés, ils continuent à éprouver un sentiment de malaise et d'exclusion par rapport à la communauté d'accueil. D'ailleurs, même s'ils considèrent le retour comme un accomplissement nécessaire de leur existence, ils n'arrivent plus à se réintégrer dans la communauté d'origine, par rapport à laquelle ils éprouvent un sentiment d'attachement nostalgique et critique à la fois. Il s'agit, encore, de personnages ou de voix poétiques qui éprouvent un besoin profond de reconstituer la mémoire de leur peuple et de rétablir le contact avec la communauté. Il s'agit, finalement, de personnages à travers lesquels l'écrivain rassemble sa mémoire personnelle et la mémoire collective de la communauté algérienne.

Cette situation de déracinés peut être expliquée à partir de plusieurs perspectives : on peut y reconnaître la situation de l'intellectuel qui est à la fois dans et détaché de son peuple ou, plus généralement, la situation d'un

[1] Habib Tengour, *L'Épreuve de l'Arc*, Paris, Sindbad, 1990.
[2] Habib Tengour, *Gens de Mosta*, Paris, Sindbad, 1997.

peuple qui a du mal à retrouver son identité après une période de colonisation, mais on peut avoir recours à une interprétation de type générationnel, qui nous semble plus avantageuse puisqu'elle rend compte de la complexité intérieure de la société algérienne. Les personnages représentés dans les œuvres de Tengour ressemblent beaucoup au type générationnel du « chaînon manquant » décrit par Benjamin Stora [3]. Selon l'historien, « les hommes nés entre 1940 et 1950 » constituent une sorte de « chaînon manquant » qui « grève l'élaboration d'une mémoire collective » (p. 64). C'est toujours l'historien qui précise que cette génération « imprégnée par la veine révolutionnaire et l'idéologie marxiste » (p. 72) est constituée, en général, par des individus qui n'ont pas trouvé place dans la société actuelle et sont aujourd'hui impliqués, entre autre, dans ce que l'historien définit comme « le combat mémoriel » (p. 72). C'est d'ailleurs Tengour lui-même qui nous présente des personnages « entre deux digues » [4] caractérisés par le fait qu'ils vivent dans une sorte de « manque temporaire » et qu'ils sont condamnés, de même que le dénonce le narrateur de *L'Epreuve de l'Arc*, à « pitoyablement ramper […] comme des insectes aptères » (p. 26). L'incapacité de voler devient l'impossibilité de se représenter en tant que sujets à part entière dans la société algérienne. Les héros de Tengour, s'ils prennent des identités épiques et mythiques (Ulysse, Sultan Galiev, etc.) sont toujours des hommes en lutte perpétuelle avec la société, qui refusent les institutions, se caractérisent par une sorte de « radicalité protestataire » [5] et ne peuvent se résigner à leur situation existentielle.

J'analyserai donc deux aspects de cette génération à travers les œuvres de Tengour :

1. le rapport conflictuel entre l'individu et la société, qui se caractérise par un inévitable détachement, mais aussi par la volonté de reconstituer un lien avec sa communauté à travers un travail sur la mémoire personnelle et collective.
2. l'impossibilité de faire ce travail de récupération mémorielle sans l'appui sur des données intertextuelles, qui diluent, en quelque sorte**,** la préoccupation identitaire et l'insèrent dans un réseau culturel très ample qui perturbe l'effet référentiel pour introduire les récits dans une sorte de lieu intermédiaire, qui ne nie pas le référent, mais en limite l'effet rassurant de fenêtre sur le monde.

[3] Benjamin Stora, *Algérie, Maroc. Histoires parallèles, destins croisés*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.
[4] H. Tengour, *L'Epreuve…*, op. cit., p. 26.
[5] B. Stora, *op. cit.*, p. 72.

Pour retrouver ces deux démarches je m'appuierai sur l'analyse de trois œuvres : *L'Arc et la cicatrice*[6], *L'Epreuve de l'arc* (1990) et *Gens de Mosta* (ouvrage publié en 1997, mais dont beaucoup des nouvelles qui le composent avaient déjà été publiées en revue).

Reconstituer une mémoire de la migration

Tous les textes de Tengour sont travaillés par la conscience de l'existence d'un hiatus entre l'individu et sa communauté et, en même temps, par la volonté de combler cette distance. *L'Arc et la cicatrice* est un recueil de poèmes où le thème du retour après une période d'exil est dominant et l'écrivain exprime son drame à travers l'évocation d'images de pierres froides ou de l'aridité du paysage. La perspective est foncièrement personnelle, bien que le texte maintienne l'idée du besoin d'engagement politique. Dans ce recueil, la figure d'Ulysse permet en même temps de présenter l'image du poète migrant et d'enraciner le mythe homérique dans le contexte algérien. Dans *Café-Marine*, Ulysse apparaît tout de suite sur la scène, au moment où il rentre après un long voyage. Il est fatigué et mal à l'aise et même le temps atmosphérique semble s'opposer à son retour : la pluie qui tombe augmente l'impression de pesanteur, tandis que l'ironie des dialogues et le processus de démythification du héros contribuent à donner l'idée d'un détachement total du poète de sa nation. Rentré de l'exil, le poète n'arrive pas à se réintégrer dans son pays et il éprouve la sensation d'être abandonné de tout le monde parce qu'il a abandonné tout le monde. Le motif de l'exilé qui revient mais qui doit se résigner au fait que son exil est désormais comme une maladie incurable est présent dès le début du poème et se précise avec la citation de quelques vers de Yannis Ritsos : l'exilé n'est reconnu par personne «parce qu'il a connu la mort » « Et parce qu'il a connu la vie avant la vie et par delà la mort » (p. 21). Tengour développe cette suggestion du poète néo-grec en nous présentant un Ulysse seul et abandonné, qui n'est reconnu par personne, même pas par son chien car « les chiens ne vivent pas si longtemps pour reconnaître leur maître » (p. 23) et qui ne provoque aucune «sensation » sur les Prétendants, puisque «Les Prétendants étaient fatigués de leur Attente et Curieux » (p. 23). De notre point de vue, le recueil se présente donc comme un moment d'angoisse pour la conscience que le détachement de sa communauté est total et le poète n'arrive plus à renouer les fils de son histoire.

L'Épreuve de l'Arc développe de façon encore plus précise le thème de l'exil et la pratique de la citation. Le texte s'ouvre avec une inscription en exergue de Hölderlin qui évoque le motif de la perte de tout repère en pays étranger : « Un signe, tel nous sommes, et de sens nul, / Morts à toute souffrance, et nous avons presque / Perdu notre langage en pays étranger ».

[6] Alger, E.N.A.L., 1983

Comme l'on sait, le texte raconte la vie de deux amis qui habitent « dans un hammam crasseux, comme l'étaient tous les lieux publics, privés ou d'État, de la Basse-Casbah » (p. 11). Les deux amis commencent un voyage fantastique et initiatique au cours duquel ils vont explorer tous les lieux de leur ville et de leur imagination. Les images d'Alger se superposent aux images de Paris, la représentation des lieux de l'enfance à l'évocation d'autres villes. Le texte présente, encore une fois, une évocation très nette du mythe d'Ulysse qui est transporté dans la situation algérienne avec le but de représenter, par le biais des symboles, les différentes étapes de l'aventure du roi d'Ithaque : l'herbe des lotophagues devient le haschich des étudiants, la lutte du héros homérique contre le chant des Sirènes s'identifie à la lutte du protagoniste contre son instinct sexuel, la visite au bordel évoque l'histoire de Circé, l'image du scorpion suggère la descente aux enfers, etc. Cependant, si la figure d'Ulysse prédomine dans ce texte, elle s'accompagne de beaucoup d'autres citations et interférences qui tissent le texte comme un grand réceptacle de discours. Le recours à l'intertexte a cependant un double effet, d'un côté il réactive la double référence à l'imaginaire oriental et occidental (représenté notamment par le recours aux « maqâmat » et au mythe d'Ulysse), de l'autre, il se fonde le plus souvent sur l'emploi de formules « toutes faites » qui augmentent l'impression d'une clôture du texte sur lui-même, autrement dit, d'une substantielle impossibilité de la voix narrative de sortir de l'impasse où elle se trouve. C'est le cas de l'évocation des villes étrangères, notamment nordiques, dans le texte. Pris par le désir de « faire le voyage » (p. 134), d'éprouver ce qu'on leur avait raconté, les deux amis imaginent un Nord mythique et foncièrement stéréotypé, avec « des noms de villes curieux » (p. 145), des « images corsées » (p. 145) et « davantage des clichées qui traînent dans la caboche » (p. 145). Et cependant, la prétention d'être les premiers Arabes à accomplir « un tel voyage » (p. 146), est déçue par les mots de La Perruche qui les met en garde :

> *Que savez-vous des Arabes et de leurs voyages ? Alger est loin d'être au cœur de l'Arabie ! Jeunes présomptueux, vous avez encore pas mal à apprendre !* (p. 146).

Au-delà du contexte textuel et des motivations liées à l'intrigue qui motivent ces mots, ce qui est intéressant est cette volonté de dire quelque chose et de l'effacer en même temps, car la même chose a été déjà dite, ou déjà faite, et la migration elle-même (qu'elle soit voyage, émigration ou exil) doit être inscrite dans une histoire déjà ancienne, qu'on doit tout d'abord récupérer.

* * *

Finalement, *Gens de Mosta* se présente dès le début comme un texte écrit pour reconstituer la mémoire d'une communauté. Nous avons analysé ailleurs de quelle façon cette reconstitution est présentée comme un remède contre la dégénération et contre la mort [7], nous voulons maintenant nous fixer sur le thème migratoire qui le caractérise. Le thème de l'exil, ou de la migration, est présent dans plusieurs nouvelles, mais notamment dans cinq des quinze moments : « Paris-Octobre » où la diégèse reconstruit une histoire d'exil dans un contexte d'immigrés, « Chansons » où le renvoi est directement au sujet de l'immigration, « Les Lotophages » qui se fixe sur le motif du retour et sur la déception qui dérive de la découverte de la réalité dans laquelle se trouve le pays, «Le Roi d'Allemagne » qui décrit avec ironie et désillusion l'aventure d'un étudiant algérien mis en contact avec des mœurs qu'il ne connaît pas et finalement «Gens de Mosta », récit où le thème du retour se lie de façon évidente à la volonté de renouer avec l'image du père. Encore une fois, la reconstitution de cette mémoire est faite à partir de la superposition d'une problématique personnelle (la volonté de rassembler ses souvenirs) à une problématique socio-culturelle (la volonté de reconstruire la vie d'une communauté). La démarche de Tengour est justement celle de mettre ensemble les deux niveaux, personnel et historique, pour reconstruire les différents systèmes symboliques qui appartiennent à la communauté originaire. Particulièrement intéressante, à ce propos, est la nouvelle « Chansons ». Ici, le récit se présente comme un résumé des résultats du travail de rassemblement des chansons sur l'émigration de la part de Hasni et l'histoire d'une tentative de donner une structure aux notes éparses, pour les transformer en « un livre, un roman dans lequel ce monde en détresse serait transfiguré » (p. 56). Le récit procède donc sur deux plans, d'un côté il présente une réalisation, de l'autre il décrit une déception.

Du côté de la réalisation, l'émigration est présentée à partir d'un imaginaire foncièrement négatif : la traversée est toujours « périlleuse » et « mortelle », l'abandon du sol natal est une « porte ouverte aux soucis, aux tracas, aux ennuis et aux déceptions » (p. 54), les images du départ manquent totalement de la gaieté qui caractérise les voyages faits pour trouver «un remède miraculeux aux langueur de l'âme » (p. 54) ; la distance s'identifie à l'exil et le départ au décès. Face à ce « stock commun de formules percutantes appropriées aux tribulations de chacun » (p. 56), la volonté de Hasni est de « faire œuvre » de « rendre compte d'un temps révolu ; en fixer la lumière et l'émotion » (p. 56). En fait, si l'action de « se souvenir est une obligation religieuse et un acte militant » (p. 157), l'impossibilité de trouver une formule qui puisse fixer le souvenir est à l'origine d'un sentiment de déception, d'une résignation à l'impossibilité de cette charge, mais, plus

[7] Anna Zoppellari, «La mémoire et l'oubli dans *Gens de Mosta* », in Mourad Yelles (éd.), *Habib Tengour ou l'ancre et la vague. Traverses et détours du texte maghrébin*. Paris, Karthala, 2003, 362 pages, p. 315-330.

tragiquement à l'impossibilité de lutter contre la dégradation sociale et personnelle.

Au-delà de l'apparente simplicité de l'intrigue, la nouvelle nous présente un personnage en quête d'une identité d'interprète de sa communauté et une communauté dont l'imaginaire est bien représenté. Si les tentatives de l'aspirant auteur débouchent sur une impasse, dans laquelle on peut reconnaître l'angoisse du poète qui cherche les mots pour parler de son peuple, les chansons populaires expriment les sentiments collectifs « de façon exacte », puisque, de même que le précise Hasni, «les mots étaient justes » et « sans prétention » (p. 56). Cependant, l'incapacité de Hasni ne signifie pas nécessairement l'impossibilité de l'entreprise, au contraire, la nouvelle a une signification essentiellement éthique, puisqu'elle pose le problème du rapport entre le poète et sa communauté. Sur le plan esthétique, le recours aux chansons s'inscrit, d'ailleurs, dans la même volonté de travailler les textes au niveau des interférences des discours en s'appuyant sur une série de renvois intertextuels qui sont diégétisés dans la chaîne narrative, mais qui maintiennent une autonomie relative par rapport au contexte. Ce procédé est assez répandu dans *Gens de Mosta* et contribue à former une sorte de texte souterrain qui parle des émotions laissées chez les personnages par les récits qui ont tissé leur histoire, qui ont mûri leurs passions et leurs désirs les plus profonds. C'est une sorte de mémoire parallèle, qui s'inscrit dans la vie des personnages, mais qui symbolise la stratégie de recomposition des rapports sociaux du sujet face au monde, à soi, à l'Autre. Encore une fois, leur fonction est à la fois personnelle et collective : ces renvois travaillent l'écriture par un système hétérogène de discours et de pratiques communicatives en reproduisant la problématique de l'interculturalité sur laquelle naît et se développe la production littéraire d'un auteur francophone du Maghreb, mais plus généralement, la formation d'une communauté bilingue qui a vécu le français comme imposition mais aussi comme mise en relation avec l'extérieur.

A ce niveau, la perspective intertextuelle côtoie la perspective sociologique du recueil. Le texte souterrain perturbe la clarté du discours référentiel puisqu'il construit les récits selon la conception de fond du réseau citationnel, voire comme un « procès d'appropriation du discours » [8], mais il rend compte des formes de ré-appropriation de ces espaces publics du discours que sont les chansons et, dans d'autres nouvelles, le cinéma et les traditions des contes oraux et littéraires dans les cultures mises en cause.

* * *

[8] Antoine Compagnon, *La seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 360.

Pour conclure, les textes de Tengour sont donc construits à partir d'une sorte d'inflation de l'intertexte, qui prend la forme de citations classiques (les exergues) ou atypiques et dont l'effet est la dissolution de la frontière du texte et du hors-texte, de la construction des oeuvres comme un greffage de discours qui ne sont plus simplement les paroles des narrateurs ou des personnages, mais qui sont aussi l'intersection de textes qui agissent comme pré-textes, mais aussi comme « couche sédimentaire où le texte se dépose » [9]. Cette greffe véhicule une véritable passion de l'écriture qui prend en compte la conscience du hiatus existant entre le réel et la littérature. C'est cette conscience de la modernité littéraire qui constitue l'intérêt esthétique de l'oeuvre de Tengour, qui, comme l'a noté Naget Khadda, se construit comme une « forme-sens qui récuse la narrativité naïve » [10], érige « le discontinu en principe » (p. 247) et met en relief la métatextualité comme idée fondatrice du travail scriptural.

De cette façon, l'écriture de Tengour met en scène la conscience de sa propre production et la conscience du monde dont elle est l'expression. Il s'agit, avant tout, d'une conscience qui considère le rapport entre l'écriture et l'objet comme un rapport complexe, puisque le réel ne se confond pas avec sa transcription littéraire, mais il n'en est même pas détaché. Si l'écriture ne transfère pas le référent de façon immédiate, le référent lui-même n'est qu'une intersection des signes laissés par l'histoire qui doivent être décryptés par une conscience. De ce point de vue, ce qui est mis en scène dans les œuvres de Tengour est le regard posé sur les traces d'une culture à double référence (islamique et occidentale). Ce regard ne reconstruit pas seulement une histoire personnelle et collective, mais il s'interroge sur les significations et les formes de cette histoire. On peut dire qu'il s'agit d'une sorte de regard tourné vers deux objectifs : les objets (événements, personnages, etc.) et les filtres culturels qui encadrent ces événements, dont les différents types de narrations et de discours sont la trace la plus évidente. Les textes mettent en scène leur propre processus de construction, mais ils annexent en eux « des notations au ras du réel » [11] de la vie quotidienne et, en dernière analyse, de l'interférence du littéraire dans le quotidien des personnages.

Autrement dit, le réel devient un matériau de construction qui à la fois est englobé par le travail littéraire et l'englobe à son tour : il l'englobe puisque le produit culturel n'est qu'un élément entre les autres du réseau social que le travail de la mémoire veut reconstituer, et cependant il en est englobé, puisqu'il devient discours parmi les discours, texte à interpréter avec le

[9] *Ibid.*
[10] Naget Khadda, « A propos du *Vieux de la Montagne* », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXIII, 1984, p. 233-248: p. 247.
[11] *Ibid.*

regard pénétrant et passionné de l'homme de science qui revient sur ses pas et se demande quel type de conscience identitaire, multiple ou éclatée, a été produite par une communauté qu'on peut définir « migrante », ou au moins « déplacée », puisqu'elle est à la fois française et algérienne, méditerranéenne et mondiale.

Déplacements identitaires

Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smaïl

Margaret A. MAJUMDAR,
Portsmouth

Il s'agira dans ma communication en partie de la validité de certains concepts théoriques de base de la critique dite «postcoloniale », qui s'est développée tout d'abord dans un espace essentiellement anglophone, et surtout dans le domaine de la critique littéraire, ainsi que celui de *cultural studies.* Il s'agira donc également de leur aptitude à servir d'outils d'analyse de la littérature postcoloniale francophone.

En considérant quel est l'objet de cette théorie, on bute tout de suite sur la définition problématique de ce qui constitue une littérature postcoloniale :

Simple définition chronologique ? Même là, cela pose problème, car le postcolonial peut englober toute production de la période coloniale, tout comme la période des indépendances et les productions de la diaspora actuelle.

Définition par rapport à l'origine des auteurs ? Là encore, on ne fait pas de distinction entre les auteurs d'origine métropolitaine, dont l'œuvre est marquée par l'expérience coloniale, et ceux qui ont leurs origines dans les pays colonisés ou anciennement colonisés.

On pourrait donc croire que ce champ est tellement vaste que presque toute la production culturelle depuis plusieurs siècles, des pays colonisateurs aussi bien que celle des anciens pays colonisés, puisse être subsumée là-dedans.

Dès lors, on peut légitimement se demander quelle est la valeur de cette théorie, qui semblerait remplacer la théorie littéraire tout court. Se présente-t-elle enfin comme une théorie universelle de la littérature, et plus particulièrement de la littérature comparée, ou peut-on y trouver des concepts plus spécifiques, qui seraient plus aptes à nous servir d'outils de compréhension du corpus littéraire qui nous intéresse particulièrement ?

Paroles déplacées. 1) Espaces

J'entends délimiter la portée de mon propos, en retenant deux concepts de base de la théorie postcoloniale : d'abord, la notion d'hybridité ou de métissage ; et, ensuite, la question de la voix dans la littérature postcoloniale.

Il n'y a nul doute que l'hybridité est l'un des concepts de base de la théorie postcoloniale, qui sert de facteur d'unité à ce vaste corpus littéraire éventuel. Ce n'est qu'à l'aide de l'hybridité ou de l'hybridisation qu'on arrive à mettre ensemble des œuvres tellement différentes. Car si on peut mettre presque toute la littérature moderne dans le panier du postcolonial, ce n'est que parce qu'on suppose une effectivité des rapports entre métropolitains et colonisés, une interrelation entre les phénomènes culturels des deux côtés, à travers toute la période de la colonisation, comme de celle de la décolonisation, jusque dans la période la plus récente.

L'hybridité ne s'appliquerait pas seulement à une analyse des œuvres de la littérature dite « coloniale », encore moins celles de colonisés, ou d'anciens colonisés, qui auraient toutes été touchées par les effets du rapport colonial de manière directe. Comme l'ont bien remarqué Edward Saïd et d'autres, les grands classiques de la littérature anglaise ou française, même quand ils ne traitent pas explicitement de sujets « coloniaux », s'écrivent tout de même sur un fond constitué par les processus historiques, économiques, politiques et culturels mis en train par l'impérialisme et par les rapports qui en résultent.

La première partie de cette communication portera un regard sur le mode de fonctionnement de ce concept d'hybridité dans la théorie postcoloniale, avant de considérer la question de sa valeur. Je passerai ensuite à une considération des rapports entre la littérature et la politique, en privilégiant la question de la représentation ou de la voix, telle qu'elle figure dans les débats de la théorie postcoloniale. Dans la dernière partie de ma communication, et pour ne pas trop rester dans le théorique, j'examinerai un cas littéraire spécifique, l'œuvre de Paul Smaïl et son roman *Ali le Magnifique* en particulier, qui a été l'objet de débats relevant de notre sujet.

* * *

Dans la période qui suit les décolonisations et les indépendances, il n'y a nul doute qu'une certaine fluidité s'installe dans les rapports entre les anciens colonisateurs et ceux qu'ils avaient colonisés, répondant aux mouvements et aux transferts de populations, d'idées, de produits matériels et culturels. Il se développe un espace de l'hybridité, qui se définit comme un lieu d'interactions et de métissage.

Pour les théoriciens du postcolonial, cette hybridité rend caduques les oppositions antérieures qui définissaient les rapports coloniaux, tout comme

les luttes anti-coloniales. C'est devenu un lieu commun de la théorie postcoloniale que la dualité des oppositions binaires serait dépassée, non seulement du fait des processus historiques réels, mais aussi sur le plan théorique. La dualité des oppositions, ou la dialectique des contraires, ne servirait plus d'outil d'analyse des rapports coloniaux eux-mêmes. Ainsi, trouve-t-on la proposition que l'hybridité ou l'hybridisation est caractéristique de tous les rapports coloniaux, qui, dès le début des conquêtes coloniales, auraient mis ensemble les populations et les cultures différentes, qui auraient existé et évolué dans un brassage ou une symbiose réciproque [1].

Il existe donc une certaine tendance dans la théorie postcoloniale anglophone à nier toutes les oppositions. Il n'en reste pas moins vrai que cette tendance à tout remettre dans le même panier, qu'on pourrait rapprocher de la parfaite harmonie de la coca cola universelle, devenue quelque peu amère, bute contre des obstacles sérieux et solides : la réalité des rapports économiques, politiques, militaires, culturels entre le Nord et le Sud, ou plus justement, entre un Occident hégémonique et le reste de la planète ; l'immobilité de fait de la plupart des habitants du monde, qui restent figés dans une misère sans issue et sans accès au départ ; enfin, la résistance de ceux qui veulent sauvegarder leurs privilèges et leur statut à part, en défendant leurs frontières contre les nouveaux-venus, mais aussi les barrières économiques, sociales et culturelles internes qui existent pour empêcher trop de fluidité entre les classes, les castes et les catégories différentes, tout comme les distinctions renforcées par la langue. D'ailleurs, si les théories de la créolité et du métissage connaissent une certaine popularité, surtout dans les milieux francophones, cela n'empêche pas qu'il y ait une résistance de la part de ceux qui persistent dans un dualisme, qu'ils ne savent pas désuet, à vouloir continuer à catégoriser la population en « immigrés » et en « Français de souche », ou la littérature en « littérature française » et en « littérature francophone », ou encore, en « littérature algérienne » et « littérature de l'immigration ».

Bien que l'hybridité se propose quelquefois comme élément d'une théorie du meilleur des mondes possibles, on peut légitimement se demander si elle est l'expression d'un idéalisme fraternel ou plutôt un nouvel avatar idéologique de la domination hégémonique des puissants du monde. Car une des conséquences de cette vision de l'hybridité du monde postcolonial est de nier la voix des dominés, qui se trouvent dans l'incapacité d'exister de manière autonome. Ils sont voués à rester imbriqués dans ce rapport de l'hybridité, calquant leurs idées, comme leur comportement sur le modèle du colon ou de l'Occidental – de toute façon, celui qui reste le plus puissant dans cette relation inextricable. On emploie à juste titre la métaphore du

[1] Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London, 1993, p. XXIX.

métissage, car on est comme pris dans les fils d'un tissu de rapports de puissance, auquel on ne peut plus échapper.

* * *

Un des débats caractéristiques et essentiels de la théorie postcoloniale concerne, donc, la notion de voix. Si ceux qui luttaient pour les indépendances considéraient comme axiomatique qu'un des buts essentiels de leur lutte était la reconquête de leur voix, dans toute sa liberté, son autonomie et son authenticité, il faut dire que, depuis l'époque des luttes anti-coloniales, les choses ne paraissent pas si simples et la voix est devenue un des enjeux problématiques de la théorie postcoloniale.

Dans ces débats, on peut difficilement séparer la voix de la représentation – concept qui fait partie des discours politiques autant que littéraires. Une certaine confusion risque donc de marquer ces débats. En même temps, les enjeux sont manifestement doubles, politiques et littéraires.

Il va sans dire que la représentation est un concept clé de la théorie politique en général et des théories différentes de la démocratie en particulier. Faute de démocratie directe fondée sur une participation immédiate au débat ou à la décision politique, le sujet politique, ou citoyen, exprime sa voix et sa subjectivité propre, individuelle ou collective, d'abord à travers le choix d'un représentant, à qui il donne par la suite le droit de s'exprimer en son nom.

Or, la représentation est un terme assez flou, qui se prête à des sens et à des usages assez divers. Ce premier sens, qui implique une délégation d'une part de sa subjectivité à son représentant, est doublé par un deuxième sens, où la représentation serait plutôt un processus d'objectivation, où un objet est désigné avec ses caractéristiques propres.

Il n'est pas étonnant qu'une certaine confusion entre ces deux processus de représentation ait pénétré dans les débats sur la littérature dite postcoloniale, surtout lorsque œtte littérature est considérée comme une littérature de représentation – ce qui n'est pas toujours le cas. D'ailleurs, la représentation dans les deux sens du terme est devenue fort problématique. D'un côté, on met au premier plan l'importance primordiale de la voix ; on remet en cause la possibilité même d'une voix authentiquement représentative dans certains cas, quand on ne met pas franchement en question le droit à la parole. Il s'agit prioritairement dans ces cas des rapports de la littérature à la politique, aussi bien que des questions de censure, réelle ou implicite. De l'autre côté, il y a eu toutes sortes de débats autour de la représentation objectivante de certains groupes et collectivités, soit sur la manière et les modalités de la représentation, considérée sous

l'angle de sa conformité avec une réalité quelconque et par rapport à certaines valeurs politiques, soit, encore une fois, par le recours à cette notion de droit – qui a le droit de représenter tel ou tel groupe ? Ces débats sur la représentation peuvent tout aussi bien concerner le manque de représentation, l'absence ou la non-visibilité de certaines catégories de la population dans les œuvres littéraires, surtout quand il s'agit du théâtre, du cinéma et des médias en général.

Étant donné que les débats autour de ces thèmes sont multiples et les enjeux variés, il nous faudrait limiter notre propos à quelques points saillants.

S'agissant du droit à la parole, nous allons prendre comme point de départ la controverse provoquée par un essai de Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the subaltern speak ? »[2], où il n'est même pas question du droit à la parole, mais de sa possibilité, dans le cas de ceux, ou plutôt de celles, qui sont caractérisés comme « subalternes ». Pour Spivak, la violence épistémique colonial/postcolonial fait que la subalterne ne peut exister comme sujet discursif, mais seulement comme l'Autre, objet du discours de ceux qui jouissent de l'hégémonie, que ce soient les impérialistes européens ou autres néo-impérialistes, ou les élites nationales, régionales ou locales, dont la qualité de sujet reste partielle et programmée par leur rapport aux premiers. La subalterne serait donc vouée au silence et ne peut être représentée que comme Autre, objet du discours. C'est ce qui définit son statut de subalterne. Tout projet visant à rendre la voix à la subalterne serait ainsi voué à l'échec et resterait embourbé dans une vaine tentative de représentation. Si la subalterne arrivait tout de même à prendre la parole, c'est qu'elle ne serait plus subalterne ; elle aurait rejoint ces élites, qui seraient privées, elles aussi, de leur propre voix authentique, mais emprunteraient les éléments des discours, des comportements et de la culture hégémoniques, dans un mimétisme inéluctable. Or, si des critiques comme Homi Bhabha attribuent une puissance de subversion du discours dominant à des effets de déformation ou de déplacement provoqués par ces interactions mimétiques[3], il reste non moins vrai que cette théorisation des rapports entre maître et subalterne implique une dévaluation théorique de fait des possibilités d'une résistance effective. L'ancienne dialectique entre le maître et l'esclave reste à tout jamais bloquée à mi-chemin.

---

[2] Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the subaltern speak? », in Cary Nelson & Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Cultures*, Macmillan, London, 1988.

[3] Homi Bhabha, « Signs taken for wonders: questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817 », *Critical Inquiry* 12:1, 1985, reproduit dans Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (eds), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London/New York, 1995, pp. 34-35.

* * *

Cette controverse reste cantonnée dans le domaine théorique. Il en va autrement pour les débats qui ont eu lieu autour de l'œuvre et de l'identité de Paul Smaïl, qui a provoqué des réactions diverses dans la presse littéraire française, où son œuvre a subi des critiques virulentes, tout comme des louanges [4]. Après le débat sur l'authenticité de l'écrivain «beur » et les accusations de plagiat, le mystère autour de son identité est finalement résolu, car, dans son livre le plus récent, *On en est là* [5], Jack-Alain Léger révèle ce que d'autres avaient déjà deviné – Paul Smaïl, c'est lui [6].

Léger emprunte donc le pseudonyme de Paul Smaïl pour plusieurs de ses livres. Il est vrai que l'emploi d'un pseudonyme n'est pas si extraordinaire dans le monde des lettres. Cette pratique peut s'expliquer par un simple désir de discrétion, pour passer outre à certaines conventions sociales, comme dans le cas d'un certain nombre de femmes (comme George Sand), écrivant sous des noms de plume masculins, ou pour des raisons politiques, pour éviter les conséquences d'une persécution et d'une censure (comme Yasmina Khadra). Il existe aussi des cas, où une volonté de provocation a inspiré la pratique, bien que ce désir de faire scandale ait pu être attribué à tort. Ne citons que les cas de Romain Gary, qui dans un jeu d'identités doubles et même triples, se voit accorder le prix Goncourt sous le nom d'Emile Ajar, ou de Boris Vian qui publie son livre, *J'irai cracher sur vos tombes*, sous le déguisement d'une « traduction » de l'œuvre d'un noir américain inexistant, Vernon Sullivan.

Comment expliquer le choix de Léger ? Il y va sans doute d'une motivation complexe, mais, d'un certain point de vue, on pourrait analyser ce choix du pseudonyme selon la logique de 'l'hybridisation' et des théories développées par Bhabha et d'autres – tout au moins comme une inversion du processus. Au lieu de l'imitation de la culture hégémonique, on trouve un métropolitain, 'de souche', qui veut bien se faire passer pour un auteur d'origine maghrébine, fin connaisseur de la culture des cités de la banlieue parisienne et de Barbès. En même temps, il se présente comme parfaitement versé dans la haute culture française érudite et surtout littéraire.

On verra bien, pourtant, que les choses sont nettement plus compliquées et que ce projet d'écriture soulève toutes sortes de questions théoriques et politiques.

---

[4] Voir en particulier Jean-Luc Douin, « La cabale contre Paul Smaïl », *Le Monde des livres*, 1er mars 2001.

[5] Jack-Alain Léger, *On en est là*, Denoël, 2003.

[6] Voir la notice de Beïda Chikhi sur Paul Smaïl dans Margaret A. Majumdar (éd.), *Francophone Studies*, Arnold, London, 2002, p. 231-232.

En premier lieu, il s'agit évidemment du droit à la parole, et encore plus à la parole déplacée. Léger peut-il se permettre de jouer ce jeu ? Nous reviendrons là-dessus. Pour le moment, considérons la manière dont Léger/Smaïl s'en prend à la représentation dans le sens objectivant. Quel est ce monde qu'il représente dans ses livres ? Quel est le statut de cette notion de représentation dans son œuvre ?

On verra bien qu'il s'agit d'une représentation de la société française contemporaine, où l'expérience des marginaux, des humiliés et des laissés-pour-compte est privilégiée. Dans les livres qu'il a publiés sous le pseudonyme de Paul Smaïl, c'est l'expérience des Franco-Maghrébins qui est l'objet essentiel de son écriture. On voit la France à travers leurs yeux.

En même temps, la notion de la représentation elle-même est visée comme objet dans ses textes, ou plutôt agressée comme cible de sa satire virulente, qui s'inspire de l'analyse de la « société de spectacle », faite par Guy Debord.

> *Tout fait écran désormais, et le beau mot de liberté semble bien ringard à la plupart de nos contemporains, ils préfèrent : sympa ! super ! génial ! cool ! Nous le savons bien, mon ami, mon frère, nous regardons la télé et nous écoutons la radio, nous aussi ! ah ouais !* [7]

Comme Philippe Lançon l'a écrit à propos de son livre le plus récent, il fait de la littérature comme de la boxe.

> *Sous un nom ou un autre, Jack-Alain Léger est un poids plume masochiste et sanguin. Il crie, bouge, insulte, attaque, mord l'oreille, donne des coups hauts et bas, prend des pseudonymes ou des masques, comme les catcheurs.* Il agresse le monde de la représentation, *politiciens, auteurs, critiques, télé-troncs, démagogues de tous acabits. Il se venge des éditeurs qui le rejettent et qu'il énerve. L'encre lui monte à la tête et accélère son rythme verbal. Son combat littéraire vise autant à jouir des crochets qu'il donne qu'à souffrir de ceux qu'il reçoit : comme un boxeur qui, après avoir encaissé, ferait devant miroir l'inventaire de ses cocards [sic] et de ses plaies, pour s'en délecter et les décrire sans fin. Résultat : tout lui fait phrase.* [souligné par moi, MAM].

Ou encore :

> *L'enfer, c'est les autres dans ce monde-ci : les politiques menteurs et désactivés, les poujadistes qui en profitent, les captifs volontaires du zoo humain télévisé, la sous-culture de masse écrasant les vraies œuvres et aliénant les classes populaires, la multiplication des mauvais écrivains* [8].

C'est une œuvre littéraire profondément enracinée dans la réalité contemporaine. On sait, par exemple, que l'auteur d'*Ali le Magnifique* s'inspire de l'affaire du « tueur des trains » présumé, Sid Ahmed Rezala, tout en mettant le lecteur en garde contre toute ressemblance avec des faits ou des personnages réels. D'abord dans son Avis au roman :

> *L'auteur du présent roman n'a eu nulle intention d'offenser qui que ce soit, mort ou vivant ; ni Dieu, qu'il se nomme Dieu, Iahvé ou Allah. Les propos tenus en*

[7] Paul Smaïl, *Ali le Magnifique*, Denoël, Paris, 2001, p. 402. Voir aussi p. 379-381.
[8] Philippe Lançon, « Il en fait des tomes », *Libération*, 6 février 2003.

> *monologue intérieur par le misérable héros de ce roman sont d'un dément, d'un schizophrène, purement fictifs et parfaitement délirants. Les énormités proférées par cet imprécateur fou dénoncent, par leur énormité même, toute volonté de vraisemblance ou de réalisme de l'auteur, lequel décline toute responsabilité quant aux éventuelles erreurs d'interprétation qu'elles pourraient susciter chez un lecteur lisant mal, malveillant, ou simplement distrait.* […]. *Ce roman est œuvre de pure imagination, et selon la formule, et selon la formule consacrée que je fais ici mienne :* Toute ressemblance, *etc. Nous savons que* Le Rouge et le Noir *s'inspirait de l'affaire Antoine Berthet ; qu'il y eut une vraie Madame Bovary nommée Delphine Couturier, et un vrai Edmond Dantès nommé François Picaud.* […] *Les romans de Balzac, de Dumas, de Flaubert, de Stendhal n'en constituent pas moins des romans et rien d'autre que des romans, des romans romans, des romans romanesques. Ainsi, toute modestie à part, et toutes proportions gardées, de* Ali le Magnifique.
> *Depuis Cervantès, au moins, la civilisation occidentale a ajouté aux arts connus dès l'aube des temps l'art singulier, et forcément insolent, forcément ironique, forcément mécréant, de refaire le monde sur le papier, au gré de sa fantaisie, mais d'une fantaisie réaliste.* (*Ali le Magnifique*, pp. 11-12).

Pourtant, les changements qu'il apporte aux faits rapportés ne trompent personne sur l'identité de son modèle et il y a même une espèce de connivence avec le lecteur là-dessus, quand il dédaigne de préciser la fin de cette histoire, que tout le monde devait déjà savoir d'après les journaux et la télévision. Il laisse donc Sid Ali incarcéré au Portugal mais dans l'espoir de sa remise en liberté imminente, du fait des difficultés concernant son extradition en France (p. 615). Il dit d'ailleurs que le livre a été terminé le 13 mai 2000, donc avant le suic ide présumé de Sid Ahmed Rezala (p. 617).

Cependant, ce livre ne peut pas être classé comme un récit mi-documentaire, mi-fiction. Par l'ambiguïté des rapports entre l'imaginaire et les faits, par le délire du monologue intérieur du personnage principal, qui est aussi le narrateur, par les détours et digressions sur des chemins divers, il est clair qu'il s'agit d'un texte avant tout littéraire. L'auteur peut même ironiser là-dessus, comme dans le passage suivant :

> *… le jour en ce 1er février 1982 – il neigeotait sur la banlieue nord de Paris, à peu près jusqu'au Périphe ; au-delà, c'était tout bleu jusqu'à Alger… (Non, là, j'invente, pour faire à la fois plus romanesque et plus poétique ! Parce que je le vaux bien, comme dit la pub L'Oréal !* (pp. 465 - 466).

Nous savons désormais que le nom de l'auteur, Paul Smaïl, est un pseudonyme. Il en va de même pour le personnage principal du roman, à qui est donné le nom Sid Ali Benengeli. Le choix de ce nom n'est sans doute pas fortuit. La ressemblance avec le nom du tueur présumé lui-même, Sid Ahmed Rezala, est évidente, mais les résonances vont beaucoup plus loin.

C'est Paul Smaïl lui-même, s'introduisant comme personnage dans le texte, qui nous donne une piste. Il fait le lien entre le nom de famille de Sid Ali et le nom de l'auteur de *Don Quichotte* :

> *– Je m'appelle Paul, a-t-il ajouté.*
> *– Moi, c'est Sid Ali Benengeli.*
> *– Ah ! comme l'auteur de Don Quichotte….*
> *– Quoi ?*

> *– Tu ne sais pas ça ? Ce n'est pas Cervantès qui a écrit* Don Quichotte*, il a l'honnêteté de le reconnaître lui-même : il a trouvé à la juiverie de Tolède l'histoire de ce chevalier à la triste figure écrite en arabe, par un arabe, Sid Ahmed Ben Engeli… Dans les anciennes traductions en français, les illisibles,* Cid *s'écrit comme celui de Corneille, et Ahmed est devenu Hamet, mais dans la nouvelle, qui est très belle, la traductrice écrit comme il faut : Sid avec un* S *et* Ahmed*. Le chef-d'œuvre de l'art romanesque, ce roman qui est considéré comme l'hégire du roman en Occident, a été imaginé par un Arabe. Cervantès en fait l'aveu, il dénonce sa propre imposture au chapitre IX, mais depuis près de quatre siècles que le livre est paru, on prend ça pour une plaisanterie. Un Arabe ne peut pas avoir écrit Don Quichotte, n'est-ce pas ?* (p. 612).

Sid Ali n'est pas tout à fait convaincu :

> *– Mais est-ce qu'il ne blague pas un peu lui aussi, mon Paulou ?* (p. 613).

En effet, la même question pourrait se poser à propos du livre de Paul Smaïl/Jack-Alain Léger : Un Français ne peut pas avoir écrit *Ali le Magnifique* et *Vivre me tue*, n'est-ce pas ?

D'un certain point de vue, donc, Paul Smaïl joue le même jeu que Cervantès, qui parle à plusieurs reprises, et non seulement dans le chapitre IX de son livre, de cet historien arabe, Cid Hamete Benengeli, qui serait l'auteur d'un texte en arabe, traitant de la vie et des aventures de Don Quichotte, texte que Cervantès aurait fait traduire. D'ailleurs, Cervantès écrit dans sa préface qu'il n'est pas l'auteur du livre. Il n'en est pas le père, mais le « parrain ». Pour la plupart des critiques, les références à Benengeli seraient de l'ordre d'un artifice servant soit à donner une autorité à l'histoire de Don Quichotte, soit à faire fonction d'alibi contre des poursuites éventuelles de l'Inquisition. On pourrait également y voir un stratagème plutôt littéraire : en suscitant des doutes concernant le statut du narrateur, l'auteur réussit à mettre une distance ironique entre la vérité des faits reportés et le texte du roman.

Il n'empêche que, encore plus que pour Paul Smaïl, il y a eu beaucoup de débats à propos de l'identité et de l'existence même de ce Benengeli, comme il y en a eu pour celles de Cervantès lui-même. Par exemple, on a pu faire remarquer qu'on peut trouver le même sens de 'fils du cerf' dans les deux noms Benengeli et Cervantès. On dira en passant que ce nom de Benengeli figure également, de manière importante et dès la première page, dans *Le Dernier Soupir du Maure*, de Salman Rushdie [9], qui reprend sans doute le jeu littéraire et intertextuel commencé par « Cervantès » il y a plusieurs siècles.

[9] *J'ai perdu le compte des jours depuis que j'ai fui les horreurs de la forteresse folle de Vasco Miranda, à Benengeli, le village des montagnes d'Andalousie* - première phrase du texte de Salman Rushdie, *Le Dernier Soupir du Maure*, (traduction Danielle Marais) Plon, Paris, 1996.

Le débat autour de l'identité de Cervantès se rapproche de celui qui concerne Shakespeare, à qui il a été identifié [10]. Pour étayer cette thèse, ses partisans citent une intertextualité réciproque dans l'œuvre des deux écrivains, la date de la première traduction de *Don Quichotte* en anglais et le fait que Shakespeare et Cervantès sont morts le même jour de la même année. On a pu interpréter le nom Cid Hamete Benengeli dans le sens de « Prince Hamlet, fils d'Angleterre » [11].

Il est vrai que le manque de détails concernant la vie de Shakespeare a pu laisser planer un certain doute concernant son identité, qui persiste jusqu'à nos jours. Dans la suite des indépendances coloniales, le bruit courait dans les milieux black et asiatique en Grande Bretagne que Shakespeare serait un Africain. Un peu plus tard, au moment de l'essor du mouvement féministe des années soixante-dix, il était plutôt question de son identité supposée féminine. Il existe également des partisans d'un Shakespeare arabe, dont le nom original serait Shayk al-Subair, selon Wole Soyinka qui a écrit un essai plein d'ironie là-dessus [12]. Sans doute, s'agissait-il d'une certaine mesure de provocation dans ces cas, mais il y allait en même temps d'un mouvement plus profond, qui consistait à vouloir réapproprier, à réclamer un écrivain canonique – phénomène qui a été amplement analysé dans la critique postcoloniale, surtout, mais pas uniquement, par rapport à l'œuvre de Shakespeare. L'œuvre de Salman Rushdie en foisonne d'exemples : il recrée les personnages de *Hamlet*, par exemple, dans son conte « Yorick » [13].

Cette pratique de l'écriture n'est pas étrangère à l'auteur d'*Ali le Magnifique*. Sid Ali s'identifie tout à fait à Julien Sorel, jusque dans son rapport à sa Mme de Renal à lui, Mme Rénal, son professeur de français et sa première victime. À part Stendhal, qui, il ne faut pas l'oublier, avait lui aussi adopté un nom de plume, d'autres auteurs canoniques sont privilégiés – Rimbaud, Melville, Proust, Cervantès ; même Shakespeare figure à juste titre dans ses textes.

Quant à Paul Smaïl, il figure lui-même dans le roman sur trois plans différents : d'abord comme l'auteur présumé du texte ; puis, comme un personnage romanesque, qui joue son propre rôle dans l'action ; et enfin, comme l'auteur d'autres romans que le narrateur commente, surtout *Vivre me tue* [14] mais aussi *Casa, la casa* [15] et *La Passion selon moi* [16]. Dans le cas de

[10] D'ailleurs tous les deux ont également été identifiés au philosophe et scientifique anglais, Francis Bacon.
[11] Pour un résumé des arguments principaux, voir Francis Carr, « Cervantès, England and Don Quixote », *Baconiana*, 76 : 193, 1995 (http://www.sirbacon.org/links/carrquixote.html).
[12] Wole Soyinka, « Shakespeare and the living dramatist », in Catherine M.S. Alexander & Stanley Wells (eds), *Shakespeare and Race*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 82-100.
[13] Salman Rushdie, *East, West*, Jonathan Cape, London, 1994, p. 61-83.
[14] Paul Smaïl, *Vivre me tue*, Balland, Paris, 1997.

ce dernier livre, Smaïl/Léger mène jusqu'au bout ce jeu sur l'identité de Smaïl, quand le narrateur *d'Ali le Magnifique* feint la surprise de découvrir son nouveau bouquin à la FNAC de Nantes et en profite pour faire sa propre analyse de son écriture, tout comme sa critique du monde de l'édition et des médias. (*Ali le Magnifique*, pp. 501 - 504, 515) Les parallèles sont également à trouver avec *Don Quichotte*, où Cervantès emploie des techniques pareilles pour introduire dans le texte des commentaires sur son propre livre, y compris un débat sur les problèmes de narration, sur les narrateurs et auteurs multiples du roman et sur le rapport entre la vérité et la fiction.

Parlant de *Vivre me tue*, le narrateur d'*Ali le Magnifique* dit ceci :

> Vivre me tue. *Putain, ce bouquin ! Il était paru à l'automne. Au bahut, tous les beurs qui lisaient le lisaient. La folie, c'était. Un bouquin, enfin, où l'un de nous parlait de nous, de nos vies, de nos galères, de nos colères ! On s'y reconnaissait tous, les beurs.* (p. 158).

Ironie ou provocation de la part de l'auteur ? Ou conviction profonde que tout auteur a le droit, et peut-être le devoir, de s'exprimer sur n'importe quoi, de se mettre à la place de l'autre – qui se traduit par un jeu de déplacements multiples de la parole ? Quoi qu'il en soit, le message clair à retenir de ce passage, c'est que non seulement l'auteur, Smaïl/Léger, s'accorde une capacité d'identification absolue avec les beurs, mais que les beurs lui retournent le compliment, et de plus belle !

D'ailleurs, il va jusqu'à se présenter comme la voix des beurs – plus authentique que d'autres, tels Azouz Begag.

> *Begag Azouz. À iech ! Le premier de la classe, le lèche-cul propre-sur-soi. Bien-pensance coulée dans un style besogneux pour certif d'études. Croit plaider notre cause auprès du Francaoui de souche en donnant dans le genre plaintif et le tableau sulpicien du bon beur… Et notre honneur, hein ?* (p. 501).

Ou encore :

> *Si un lascar ou une faoua me disait ne pas savoir quoi lire… Tiens !* Vivre me tue ! *Pour une fois qu'on parle de nous sans nous trahir, sans nous angéliser en nous azouzant ni nous ridiculiser en nous caricaturant à la Chimo !* (p. 504).

Le narrateur d'*Ali le Magnifique*, Sid Ali, va encore plus loin, en admettant une identité complète entre lui et Paul Smaïl, auteur et héros du livre.

> *Le héros, l'auteur, c'était moi. C'était tout moi. Son histoire était mon histoire. Vivre me tuait, moi aussi. Pour une fois, je m'identifiais pleinement au héros. Et à l'auteur* (p. 159).

En faisant référence aux autres livres de Paul Smaïl, tout comme aux épisodes et aux personnages qui y paraissent, l'auteur nous tisse un univers intertextuel, qui ne se limite évidemment pas à ses propres livres ; il y insère des fils tirés des œuvres d'autres écrivains, surtout Rimbaud, Stendhal,

---

[15] Paul Smaïl, *Casa, la casa*, Balland, Paris, 1998.
[16] Paul Smaïl, *La Passion selon moi*, Robert Laffont, Paris, 1999.

Melville, Proust, Céline, citant leurs œuvres dans des leitmotivs récurrents, aussi bien que celles des chanteurs de raï. Ce faisant, il brouille les frontières entre les auteurs et les personnages, entre le réel et le fictif, en nous plongeant dans un monde romanesque qui englobe tout et où tout est matière à fiction légitime [17].

Il s'agit également du droit à la lecture et à la langue. Par exemple, il est question du droit à la littérature, par laquelle Smaïl entend toute la littérature ou, tout au moins, la bonne littérature, la littérature universelle. Plusieurs fois il s'en prend à ceux qui conseillent des lectures « appropriées » à ses jeunes personnages franco-maghrébins, comme celles qui devaient les intéresser dans leur spécificité.

Dans son roman, *Vivre me tue*, la libraire provoque sa colère en lui proposant des livres de Driss Chraïbi, de Mohammed Choukri et de Rachid Mimouni :

> *Les ratons ne devraient lire que des bouquins de ratons, selon vous ? Proust, c'est seulement pour les pédés, alors ? Et Melville, aussi ? Et Virginia Woolf, pour les gousses ? Et les Bretons, alors, il faut qu'ils lisent Chateaubriand ? Les Russes, Tolstoï ? Mais pas Dickens, hein, Dickens c'est pour les Anglais ! Il était anglais, Dickens. Un raton peut pas lire Dickens ! C'est ça que vous voulez, hein ? Chacun chez soi ! Les Serbes avec les Serbes, les Croates avec les Croates, et les autres derrière les barbelés ! Qu'est-ce que j'ai à foutre de la littérature arabe ? Pour moi, il y a les bons livres et les mauvais-point.* (*Vivre me tue*, pp. 92-3).

En littérature, la qualité d'un livre est pour lui le seul critère de sa valeur. L'origine de l'auteur n'y compte pour rien.

Il y va aussi de la qualité en ce qui concerne la langue elle-même. Car un des thèmes récurrents de l'écriture de Paul Smaïl est l'importance de bien parler et de bien écrire la langue française. A titre d'exemple, Sid Ali apprécie le bon français du Dr da Silva :

> *Putain, il parle le français aussi bien que moi, et sans accent ou presque, le Dr da Silva. Il le parle beaucoup mieux, en tout cas, que tous ces enculés qui s'étaient penchés sur le cas de Sid Ali B.* (*Ali le Magnifique*, p. 148).

Sid Ali ne se lasse pas de corriger les fautes de ceux qui malmènent la langue, comme ses parents ou Marie-George Buffet, à qui il reproche ses fautes de français [18].

> *Bon ! si c'est vous qui le disez, Sid Ali ! – Qui le* dites*, qui le* faites*, madame le ou la Ministre : que vous vous adressiez à un bougnoule ne vous dispense pas de parler en bon français !* (p. 399).

Ou encore :

> *Et, donc, figurez-vous que cet alcoolo dénommé Ali – Ali tout court, lui, pas Sid Ali –, figurez-vous qu'il a connu, lors de son dernier séjour au pays et dans sa ville nataux (ou natals : les grammairiens n'ont jamais pu s'accorder sur le*

[17] Il ne faut pas oublier que Sid Ali vit dans la Cité des Poètes. (*Ali le Magnifique*, p. 20).

[18] Pour d'autres exemples, voir p. 521 et p. 527, où il s'agit des fautes de syntaxe qui écorchent sa « belle langue maternelle ».

> *pluriel en al de cet adjectif, et je me garderai bien, moi, de trancher : mon avis de bougnoule ne serait pas retenu par l'Académie française – vous en connaissez beaucoup, vous, des bougnoules portant l'habit vert ?)* (p. 434).

Une de ses victimes, la jeune Italienne, trouve la mort dans le train de Gênes, en partie au moins parce qu'elle l'a tellement agacé par sa « méconnaissance crasse de notre belle langue et des formes variées de sa politesse » (p. 450).

Roger-Pol Droit, dans un article récent [19], parle des rapports, que la langue est quelquefois censée entretenir avec le pouvoir, reprenant les formulations de Barthes à ce propos : « Parler comme Vaugelas, ce fut, d'abord, se rattacher à l'exercice du pouvoir » ; « Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir », jusqu'à son affirmation la plus nette que la langue est « tout simplement fasciste ». Rappelons que cette question avait même été soulevée par Staline, qui se mettait dans l'autre camp, en soulignant que la langue ne fait pas partie de la superstructure d'une société [20].

Qu'on partage cette perspective sur la neutralité de la langue ou qu'on se range plutôt du côté de ceux pour qui la langue exerce une puissance d'agir sur la société, soit en mettant de l'ordre dans ses structures et conservant ses hiérarchies existantes, soit en servant d'instrument de transformation et de bouleversement, de vecteur de révolution sociale, il reste toutefois une troisième option. Celle-ci consiste à voir la langue comme « un espace collectif de représentation » [21], dont il faut donner toutes les clés et toutes les connaissances à tous les jeunes, au risque de les cantonner dans une inégalité foncière, en les privant des outils essentiels de la communication sociale.

Pour Smaïl/Léger, il s'agit plus précisément de la communication littéraire et ses textes font preuve d'une parfaite maîtrise de la langue et de la stylistique ; il s'essaie aussi à des effets de style différents et des pastiches littéraires (*Ali le Magnifique*, pp. 442-3). Il est vrai toutefois que cette question d'un « fascisme » possible de la langue est abordée dans *Ali le Magnifique*, bien que le fascisme soit interprété dans un tout autre sens, celui de la démagogie populiste. Une annonce de la SNCF – « Mesdames et messieurs, nous arrivons à Le Mans ! » – provoque toute une réflexion sur la règle grammaticale en question :

> *Bizarre ! Nous, à l'école, on nous avait appris que la règle grammaticale était d'absorber l'article dans la préposition, et nous savions que c'était une grave marque d'inculture, voire d'analphabétisme, que de ne pas le faire. C'étaient nos pauvres pères fraîchement immigrés que nous entendions dire : « Je vais à Les*

[19] Roger-Pol Droit, « Bien parler n'est pas servile », *Le Monde des livres*, 20 février 2003, article à propos du livre d'Hélène Merlin-Kajman, *Langue, pouvoir, enseignement*, Seuil, 2003.

[20] J.-V. Stalin, *A propos du marxisme en linguistique*, Paris, Editions de la Nouvelle Critique, 1951.

[21] Roger-Pol Droit, article cité.

> *Halles », au lieu de dire correctement : « Je vais aux Halles ! » C'étaient nos pauvres pères fraîchement immigrés qui nous foutaient la honte, à nous les fils, quand ils disaient : « Je vais à le boulot », au lieu de dire correctement : « Je vais au boulot » ! Eh bien, voilà ! la SNCF donne aujourd'hui raison à nos pères illettrés, et tort à tous ceux qui depuis des siècles ont eu le souci de parler un bon français, un français élégant, qui soit musique et, pour cela, élide, lie, absorbe, et élimine tout ce qui alourdit inutilement, heurte, ou fait hiatus ! La SNCF parle le charabia bicot désormais ! Démagos ! Populistes ! Fachos ! Enculés nationaux et ferroviaires français !* (p. 512).

Objectivement, donc, ses livres font le plaidoyer de l'usage correct du français et du droit de tous, quelle que soit leur origine ou leur position sociale, à l'accès à cette langue correcte. Pourtant, Smaïl/Léger ne privilégie pas la notion de l'utilité sociale ou pédagogique de la lecture, satirisant un discours de Ségolène Royal, où elle parlait de la lecture comme « un vecteur de l'ascension sociale » (p. 504). Pour lui, la littérature se suffit à elle-même et reste ouverte à l'expression de tous les aspects de l'existence, y compris les contradictions et les paradoxes.

Un de ces paradoxes concerne la langue dont Smaïl/Léger se sert pour écrire ses textes. Nous avons vu l'importance qu'il accorde au bon français. Il ne reste pas moins vrai que ses textes ne se bornent pas à la défense et l'illustration de la pure langue de l'Académie. En fait, il mélange le français standard, avec le verlan, l'anglais et des bribes d'arabe, en s'exprimant à travers une variété de registres et de styles, dans une écriture dynamique, qui doit incontestablement beaucoup de sa force à cette hybridité linguistique.

* * *

Il faudrait maintenant considérer un peu plus la relation entre la littérature et la langue. Parmi les questions qui se posent, il y en a qui sont générales comme, par exemple : existe-t-il une langue littéraire qui se distingue catégoriquement de toutes les autres formes de la langue ? Quels sont les traits qui démarquent cette langue littéraire ? Faut-il les chercher dans le vocabulaire, dans la grammaire ou dans la notion plus floue du style ? Plus spécifiquement, on pose aussi des questions concernant le choix de la langue, les nouveautés qu'un écrivain se permet d'introduire dans son langage personnel et la façon dont il le manie, tout comme la manière dont il conçoit son rapport à la langue, y compris dans ses aspects politiques.

Pour les uns, il s'agirait du problème de la définition de la spécificité de la littérature. En quoi consiste au juste la littérarité d'un texte ? Tout en nous gardant de répondre de façon définitive à cette question, il nous semble que la réponse devrait se chercher ailleurs que dans une catégorisation encore plus hermétique. En fait, la littérature serait plutôt une instance qui rassemble toutes sortes d'éléments et de processus : la langue dans tous ses aspects ; l'imaginaire et la création d'un monde fictif ; le reportage et la

représentation du monde réel ; le commentaire social, moral et politique ; une dynamique de la transformation.

Pour Jack-Alain Léger, il y a un peu de tout dans sa littérature. Comme écrit Roger-Pol Droit, à propos d'*On en est là* :

> *La fin du livre est une confession : Léger explique pourquoi et comment il écrit, se dissimule, se masque, agresse, aime ; il donne à lire la maniaco-dépression de son style. Après avoir cogné et recensé les coups reçus, il caresse et se pommade : avec une peinture de Rubens, le son de Chet Baker, Don Quichotte, Apollinaire, un jeune Arabe sensible et cultivé, peut-être inventé. Autant de beaux paragraphes, noyautés de références, de faux-semblants, puis soudain tristes et sincères comme un enfant rimbaldien jouant seul près d'une flaque noire : manière baroque d'approcher pli à pli la vérité sur soi. Léger n'est jamais aussi bon que dans ce jeu-là, lorsqu'il déploie, en rythme, «les fastes de l'imaginaire contre le chantage au vécu », et rappelle : « C'est littérairement que l'homme habite la terre ».* [22].

Si, pour d'aucuns, les hommes vivent leur rapport au monde à travers l'idéologie qui forme leur milieu naturel et incontournable, pour Léger, par contre, c'est la littérature qui englobe tout et ce n'est qu'à travers la littérature que les hommes peuvent réellement exister. On vit sa vie dans un bain de littérature. Ou, comme dit Sid Ali à la fin du roman :

> *C'est fini ? Nahan, pas encore ! Rebondissement ! Romanesque rebondissement ! Mais c'est que la vie est romanesque.* (p. 615).

« N'ayons pas peur du romanesque », disait Jack-Alain Léger. [23] En fait, la vérité sur la société de nos jours se révélerait dans la fiction. Encore plus, l'enjeu serait plutôt la vie elle-même qui embrasse toute l'expérience et s'oppose par-là au néant de l'indifférence, de la mollesse et de la paresse (*Ali le Magnifique*, p. 566) – ou à la mort tout court, comme pour Shéhérazade.

> *Tout comme Shéhérazade transmua la nuit et l'attente angoissée de la mort, elle à qui la mort était promise si elle n'improvisait pas, en contes, en poésie, en magie durant mille et une nuits – Alf Layla wa Layla* (p. 611).

C'est un appel à la vie et à la littérature qui met fin à *Ali le Magnifique.*

> *Ne maudissez pas la vie ! Éteignez vos écrans, tous vos écrans ! Lisez, sortez, aimez, écoutez de la musique, dansez, faites l'amour, buvez du vin et de l'eau de vie, fumez de l'herbe ou des nuits graves, si ça vous chante, chantez, chantez, chantez dans le noir, tout espoir n'est pas perdu, nous vaincrons ! nous briserons les glaces sans tain du Spectacle, nous disperserons sous nos rires les mirages du Marché !*
> […]
> *La Mort programmée par ordinateur n'aura pas le dernier mot ! Et vive la littérature ! Vive le romanesque ! Il n'y a que ça de vrai* (pp. 617-8).

* * *

[22] Ibid.
[23] Cité par Jean-Luc Douin, dans son compte rendu du livre de Jack-Alain Léger, *On en est là*, *Le Monde des livres*, 13 février 2003.

Pour conclure, revenons à l'hybridité et la voix, telle qu'elles se manifestent dans l'œuvre de Paul Smaïl/ Jack-Alain Léger.

L'hybridité, telle qu'elle existe chez lui, n'est pas la rencontre d'éléments disparates, ni leur interaction nécessaire et inéluctable. Au lieu d'un processus qui circonscrit le droit à la parole, qui en limite les modalités, qui nie la possibilité de la contradiction et de la résistance, l'hybridité s'exprime dans ses textes par une libération de la parole et des voix déplacées. En fin de compte, c'est la liberté qui prime – liberté de se mettre à la place de l'autre, liberté de résister à la médiocrité de la société actuelle, liberté de vivre une authenticité existentielle et liberté, enfin, de créer des fictions.

Paroles déplacées et stratégies discursives : Paul Smaïl

Touriya FILI,
Tunis

> « [Le] participe passé **DÉPLACÉ, ÉE** est adjectivé et employé au figuré pour « qui manque aux convenances » (1752), sens qu'ignore le verbe et qu'il doit peut-être à des emplois comme *hors de sa place, remettre à sa place* ».
> (*Dictionnaire historique de la langue française,* Alain REY *dir.*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995 [1992], *s. v.* **PLACE.)**

Déplacées, par définition, les paroles le sont toujours à l'intérieur de l'espace romanesque en raison de leur oralité originelle qui se trouve transposée à l'écrit. Cependant, les textes sur lesquels j'ai choisi de travailler font partie de ceux qui concentrent en eux toute la polysémie productive du thème de ce colloque : il s'agit de *Vivre me tue* [1], et de *Ali le magnifique* [2] de Paul Smaïl.

Cet écrivain a été présenté, à la sortie du premier roman qu'il a signé sous ce nom, comme un jeune auteur français d'origine marocaine. Très vite cependant, la rumeur s'est répandue que Paul Smaïl n'était qu'un pseudonyme, derrière lequel se cacherait, se cache (car bientôt c'est devenu un « secret de polichinelle » [3], maintenant ouvertement assumé [4]) Jack-Alain Léger, écrivain « reconnu » [5], –encore que contesté [6] –, et prolifique [7].

---

[1] Paris, [Balland, 1997] J'ai lu, 1998 ; c'est à cette réédition qu'il sera fait référence, sous *VT.*
[2] Paris, Denoël, 2001 ; désormais cité sous *AM.*
[3] Jean-Luc Douin, « Jeu de massacre électoral », *Le Monde des livres*, 14 février 2003.
[4] Jack-Alain Léger, *On en est là*, Paris, Denoël, 2003.
[5] Jean-Claude Lebrun, « Une coulée de lave », *L'Humanité*, 1er février 2001.
[6] Voir, par exemple, Didier Jacob, « Paul Smaïl, tu bouffonnes », *Le Nouvel Observateur*, 11 janvier 2001, et Jean-Luc Douin, « La cabale contre Paul Smaïl », *France-Mail-Forums* 22 (Mai 2001), http://www.france-mail-forum.de/fmf22/lit/22douin.html.
[7] Cf. bibliographie « du même auteur », in Jack-Alain Léger, *On en est là*, op. cit., p. 4 et 284.

D'emblée nous sommes en face d'une identité auctoriale problématique, tant l'auteur joue à faire reculer les limites de la fiction et à lui faire excéder les bornes du texte (matériel, en tout cas). Mais dans quelle mesure l'identité de l'auteur [8], au sens de l'état-civil ou des origines, mérite-t-elle d'oblitérer l'œuvre elle-même ?

Vivre me tue est donc le premier roman signé Paul Smaïl. Le livre se présente comme une autobiographie plus ou moins romancée et relate les difficultés d'un jeune d'origine maghrébine, pourtant élevé en France, à trouver une place, et du travail, dans la société française contemporaine. Nourri de littérature, il écrit son premier livre, tout en exerçant des petits « boulots » pour survivre. Ce livre, mise en abyme de celui-là même que nous lisons, est présenté à la fois comme une promesse faite au frère [9] et comme une entreprise cathartique. La quatrième de couverture nous apprend par ailleurs que le narrateur espère le salut à travers les « mots » (les siens et ceux des autres) « en attendant […] de partir », ce qui légitime *a priori* notre choix de ce livre comme objet d'étude sous l'intitulé des « paroles déplacées ».

Quant à *Ali le magnifique*, autre roman du même auteur, que nous nous proposons de mettre en rapport avec le premier, c'est une transposition d'un fait divers qui a défrayé la chronique journalistique en 1999 et 2000 : le « tueur des trains », Sid Ahmed Rezala, après trois assassinats de femmes et une folle cavale, s'était suicidé dans sa cellule de prison à Lisbonne, à la veille de son extradition vers la France. Le second de ces romans a soulevé nombre d'interrogations et de polémiques, non seulement à propos de l'identité de leur auteur, mais aussi de son contenu.

Dans *Casa, la casa* [10], Paul Smaïl répond à la « cabale » soulevée par la parution de son premier livre. Il va de soi que cette critique de la critique peut être perçue de diverses manières : l'intrusion du méta-discours dans l'espace romanesque est une première manière de déplacer la parole en la captant ; mais cette captation ne constitue-t-elle pas un pacte de lecture ? En

[8] La polémique soulevée par ce point a, une nouvelle fois, rebondi lors du débat qui a suivi la présente communication. Mais je demeure convaincue que le texte dit plus qu'une simple identité (cf. D. Oscherwitz, http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701do1.html), – identité que je me garderai bien de limiter à l'appartenance « communautaire ». D'ailleurs, si Paul Smaïl, bien qu'étant un simple être de papier, revendique sa double appartenance, ce n'est pas moi qui la lui discuterai !

[9] Cf. la dédicace à l'incipit, p. 6 : « À mon frère », et, p. 172-173 :
« Il me dit :
– Tu as promis, quand on est revenu du cimetière, tu te rappelles ? tu as promis que tu allais commencer un livre.
– J'ai promis, oui.
– Il faut que tu t'y mettes.
– Oui. Et toi que tu guérisses ».

[10] Paris, Balland, 1998.

effet, et pour peu qu'on accepte de jouer le jeu de la fiction, qui se cautionne elle-même, on peut considérer les signes suivants :

1° La consonance arabe du patronyme/pseudonyme de l'auteur et l'allure française du prénom rendent caduque (inopérante) la distinction roman francophone *vs* roman français. Le roman qui s'ouvre dans l'incipit comme un roman identitaire se refuse dès lors à cette distinction tout en revendiquant une double appartenance : « Appelez-moi Smaïl. J'ai insisté, en détachant bien le i tréma du a. Cela faisait longtemps que je n'avais pas prononcé mon nom à l'arabe ». [11]. Tout est donc une simple question de prononciation, autrement dit, d'interprétation (du nom).

2° *Ali le magnifique* contient un chapitre sur *Vivre me tue* : ainsi y a-t-il un cautionnement de la fiction romanesque par elle-même. Le livre premier est présenté, dans une réception approbative, comme un livre que le narrateur du second relit : « *Vivre me tue.* Putain, ce bouquin ! Il était paru à l'automne. Au bahut, tous les beurs qui lisaient le lisaient. La folie, c'était. Un bouquin, enfin, où l'un de nous nous parlait de nous, de nos vies, de nos galères, de nos colères ! » [12]

3° *Casa, la casa,* second roman portant la même signature et qui débute par un règlement de compte avec la presse, peut être lu comme une authentification de la fiction pseudonymique mais également comme un soulignement du pacte de lecture initial (celui de *Vivre me tue*) : « Ce que je vis, je l'écris, ce que j'écris, je le vis. Au dernier chapitre du livre, je m'envolais – non, le héros de mon roman s'envolait pour le Maroc. Le livre fini, je suis parti pour le Maroc ». [13]

Bref, ce jeu ostentatoire avec l'identité auctoriale qui se dérobe sans cesse sous des masques de fiction plus vrais que nature, ce refus déclaré de donner une image à l'auteur peut être interprété comme la revendication d'une pure fictionnalité. Une façon de contourner l'impératif de « décliner son identité » réelle, au profit d'une identité purement littéraire. La vérité de la fiction n'est-elle pas de dénoncer les mensonges de la réalité ?

Ces trois points sont des préalables, destinés à expliquer mon point de vue suivant lequel les deux romans que j'étudie ici relèvent d'un (sous-) genre romanesque, le « roman beur » en dépit de l'identité (état-civil/origine) de l'auteur. Partant, notre analyse se fondera sur la seule rhétorique du (sous-)genre sans s'attarder à la personne de l'auteur lui-même, comme semble nous y inviter le narrateur de *AM* : « Paul Smaïl – il le raconte dans *Casa, la casa* –, Paul Smaïl a choisi de marcher à l'ombre quand est paru *Vivre me tue.* […] Ni grand escalier, ni paillettes ! Silence radio. Rien à. Lisez-moi, ou ne me lisez pas. C'est tout. Seul compte l'écrit, imprimé noir sur blanc. Pas la performance de l'auteur à " Nulle part ailleurs ", ni à " Bouillon de culture " » (p. 163).

---

[11] *VT,* p. 9.

[12] *AM,* p. 158. Noter également, ici, le clin d'œil doublement intertextuel (John Steinbeck, *Les Raisins de la colère* et Tahar Ben Jelloun, *Les Raisins de la galère*).

[13] *Casa, la casa,* p. 11.

Aussi m'attacherai-je donc à analyser les stratégies discursives mises en branle dans ces deux textes afin d'en analyser les caractéristiques et les finalités. Je me limiterai ainsi à l'analyse des caractéristiques des voix rapportées (discours direct, discours indirect, discours indirect libre, polyphonie) et narratrices ainsi que des rapports qu'elles entretiennent les unes avec les autres, dans la mesure où toutes ces voix sont également frappées au coin de l'oralité. Ce choix se justifie bien évidemment par le fait que le terme de «paroles» lui-même, auquel est dédié ce colloque, est à considérer dans sa dimension orale [14].

* * *

À ce propos, les deux romans qui nous intéressent usent et abusent comme beaucoup d'autres romans modernes de cette dimension orale. Une caractéristique très présente dans les romans de la marge (entendre par là la marge linguistique, par rapport au centre parisien : romans francophones, beurs ...) En effet, aussi bien dans *VT* que dans *AM*, on retrouve ce que Dominique Rabaté a qualifié de « récits de voix » [15].

La voix narratrice

Les deux romans sont racontés à la première personne : dans *VT*, le narrateur se nomme Paul Smaïl comme l'auteur, laissant penser à une facture autobiographique du roman, alors que dans *AM*, le narrateur, Sid Ali, est différent de l'auteur. À considérer les romans comme une scène de voix, nous sommes obligés également d'en remarquer la forte théâtralité. Si nous observons la voix narratrice dans les deux textes, nous constatons d'emblée qu'elle se présente comme un discours identitaire : nom prénom, marquage et notations quasi-didascaliques comme pour délimiter les contours d'un rôle [16]. Ainsi dans *AM* : « Le décor : une cité quelconque dans le 93 » (p. 20 ; *cf.* aussi p. 318 et début des chapitres suivants). Cependant cette théâtralité semble être à la fois le miroir distordant (fonctionnant un peu comme une caricature) et le contre-pied d'une mise en scène sociale soutenue par les medias. Le grossissement caricatural joue aussi le rôle de révélateur : le narrateur de *AM* s'est déjà présenté lui-même, comme paradant sur le devant de la scène :

> *Je suis Sid Ali B., le tueur aux sacs en plastique. A la fin du siècle dernier, cet hiver, mon nom a fait la une des quotidiens. Non, l'initiale de mon nom seulement – la loi l'exige : j'étais mineur au moment des faits. Mais mon prénom de*

[14] « UNE, DES PAROLE(S) : élément(s) de langage parlé », Josette Rey-Debove et Alain Rey dir., *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, s. v.
[15] Dominique Rabaté : *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
[16] Cf. aussi l'incipit de *VT*, op. cit.

> *seigneur*[17] *en entier. Et mon portrait présumé, en crayonné, avec casquette ou sans casquette, en noir et blanc ou en couleurs, sur papier et à l'écran, au " Vingt heures ". […] Et je ne me suis pas beaucoup plus reconnu que sur ces portraits-robots contradictoires qui s'étaient succédé au début de la traque, toutes ces gueules hideuses, de jeu de massacre* (p. 17).

Le roman s'écrit donc contre ces représentations « massacrantes » d'une presse à l'affût de faits divers croustillants, où l'information se transforme en un véritable show, qui refuse au présumé coupable tout droit à l'individuation ou à l'originalité. Les deux textes se présentent comme la voix de la subjectivité, celui qui est désigné par la presse dans *AM* comme « le tueur le plus dangereux de l'espace Schengen » (*ibid.*) prend la parole, revendique son droit à la singularité, sachant que « pour les gens, tous les beurs se ressemblent, ont l'air suspect. Ou que tous les beurs sont des robots. Ou que ce sont des monstres. Des tueurs en puissance » (*ibid.*).

Voix de la subjectivité en tant qu'intériorité, les deux romans utilisent le parler des banlieues et contrent, de cette manière, la neutralité bienséante du français « standard ». L'usage du verlan est cependant différemment dosé : le parler des cités est plus systématiquement utilisé dans *AM* que dans *VT,* concourant ainsi à la vraisemblance de deux personnages à la biographie sensiblement différente.

Au reste, l'analogie superficielle des deux narrateurs/protagonistes de nos deux romans est démentie par le narrateur du second qui se pose comme un (re)lecteur du premier. Dans un premier temps, il affirme sa fraternité avec l'auteur de *VT* : « Le héros, l'auteur c'était moi. C'était tout moi. Son histoire était mon histoire. Vivre me tuait, moi aussi. Pour une fois, je m'identifiais pleinement au héros. Et à l'auteur » (pp. 158-159). Sid Ali ne va cependant pas tarder à rectifier : « Les Smaïl, les assimilés, les assmaïlés ! Ce genre de gens qui ont plus ou moins rompu avec la famille élargie restée au pays ; qui y retournent rarement, l'été, au pays, pour les vacances… Sinon jamais. Les filles qui ne se font plus niquer dans des mariages arrangés cousin-cousine !… À peine des immigrés, les assmaïlés, à peine des musulmans. Aussi intégrés que possible. Presque désintégrés en tant qu'Arbis. L'aristocratie de l'immigration maghrébine » (p. 160). Ainsi l'identification demeure incomplète. La lucidité du narrateur de *AM* sur les points de recoupement et les lieux de divergence entre beurs appartenant à deux générations de l'émigration et à deux couches sociales différentes. Paul Smaïl vient du « dessus du couscoussier de l'immigration » (p. 159) ; son statut mine le discours discriminatoire et sans nuances qui met tous les beurs dans le même panier et les présente comme une catégorie indifférenciée, – discours que résume la maxime : « Arbi tu es, Arbi tu restes » (p. 162).

[17] « J'expliquerais au téléspectateur que Sid est un titre princier, en arabe, mais qu'il signifie aussi : le loup. Et Ali : le supérieur, le sublime » (p. 30).

La voix narratrice dans chacun des deux romans représente donc deux figures de beurs à la fois mêmes et autres: « le bon beur » et le « mauvais », celui qui fuit les « lumières » des médias (Paul Smaïl) et celui qui ne rejette pas une certaine visibilité, parfois provocante (Sid Ali).

Ainsi, l'insistance sur le sens de l'appellatif [18], par exemple, concourt à réhabiliter le sujet, par opposition aux sobriquets plus ou moins péjoratifs qui font de l'Arabe, dans *VT*, un « bicot »,un « beur », un « arbi », un « craoui », un « rat », un « raton », un « sidi », un « nardène », un « melon » (p. 10). Mais l'accumulation de ces surnoms injurieux, que l'on retrouve également dans *AM* réitérée sur un ton ludique (p. 122), joue toutefois un rôle ironisant où justement la force de l'insulte se dilue dans la répétition sémique, créant à la fois un effet d'autodérision mais aussi de dédramatisation. L'attitude de l'Arabe qui récupère ainsi l'insulte qui lui est adressée pour l'utiliser à un niveau ironique se rapproche un peu de celle du nègre revendiquant sa négritude. Autre déplacement du lieu de la parole, retirée aux destinateurs par les destinataires, et dont le potentiel injurieux est ainsi neutralisé.

L'assignation de la narration à un personnage appartenant à la périphérie sociale et culturelle est une façon de redistribuer symboliquement le pouvoir comme l'a montré M. Blanchot : « Le langage dans le monde est par excellence pouvoir. Qui parle est le puissant et le violent » [19]. L'auteur de *VT* et *AM* ne fait que radicaliser cette posture en thématisant la violence à travers l'usage de la langue des banlieues.

La langue des banlieues

La banlieue, plus que tout autre espace, est propre à figurer l'écart. La langue dite «des cités » fait violence à la norme. Son utilisation dans le roman crée une double inversion : au niveau horizontal, le lieu de la parole devient la périphérie, au détriment du centre ; et, sur le plan vertical, l'invasion du trivial et du scatologique est une manière de faire valoir le bas sur le haut. Héritage carnavalesque et rabelaisien, l'usage de la langue échappe ici à une pure convention réalisante pour devenir un militantisme symbolique, à la fois jeu, provocation et acte subversif :

> *Il est 15 h 51. Largement le temps de courir à chiave déposer un peu de solide et méditer sur l'aspect transitoire de tout ce qui est humain. Aux Hommes… Beuheurq ! Dégueu trop. Trois cabines, papier dans aucune des trois, dans les trois cuvettes des restes de chiasses, virgules marronnasses sur les murs… (Je crois vous avoir déjà conseillé, lecteur, de ne pas lire à table). Les hommes sont vraiment des lassegueudés. Allons voir aux Dames, qui, selon mon expérience, et à la notable exception de Mme Rénal, sont plus soigneuses pour tout ce qui est sanitaire* (*AM*, p. 505).

[18] *AM*, p. 17 et, supra, n. 17.
[19] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971.

En ce qui concerne le verlan, décrit par Henri Boyer comme un « parler jeune » [20], l'usage qui en est fait semble correspondre à celui, bien reconnu par les sociolinguistes, de langage codé pour dire la violence : « Le premier qui viendra m'alourdir avec l'anti-racisme des jeunes, je lui balancerai un jab du gauche dans la chetron » (*VT*, p. 25). Le verlan et la langue familière ou argotique thématisent en effet ce qui peut être considéré selon un code normatif comme tabou ou marginal : sexe, drogue, conflits de toutes sortes. Par ailleurs, la reproduction d'un certain marquage socio- et ethnolinguistique apparaît à travers les répétitions, les tics (« tu l'as dit tu l'as », « maximum respect », etc.) et les transcriptions de l'accent beur. C'est ainsi que « non » devient « nahan » (*AM*, p. 22) et les poètes de la « téci » : « Mahallarmé ! Apohollinaire ! Fictohor Hrugo ! El-Huard ! Rhené Chahar ! Bauhaudelaire ! » (p. 29)…

Si la langue des cités se présente comme un acte de violence dynamique à l'encontre de la langue standard, une manière de déplacer le lieu de la parole en le faisant passer du centre vers la périphérie, la langue normative est symétriquement présentée comme une concession dans *VT* : « Ma seule concession sera de dire : ma chambre, au lieu de : ma piaule. Tes parents au lieu de : tes vieux » (p. 120).

Le narrateur de *AM* explique aussi son recours stratégique à la langue standard ou à celle des banlieues, selon les nécessités de l'effet recherché : dans le métro, il s'amuse à raconter d'« une voix blanche » une histoire fantasmée, où il adopte le ton et le registre de langue susceptible de charmer son auditeur (pp. 34-37). Dans les cités, il accuse plus que la normale l'attitude du beur des cités et en adopte la langue pour mieux correspondre aux clichés des journalistes venus enquêter dans la banlieue : « Je suis, Sid Ali, le premier Français. Je peux chanter *La Marseillaise*, ou la chanson de Trenet, comme Rachid Taha. Mieux que Rachid Taha : en exagérant grave, rien que pour faire iech, et rigoler les lascars, la prononciation prétendue beure :

> *Dzouce Frh'aince,*
> *Tcher pays de mon h'enfaince,*
> *Bhercé de tant d'hinzouciaince,*
> *Che t'ai gh'ardée dans mon cuheur…* (p. 76).

La liberté et l'aisance avec lesquelles les deux personnages jouent des différents registres leur donnent une supériorité certaine sur tous ceux qui sont prisonniers de leur langage et de leurs préjugés et dont les paroles se trouvent ainsi rapportées avec une distance ironique ou parodique marquées.

[20] *Langue française*, n° 114, juin 1997 : *Les mots des jeunes, observations et hypothèses* (dir. Henri Boyer) ; voir en particulier Henri Boyer, « Nouveau français, parler jeune, ou langue des cités », p. 6-15, et Vivienne Méla, « Verlan 2000 », p. 16-34.

Paroles déplacées et discours rapportés

Outre la voix du narrateur dans les deux romans, des voix citées de manière plus ou moins conventionnelle, traversent les textes et servent d'échos ou de contrepoints à la voix principale. Nous observerons comment ces fragments de discours et ces multiples énonciations sont utilisés pour structurer le personnage, qu'ils soient intégrés à la narration sur le mode de l'adhésion, de la réfutation ou plus généralement du commentaire. Comment le personnage-narrateur se définit-il par rapport à la parole de l'autre ? Comment intègre-t-il cette dernière à son propre discours et quel est cet autre qui lui permet de se définir lui-même en retour ?

Cette réflexion s'inscrit dans le cadre des théories linguistiques et littéraires de l'énonciation et particulièrement de la problématique du discours rapporté dans le texte littéraire. Elle nous conduit notamment à réfléchir à partir du concept bakhtinien de polyphonie dans le cas d'une écriture qui a choisi de représenter les déterminations sociales.

Deux traitements opposés sont subis par les discours rapportés, l'acquiescement (ou l'adhésion) et la distance, impliquant par elle-même une certaine pragmatique, le lecteur se trouvant dans la nécessité de prendre position.

Les discours acquiescés font office d'argument d'autorité, l'auteur s'en servant comme pour renforcer une idée ou une position. Ainsi les deux romans construisent une image de soi qui s'inscrit non seulement dans une marginalité spatiale, mais aussi dans une filiation littéraire faisant autorité. La convocation insistante, dans *Ali le magnifique* comme dans *Vivre me tue*, de citations de Rimbaud, empruntées principalement à *Une saison en enfer*, en est un exemple.

Les mots de « l'ami Arthur » semblent posséder pour Sid Ali une fonction propitiatoire : ils sont cités chaque fois que le narrateur se trouve dans une position difficile [21]. La répétition lancinante du texte rimbaldien construit une sorte de moi idéalisé, ou une image romantique d'un sujet qui choisit le mal pour expérimenter ses propres limites :

> *De Rimbaud, j'ai lu ceci aussi :*
> *Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine !* (p. 108).

Mais ces citations, ainsi que d'autres intertextes (poésie et chanson arabes, françaises et anglaises) possèdent une fonction structurante pour le personnage romanesque du narrateur. L'intertexte, qui creuse une digression dans le tissu romanesque a une valeur argumentative : il permet en tant que

[21] « J'avais le blues bleu foncé […] les charmes de la vie marrakchi m'avaient échappé. Que tchi ! C'était comme dans Rimbaud : *les boutiques fanées, les boissons tiédies. Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu de feu* » (*AM*, p. 221).

détour d'approfondir le personnage sans alourdir la trame romanesque par une description didactique quelconque.

Le renvoi à l'intertexte littéraire par un personnage lecteur et (ou) écrivain participe d'une esthétique de la réception qui transforme le roman en espace de partage où lecteurs fictifs et lecteurs réels (l'auteur et ses propres lecteurs) re-découvrent le plaisir de communiquer à travers des textes connus. L'argument intertextuel construit une triple dimension communicative, pragmatique et poétique. Les textes convoqués se rejoignent tous en une espèce de médiathèque imaginaire pour dire la « mal vie » et la révolte (raï, blues, groupe *Zebda*, Rimbaud…) ou l'urgence de saisir l'instant présent (Al Khayam, Bashung, Baudelaire…).

Ces paroles déplacées parce que rapportées d'un autre emplacement usent de toutes les possibilités offertes par le jeu hypertextuel : elles sont insérées parfois sans aucune marque typographique et transforment le roman en un collage de références multiples et non signalées, parfois de simples italiques indiquent le changement d'énonciation. Mais il arrive que l'auteur se contente avec désinvolture de titres d'œuvres ou de noms d'artistes appartenant à différentes sphères de la création. La réitération lancinante des intertextes (surtout ceux de Rimbaud et de Bashung) semble tenir à la fois d'une nécessité de la composition (renvoi à une parole intérieure, celle du narrateur qui est elle-même écho d'autres paroles) et d'un fait de modernité qui atteste le palimpseste comme source de créativité.

Il nous paraît intéressant de prolonger cette réflexion en examinant un autre type de citations, le discours rapporté. Il se trouve que ce genre d'intertexte est soumis, pour sa part, à une mise à distance qui emprunte soit la voie de l'ironie, soit celle de la parodie. Les discours rapportés les plus nombreux dans les deux romans proviennent des médias : publicité, discours « sérieux » émanant de journalistes, d'hommes politiques, d'experts en tous genres, notamment de psychologues (avec lesquels le narrateur de *AM* semble avoir un contentieux particulier). Dans d'autres cas, il s'agit de la doxa et de ses stéréotypes racistes, etc. Ce n'est certes pas une nouveauté : le groupe Oulipo, et plus particulièrement Perec, avait intégré le discours publicitaire à son écriture. Mais ce qui relève peut-être plus de l'expérimentation verbale dans ce cas constitue, chez Paul Smaïl, au-delà du jeu lui-même, un indice de référentialité (effet de réel), dans la mesure où le roman devient le réceptacle de tous les « bruits » de la société moderne qui forment ici les objets privilégiés de l'ironie.

Ainsi, dans *VT : «* […] un des ingrédients suivants n'entre pas dans la composition de nos fameuses *purely american pizzzzzas* : – farine, – sel, – amour, – tomate, – margarine – lequel ? Daniel avait biffé le mot *amour*, il fallait biffer *margarine*. Il y a de l'amour dans les pizzas *Bip bip*, il n'y a pas de margarine » (p. 68). L'ironie (mention) détourne le discours publicitaire

mensonger pour mieux le détruire ; quelques pages plus loin le narrateur détaille les composantes « véritables » de la pizza dont il est question et le narrateur prévient le lecteur dans une sorte d'aparté: « (Sache-le lecteur, si tu avais encore envie de commander une pizza Speedzza !) » (p. 73). Dans *AM*, le narrateur reconduit les slogans et les marques de manières diverses, tantôt dans des listes interminables, pour « se défoncer aux marques », accompagnant la parole du geste (p. 39), tantôt en imitant la structure des slogans publicitaires pour justifier sa fascination des « marques » : « Dans le bas de gamme, tu transpires, dans le haut de gamme, tu respires » (p. 40) ; ou encore, il reprend et dénigre «en fourchette », à la fois, la publicité et l'argument anti-publicitaire invoqué par le personnage : « Lunettes Afflelou – « Je suis fou d'Afflelou ! » Ah, ouais ? eh bien, pas moi, j'ai mon amour-propre. Et leurs montres ? Des Citizen ! " Ci-i-i-i-tizen ", comme bégaie l'autre tache, là, qui fait la pub de ces montres pourraves, non garanties COSC ! Putain, il faut vraiment avoir faim pour s'abaisser à vanter la Citizen… » (p. 191).

AM consacre tout un chapitre parodique au discours journalistique (pp. 236-241). Le narrateur se projette dans le rôle de présentateur vedette du « Vingt heures » et parle de lui-même à la troisième personne, se rêvant star du petit écran, « écrabouillant PPDA » (p. 236). Le quotidien *Le Monde* lui consacrerait toute une page, sous le titre de « SID ALI LE MAGNIFIQUE ». Les trois premiers articles reprennent avec beaucoup de verve le style et les tics de l'écriture journalistique telle que pratiquée au *Monde*. Mais le dernier, compte rendu d'une interview supposée du président Chirac par Sid Ali, se transmue en attaque très peu révérencieuse et abandonne la parodie pour le pamphlet. L'impertinente vedette y réduit l'homme politique à quia en lui demandant obstinément : «Monsieur le Président, est-ce que je pue ? » (p. 240), en écho à une parole particulièrement malheureuse de l'interviewé.

La dimension satirique du traitement des discours rapportés ne fait pas de doute et n'épargne rien ni personne. Dans *VT*, c'est un certain discours " politiquement correct " des élites qui en fait les frais : « La gouvernante arabe, très polie ! on en trouve, il ne faut pas croire ! très soigneuse, la gouvernante arabe, très propre sur elle ! et nos enfants l'adooorent ! » (p. 142). Ici, les marques de la parodie se lisent dans l'imitation du ton compassé et emphatique. Mais, ailleurs, la reproduction du discours moralisateur sur les problèmes d'insertion des jeunes beurs est tournés en dérision par deux simples « appuis de discours » en incise et une onomatopée : « […] ces gens ne se croyaient pas obligés de parler comme à peu près tout le monde […] des difficultés auxquelles sont confrontés les jeunes qui souhaitent s'insérer – n'est-ce pas ? Et qu'il suffirait d'un peu de bonne volonté – n'est-ce pas ? Et gnagnagna » (pp. 127-128).

La parodie apparaît ici comme la dénonciation d'une pseudo-communication, réduite à un ensemble de clichés et de stéréotypes vantant,

tout comme le prêt-à-porter, le « prêt-à-penser », et dont le seul effet est de transformer l'humain en automate uniformisé.

Cette distance ironique et (ou) parodique devient autodérision quand le narrateur de *VT* se moque de lui-même en relatant un de ses échecs : « Mais, bien entendu, la première fois où j'ose enfin inviter Myriam dans ma chambre, je fais fiasco – pour dire les choses comme Stendhal.

> *Pour dire les choses comme Smaïl : je n'arque pas. Impossible de tenir la pose. Semi bandaison, simili-bandaison…* Oualou (p. 120).

Cette éducation sentimentale en miniature semble, dans un même élan, subvertir (détourner) le roman d'apprentissage stendhalien, en en proposant une version moderne, celle de Paul Smaïl, mais inscrire du même coup celle-ci dans une filiation littéraire. Comme si le message de l'auteur était de nous faire toucher du doigt une conception de son art romanesque comme continuité d'une tradition combinée à des exigences d'une grande modernité.

À un niveau macro-structural, on peut même se demander si, en fin de compte, ces deux romans ne sont pas eux-mêmes l'objet d'une écriture parodique, celle du roman beur dont Paul Smaïl reprend les codes en les subvertissant. Ne s'attaque-t-il pas à quelques figures bien en vue du roman beur ?

> *Begag Azouz. À iech ! Le premier de sa classe*[22]*, le lèche-cul-propre-sur-soi. Bien-pensance coulée dans un style besogneux pour certif d'études. Croit plaider notre cause auprès du Francaoui de souche en donnant dans le genre plaintif et le tableau sulpicien du bon beur… Et notre honneur, hein ?*
> *Rachid Djaïdani.* Boumkoeur. *Daube ! Pauvre pote naïf manipulé par un nessbi sans scrupules […]*
> *Rachid O. Sexy, toi, au moins, et pas honteuse ! Le nom comme un cul offert ! Quand tu veux où tu veux, Rachid, j'ai des capotes ! […]* (p. 501).

Comment faut-il entendre ces paroles irrévérencieuses, déplacées ? S'agit-il d'une entrée dans une polémique entre écrivains d'un même sous-genre ? Ou faut-il considérer ces attaques comme de simples « vannes »[23] ? Bernard Seux[24] parle des « vannes » comme d'un échange « d'insultes plus ou moins ritualisées ». Le hiatus se trouve toutefois au niveau du caractère non immédiat de la communication écrite. Dans ce sens on pourrait dire que la « vanne » appartient à une oralité qui se trouve encore ici théâtralisée, et qu'elle tient aussi d'un pur jeu où la jubilation de la créativité linguistique semble être une priorité : dans *AM*, la musicalité de la langue est soulignée

[22] Se rappeler à ce propos que le narrateur de *AM* se présente sans cesse comme étant un brillant étudiant, ayant un QI supérieur, à cette restriction que Paul Smaïl en fait un anti-héros beur qui, au lieu de s'en sortir par les études, tombe dans la schizophrénie et la criminalité.

[23] Pour reprendre le mot de Hadj Miliani lors du débat.

[24] Bernard Seux, « Une parlure argotique de collégiens », *Langue française*, n°114, juin 1997, p. 100.

ainsi : « Dans cette cave pourrave, sous ce sac poubelle, atteindre aux limites mortelles de l'extase… ça aurait pu se chanter scandé en rap » (p. 51).

Cette transposition ludique va de pair avec une autodérision auctoriale qui semble jouer des masques et des genres comme pour attester la simple pérennité de la réécriture, et où l'auteur s'avance comme un explorateur des genres et des styles, usant d'un bricolage savant et désinvolte. En effet, au-delà de ce que l'on pourrait considérer au niveau des deux intrigues comme étant une condamnation argumentée de la société contemporaine, condamnation qui use de la figure rhétorique du beur comme instance située à la fois en dehors et en dedans, il y a toute la dynamique de la langue inventive dite des cités, utilisée ici pour ce qu'elle offre comme possibles scripturaires. Sur un plan purement métaphorique, le beur acquiert la dimension de «l'homme futur » (au sens rilkien du terme), il est l'avenir d'une humanité dont le devenir, dans une société mondialisée, dépend de ses capacités protéiformes à se projeter sans cesse dans une altérité, certes conflictuelle, mais aussi, surtout, lucide constructive.

* * *

Les « paroles déplacées » telles qu'elles sont mises en scène dans ces deux romans sont un processus de perpétuelle déconstruction. C'est un déplacement du sujet par rapport à son identification traditionnelle. La reprise des discours de l'autre est non pas une simple thématisation qui réduit l'autre à un pur prétexte du discours du sujet mais une perpétuelle interprétation qui évolue avec le désir que « je » a de l'autre. Voix essentiellement discordante, l'instance narratrice se dédouble sans cesse pour « transférer l'intérêt de l'énoncé sur l'énonciation » [25] par le biais de la distance ironique ou parodique.

Ce déplacement est aussi une évolution du désir de l'autre qui ne cesse lui-même de muer : « double extériorité » dont a parlé T. Todorov [26], en l'occurrence, celle du beur qui met dos à dos les différentes communautés.

Par ailleurs, ces deux romans, à mon sens, imposent une certaine façon de les lire : en tant que textes littéraires pour leurs propres qualités littéraires : les personnages, les sujets des romans, le pseudonyme lui-même ne sont que des pré-textes. On a parlé de supercherie mais n'est-ce pas là la définition même du roman et ce qui fait la différence avec le conte ? Le roman n'est-il pas cette hésitation entre le vrai et le vraisemblable ?

[25] Daniel Grojnowski : *Aux Commencements du rire moderne, l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 119.
[26] In *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982, p. 253.

Cette parole déplacée requiert une lecture elle-même déplacée : acceptant de se déplacer de ses habitudes, de ses fausses (ou vraies) pudeurs. La dimension polyphonique y installe un espace de négociation du sens entre le locuteur-crypteur et le lecteur.

Albert Camus, constructions discursives et déconstructions symboliques

Mohammed Lakhdar MAOUGAL,
Alger

> Mais, Français de naissance et, depuis 1940, par choix délibéré, je le resterai jusqu'à ce qu'on veuille bien cesser d'être allemand ou russe : je vais donc parler selon ce que je suis.
> A. Camus « Les raisons de l'adversaire », *L'Express*, 28/10/1955, *Essais*, La Pléiade, 1972, p : 978.

Les constructions discursives : énoncés, dynamisme communicatif et illocutions

L'œuvre camusienne débute avec le Front populaire, en 1936. Le jeune étudiant pied-noir, inscrit à la faculté des lettres d'Alger, préparait alors un mémoire de DES sur le néoplatonisme et Saint Augustin. Ce travail académique revêt une importance cardinale dans la formation du jeune Camus. Il déterminera jusqu'à sa mort, sa carrière d'homme de lettres et de philosophe. Il déterminera également, et jusqu'au bout de ses convictions, sa carrière d'essayiste et de journaliste.

De l'homme nouveau à *Le Premier homme*, énoncés, discours, textes

L'idée centrale qui émergera de ce D.E.S., *Métaphysique et néo-platonisme chez Saint Augustin* (1936) est la possibilité d'un syncrétisme culturel. On parlera aujourd'hui d'un interculturalisme, condition première de l'émergence d'un homme nouveau. Il s'agit de l'émergence d'un être ayant réussi à faire coexister, en lui, des référents aussi divers que différents et à se donner en modèle d'un syncrétisme idéologico-symbolique. Cette utopie, absurde à l'époque, Camus la défendra jusqu'à sa mort contre le projet algérien indépendantiste. A la réalité historique de la revendication indépendantiste ascendante, Camus opposera l'utopie mythique d'un

fédéralisme politique. Le but assigné à cette utopie visait à juguler le nationalisme menaçant.

L'œuvre camusienne se déroule dans la sphère socioculturelle. Elle prend en charge ce projet interculturaliste dès les premiers textes théâtraux comme *Le Temps du mépris* (1936) ou ensuite *Révolte dans les Asturies* (1936), ou encore les textes journalistiques «Misère de la Kabylie » (1939) jusqu'au projet du *Premier Homme* (1960), retrouvé dans la sacoche de Camus mort dans un accident de voiture, non loin de Sens, en janvier 1960.

Du suicide de l'être (le colon comme le colonisé) comme voie assimilationniste : qui assimile qui ?

L'œuvre de Camus va se construire progressivement. Elle suivra une ligne d'intervention esthétique et politique qui mêlera le produit militant, considéré comme produit premier et comme souche de toute l'œuvre (théâtre et journalisme) au produit plus intime comme *L'Envers et l'Endroit* (1937) et *Noces* (1939) voire plus réflexif et introspectif, *La Mort heureuse* (1936-39) et *l'Étranger* (1942) ou *Le Mythe de Sisyphe* (1942). En six ans, entre 1936 et 1942, Camus met en place son œuvre, toute son œuvre. Il en définit les contours, en trace les repères et pose les jalons d'une production qui se déroulera jusqu'à sa mort. Diversifiée par les formes et épaissie dans les contenus, l'œuvre de Camus n'en constitue pas moins un bloc monosémique, monothématique, monocorde du point de vue de sa tonalité presque suicidaire. C'est que le suicide était considéré par lui comme la seule vérité de l'homme, la seule chose sérieuse. On serait tenté de voir en cela une des marques de son algérianité profonde, à savoir l'œuvre unique d'une pensée unique, d'un ton mélancolique unique, un peu à la manière de celle de Mouloud Feraoun, ou celle de Dib, voire de Malek Haddad et surtout de Kateb Yacine.

Si les premiers textes camusiens sont enthousiastes parce que militants, la crise de 1939 conduira Albert Camus à vite se départir de cet enthousiasme. Elle l'entraînera, peu de temps après, vers ce registre mélancolique propre aux écrivains colonisés, reniés dans leur identité, bafoués dans leurs droits, à peine acceptés comme disciples assimilés ou tolérés voire intégrés à la communauté de bien-pensants (Dib, Feraoun, Mammeri).

L'interculturalisme comme projet politique fédéraliste, l'utopie comme absurde solution au problème colonial

Les discours de Camus se développeront dans différents registres, à travers de multiples formes esthétiques. Ils attestent, à l'examen attentif, d'une construction volontaire et patiente d'un ordre discursif logique, rationnel. Cet ordre est sous-tendu par une problématique de profondeur résultant de ce premier travail universitaire sur le néoplatonisme et l'augustinisme. Ce premier travail universitaire restera pour Camus, la

préoccupation continue et entêtée d'une recherche d'un syncrétisme interculturel à portée idéologico-politique. Ce syncrétisme devra servir à régler la question coloniale, en Algérie principalement. On peut, sans trop se méprendre, asserter que jusqu'en 1942, avec la publication du *Mythe de Sisyphe*, l'œuvre de Camus peut être considérée comme achevée. Elle deviendra répétitive à partir de cette époque et jusqu'à la fin des années cinquante. Du reste, l'auteur du *Mythe de Sisyphe* en prend rapidement conscience et n'hésite pas à se confier de manière pathétique à un de ses amis, critique théâtral, Jean Gillibert. Dès les débuts des années cinquante, Camus appréhende avec beaucoup d'angoisse un profond pressentiment de *stérilité intellectuelle* (sic).

Cette œuvre se compose de pièces de théâtre, aussi bien créées, les premières, que surtout adaptées. Les adaptations se feront à partir d'œuvres romanesques (Dostoievski, Faulkner, Buzzati) ou autres. L'œuvre comprendra aussi des romans (*L'Etranger*, *La Peste*, *La Chute*,) des nouvelles (*La Femme adultère*, *L'Exil d'Hélène*, *la Pierre qui pousse*) des essais esthétiques (*L'Eté*, *L'Envers et l'Endroit*, *L'Hôte*), des essais philosophiques (*L'Homme révolté*, *Le Mythe de Sisyphe*) des reportages journalistiques (*Misère de la Kabylie* -1939-, *Révolte dans le nord constantinois* -1945- *Crise en Algérie* 1956-58), des lettres (à un ami allemand, à sa mère, à Sénac, à Aziz Kessous) et des Carnets.

Cette œuvre présente un large échantillon de textes de formes diversifiées, de constructions différenciées (principe de dispersion). Ces textes d'aspects distincts sont cependant unis par des réseaux d'interférences et d'inférences, organisant le discours général en strates collocationnelles, en reprises interprétatives, en expansions explicatives, en répétitions à valeur argumentative voire didactique (principe d'agrégation).

Pour les discours à proprement parler, il s'agit surtout de discours réalistes, descriptifs ou narratifs, dans les œuvres littéraires et esthétiques et de discours polémiques et argumentatifs dans les discours journalistiques et les essais. Certains textes, cependant, sont des textes philosophiques où les discours sont plus complexes, plus étoffés de rhétorique fortement marquée par le souci d'exposition, d'explication, d'argumentation. Les discours camusiens présentent un caractère commun. Ils donnent l'impression d'un engagement et d'une forte conviction, même si leur tonalité est plutôt aphone, laissant une impression d'apocope plutôt que de cri et de fureur, y compris dans les pièces de théâtre du type création comme *Caligula* traitant de la démence et de la folie ou de celle du type adaptation comme *Les Possédés*. L'impression générale qui se dégage des discours camusiens c'est que l'absurde a fini par y triompher de la révolte, et le mythe de l'histoire. On sent comme un abattement, voire presque une résignation alors que les thèmes appellent des mouvements de soulèvement de l'âme et des réactions passionnées des corps. Rien de tout cela. Les corps exultent à la faveur du

climat solaire et les âmes se prélassent dans la contemplation et l'émerveillement devant une nature quasiment paradisiaque (*Noces à Tipaza*) ou infernale (*Le Vent à Djemila*). Le monde est au repos et les discours camusiens le rendent bien, avec calme, avec sérénité.

Ainsi, à l'atmosphère absurde, le style répond par des constructions appropriées, suscitant des attitudes contemplatives, provoquant des comportements de grande sérénité, et affichant un calme olympien de détachement quasi absolu. Même le récit mythique de Sisyphe, qui aurait pu ou aurait dû inspirer une légitime révolte est un récit qui pousse à la délectation de cette revanche tranquille du contemplatif Sisyphe contre la décision inique et absurde des dieux turbulents. La formule qui termine l'essai-roman est quasiment optimiste. « Il faut imaginer Sisyphe heureux ». [1]

Les déconstructions symboliques : mythes et histoires en conflit

Les thèmes ou les thématiques qui structurent l'univers idéologico-sémantique de l'œuvre camusienne s'inscrivent tous ou toutes d'une manière ou d'une autre dans une problématique de confrontation entre l'histoire et le mythe. C'est sur un fond de naturalisme sensualiste servant à assurer au mythe une suprématie sur l'histoire trop cruelle et trop turbulente, destructrice de toute humanité réductrice de tout humanisme, que se greffe aussi toute une idéologie de tendances contemplatives plus enclines à susciter la réflexion et la résignation. Celles-ci ont vocation à conduire les êtres à des formes quelque peu caractéristiques de comportements léthargiques. Si les premiers discours esthétiques de Camus furent dans une certaine mesure optimistes, voire volontaristes (*Révolte dans les Asturies*, œuvre marquée par l'engagement social et politique, *Noces* comme communion avec la nature et appétit de vivre), à partir de 1942, la publication de *L'Etranger* provoque un changement radical dans la tonalité de l'œuvre future. *L'Etranger* traduit la mutation discursive du registre contemplatif et/ou subjectif et volontariste vers le registre d'une contemplation de plus en plus passive, désengagée, parce que face à un réel concret, historique et implacable. L'euphorie militante initiale laisse aussitôt la place au doute puis à l'abattement mélancolique. Le discours change totalement de style et de ton. La poésie subjective et envoûtante de l'esthétique de combat et de l'affirmation du besoin de conquête de soi et de ses droits, très lyrique et expressive cède le terrain au style lourd du discours argumentatif, froid, rationnel. Est-ce là le nœud gordien de la stratégie déconstructiviste ?

[1] Camus A. (1942) *Le Mythe de Sisyphe*, Les Essais, La Pléiade Gallimard, Paris 1972, p. 198.

De la nature à l'homme nouveau, *Le Premier homme*

Le thème de la nature lui-même subit à ce titre une transformation qualitative nette. La nature envoûtante de *Noces* (1939), avec son style quasi érotique se transforme en nature adverse, agressive, meurtrière. La plage de Tipaza où la mer lèche la grève et la prend littéralement d'un assaut érotique devient, dans *L'Etranger* (1942) une plage noire de soleil dont les rayons agissent comme des lames acérées qui crèvent les yeux, chauffent les esprits, et transforment un séjour sur une plage algéroise en une confrontation violente entre pied-noirs et Arabes débouchant sur un assassinat. Le cycle ténébreux né de la noire insolation, commence alors avec cet acte absurde qui rappelle l'absurdité de Sisyphe (1942), la folie de Caligula (1944), la vanité de Prométhée (1947) et l'indifférence de l'instituteur Daru (1957). Même en ce qui concerne Kirilov et Kaliaiev, pourtant plus portés vers l'action militante quelque peu historicisante, leurs combats inscrits dans la quête des Lumières de la rationalité d'une espèce de gouvernance utopique, n'en sombrent pas moins dans les abysses des ténèbres communes aux conspirateurs et aux désespérés (1950 et 1959).

Tout cet échafaudage qui construit l'œuvre camusienne met en évidence un parcours productif esthétique qui prend ses racines dans la générosité des grands idéaux humanistes du XIX^{e} siècle. Ce siècle, faut-il le rappeler, rêva d'un monde plus juste, d'un ordre plus harmonieux parce que plus social qu'individualiste. Pourtant l'œuvre camusienne, par contrecoup, aboutit à un reniement de la mission historique de la violence révolutionnaire, pourtant reconnue et saluée dans l'expérience russe des décembristes de 1905. C'est pourtant cette mission historique de la violence révolutionnaire qui ne sera pas reconnue légitime par Camus, pour les colonies, l'Algérie comme la Palestine. Pourtant, le cas espagnol et le cas hongrois présentent chez lui des exceptions sur lesquelles, au regard des luttes de décolonisation, il aura été plus d'une fois interpellé. C'est que pour bien saisir la logique mythique déshistoricisante de Camus, (on pourrait parler d'une déconstruction de l'historicisme), il faut se rappeler que Camus, face aux grands problèmes et aux grandes questions de son temps, a fait preuve d'une versatilité et d'une discrimination intolérable même s'il peut se prévaloir d'un justificatif moral et subjectif. Sur la question coloniale à proprement parler, Camus soutient la guerre d'indépendance de la Grèce et de Chypre contre les Britanniques cependant qu'il continue à promouvoir et à défendre le caractère civilisateur de la présence française dans les colonies, surtout l'Algérie (*Misère de la Kabylie,* 1939, *Lettre à un militant algérien*, 1956, *L'Avenir algérien*, 1958) et à diffuser l'idée qu'il faille absolument faire barrage au despotisme oriental en soutenant l'état colonial israélien et en dénonçant le totalitarisme nassérien et arabe.

Si l'on s'autorisait, dans le cadre somme toute restreint de cette modeste contribution, à schématiser et à ramasser autant que faire se peut les

différentes thématiques qui traversent l'œuvre camusienne, on pourrait alors noter que la thématique existentielle (et non pas existentialiste) et la thématique identitaire sont fort récurrentes. Celles-ci sont en grande partie inscrites dans les textes réalistes aussi bien esthétiques que journalistiques. Ces thématiques sont fortement politiques et subsidiairement idéologiques. Elles se marquent dans le texte à l'occasion du discours sur l'Algérie, sur son passé, sur son présent et sur son devenir. La ligne de force de ces thématiques dont la logique première remonterait au premier travail universitaire de Camus sur le syncrétisme augustinien est la formation d'un être nouveau, un être hybride, mi pied-noir mi arabe, dans un pays qui se développera sous l'aile protectrice et sous la tutelle bienveillante de l'ancienne puissance coloniale.

L'homme nouveau dans le projet assimilationniste

Pourtant, dans le texte esthétique, en particulier l'essai, la nouvelle et le roman, la coexistence entre l'Arabe et le pied-noir est des plus problématiques. L'arrogance arabe (soulignée dans *La femme adultère*, 1954), en un territoire du désert -Laghouat- que Camus considérait comme le Royaume opposé à l'exil du Nord, semble alors expliquer à posteriori, la réaction assassine (*L'Etranger*, 1942) ou seulement haineuse du pied-noir (*La Femme adultère*, 1954). La déchronologisation – déconstructiviste aidant, antithèse de l'historicisme aliénant, va créer dans la construction esthétique et symbolique (idéologique) chez Camus une stratégie bien réfléchie de déresponsabilisation de la colonisation. Cela sera bien évident dans le texte journalistique. Camus y brouille les repères pour gommer la logique implacable de la cause et de l'effet sur le déferlement de la violence, mettant le coupable et la victime sur le même plan et partageant la même responsabilité. La logique inversée dans la chronogenèse des écrits de Camus (*L'Etranger* – 1942 – et *La Femme Adultère* –1954) loin d'infirmer la démarche camusienne de brouillage déconstructionniste des repères, participe tout au contraire à expliquer comment le rapport de la cause à l'effet (nœud principal de la déconstruction), de la première au second, vient confirmer à contrario et à posteriori que l'Arabe, personnage essentiel et non existentiel, est toujours un être opaque, menaçant, dangereux, asocial. Cela est rappelé et souligné dans la description des Arabes emmitouflés dans leur burnous et assis en tailleur dans le bus qui transporte Marcel et Jeanine vers Laghouat (*La Femme adultère*). Qui plus est, le cas somme toute unique et isolé de l'Arabe armé et menaçant sur une plage et qui se fait tuer à cause de cette menace (*L'Étranger*, 1942) est socialisé dans le texte de *La Femme adultère* (1954) où tous les Arabes sont menaçants et sournois.

A cette construction formelle discursive et sémantique va répondre un second niveau qui, quant à lui, travaillera plus en profondeur la déconstruction en sa dimension idéologico-symbolique. Afin de comprendre cette démarche et la rendre lisible et par effet d'homologie et de

parallélisme, nous allons tenter d'établir les stratégies déconstructivistes auxquelles va recourir Albert Camus. Les polarités de la déconstruction vont structurer des champs sémiotiques et symbolico langagiers. Ces champs vont devoir exposer tout le long de l'œuvre de Camus les fonctionnalisations des sphères idéologiques de l'histoire et celles des sphères symboliques des mythologies. Ce projet déconstructionniste vise à disjoindre l'histoire et ses différentes tâches des grandes questions brûlantes de l'heure, en l'occurrence la décolonisation. Ce projet est capital pour Camus en ce qu'il lui permet d'ôter aux militants nationalistes arabes en général et aux nationalistes algériens singulièrement toute légitimité de leurs luttes émancipatrices. Le projet camusien se déploie alors dans deux directions complémentaires, en visant des cibles différenciées. En direction des politiques algériens, les nationalistes surtout, Camus développe l'idée de la fin du colonialisme, fin qui rendrait caduque, sans objet et illégitime, la lutte d'émancipation nationale et d'indépendance. Si le texte politique en direction des politiques algériens va clairement exprimer l'idée de la fin du colonialisme, dans le texte journalistique, cette idée existe déjà dès 1939, c'est-à-dire à l'époque du Camus militant anti-impérialiste. Pourtant même dans la version antérieure de la fin des années trente, Camus déconstruit le discours et fait de même pour la réalité historique à seule fin de justifier l'idée et de soutenir l'inexistence du colonialisme en tant que système. En effet, se trouvant dans la nécessité d'expliquer la misère en Kabylie, Camus développe toute une stratégie argumentative journalistique pour disculper autant que faire se peut le système colonial et pour accuser l'Orient, sa culture despotique, ses survivances archaïques, ses traditions désuètes, ses structures obsolètes qui maintiennent les populations dans l'arriération, livrées à la misère et à l'ignorance.

> *Quand l'opprimé prend les armes au nom de la justice, il fait un pas sur la terre de l'injustice….*
>
> *Les militants clairvoyants du mouvement nord-africain, ceux qui savent que l'avenir arabe est commandé par l'accession rapide des peuples musulmans à des conditions de vie modernes, semblent parfois dépassés par un mouvement aveugle qui, sans souci des besoins matériels immenses de masses tous les jours multipliées, rêve d'un panislamisme qui se conçoit mieux dans les imaginations du Caire que devant les réalités de l'histoire. Ce rêve, respectable en soi, est pourtant privé d'avenir immédiat. Il est donc dangereux…* [2]

La misère de Kabylie ne serait pas due au système colonial ni à l'ordre injuste qu'il aura instauré. Pour Camus c'est le système caïdal de gestion des villages et des tribus qui en est le seul et principal responsable : « Les trois quarts de la Kabylie vivent sous le régime de la commune mixte et du caïdat » [3].

[2] Camus A. (1955) *Les Raisons de l'adversaire, Les Essais*, op. cit., p. 978.
[3] Camus A. (1955) *L'Avenir algérien,* op. cit., p. 924.

Cette dernière idée relance le vieux débat sur le caractère historique de la tâche coloniale comme facteur de modernisation, de culturation et de civilisation :

> *Quoi qu'on pense de la civilisation technique, elle seule, malgré ses infirmités, peut donner une vie décente aux pays sous-développés. Et ce n'est pas par l'Orient que l'Orient se sauvera physiquement, mais par l'Occident, qui, lui-même, trouvera alors nourriture dans la civilisation de l'Orient.* [4]

Mais certains hommes politiques algériens, les Libéraux partisans de l'assimilation ou de la fédération sont destinataires d'un autre type de discours qui tranche avec le discours polémique focalisé sur la fin du colonialisme et sur l'incongruité de la problématique de libération nationale. A Aziz Kessous, Camus écrit une des rares lettres adressées à des autochtones indigènes. C'était au lendemain des événements du nord constantinois en août 1955 :

> *Mon cher Kessous,*
>
> *… Et pourtant, vous et moi, qui nous ressemblons tant, de même culture, partageant le même espoir, fraternels depuis si longtemps, unis dans l'amour que nous portons à notre terre, nous savons que nous ne sommes pas des ennemis et que nous pourrions vivre heureusement ensemble, sur cette terre qui est la nôtre. Car elle est la nôtre et je ne peux pas plus l'imaginer sans vous et vos frères que sans doute vous ne pouvez la séparer de moi et de ceux qui me ressemblent.*
>
> *Vous l'avez très bien dit, mieux que je ne le dirai : nous sommes condamnés à vivre ensemble.* [5]

Dans cette lettre, Camus parle pour une fois du rôle positif de l'histoire, qu'il avait tenu jusque là dans une grande méfiance :

> *J'ai défendu toute ma vie (et vous le savez, cela m'a coûté d'être exilé de mon pays) l'idée qu'il fallait chez nous de vastes et profondes réformes. On ne l'a pas cru, on a poursuivi le rêve de la puissance qui se croit toujours éternelle et oublie que l'histoire marche toujours, et ces réformes, il les faut plus que jamais.*
> *Mais dire cela aujourd'hui, je le sais par expérience, c'est se porter dans le « no man's land » entre deux armées, et prêcher au milieu des balles que la guerre est une duperie et que le sang, s'il fait parfois avancer l'histoire, la fait avancer vers plus de barbarie et de misère encore* [6]

Par ailleurs, Camus ne manque pas de s'adresser indirectement aux écrivains algériens. A travers sa production esthétique, il développe des stratégies discursives. Celles-ci répondent de manière explicite à des considérations purement littéraires. En incitant les écrivains à s'intéresser davantage à la contemplation qu'au cri, au mythe plutôt qu'à l'histoire, à l'humanisme abstrait plutôt qu'à la reconnaissance de la dignité et des droits fondamentaux fondés historiquement par le mouvement inéluctable de la décolonisation, Camus participe ouvertement à vouloir éloigner les écrivains du champ direct de la confrontation.

---

[4] p. 979.
[5] Camus A (1955) *Lettre à un militant algérien, Essais* La Pléiade, Paris, 1972, p. 963.
[6] p. 964.

Du point de vue territorialité de confrontation, Camus développe ses arguments à travers des formes plus ou moins expressives et fortement conatives comme le théâtre (surtout en direction de Kateb Yacine) et la correspondance (en direction de Jean Sénac). L'existence ici et là de documents réels attestés comme les correspondances entre Camus et Sénac d'une part, et de fortes présomptions quant à un échange indirect mais réel entre Camus et Kateb à travers le théâtre, limite l'analyse de ces échanges. Les lettres, si elles existent ou ont existé, entre Albert Camus et Mouloud Feraoun n'ont jamais été rendues publiques, cependant que la réplique de Mouloud Mammeri à Camus, même si elle fut adressée explicitement à Jean Sénac, s'adresse en fait par le ton, par le contenu polémique et par l'ironie socratique à Camus et non à Sénac. Pour ce qui est de Mohamed Dib, il n' y a aucun indice, et à œ jour, d'un quelconque échange entre ce dernier et Camus.

Pour ce qui concerne Kateb Yacine, l'échange se fait relativement tôt, bien qu'il reste indirect. Cet échange va se focaliser sur des chronotopes esthético-idéologiques très forts. En 1945, Camus entreprend un voyage en Algérie dans le cadre de l'enquête qu'il fait pour le compte du journal *Combat* au sujet des graves événements du nord constantinois. Entre le 13 et le 23 mai 1945, Camus écrit huit articles qu'il publie dans *Combat* pour exposer ce qu'il appelle «Crise en Algérie ». Dans ces articles, Camus ressort les arguments utilisés dans «Misère de la Kabylie », à savoir la famine, la misère, la marginalisation, le besoin de justice. Mais il y a un fait nouveau que Camus va ajouter et qui traduira le changement de perspective dans la perception du problème algérien. Camus souligne que les Arabes demandent pour l'Algérie une constitution et un parlement (*Combat* du 20-21 mai 1945). Ainsi, la pensée politique camusienne semble avoir franchi une étape importante depuis l'illusion assimilationniste. Mais d'indépendance, il n'en est toujours pas question. Camus déconstruit ainsi toute la stratégie argumentative assimilationniste pour lui substituer une nouvelle stratégie argumentative prônant le fédéralisme. Il reste, de ce fait, campé sur son mythe interculturel et fédéral. Il refuse toujours et avec obstination l'idée même d'une indépendance de l'Algérie et croit possible de la contourner par une politique hardie de réformes et de mesures émancipatrices, mêmes limitées. Camus justifie cette nécessité de politique hardie par ce qu'il appelle sans hésitation *« l'éveil politique qui est celui des masses musulmanes »* [7].

Face à cet éveil politique des masses musulmanes, Camus ne propose pas moins, dans une formule quelque peu provocatrice :

> *De ce point de vue, les Français ont à conquérir l'Algérie une deuxième fois. Pour dire tout de suite l'impression que je rapporte de là-bas, cette deuxième*

[7] Camus A (1945) « Crise en Algérie », *Combat* du 20-21 mai 1945, in *Essais*, op. cit., p. 942.

> *conquête sera moins facile que la première. En Afrique du Nord comme en France, nous avons à inventer de nouvelles formules et à rajeunir nos méthodes si nous voulons que l'avenir ait encore un sens pour nous.* [8]

Appelant, en conclusion au premier article préambule, à comprendre les raisons des événements et à y répondre selon les principes démocratiques dont les Français se réclament eux-mêmes, Camus fait une profession de foi d'objectivité dans le travail d'enquête qu'il propose à ses lecteurs. Mais, dès le second article traitant de «La Famine en Algérie » (*Combat* du 15 mai 1945) Camus tente d'expliquer la crise et les événements par la famine et tente d'accréditer la thèse que les soulèvements n'étaient que des émeutes d'affamés (stratégie argumentative déconstructiviste tentant de casser la logique rationnelle du rapport de causalité (cause, effet, conséquence). D'un article à l'autre Camus hésite quant au choix d'une stratégie argumentative ferme et définitive. Le retour à la famine comme cause de la crise algérienne, marque la survivance de la stratégie assimilationniste qui veut expliquer l'existence de la famine par la pauvreté, la pauvreté comme effet de la culture traditionnelle et de l'ordre obsolète oriental qu'il faut changer par une action civilisatrice :

> *Ce qu'il faut crier le plus haut possible c'est que la plus grande partie des habitants d'Algérie connaissent la famine. C'est cela qui explique les graves événements que l'on connaît, et c'est à cela qu'il faut porter remède.* [9]

Mais l'argument politique est somme toute incontournable. Camus ne manque pas de l'agiter en conclusion à cet article singulièrement pathétique et particulièrement alarmiste :

> *Mais il n'y a pas une minute à perdre, ni un intérêt à épargner, si l'on veut sauver ces populations malheureuses et si l'on veut empêcher que des masses affamées, excitées par quelques fous criminels, recommencent le massacre de Sétif…* [10]

Il faudra attendre le troisième article, «Des bateaux et de la justice » (*Combat* du 16 mai 1945) pour que Camus daigne confesser et reconnaître en rétablissant la logique du réel :

> *Nous n'aurons cependant pas tout fait quand nous aurons fait cela, car la gravité de l'affaire algérienne ne tient pas seulement au fait que les Arabes ont faim. Elle tient aussi à la conviction où ils sont que leur faim est injuste.* [11]

De l'assimilationnisme paternaliste au fédéralisme mystificateur.

Dans le quatrième article, Camus parle ouvertement d'un malaise politique (à distinguer quand même de la crise politique). Ce malaise politique, soulignera-t-il avec honnêteté, est antérieur à la famine. Et Camus

[8] p. 943.
[9] Camus A (1945) «La famine en Algérie », *Combat* du 15 mai 1945, in *Essais* op. cit., p. 944.
[10] p. 946.
[11] Camus A (1945) « Des bateaux et de la justice », *Combat* du 16 mai 1945 , in *Essais* op. cit., p.947.

en arrive à conclure : il faut imaginer une politique. Camus entre alors de plain-pied dans l'utopie idéologico-politicienne du fédéralisme.

Revenant sur les échecs des projets du Royaume arabe (XIX^{e} s., 1851-1870) et de la politique d'assimilation (XX^{e} s., 1930-1945), Camus en trace les limites et explique le non aboutissement, surtout pour ce qui est du second projet. Parlant de l'évolution politique des indigènes depuis le Front Populaire, Camus explique la prise de conscience des masses arabes par un certain nombre de faits réels attestés comme la perte du prestige de la France après sa défaite en 1940, et donc la fin du mythe de son invincibilité, d'une part, ensuite par le débarquement américain en 1942 qui a permis aux Algériens de faire des « comparaisons » (?) et enfin il souligne la naissance de la Fédération panarabe qui, dit-il, « est une séduction perpétuelle pour les populations nord-africaines ». [12]

A la fin de cet article sur «Le Malaise Politique » Camus en vient à reconnaître certaines vérités comme l'indifférence ou le refus de la politique d'assimilation de la part des indigènes, la cristallisation organique de la conscience politique arabe, et la défiance vis à vis de tout projet soi disant démocratique offert par le colonialisme. Ce dernier est dorénavant mieux compris et connu. Mais Camus présente une alternative qu'il laisse tout à la fin de son article et qui serait de prendre au sérieux le mouvement des Amis du Manifeste, un mouvement politique inspiré par les Américains dès 1942 et qui parle de la nécessité de l'émancipation du peuple algérien. Toutefois, Camus souligne que le leader de ce mouvement politique n'est pas un indépendantiste ni un séparatiste et qu'il y a tout lieu de s'entendre avec lui avant qu'il ne soit trop tard. Amplifiant à la démesure l'impact et l'importance du mouvement des Amis du Manifeste, Camus semble en faire le premier parti politique musulman, qui exprimerait l'opinion générale de tous les indigènes. Camus soulignera dans sa toute dernière phrase qu'il s'agit d'un «important mouvement, le plus original et le plus significatif qu'on ait vu paraître en Algérie, depuis les débuts de la conquête [13].

Avec le cinquième article, consacré justement à ce Parti du Manifeste, Camus termine son enquête en soulignant que c'est là la dernière chance car ce parti, «il faut bien compter » avec lui. Camus fait preuve de grande habileté et de connaisseur de l'Algérie, il est donc un reporter crédible pour le lectorat français de Métropole. En effet s'il a choisi de parler du parti du Manifeste c'est pour deux raisons essentielles. La première est que le Président de ce Parti est justement ce même Ferhat Abbas qu'un journal parisien a accusé un peu trop hâtivement d'être derrière les manifestations indépendantistes de mai 1945 qui ont secoué le constantinois et la ville de

[12] Camus A (1945) « Le Malaise politique », *Combat* du 18 mai 1945, in *Essais*, op. cit., p. 952.
[13] p. 953.

Sétif particulièrement. La seconde raison c'est de montrer que les manifestations du constantinois qui ont éclaté dans plusieurs localités du constantinois dont Sétif, n'étaient pas des manifestations indépendantistes mais des émeutes de la faim et des mouvements d'exigences de politiques de réformes et de justice. Tout cela appellerait une politique hardie. C'est avec cet article que Camus renoue véritablement avec ses premières utopies syncrétiques voire fédéralistes :

> *Aujourd'hui, Ferhat Abbas, comme beaucoup d'autres de ses coreligionnaires, tourne le dos à l'assimilation. Son journal,* Égalité*, dont le rédacteur en chef, Aziz Kessous, est un ancien socialiste, ancien partisan, lui aussi, de l'assimilation, réclame la reconnaissance d'une nation algérienne liée à la France par les liens du fédéralisme.* [14]

Camus présente rapidement et essentiellement le contenu du *Manifeste* du parti de Ferhat Abbas, Manifeste qui, soulignera-t-il a été accepté par le Général Catroux, comme base de discussion. Dans ce texte, rappellera-t-il, les Algériens ont réclamé la fin de l'illusion assimilationniste et la reconnaissance d'une « nation algérienne, reliée à la France, mais munie de caractéristiques propres ». Le *Manifeste*, dit encore Camus, réclame pour l'Algérie une Constitution propre, qui assurera aux Algériens tous les droits démocratiques et une représentation parlementaire personnelle. Ce *Manifeste* contient également un additif datant de mai 1943 et deux textes subsidiaires datant d'avril et de mai 1945 demandant à la fin des hostilités la reconnaissance d'un État algérien avec une Constitution propre, élaborée par une Assemblée constituante qui serait élue au suffrage universel par tous les habitants de l'Algérie.

Face au réveil de l'histoire avec le déclenchement de la guerre de libération nationale, Camus s'engage dans une lutte pied à pied avec les nationalistes algériens qu'il veut dissuader d'entreprendre le projet séparatiste indépendantiste. Utilisant tour à tour la stratégie argumentative du projet fédéraliste et autonomiste dans le cadre de l'Union française, Camus tente de déconstruire l'argumentaire nationaliste algérien. Bien qu'ayant conclu avec discernement et objectivité, dès 1945, que le divorce était consommé entre les deux communautés à la suite des massacres du mois de mai après les émeutes ayant suivi les manifestations nationalistes au moment de la libération (mai 1945), Camus entreprend de lancer un Appel pour une trêve comme premier pas vers la recherche d'une solution qui, à travers les articles qu'il écrivit dans l'hebdomadaire *l'Express* en 1955-56, n'est autre chose que la solution fédérale qu'il préconisait déjà en 1945. Mais face à la détermination des nationalistes à libérer le pays et à celle tout autant radicale des colonialistes à maintenir le système colonial vaille que vaille, Camus est saisi de désespoir. Il se lance alors dans la double rédaction

[14] Camus A (1945) « Le Parti du Manifeste », *Combat* du 20-21 mai 1945 in *Essais* op. cit., p. 954.

qui achèvera sa carrière littéraire, la philosophique s'étant tarie depuis longtemps déjà. Depuis 1955, Camus travaille à préparer un nouveau roman de facture autobiographique qui expliquerait le caractère particulier de la colonisation de l'Algérie par des petites gens qui ont sacrifié leur vie pour la France (*Le Premier homme*). Dans ce roman qui sera publié bien plus tard, Camus raconte sa vie de petit belcourtois vivant dans la même misère que les petits Arabes de son quartier. C'est la grande proximité des pauvres qui appellent de leurs vœux la solidarité et la compréhension. Mais la carrière de Camus qui sera consacrée par le Nobel à la fin de 1957, se terminera par une œuvre qui en dit long par son titre : *Les Possédés*, une pièce théâtrale adaptée du célèbre roman de Dostoïevski. Cette pièce constitue à vrai dire le véritable testament d'Albert Camus en ce qu'elle constitue le jugement ultime qu'il porte sur l'Algérie et sur les Algériens (les pieds-noirs compris). Avec cette adaptation, ce travail esthétique semble signifier plus qu'un simple exercice d'écriture théâtrale. C'est la conclusion d'une longue méditation sur l'imbroglio et la confusion dans lesquels se retrouve Camus à force d'avoir à coups de stratégie déconstructionniste, provoqué un grand désordre dans l'ordre de l'univers entre les relations logiques de causalité et d'effet, troublant l'histoire dans sa mécanique implacable, et ravivant le mythe essentialiste se jouant des destinées humaines et des rapports concrets entre les hommes.

Paroles déplacées de critiques tendancieuses

Aïcha KASSOUL,
Alger

En 1990, un numéro spécial de la revue de l'ILE d'Alger consacre le retour d'Albert Camus « chez lui », à titre posthume. Enterré en France en 1960, l'écrivain avait pendant longtemps consommé sa propre mort dans le pays qui l'avait vu naître. Il n'avait que peu suscité l'intérêt des chercheurs. En 1990, on comptait de rares études académiques portant sur l'œuvre de Camus, la dernière en date ne ciblant pas précisément et seulement l'écrivain [?].

Quatre études en trente ans. C'est presque rien au regard de la notoriété de l'enfant du pays. Déni de reconnaissance ? Peut-être ! Peut-être avons-nous par ici, une propension à refuser l'affrontement direct avec l'autre sur le mode d'un partenariat accepté mutuellement. Il est tout de même troublant que des écrivains partageant le même destin et traversant un espace commun d'histoire et de vie, n'aient pas laissé de traces d'une communication réelle entre eux, si ce n'est – hypothèse à vérifier – par oeuvre interposée.

Camus, Mammeri, Kateb, Feraoun, n'ont à notre connaissance jamais « discuté » d'homme à homme, à hauteur de pensée et d'écriture. Ils étaient pourtant tous le produit d'une Algérie de la tourmente, ne pouvant échapper aux questionnements de leur histoire. Seul Feraoun fait exception à la règle. Et encore – chose on ne peut plus troublante ! –, celui-ci n'aura-t-il gardé que les lettres qu'il a adressées à Camus, négligeant de conserver celles dont il était le destinataire et Camus l'expéditeur !

[?]- A. Kacedali-Kheddar, *La Fonction de la nature dans les premières œuvres d'Albert Camus*, mémoire de DES, I.L.E., Alger, 1975.
- T. Bouguerra, *Le Dit et le non dit à propos de l'Algérie et de l'Algérien chez Albert Camus*, mémoire de DEA, I.L.E., Alger, 1975.
- C. Achour, *Un Étranger si familier*, ENAP, 1984.
- A. Kacedali-Kheddar, *L'Espace comme enjeu chez trois écrivains d'Algérie : Camus, Randau, Kateb*, mémoire de magister, Alger, 1988.

Peut-être faudrait-il d'une autre manière, expliquer le silence de la critique algérienne par la rancune à l'égard d'un grand écrivain « algérien » quelque part, mais qui a clairement milité en faveur d'une Algérie rattachée à la France ?

Durant cent trente années, le pays a subi la violence coloniale, l'injustice faite à l'homme, les processus d'anéantissement de l'être, les actions de répression, et beaucoup de discours justificateurs. Aussi bien peut-on comprendre que durant plusieurs années, Albert Camus ait pu cristalliser une sorte de ressentiment justifié par ses positions en faveur d'une Algérie qui ne saurait être « algérienne », « arabe ». Ressentiment diffus et continu, s'aggravant à mesure que l'histoire demande justice au prix du sang. Ressentiment exacerbé par la notoriété de l'écrivain, célébré depuis, reconnu ensuite, « nobélisé » enfin. Gros de colère, le ressentiment algérien se serait complu pendant des années dans un silence vindicatif, égal à celui d'un Camus dépité qui se referme sur lui-même tandis que les événements prennent l'allure d'un destin inéluctable. La part de l'instinct, celle du Sud, serait visible dans cette tourmente partagée de la passion et des sentiments écorchés qui rendent aphasiques les uns et sourd l'autre.

Le désintérêt de la critique universitaire algérienne pourrait s'expliquer ainsi. Faut-il désespérer d'une communauté scientifique avant tout ? On la conçoit mal animée par un esprit chagrin.

Enfin ! la critique vint. En 1990, Camus est saisi au présent. L'Algérie a pansé ses plaies. Le temps écoulé depuis l'indépendance était peut-être, par ailleurs, celui qu'il fallait à la critique universitaire pour naître et s'organiser, se constituer en forgeant ses instruments et ses méthodes d'analyse. Et s'il en était ainsi, voici que le numéro « Spécial Camus » de la revue de l'ILE nous offre l'opportunité de présenter un échantillon achevé de la production des chercheurs algériens.

Ce numéro spécial présente une douzaine d'articles et trois comptes-rendus de travaux universitaires (D.E.A., magister, doctorat de 3ème cycle). Seuls quelques textes de Camus y sont étudiés (nous ne parlons ici que des articles rédigés en français, l'anglais nous étant inaccessible). Répertoriés selon le genre auxquels ils appartiennent : – Roman / nouvelle : *L'Étranger, La Peste, L'Hôte*. Essai : *Noces à Tipasa, Petit guide pour des villes sans passé.* Article de presse : *Alger Républicain*, n°56, 1er décembre 1938. L'échantillon est avantageux. Il couvre trois aspects de l'écriture camusienne : la fiction/narration, l'essai, le texte journalistique. Ignoré, le théâtre de Camus importe peu présentement dans la mesure où l'Algérie n'y est pas mise explicitement en scène. L'autre intérêt de la revue réside dans la variété des lectures de l'œuvre de Camus : praxématique, sociologique, immanente/poétique, psychanalytique. Perçus à travers un prisme aux

facettes diversifiées, les textes de Camus se prêtent à un éclairage riche de promesses.

La part du Sud, territoire d'exil ou royaume d'altérité

La revue de l'ILE affiche une volonté «algérienne » de lire *Camus au présent,* l'Algérie étant libérée des démons de la colonisation. Trois décennies après l'indépendance, tout laisse supposer que la passion est retombée. Avec le recul du temps, l'œuvre de Camus revient chez elle. Elle baignera dans la pleine lumière qui lui assure son existence entière, sa cohérence légitime d'œuvre littéraire : ses idées d'une part, bien sûr, mais aussi enfin ! *la part obscure, le côté instinctif* qui contribue à lui donner forme et sens, celle que Camus réclamait en vain en convoquant l'exemple de Faulkner.

L'avant-propos de la revue affirme clairement une volonté de « clairvoyance » de la part de critiques et de chercheurs décidés à décrire « cet aspect enfoui de la pratique littéraire camusienne – son algérianité » [7]. A l'exception d'un article qui s'aventure dans la lecture psychanalytique, six autres abordent de manière plus ou moins frontale la question inscrite dans la ligne éditoriale de la revue : l'algérianité de Camus. Ce sont ces articles dont nous rendrons compte ici, adoptant une démarche toute indiquée par les centres d'intérêt des critiques : d'une part la représentation de la nature, et d'autre part celle des hommes, les « Arabes » bien entendu.

La nature, thème révélateur d'une jouissance contemplative

Les œuvres choisies pour étudier «Camus au présent », révèlent une Algérie à l'état de nature. C'est en tout cas le constat partagé par certains des universitaires qui sont frappés par une sorte d'obsession de la part de Camus pour un paysage vidé d'hommes, un paysage naturel doublé d'une apparence « ruinée ».

Tipasa y occupe une place centrale, quasi exclusive, ne réservant aux autres ruines, celles de Djemila, qu'un sort épisodique sous forme d'allusion passagère. C'est donc le fameux *Noces à Tipasa* qui focalise la réflexion particulière de deux textes. Texte de la première heure (1939), datant de la période où Albert Camus vivait et écrivait « ici », *Noces à Tipasa* révèle un enjeu primordial aux yeux de ceux qui pistent « l'algérianité » de l'écrivain incompris « là-bas », enjeu d'autant plus clair qu'une écriture quasi autobiographique s'y déploie, à mi-chemin entre le récit – témoignage d'une passion, et l'essai conscient, plaidoyer pour un lieu unique au monde.

Le premier article de la revue pose une évidence : la résistance d'un texte éminemment littéraire qui « reste », obligeant les commentaires à « passer »,

[7] « Camus au présent », *Revue de l'I.L.E.* , Université d'Alger, janvier 1990, p. 3.

« telles les vagues renvoyées à leur ressac » [?]. Ensuite, le chercheur s'appuie sur l'idée (affirmée par Camus dans la préface à la réédition de *L'Envers et l'Endroit*) qu'il existe un «centre » dans la production camusienne vers lequel il importe de revenir, et où il convient de se maintenir. Aux dires de l'écrivain lui-même, ce « centre » se constituerait de « deux ou trois images simples et grandes sur lesquelles le cœur, une première fois s'est ouvert » [?]. Tablant sur cette idée que l'œuvre de Camus ne se donne à lire qu'à travers des vérités fondatrices, scellées en des images essentielles [?], le chercheur impose *Noces à Tipasa* comme un texte fondateur d'une écriture tendue obstinément vers la quête de ces images de rêve à l'heure même de l'exil, rêves de bonheurs perdus et grandioses, incarnés dans des images indéfectiblement liées à la patrie perdue et forte d'images de liberté, simples et grandes. D'entrée de jeu, la question de l'algérianité de Camus est ainsi convoquée. Refusant toute polémique, le chercheur s'en tient dans un premier temps à l'analyse stricte de l'essai qui sera, dans un second temps, confronté à d'autres écrits contemporains de Camus ou d'autres auteurs, afin de livrer une interprétation.

L'analyse (intentionnellement praxématique) s'applique tout d'abord à démontrer la cohérence du texte de Camus (unité de temps, unité d'action, réseaux très denses des champs lexicaux), assurée et consolidée par le point de vue unique d'un « acteur » heureux de « jouer son rôle » : vivre la plénitude de son être.

Dans une seconde partie de l'article, *Noces à Tipasa* est replacé dans son contexte, confronté à l'histoire de l'Algérie. Un constat s'impose alors : « celui de l'effacement total de la situation coloniale ». [?] De là à dire que cet effacement n'est pas innocent, mais délibéré de la part de celui qui veut occulter la misère et l'injustice coloniales, le pas est franchi avec d'autant plus de légèreté par l'auteur de l'article, qu'il nous conduit à vive allure vers une plage où un Arabe est tué par un homme sous le coup d'une pulsion d'agression ailleurs contenue et refoulée [?].

Nous voici confrontés avec le chercheur à une difficulté de taille : une production camusienne incohérente : d'une part un texte (*Noces*) qui illustrerait un esprit colonialiste, de l'autre des textes qui prouvent l'engagement d'un Camus progressiste, développant un discours de vérité susceptible de fâcher l'administration coloniale (*Misère de Kabylie*, *Manifeste des intellectuels d'Algérie en faveur du projet Violette*). Une évidence s'impose : l'existence d'un « divorce » entre les articles engagés et

[?] Paul Siblot, « *Noces* ou d'un irréductible divorce » *op. cit.*, p. 9.
[?] Ibid.
[?] Ibid.
[?] Ibid, p. 17.
[?] Ibid.

l'œuvre littéraire de Camus, et c'est ce divorce que le chercheur tente de comprendre.

Le « divorce » constaté chez Camus trouverait d'abord une explication dans un divorce plus large, dans une histoire littéraire française qui signale chez certains écrivains inspirateurs de Camus (Jean Grenier, Paul Valéry, André Gide), une fracture entre un état de « nature », solaire et sensuel, et une autre modalité d'existence, désespérante, conventionnelle. Il y aurait là un creuset de mentalités « barbares » visibles en Europe, mais dont Camus revendiquerait sa part spécifiquement algérienne : son état «d'indigène » (*La culture indigène, la nouvelle culture méditerranéenne*, conférence du 8 février 1939), indigénat propre à une Algérie dans laquelle Rome et l'Occident trouvent un juste équilibre avec l'Orient, contrairement à l'option algérianiste qui prône la latinité et condamne à l'anéantissement tous ceux qui n'appartiennent pas à la race des colons. Cette prise de position tendrait à montrer Camus se démarquant des thèses colonialistes, franchement revendiquées par Randau et Bertrand surtout, en « un renversement de certains des contenus idéologiques investis dans la vision algérianiste de l'espace méditerranéen ». [?]

Aussitôt après, le chercheur constate la pérennité des contenus idéologiques « algérianistes » dans l'œuvre de Camus, *Noces* précisément :

> *Amour que je n'avais pas la faiblesse de revendiquer pour moi seul, conscient et orgueilleux de le partager avec toute ma race, née du soleil et de la mer, vivante et savoureuse, qui puise sa grandeur dans sa simplicité et debout sur les plages, adresse son sourire complice au sourire éclatant de ses ciels.*

C'est le terme de « race » qui retient l'attention du chercheur. D'emblée, et radicalement il réduit la signification de ce terme qui ne peut ici se régler au sens large de «genre humain » [?]. Ainsi l'indigénat dont se réclamait Camus tendant à faire croire qu'il se démarquait des thèses colonialistes ne saurait être que celui des colons. Nous voici donc revenus au cœur de la réflexion engagée par le chercheur. Nous voilà conduits au lieu où le divorce camusien apparaît dans l'oscillation entre des prises de positions contradictoires nettement identifiées dans des oeuvres différentes, écrites à des moments différents, et dont les données de base, c'est à dire la logique du fonctionnement interne du texte, sont peut-être – sans doute ? –, différentes. Recourant à d'autres textes (démarche guidée par une lecture de type praxématique), le chercheur en arrive en fin de parcours à imposer l'idée de divorce qui existerait à l'intérieur même de *Noces à Tipas*a. Et si demeure dans *Noces* un irréductible divorce, il est essentiellement celui de la réalité historique [??].

[?] Ibid, p. 21.
[?] Ibid, p. 22
[??] Ibid, p. 23

La conclusion de l'article, claire et tranchante, suscite une réaction simplifiée sous la forme d'un questionnement : pour que le divorce « demeure » dans *Noces*, n'aurait-il pas fallu d'abord qu'il existât ? Or, dans une toute première partie qui constitue une bonne part de son article, le chercheur a bien montré la cohérence et la belle homogénéité de *Noces à Tipasa*, solidement assurées par l'unicité d'un point de vue, la plénitude d'un acteur accordé au monde. Voilà que la force d'attraction de l'histoire de l'Algérie, l'extrait de sa belle entente avec le génie du lieu, et le voue à un déchirement nécessaire.

Si la complexité de l'œuvre et de la pensée de l'écrivain fait l'unanimité dans l'opinion des universitaires, il apparaît que cette complexité ne saurait être réfléchie et interprétée en dehors de l'histoire et de l'enfer de la colonie. C'est l'objet du second article de la revue.

Prenant appui comme dans le premier article, sur le caractère fondateur des textes de jeunesse dans l'écriture de Camus, la chercheuse s'empresse d'y constater la présence obsédante de la nature. Suspecte, cette obsession ne peut que signifier la fuite des « réalités objectives » : « les premières revendications nationalistes viennent troubler l'euphorie et la quiétude de la communauté coloniale ». [??]

Intégré d'office dans une communauté coloniale, Albert Camus vit un déchirement qu'il lui faut absolument « transcender » dans et par l'écriture qui lui permet de se donner « l'illusion d'un monde harmonieux, sans conflits humains, celui qu'il souhaiterait voir exister [??]. *Noces à Tipasa* serait ce lieu idéal, désiré entre tous par un Camus en bute à une histoire qu'il refuse.

Voilà donc l'idée sur laquelle se construit le second article de la revue, et à partir de laquelle tout est dit déjà : paysage de ruines, nature primordiale, lieu vierge d'hommes, tout concourt à signaler dans le texte le malaise du colon implanté sur une terre étrangère [??]. Tipasa ? Un « univers de remplacement » qui s'oppose à « l'incohérence d'un monde en pleine révolution », et dans lequel Camus serait un Robinson des temps modernes qui appréhende de perdre son statut de conquérant [??]. En partant d'un a priori (Camus colonialiste) la chercheuse débouche rapidement sur des conclusions excessives, fondées sur une lecture rapide d'un texte. Tout se passe en fait comme si l'interprétation précédait l'analyse et la réflexion.

[??] A. Kacedali, « Un univers sans histoire », *Revue de l'I.L.E.*, op.cit., p. 25.
[??] Ibid.
[??] Ibid, p. 27.
[??] Ibid.

La construction poétique de *Noces à Tipasa* doit laisser place à une « critique » essentiellement idéologique dont le contenu provient d'autres textes produits par Camus plus tard, beaucoup plus tard :

> *Je considère, au contraire que je ne dois pas aider une seule seconde et de quelque façon que ce soit, à la constitution de l'autre Algérie. Si elle se faisait... Ce serait pour moi un immense malheur, dont il me faudrait, avec des millions d'autres Français tirer les conséquences.*

Cet extrait tiré de *Chroniques algériennes* qui date de 1958, est convoqué dès le début de l'article pour faire accréditer la thèse d'un Camus indéfectiblement attaché à une Algérie française.

Même si l'on était enclin à croire aux qualités prophétiques de l'écrivain, et à sa sensibilité exacerbée, il est difficile de suivre l'auteur de l'article dans une démarche qui refuse les données du texte et de l'histoire, cédant au danger de l'amalgame et de l'a priori toujours préjudiciables dans un cadre universitaire. Ce type de lecture de l'œuvre camusienne se vérifie au moment où se pose la question de l'homme. Le procès qui lui est fait notamment à propos des Arabes, semble même s'alourdir, peut-être parce qu'il est jugé moins grave de neutraliser la spécificité d'une « nature », d'un paysage, que de nier l'identité des Algériens. Convenons-en. Encore faut-il connaître les bases sur lesquelles s'établissent les pièces à conviction.

Les hommes, autre thème de l'absurde condition

Dans ce numéro spécial, trois textes de Camus prennent en charge la question de la représentation des « Algériens », en particulier les Arabes : terme générique qui sert à désigner sous la plume de Camus, les habitants de l'Algérie avant l'arrivée des colons. A ce terme générique référant aux autochtones, correspond un autre terme généralisant l'appellation des colons dits « européens » mais différenciés souvent par leur pays d'origine : Italiens, Espagnols, Français. Les Arabes quant à eux, resteront « seulement » des Arabes, même si Camus parle des Kabyles et de leur misère dans un reportage qui a pu être lu comme une défense d'une population colonisée, sans aller jusqu'à en faire un réquisitoire contre le système colonial.

Le meurtre de l'Arabe dans *L'Étranger* hante la critique universitaire. Présente dans tous les esprits, même lorsque le roman n'est pas le texte précisément étudié, la scène préoccupe l'esprit des chercheurs, tous à l'exception d'un seul, qui y voient la preuve à brandir contre un écrivain colonial.

Le troisième article de la revue choisit de relire Camus en comparant deux textes (*L'Étranger* et *Petit guide pour des villes sans passé*) qui permettent de mieux appréhender l'unité du style, la cohérence d'un projet,

et ce, à travers la récurrence du thème de la mémoire (et par conséquent de l'oubli !) chez Camus [??].

Le chercheur propose une grille de lecture à trois niveaux, dont le premier (philosophique) n'est pas du tout traité sous prétexte qu'il a fait l'objet de nombreux travaux. Restent le niveau politique (la place du Maure/mort) et celui de la stratégie textuelle proprement dite (le choix des mots) [??].

Engageant la réflexion sur le second niveau, l'article pose le problème de la culpabilité de Meursault, proposant une lecture du texte qui tend à y voir une « tromperie ». Le narrateur insisterait trop sur l'idée d'une culpabilité qui relèverait de l'ordre de l'universel (morale et philosophie de l'absurde) dont il se servirait comme d'un leurre. Faisant valoir lourdement qu'il est injustement condamné pour manque de piété filiale ou pour cause d'irréligion, Meursault esquive sa vraie culpabilité : celle d'un pied noir qui tue impunément un Arabe. Mieux encore ! il continue à plaider pour son innocence en désignant les vrais coupables : les Arabes qui font irruption dans sa vie l'obligeant au meurtre. Ainsi l'absurde camusien avec sa fameuse dimension hédoniste (les « noces » avec le monde) révèle assez vite ses limites philosophiques et sa véritable signification éthico-politique quand il en vient à justifier la violence et l'égoïsme foncier de son héros [??].

La lecture proposée en ces termes, montre une sorte de duplicité du narrateur qui « s'avance masqué » à l'aide d'une écriture « transparente ». La « fausse écriture scolaire », faussement simple et «blanche », finit par se trahir en laissant remonter à la surface l'Histoire et le discours : la réalité historique dans le contexte algérien des années 50. D'apparence naïve, le plaidoyer du narrateur est « d'une somptueuse efficacité », ne parvenant tout de même pas à nous faire oublier que :

> *En fait, dans un roman où les cadavres prolifèrent (comme dans le théâtre de l'Absurde) tout est combiné pour que nous nous trompions de cadavre, de meurtrier et de mobile. Mais lorsque les mots ont fini de rouler dans nos mémoires, le corps du Maure repose toujours sur la plage du pays natal où l'Étranger viendra tout à l'heure pour le crucifier encore.* [??]

Le Maure n'a pas fini de faire le mort, et c'est à cause de la Mauresque (mot anagrammatique de Meursault à l'exception des lettres q et l), que Meursault va subir sa propre mort. Les deux niveaux de lecture annoncés (niveau politique et niveau de la stratégie textuelle) se conjurent pour établir le procès (le vrai) du narrateur et de l'auteur confondus.

Ensuite l'auteur de l'article s'attache à démontrer comment un autre texte de Camus qui n'est pas fictionnel comme *L'Étranger*, s'inscrit dans «la

[??] M. Yellès Chaouche, *Revue de l'ILE*, op. cit., p. 32.
[??] Ibid.
[??] Ibid.
[??] Ibid.

même perspective idéologique, à la fois éthique et politique », que celle découverte dans le roman. Parodie subvertie du guide traditionnel, le *Petit guide pour des villes sans passé* se révèle comme un « chef-d'œuvre ». Mais le lecteur, averti des dons de «funambule » de Camus, ne se laisse pas séduire. Très vite, il s'attache à faire émerger « le véritable projet du texte » conduit, de manière préméditée, par un narrateur qui « triche » avec le temps. Evacuant la tragédie coloniale, il télescope les perspectives temporelles – ellipses et raccourcis spectaculaires ! – et réactive le mythe fondateur de l'Algérie française (*le désert originel*)[??]. Mis à part deux réserves (de taille !), d'une part la particularité d'un Camus déchiré entre le oui et le non, et d'autre part, sa préférence pour le littoral, le chercheur maintient l'analogie entre deux discours de type colonial (colonialiste ?), et conclut sur l'idée d'une impasse dans laquelle se trouve l'absurde camusien confronté à une histoire têtue qui oblige l'auteur à une écriture de la mythification / mystification.

Reprenant à son compte l'idée d'un discours truqué, un autre chercheur se propose de lire à sa manière, la nouvelle de « L'Hôte ». D'entrée de jeu, la lecture de la nouvelle telle qu'elle est livrée dans la revue de l'ILE, se veut politicienne, et non plus seulement politique.

Historiquement située par rapport à la révolution algérienne, la nouvelle « L'Hôte » constitue l'armature anecdotique, le support d'une allocution d'ordre politique ayant pour objet de présenter « la question algérienne » et de définir la proposition symbolique d'Albert Camus vis à vis du « problème algérien ». « […] C'était quelques mois avant que la guerre devienne ouverte. Aussi peut-on supposer qu'il a tenu à définir ici, concrètement et symboliquement à la fois, son attitude dans le conflit naissant »[??]. Partant de cet a priori «politique », le critique pose trois questions auxquelles il se propose de répondre : Qui sont les révolutionnaires algériens ? Comment Camus les donne-t-il à comprendre ? Quelle est sa position vis à vis de la révolution algérienne ?

D'emblée, ces trois questions faussent la lecture de la nouvelle : l'Arabe n'est pas un révolutionnaire algérien (et il ne pouvait pas l'être puisque la révolution n'avait pas encore commencé). Camus ne nous en donne donc rien à comprendre ; sa position vis à vis de la révolution algérienne s'annule… pour cause d'absence de révolution. Voici donc Camus mis en situation de double infraction au regard de la réalité algérienne en général et de la révolution en particulier : non seulement son personnage est un barbare sanguinaire (comme tous les Arabes), et un terroriste égorgeur (comme tous

[??] Ibid.
[??] Tayeb Bouguerra, « *L'hôte* ou l'énoncé de la question algérienne selon A. Camus », *Revue de l'ILE*, op. cit., p. 103.

les Arabes rebelles), mais pire encore ! il est aphasique, privé d'un discours « nationaliste » qui, s'il avait dû être prononcé, aurait bouleversé fondamentalement les éléments qui assurent la cohérence de la fiction et en organisent la logique interne…

En vérité, l'amalgame est tel qu'au nom de l'idéologie et du politique, le chercheur reproche à Camus de ne pas avoir écrit un récit plus « juste », plus réaliste dans une perspective anti- coloniale. Partant de cet a priori, celui qui se proposait de relire *L'Hôte* « au présent », finit par nous en livrer une vision forcément réductrice, contestable :

> *Ce que le texte donne à connaître est que le conflit en Algérie oppose d'un côté la communauté européenne d'Algérie « agissante » et « laborieuse » qui ne demande qu'à vivre, et de l'autre des « massacreurs maniaques », des « égorgeurs » qui les « assiègent » impitoyablement.* [??]

Nous sommes loin d'une fiction dont la logique et la cohérence n'ont jamais été perçues.

Littérature et politique : Commandeurs vigiles et épigones complaisants

Est-ce un hasard si celui qui réclame avant toute interprétation le respect du texte et de sa composition, n'est pas un Algérien ? L'article d'un universitaire tunisien (Mansour M'Henni, « Albert Camus ou le malentendu de lecture ») arrive pratiquement à la fin d'un parcours critique ayant semé à foison les graines de l'idéologie et du politique sans que l'œuvre ait été étudiée en elle-même, pour elle-même. Avant lui, tout s'est passé presque toujours comme si la germination des idées n'était pas sortie des entrailles du texte étudié, mais d'un ailleurs, d'un a priori fortement mobilisé contre les positions « colonialistes » d'Albert Camus. Quelle que soit la nature du texte étudié, une pensée unique souffle sur l'œuvre ravageant la complexité de la démarche créatrice, pourtant affirmée souvent au début des articles.

Fiction-narration, essai, article de presse : l'œuvre de Camus est saisie dans la revue de l'ILE comme un matériau malléable se pliant à des règles de lecture tendant à lui donner une forme immuable, grâce à des techniques de transfert des textes, d'amalgame et de confusion entre le statut du texte fictif et une réalité historique aveuglante, même et surtout quand elle n'est pas visible. Lu « au présent », Camus est frappé de déni d'algérianité.

Choquante est la condamnation plus que la manière. Le manque de respect du texte (Arabe-terroriste, aucune trace de Tipasa dans *Noces*, divorce obligé dans un texte cousu d'une seule pièce harmonieuse), les failles méthodologiques (convocation d'autres textes décontextualisés, amalgame de statuts textuels, confusion entre l'auteur et un personnage,

[??] Ibid p. 120.

entre l'auteur et tous les personnages, le personnage devenant parfois l'auteur du texte) nous semblent préjudiciables. D'autant plus préjudiciables que toutes les lectures, quel que soit le chemin emprunté, débouchent sur l'interprétation non pas seulement idéologique et politique (la littérature ne saurait y échapper), mais « politicienne ».

Comment expliquer cette mécanique broyeuse de nuances, qui refuse de voir les données fondamentales du texte, et qui finit même par les nier quand elle les voit ? En vérité, tout se passe comme s'il s'agissait toujours ou presque de donner la primauté à l'idéologique au détriment de l'esthétique.

Les Commandeurs de cette critique littéraire

Au cours des années soixante, Mostefa Lacheraf se fait connaître par une production de textes qui installent une réflexion sur la culture en Algérie, regroupés pour une bonne part dans des publications algéroises : *Écrits didactiques sur la culture, L'histoire et la société,* ENAP, 1988 ; *Littératures de combat – Essais d'introduction : étude et préfaces,* Bouchène, 1991. Dès l'ouverture du premier ouvrage, M. Lacheraf plaide pour une culture identitariste, répondant aux besoins et aux exigences des « masses populaires » constitutives de la nation algérienne. En ce qui concerne plus particulièrement le roman (« Brève contribution à un débat sur le roman maghrébin »), la position de l'auteur est tranchante : le peuple algérien ne se soucie guère d'une représentation de type «héroïque » dont les effets ne profitent qu'à la bourgeoisie :

> *La bourgeoisie, donc, classe sociale la plus terne, la plus prosaïque, la plus défaitiste, voit d'un bon œil ce culte de l'héroïsme à la faveur duquel elle poursuit ses desseins sordides et son ascension imméritée. Il ne faut pas que les romanciers se rendent complices d'une telle manœuvre, et, s'ils doivent parler de l'épopée collective et populaire de la libération nationale qui a réellement existé, qu'ils ne négligent surtout pas d'évoquer le rôle honteux de la bourgeoisie traître et rapace et de dire comment la révolution sociale pour laquelle sont morts deux millions de paysans, d'ouvriers, de petits employés et d'intellectuels, a été confisquée dès l'indépendance, par les trafiquants, les attentistes et les collaborateurs mal repentis du régime colonial défunt.* [??]

Partant de ces principes historiques, idéologiques et politiques, M. Lacheraf énonce un véritable programme jdanovien pour les romanciers dont les fictions doivent être « utiles » en défendant des principes révolutionnaires :

> *Dites dans vos romans comment la vénalité et la corruption des fonctionnaires sont combattues par de justes châtiments ; dressez sur les places publiques les guillotines et les potences sur lesquelles les affameurs du peuple expieront leurs crimes. Semez la joie dans les villages reconstruits ; faites reverdir les déserts ; annoncez au Maghreb la naissance du nouveau citoyen dont il a besoin, l'avènement du héros civilisateur, du héros socialiste, le règne de la justice et du*

[??] Mostefa Lacheraf, *Écrits didactiques sur la culture, l'histoire et la société*, ENAP, Alger, p. 45.

> *bonheur reconquis de haute lutte sur les affres de l'ère coloniale et des temps médiévaux qui nous submergent encore.* [??]

C'est à une véritable littérature de propagande qu'appelait Lacheraf en 1968, visant un partenariat privilégié entre un peuple et ses romanciers, engagés par un contrat d'écriture-lecture ouvert sur une perspective de progrès, d'idéalisation d'une fiction éducatrice, au détriment du devoir de vérité et de la représentation du réel vécu. On peut comprendre dès lors qu'une telle conception de la littérature destinée à un public national, procède à l'exclusion des écritures « déviantes » comme par exemple celles d'expression française, générant les polémiques autour de la question de la langue et de l'assimilation/acculturation.

Plus grave, ce type d'approche inconditionnel de l'idéologique, débouche sur des jugements et des condamnations qui hérissent la fibre universitaire. Nous pensons tout particulièrement à un article dont l'ambiguïté du titre (« Une Algérie méditerranéenne à l'opposé de l'Algérie de Camus », in *Littératures de combat*), cache à peine les intentions assassines de son auteur à l'égard de la littérature dite « colonialiste » :

> *C'est à se demander, même avec le recul d'une soixantaine d'années, comment l'imaginaire, mû par les préjugés, peut, non seulement créer des monstres, mais être produit, actionné, commis, perpétré par des romanciers monstrueux que guidait une hargne misérable, obsessionnelle, maladive et trouble visant « l'indigène », ses mœurs, sa vie quotidienne, ses valeurs les plus sacrées, sans en excepter les femmes et les enfants.* [??]

Le poète Sénac ne sera pas l'épigone

Dans le corps de l'article cité ci-dessus, Camus ne sera jamais cité explicitement (étonnante stratégie d'évitement qui correspondrait peut-être au déni de reconnaissance dont nous avons le secret). Dans la logique du raisonnement, Camus est un écrivain colonialiste et sera condamné sans appel, sans appel de son nom, sans appel du texte et de son étude sérieuse.

Face à l'écrivain colonialiste appartenant à ceux «qui se sont attardés toute leur vie sur les grèves romantiques, sur les franges de cette Algérie ligure bien bichonnée, bleu et or, éclatante de santé pour certains, mais aussi de faux prestiges » [??], Lacheraf convoque Sénac, le poète du peuple algérien, Sénac qui a pris fait et cause pour l'indépendance de son pays, et qui le dit dans son oeuvre.

In abstracto, l'idée se défend, et l'on peut bien admettre que la position de Sénac, validée par l'histoire, est meilleure que celle de Camus. Mais là aussi, c'est la manière qui gêne. Déniant toute possibilité d'existence algérienne à Camus, le critique joue la carte fondamentalement algérienne de

[??] Ibid.
[??] Mostefa Lacheraf, *Littératures de combat – Essais d'introduction : études et préfaces*, Bouchène, Alger, 1990, p.15
[??] Ibid page 18.

Sénac en s'appuyant sur un texte qui, à aucun moment, ne rend visible l'Algérie.

> *Déjà, aussi, se dégagent de son œuvre, contre une certaine conception de l'Algérie du farniente et des noces, les grands traits, l'identité, qui révèlent, sur le ton juste et à l'aide des images sans recours, la connaissance de ce pays auquel il se sent lié par l'amour et le sens du dévouement. Une sorte d'inventaire algérien s'ordonne tout au long du recueil avec, chaque fois, la contrepartie de ce que l'on croyait être définitif, figé dans le désespoir, immuable :*
>
> « Dans la toux.
> dans les poux.
> la faim bivouaque.
> la colère tend le cou.» [??]

Les extraits de *Matinale* contredisent quelque peu les propos de M. Lacheraf. Nous avons relu l'œuvre entière et nous n'y avons trouvé que très peu de traces du pays algérien, contrairement aux textes de Camus ciblés par les allusions du critique. Belcourt et Tipasa sont précisément repérables dans *L'Étranger* et dans *Noces.* Le mode de vie et les expériences du vécu qui y sont représentés sont les nôtres. Nous pouvons en faire l'expérience et à ce jour.

Alors peut-être, nous rétorquera-t-on, la poésie est-elle moins apte à figurer le réel dans sa matérialité ? Peut-être. Mais *Noces* n'est-il pas surtout poésie ? Pourquoi et comment le soleil de Sénac serait-il plus algérien que celui de Camus ? Parce que Meursault comme Camus préfère le rivage plutôt que l'intérieur du pays ? Lacheraf dixit !

> *Sénac « ne redoute pas d'affronter le soleil de son pays, justicier terrible et têtu, mais il s'applique à en répandre la dure lumière sur les gens et les choses afin qu'ils apparaissent dans le tragique ou la simplicité de leur existence ; dans la plénitude aveuglante de leurs formes.* [??]

Nous avons cherché à retrouver dans *Matinale*, les marques textuelles de l'existence concrète des gens vivant dans l'Algérie de Sénac, la « plénitude » de leurs « formes ». Rien. Par contre, la scène du meurtre dans *L'Étranger* n'a pas besoin d'être nommée, située textuellement. Elle hante les esprits, si bien que sans le dire vraiment, Camus est renvoyé à la seule Algérie qui lui soit dévolue, celle de l'injustice et des « noces de sang », celle d'une Algérie qui se refuse à lui historiquement, politiquement, idéologiquement.

Au soleil de Sénac, citoyen de la patrie algérienne, Lacheraf oppose Camus, l'homme du littoral et de la marge, l'étranger qui préfère les doux rayons qui caressent les baigneurs sur les plages. Favorable au poète algérien, le critique lui réserve une formulation abstraite et bienveillante, tandis que dans le même temps il rejette «l'autre » sur la plage où meurt l'Arabe, lieu prescrit et terriblement matérialisé, immortalisé par l'éclat du couteau. Camus reste «*L'Étranger* obstinément tourné vers la mer et la

[??] Ibid.
[??] Ibid, p. 19

solitude, attaché au rivage comme à une bouée, un alibi, un symbole ». [??] Cet homme-là, cet écrivain ne saurait être des « nôtres ». Joignant l'allusion à la manipulation de la formulation et des images, l'auteur de l'article fait peu de cas du texte lui-même : les citations explicites de Sénac n'appuient pas vraiment les développements, et l'absence du texte camusien permet l'exclusion de celui qui n'a pas mérité de la patrie.

Le manque de respect dû au texte littéraire est flagrant. C'est ce manque que nous constations plus haut, à propos des lectures proposées dans la revue de l'ILE de l'université d'Alger. En matière de méthodologie, c'est un manque identique qui se signale dans un article qui annonce Camus en titre, refuse de le nommer et de le citer dans le corps du texte, préférant l'allusion et la condamnation facile, sans le passage obligé par le processus de véridiction, sans les procédures d'investigation et de réflexion inhérentes dans le domaine de l'esthétique.

Ce que l'on peut comprendre de la part d'un homme qui n'est pas un véritable spécialiste en la matière, est plus difficilement admissible de la part d'universitaires formés pour étudier l'œuvre littéraire, en saisir la nuance et les ambiguïtés, découvrir sa cohérence et sa logique interne. Les failles en termes de rigueur et de scientificité semblent si bien partagées entre les chercheurs dont les articles ont été analysés aujourd'hui, que nous serions tentée de voir en M. Lacheraf le précurseur d'une critique universitaire qui nourrit sa réflexion de celle d'hommes politiques. A cet égard, citons au passage Taleb Ibrahimi, convoqué pour expliquer la nouvelle de *L'Hôte :*

> *Dans* L'Exil et le Royaume*, il met en scène dans une nouvelle intitulée « L'Hôte », un instituteur français qui est chargé de conduire en prison un Algérien qui lui a été confié par des gendarmes. On ne peut manquer d'être gêné par ces détails. Camus pensait-il donner une dimension universelle à son œuvre alors que s'il y avait eu des personnages arabes dans ses livres, tout risquait de le ramener à l'actualité brûlante des revendications algériennes ?*
> (*De la décolonisation à la révolution culturelle,* SNED, Alger, 1973).

* * *

Qui donc réécrira à la place de Camus une vraie fiction, une fiction correcte où « l'Arabe » devient un Algérien, conduit non pas par un gendarme mais « des gendarmes », comme pour mieux dramatiser l'action et rendre encore plus cruel le sort de l'indigène ? Un écrivain politiquement correct, mais alors ce ne sera plus Camus. Adieu peut-être la vraie critique qui ne truque jamais le texte, qui ne peut le truquer parce qu'il est trop lisible.

[??] Ibid.

La destination de l'œuvre littéraire n'est pas limitée à une contextualisation immédiate. Plus elle est grande, plus elle voyage, entraînant une dynamique critique libérée des démons de l'instant. La passion, oui. Celle qui fait de nous des hommes et des femmes qui acceptent de perdre leur sagesse dans un territoire littéraire apatride, mais qui, mot après mot, assure ses pas, évitant les écueils.

L'Infante maure,
ou l'entre-dire francophone

Carine GOYON,
Lyon 2

L'histoire se situe dans un pays de l'Extrême Nord. Lyyli Belle, personnage énigmatique et attachant, déjà présent dans *Neiges de marbre*, est une petite fille sans âge née d'une mère européenne et d'un père maghrébin. Des sapins enneigés aux dunes infinies de sable, de la confrontation de deux traditions, de deux imaginaires, elle construit du haut de son arbre tout l'univers magique de l'enfance avec ses rites et ses secrets et abolit ainsi à sa façon la souffrance et la séparation.

On va donc se demander en quoi ce livre s'inscrit dans la problématique qui est la nôtre, et en quoi le problème d'identité et d'identification que Mohammed Dib soulève ici, illustre une des nombreuses ambiguïtés des littératures francophones.

Dans un premier temps il sera intéressant de s'attacher à la structure de l'œuvre à travers notamment le schéma familial traditionnel, la coexistence de trois mondes distincts et la figure du milieu, pour finalement se rendre compte que ce triptyque repose en équilibre parmi de nombreux dualismes (tout cela autour de la notion de secret et l'évocation de la mort) et terminer enfin sur le voyage identitaire de la jeune fille, métaphore de l'écrivain francophone et quête universelle.

Structure en triptyque

Trio familial. Figure du milieu

Le roman s'articule en effet autour de trois personnages principaux à savoir Lyyli Belle, son père et sa mère, et en ce sens on peut se référer au schéma familial traditionnel lui-même basé sur ces trois éléments, le père, la mère et l'enfant. Ici la mère de la fillette est européenne et son père est maghrébin, il est nous dit-on : « un nomade dont la patrie est un campement

dans le désert » (p. 104). Lyyli Belle se situe donc d'emblée au cœur de ces relations familiales avec un père qui s'absente régulièrement et une mère qui vit au rythme de ses va-et-vient. La notion de triptyque s'en trouve donc renforcée, Lyyli Belle étant l'élément central sur lequel se replient les deux autres. Elle est la protagoniste et la narratrice principale de l'histoire et c'est à partir d'elle et vers elle que se centre toute la réflexion du roman, c'est sur elle que repose toute l'homogénéité de la famille ; elle le dit d'ailleurs clairement p. 18 : « je suis la gardienne de ma mère et de mon père ». Elle symbolise donc à différents niveaux la figure du milieu, p. 146 par exemple : « dans un désert on est partout au milieu dit papa. Moi je suis plantée justement au milieu, ce milieu qui se trouve partout, on y voyage aussi sans bouger parce que vous êtes toujours là où il vous plaît d'être et partout au milieu », ou encore p. 147 : « pour l'instant je suis au milieu de cette neige de sable toute chaude ».

En arrière-plan se dessinent également d'autres trios eux aussi chargés de symboles ; tout d'abord celui que composent Lyyli Belle, sa mère et « une tierce personne » qui représente le père absent, p. 163 : « ce sourire qu'elle a l'air d'adresser, quand nous ne sommes que deux, à une troisième personne invisible » ; puis celui constitué autour de Lyyli Belle, son père et son grand-père. Dans chaque cas la fillette se revendique clairement au centre, elle sert de lien entre les différentes personnes de sa famille (c'est elle d'ailleurs qui fait intervenir son grand-père par l'imaginaire). Bien que petite fille elle joue donc un grand rôle. De plus, le titre et les sous-titres la qualifient directement, elle est tour à tour « l'infante », ou « l'héritière ». De même c'est la seule qui porte un prénom, les autres en effet, ne sont évoqués que dans leur rôle dans la famille et par rapport à la fillette. L'auteur en fait donc une effigie en quelque sorte, il attire et force notre attention sur elle comme pour nous avertir que toute l'intrigue romanesque reposera sur ses épaules.

Rythme et structure des phrases

Lyyli Belle prend d'autant plus d'importance qu'elle se charge de la narration dans la quasi-totalité de l'œuvre. Nous avons en effet affaire à une première personne du singulier qui nous raconte un peu de sa vie et nous fait part de ses sentiments, de ses réflexions ; la focalisation est donc surtout interne. De plus elle se charge en quelque sorte d'un rôle de metteur en scène, en effet c'est elle qui passe à tour de rôle la parole à son père, à sa mère ou à son grand-père ; la proximité que l'on peut donc avoir avec la petite fille au cours de la lecture est de plus accentuée par la structure et le rythme des phrases elles-mêmes. En effet, nous sommes tentés de lire au même rythme que Lyyli Belle parle c'est-à-dire très rapidement et de façon un peu haletante. Les phrases sont souvent courtes, fortement ponctuées et fonctionnent la plupart du temps sur un rythme binaire ou ternaire qui fait écho au triptyque familial, p. 10 par exemple : « on veut crier Papa ! Papa !

puis tout bas Maman » ; ici la symétrie est très perceptible, Lyyli Belle se trouve au centre, c'est le point par lequel ses parents s'accordent.

Le rythme reste néanmoins plus pertinent, p. 12 : « C'est maman. Elle ne comprend pas. Je l'ai réveillée. Papa ne dit rien. Il ne dort plus depuis un moment, je le sais mais il ne dit rien. Il écoutait comme je dansais toute seule : de ça aussi, j'en suis sûre », ou p. 22 : « Maman reporte sur moi sa faculté d'attention retrouvée puis sur papa, puis sur moi, puis de nouveau sur papa ». Le schéma ternaire s'impose en effet en maître et nous guide au fil des phrases comme envoûtés par une musique ou une danse à trois temps. Tout va donc très vite mais c'est en même temps très rigoureux de manière à ce que l'on s'identifie pleinement à la fillette.

Réalité-Monde intermédiaire-Fiction

À tout cela viennent s'ajouter trois univers différents qui s'imposent à nous au gré de l'enfant. Nous avons tout d'abord le monde réel dans lequel Lyyli Belle tente de trouver sa place, réalité somme toute pesante pour elle, réalité qu'elle tente de fuir voire de subvertir à l'aide d'un monde imaginaire, fictif. Mais réalité aussi qui se mêle au merveilleux pour fonder un « entre-deux mondes » assez vaste.

Lyyli Belle, au fil du roman, s'invente en effet plusieurs amis qui semblent tenir une place de choix dans son existence. Il y a d'abord p. 87 : « les histoires de Kikki, des histoires abracadabrantes » ensuite p. 40, elle fait référence aux « lops », « ce sont des loups qui ne sont pas des loups mais qui ressemblent à des loups », et aux « haïoks » p. 49-50 : « quelques fois j'y rencontre ces étrangers les haïoks, comme je n'ai pas peur d'eux nous sommes amis. Quand papa n'est plus avec nous c'est là que pas un jour les haïoks n'oublient de venir » ; il est clair à travers cet exemple que Lyyli Belle se réfugie dans la fiction pour s'éloigner de l'absence de son père, elle en arrive même dans sa rêverie à vouloir faire coïncider ces deux univers, elle compare en effet son père à ces êtres fictifs. A tout cela viennent s'ajouter des « fées », des « fantômes », des « monstres » et avec eux tout l'univers du conte. Le champ lexical du rêve s'impose ainsi au fil des pages, cela s'étend ensuite à la notion de folie, de délire, p. 13 : « elle est venue me libérer de mes délires » ou p. 140 lors d'un dialogue avec sa mère : « Tu es folle, nous sommes deux folles ».

Mais ces deux univers que sont réalité et fiction se rassemblent autour d'un tiers qui lui se définit autrement, presque mystérieusement dans un « entre-deux » : c'est « l'autre monde », c'est « nulle part » (p. 40). Par exemple p. 82 : « cette forêt c'est un autre monde, on n'y entre qu'en dansant » ou p. 95 : « elle regarde la glace et semble y voir autre chose, on ne sait pas quoi. L'autre monde. Elle se tient là devant comme si elle était tentée d'y entrer. Elle est là non devant un miroir mais devant une porte à franchir ». M. Dib y fait d'ailleurs déjà référence dans *Tlemcen ou les lieux*

de l'écriture[1] où il dit : « Au commencement est le paysage, s'entend comme cadre où l'être vient à la vie, puis à la conscience. A la fin aussi. Et de même dans l'entre-deux… Secret travail d'identification et d'assimilation où conscience et paysage se renvoient leur image, où, s'élaborant, la relation ne cesse de se modifier, de s'enrichir, où le dehors s'introvertit en dedans pour devenir objet de l'imaginaire, substrat de la référence, orée de la nostalgie ». Cet autre monde qui peut aussi selon Mourad Yelles dans un article intitulé « Dib ou le poème en Never Land »[2] s'assimiler à celui de l'enfance : « Mais qui se souvient du nom du pays imaginaire de Peter Pan, le célèbre héros de James Matthew Barrie ? Never Land, « le pays de jamais » ou encore « la contrée de nulle part ». Ce pays nomade que l'on traîne avec soi, derrière soi, comme une vieille ombre, sans jamais pouvoir y retourner vraiment. Ce pays où s'exile le meilleur de nos rêves, ce pays que les poètes rencontrent parfois au détour d'une rime, ce pays porte un beau nom : Enfance ». Lyyli Belle jongle ainsi avec ces trois univers, elle passe de la réalité à la fiction en explorant cet autre monde qui est celui de l'enfance, elle va du réalisme au fantastique en passant par le poétique. Tout cela au rythme de ses pas de danse qui la font osciller d'un côté à l'autre.

…mais un triptyque en équilibre parmi de nombreux dualismes

Comme on vient de le voir l'œuvre se construit à la manière d'un triptyque mais rien ne semble acquis jusqu'ici, Dib laisse en effet peser une atmosphère ambiguë faite de secret et de mystère.

Notion de secret

Elle apparaît en effet très tôt dans le roman, tout de suite on a l'étrange impression que tout n'a pas été éclairci. Les premiers signes de tout cela sont bien sûr les nombreuses questions que Lyyli Belle se pose ou pose à ses proches, p. 65 : « Qu'est-ce, comment, pourquoi etc. ». La petite fille veut tout savoir et surtout veut briser le secret qui semble peser sur sa famille et sur sa vie. Par définition, le secret est une discrétion, quelque chose qui doit être tenu caché, mais c'est aussi ce qu'il y a de plus caché, de plus intime en nous. De là, apparaît donc tout un champ lexical relatif à cette notion de silence, p. 12 par exemple : « le silence j'espère se fera long… le fond de ce calme est inaccessible comme un trésor, c'est le trésor de la maison ». On nous parle encore p. 109 : d' « impossibles paroles », de « choses qui ne devraient pas se savoir », ou de « secret bien gardé ». A cela s'ajoutent des termes comme « message » (p. 35) ou « mystère » (p. 53). Des mots ambigus sans définition précise dans le contexte contribuent également à cette atmosphère de non-dit, c'est le cas par exemple pour l'ombre p. 116 : « une

[1] Mohammed Dib, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, 1994, 160 p.
[2] Mourad Yelles, *Dib ou le poème en Never Land*, disponible sur internet à l'adresse : http://www.idlivre.com/TheNews.cfm?Ref=1068

ombre d'impression qui s'interpose comme celle qui la suit et la devance partout, nous vivons tous à l'ombre de cette ombre, nous portons tous notre part de ce poids », plus généralement à travers l'emploi récurrent du mot « chose », ou encore par l'image de la « perle » qui symbolise bien cette idée que quelque chose de précieux se cache au fond de chacun.

Au fil des pages on s'aperçoit que le secret est en rapport avec la différence de pays des trois membres de la famille mais cela reste cependant assez vague , p. 113 : « elle est blonde et moi sa fille je suis brune. Elle sera cette lumière et papa l'ombre qu'elle projettera loin loin. Entre cette lumière et cette ombre se cachera le même secret, le même secret et le silence qui doit se faire autour ». Plus tard cette notion de mystère s'éclaircit par le biais d'une voix qui semble indiquer le chemin de la connaissance, p. 53 : « Va loin dans le temps Lyyli Belle, loin sur les rêves et rends regard pour regard à son eau clairvoyante. Elle te confiera un secret, il sera pour toi toute seule. Puis reviens. », ce qui présage d'ores et déjà le voyage qui sera effectué et la rencontre « révélatrice » entre la fillette et son grand-père ou plus exactement entre la fillette et le désert. Des problèmes se dessinent donc par cette notion de secret au sein des relations entre Lyyli Belle et ses parents ; difficultés qui somme toute déséquilibrent le schéma initial et en font un sujet aux mains du « destin » (p. 164).

Dualismes

De plus toute une série d'oppositions fragilise ce trio familial. Tout d'abord opposition de pays d'origine entre les deux parents qui s'étend plus largement à l'opposition présence-absence, p. 40 : « là-bas c'est la maison maternelle ici la maison paternelle ». Différences physiques aussi p. 103 : « maman tes cheveux sont blonds les miens sont noirs comme ceux de papa », qui s'élargit dans la confrontation des notions de près et de loin notamment lors de l'épisode du cercle symbolique p. 55 : « elle me place au centre, elle-même après ça en sort pour aller se poster à la périphérie », (on retrouve ici les termes qualifiant les littératures post-coloniales à savoir centre et périphérie). Oppositions également entre deux pays, l'Extrême Nord et le Maghreb, chacun ancré dans son climat, dans sa culture , p. 11 : « paysages d'eau ou paysages de feu » ou encore p. 71 où les deux espaces se confrontent même de manière symétrique : « les lacs sont une grande lumière qu'on redouterait de voir se briser, la montagne rien ne peut la briser, c'est dur, c'est opaque, les lacs c'est du silence fait eau, lumière, la montagne c'est un grand bruit énorme ». La chaleur et le sable rivalisent ainsi avec la fraîcheur et la neige, p. 71 : « je sens la chaleur de sa peau, chaleur de ce désert mais aussi la fraîcheur de ma peau qui est celle de nos neiges ». De même la végétation et les traditions des deux pays se définissent à travers leurs différences, ainsi : « les bouleaux, les pins, les champignons, les fraises sauvages » (p. 13) , s'opposent au « thym » (p. 25), au « thé vert et à la menthe » (p. 130), aux « dattes » (p. 155), mais

s'opposent aussi au pays où « au-delà des montagnes il y a du désert du sable et rien » (p. 71).

De plus la récurrence du déictique spatial « entre » signale bien la difficulté où se trouve l'héroïne dés lors qu'il s'agit de se situer par rapport à tout cela, p. 27 par exemple : « je lui ai donné cette gifle. Il a continué à me parler mais en mettant la table entre nous. Il a mis de plus en plus n'importe quoi entre nous. C'est moi qui ai commencé par mettre une gifle entre nous ». Lyyli Belle, son prénom la prédestinant en quelque sorte à ces dualismes, tente donc de trouver sa place parmi tout cela mais un sentiment de fatalité la pousse à penser que c'est ainsi et que l'on n'y peut rien, p. 23 : « la vie ne peut pas s'empêcher de tourner vers vous un jour et le lendemain de l'autre côté », ou encore p. 28 : « à des heures c'est comme ça, à des heures non, à des heures tu es toi, à des heures non ». Elle se définit même comme étant « partout le même point sensible partout douceur et douleur » (p. 138). Néanmoins tous ces dualismes semblent vouloir s'annuler autour des symboles que sont le sable et la neige pour donner peut-être un sentiment d'espoir. En effet on nous dit p. 147 : « notre sable nous c'est la neige, ils sont frères et sœurs ». Mais cela est encore plus perceptible lors du dialogue entre Lyyli Belle et son grand-père, tous deux tentant d'expliquer à l'autre ce que sont ces deux éléments (sable et neige) et arrivant finalement à la conclusion que ce sont deux choses semblables, p. 151 à 153 : « la connaissance de cette chose n'est pas quelque chose qu'on puisse dire, la connaissance du sable ne peut se dire non plus. La neige produit le silence, le sable aussi produit le silence, la neige c'est lumineux c'est doux, il est lumineux et doux, c'est très froid et ça peut être chaud comme de la plume, le sable du jour est une plume chaude, le sable de nuit une plume froide, la neige est pure, pur le sable rend également le monde pur ». L'espoir est donc dans cette invitation « aux noces du sable et de la neige » [3]. Ces dualismes rendent cependant la notion de problème évidente et illustrent bien la difficulté qu'a la fillette à gérer toutes ces contradictions, l'opposition bonheur-malheur ou plus généralement vie-mort s'impose alors à elle inévitablement.

Bonheur-Malheur ? Mort ?

Cette opposition est en effet omniprésente tout au long de l'œuvre et se calque un peu sur la présence-absence du père et la perte-découverte d'une identité, p. 10 : « jusqu'à ce qu'arrive ce qui vous fait sauter le cœur dans la poitrine et vous le brise, vous l'ouvre pour le remplir de cette joie terrible : votre papa est là », ou p. 137 : « papa est une figure de bonheur, c'est un talisman ». A toute cette joie s'oppose alors tout un champ lexical du

[3] Expression que j'emprunte ici à Alain Caron et Didier Jouanneau, *Dossier Algérie, Mohammed Dib* par Bernard Magnier, document disponible sur internet à l'adresse : http://www.initiales.org/chap004/rubr001/doss10.html

malheur avec les mots : « larmes » (p. 18 et 59), «peine » (p. 65) et les verbes « souffrir, pleurer… » auxquels s'ajoute toute une atmosphère d'angoisse avec les termes : « peur, frayeur, danger, ombres… ».

Lyyli Belle est donc partagée entre deux sentiments, entre une vie pas toujours simple et une mort qui résoudrait tous ses problèmes. Elle dit p. 133 : « le monde est douleur et joie, on gémit de douleur, on gémit de joie, l'un ou l'autre mais l'un vaut l'autre ». La mort semble donc obnubiler la fillette, elle la guette, la hante en quelque sorte au point même que Lyyli Belle finira par l'envisager ; elle avoue p. 24 être attirée « au fond du gouffre » et dit p. 26 : « comme si la mort m'envoyait de petits signes, des clins d'œil. Elle est là quelque part et je suis là ». Elle semble en effet être prisonnière de quelque chose, comme son père dès lors qu'il entre dans le cercle symbolique qu'elle trace sur le sol avant d'y pénétrer elle-même, p. 60 : « la Face terrifiante nous a fait comparaître devant elle et nous a contemplés durant quelques secondes au cœur du cercle ». La tentation devient alors grande, Lyyli Belle commence à y succomber : « peut-être suis-je déjà morte, s'il y a des personnes qui sans être mortes ne vivent plus, ont tout oublié, ont oublié la souffrance et d'appeler au secours, alors je suis morte » ; image renforcée par la description qu'elle nous fait de son lit, lit « dont il faut tenir l'abattant levé si on ne veut pas dormir comme dans un cercueil » (p. 84).

Une fois de plus on se rend bien compte du caractère tragique de la situation mais toujours une lueur d'espoir vient nuancer le tableau, p. 144 on nous évoque en effet l'histoire d'une princesse qui « trouvait chaque soir un récit à faire au roi son mari d'une nuit pour ne pas mourir. Et le lendemain elle n'était pas morte »[4]. « Raconter des histoires pour ne pas être morte, pour ne pas avoir besoin de mourir », là se trouve peut être le secret, le juste milieu pour tenir son équilibre.

D'une quête d'identité à la métaphore même de l'écrivain francophone

A travers tout cela, en équilibre-déséquilibre entre deux mondes, Lyyli Belle se cherche, elle veut sortir de la brume pour accéder au savoir. Et on retrouve par là même la thématique du mythe de la caverne de Platon, qui consiste à nous faire découvrir au travers de nos contradictions des idées qui

[4] Cette histoire fait référence à celle de Chahrijâr et de Shéhérazade dans *Les Mille et une Nuits*. Chahrijâr, convaincu de l'infidélité de sa femme, décide de la faire étrangler et d'épouser chaque nuit une nouvelle femme qui sera mise à mort le lendemain. Mais Shéhérazade, conteuse et dernière femme que fit venir le sultan, échappe au sort de celles qui l'ont précédée grâce aux histoires qu'elle lui narre et qu'elle interrompt juste avant le lever du jour. La même scène se passe les jours suivants jusqu'à la mille et unième nuit où Chahrijâr renonce définitivement à son projet.

sont en nous sans qu'on le sache, et à nous faire progresser vers un idéal, vers des vérités ultimes dont on n'aperçoit sur terre que les apparences. A cet égard ce n'est pas un hasard si la thématique de l'ombre elle-même souvent associée à celle du miroir est si fortement marquée dans ce roman, par exemple p. 116-117 : « l'ombre est de nouveau là, aussi transparente qu'on le désire, elle est là, elle n'a jamais été ailleurs, elle ne s'est pas laissée écarter un seul instant. Et toujours aussi espiègle ». Il s'agit donc de réussir une rencontre hypothétique, une périlleuse traversée du « malentendu », une entreprise d'exploration qui soit en même temps de l'ordre de la création.

Quête d'identité

Tout au long du livre Lyyli Belle exprime en effet la volonté de se découvrir, de se reconnaître. Elle s'identifie tour à tour à différentes choses : à un fruit p. 171 « qui se balance sur l'arbre », ou encore à un somnambule dont on nous donne la définition p. 161 : « une personne qui marche au bord d'un toit tout en dormant et en ayant l'air d'aller sur une grande route ». Plus que tout cela la fillette aimerait ressembler aux arbres, elle envie leur éternité et la notion d'espoir qu'ils portent en eux, p. 16 : « avec eux qui poussent par les deux bouts il y a toujours de l'espoir ». Elle dit même p. 110 : « Mon arbre c'est moi, j'ai poussé jusqu'ici haut avec mes racines, je serai et je demeurerai cet arbre jusqu'à la fin, je serai morte peut-être et je serai le même arbre, toujours debout à ma place, je serai l'arbre que papa pourra voir d'aussi loin qu'il se sera mis en route, moi son arbre, sa petite fille ». Elle s'élève donc en haut de son arbre pour prendre du recul par rapport au monde et découvrir son chemin ; elle devient ainsi p. 75 : « la sœur des sylphides », p. 30 elle se dit même « indifférente très différente qui aspire de l'air jusqu'à fondre et disparaître jusqu'à être l'air ». Elévation qui prend aussi des dimensions maritimes p. 165 : « je me sens toujours soulevée comme par des vagues de mer ». Apres avoir vu les relations qu'elle entretenait avec la terre et le feu, Lyyli Belle se lie ici avec les deux autres éléments que sont l'air et le feu, elle peut ainsi débuter un voyage hors du temps et de l'espace, réunissant en elle les quatre éléments de vie.

Son voyage commence donc dans son lit p. 12 : « ce lit qui pourrait être considéré comme un navire, on s'y allonge et on est parti. C'est un navire avec lequel on va loin très loin », à un moment de sa vie où elle a du mal à s'identifier, elle se considère « comme une histoire pleine de trous », elle dit même p. 52 : « je danse à en perdre la tête, je n'ai plus de nom, je ne m'appelle plus, le nom est la lampe qui éclaircit votre figure mais sa lueur pourrait aussi cacher votre vraie figure et ne montrer qu'un masque ; le plus moi est-ce mon nom ? Est-ce moi ? Je suis sans nom, je ne suis que moi ». Lyyli Belle cherche en fait à renouer avec son père, avec ses origines maghrébines pour se découvrir, découvrir une partie d'elle qu'elle ne connaît pas ; elle essaye ainsi de « remonter à la source », elle court pour retrouver « le chemin perdu » (p. 67), son voyage est donc « une interrogation en quête

d'une issue » (p. 77). Pour cela elle s'invente donc un grand-père et dit même p. 171 : « je veux être comme papa l'enfant dont Ismaël a été le premier père »[5] Cheminant ainsi jusqu'au sommet de la dune désignée par le vieux cheikh elle y attend que la source jaillisse ; elle se définit alors comme étrangère, p. 171 : « je vais, je viens parce que cet homme qui est mon papa, cet homme est un étranger. Et moi ici dans mon propre pays que suis-je sinon une autre étrangère ? ».

Son parcours la conduit ainsi à la notion de choix qu'elle expose clairement p. 170 : « ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse, tomber entre deux lieux. Dans l'un oui, dans l'autre oui, entre non. Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j'y courre et aussitôt après courre ailleurs parce que je crois qu'on naît partout étranger, mais si on cherche ces lieux et qu'on les trouve la terre devient alors votre terre. Il n'y a rien que je déteste autant que cette idée : être sans lieu ». Elle en arrive ainsi à la conclusion qu'elle n'est pas d'un lieu plus que de l'autre, qu'elle n'est pas fille de sa mère plus que fille de son père mais qu'elle porte les deux en elle, étant tantôt l'un, tantôt l'autre mais jamais un être hybride qui n'a pas de place réelle. Le roman s'achève ainsi sur ces quelques mots : « Je n'ai plus besoin de me lancer dans de lointaines expéditions pour le retrouver, le lien ne s'est jamais dénoué ».

Dans son article Mourad Yelles définit le voyage de Lyyli Belle comme celui « d'un jeune funambule sur le fil de son poème évoluant en acrobate entre des univers généralement parallèles parfois accordés souvent conflictuels voire ennemis. Passeur de signes en route vers des paysages intérieurs encore vierges mais déjà mystérieux, vers un pays vagabond qui voyage des brumes mystiques de la Mansourah aux étendues glacées du Grand Nord scandinave pour finir au désert car tout commence et tout s'achève au désert ». Voyage qui nous rapproche donc de celui effectué par tous les écrivains francophones, M. Dib compris, qui dit d'ailleurs dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* : « En me mettant devant la meïda qui me servait de table de travail je n'avais guère conscience alors que je commençais une migration, m'embarquais pour un voyage qui sans me faire quitter ma terre encore allait me conduire en terre inconnue et dans cette terre de découverte en découverte, et que plus je pousserais de l'avant et plus j'aborderais de nouvelles contrées, plus je ferais en même temps sans m'en douter route vers moi-même ».

[5] Ismaël, fils d'Abraham et de sa servante Agar, est considéré par la tradition biblique et coranique comme l'ancêtre des bédouins (nomades) et donc des musulmans. Il est aussi le septième imam, celui à qui a été confié par l'ange de la mort, la garde de la parole ; il représente donc la sacralité de l'écriture.

Métaphore de l'écrivain francophone

Ainsi Lyyli Belle illustre le problème que tout écrivain francophone rencontre, c'est-à-dire se définir par rapport à un pays ou à un autre, faire un choix tout en sachant avec du recul que le choix pour l'un n'anéantit pas les liens avec l'autre. La fillette en est d'autant plus le symbole que l'auteur la pousse elle-même vers l'écriture. En effet la source vers laquelle elle va pourrait s'apparenter à la source d'inspiration des écrivains. Plus clairement lors de sa rencontre avec son grand-père, celui-ci lui confie un basilic chargé de lui montrer le chemin, p. 158 : « la bête s'est enfoncée dans le sable n'oubliant que les marques inscrites par ses griffes. Ainsi ce désert avec tout son sable était sa page blanche et elle y a déposé son écriture ».

Lyyli Belle se trouve donc un nouveau but dans la vie, suggéré par le vieil homme : « témoigner », p. 166 : « Témoigner de ce que tes yeux ont vu, de ce que tes yeux n'ont peut être rien vu mais témoigner ». Elle est donc chargée d'une mission, elle devient en quelque sorte l'élue, tout comme le titre le laissait d'ailleurs sous-entendre, « l'infante » étant le nom donné aux enfants des rois d'Espagne et de Portugal. Plus qu'une enfant, elle devient alors l'être qui doit montrer l'exemple, l'étrangère qui par l'écriture se sent partout chez elle. Et si l'écriture a certainement quelque chose à voir avec la mort c'est par cette perte fondamentale qu'elle explore, par ce deuil qu'elle exhibe, par cette absence qu'elle signifie.

Selon Mourad Yelles nous voilà repoussés aux limites de notre humaine condition, ni morts ni vivants, zombis morts-vivants, rêveurs lecteurs, somnambules funambules. Dib illustre cela dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture* où il dit : « L'écriture est une forme de saisie du monde. Mais cette saisie s'effectue dans un mouvement de recul, recul du scripteur par rapport au monde et recul du même par rapport à l'écriture. L'œuvre semble-t-il se constitue dans ce creux, dans cette distance. On le vérifie mieux si pour écrire on adopte un idiome autre que le sien. Mais cela ne change rien à l'affaire qui est de combler l'intolérable faille. L'espoir et le désespoir d'y arriver est la chance de l'écrivain ». L'auteur évoque également cela dans *Témoignage Chrétien* : « Sans doute est-ce un peu plus qu'un témoignage car nous vivons le drame commun. Nous sommes acteurs de cette tragédie. Nous pourrions nous intituler « écrivains publics » [6]. C'est vers le peuple que nous nous tournons d'abord, nous cherchons à en saisir les structures et les situations particulières. Puis nous nous retournons vers le monde pour témoigner de cette particularité mais pour marquer aussi bien combien cette particularité s'inscrit dans l'universel. Les hommes sont à la fois semblables

[6] Mohammed Dib, *Témoignage chrétien*, 07-02-1958 in : Idlivre, *Mohammed Dib : Le visage de l'homme à travers ses textes*, document disponible sur internet à l'adresse : http://www.idlivre.com/TheNews.cfm?Ref=1013

et différents ; nous les décrivons différents pour qu'en eux vous reconnaissiez vos semblables ».

De l'individuel à l'universel

On l'a vu, Lyyli Belle se fait représentante de tous les gens qui ont du mal à se définir par rapport à leur situation d'étrangers, par rapport à différents pays auxquels ils appartiennent. Mais au-delà de sa vision quelquefois enfantine sur les choses, elle porte en elle un profond humanisme (un peu utopique même), notamment p. 174 : « un jour arrivera peut être où cessera ce grand va et vient d'étrangers. Tous il faut l'espérer nous finirons alors par nous retrouver où que nous nous trouvions. Pas plus que les autres je n'aurai besoin de savoir si je suis moi-même d'ici ou d'ailleurs. Aucun lieu ne refusera de m'appartenir et plus personne ne vivra dans un pays emprunté. Rappelée à son premier état la terre sera au premier venu ». Lyyli Belle apparaît ainsi comme le symbole de toutes les quêtes, de tous les exils, son voyage identitaire revêt ainsi un caractère universel. Mme Benmansour Sabiha en parle d'ailleurs clairement lors d'une conférence internationale intitulée « Pour une politique linguistique pluraliste au service de la paix par les langues » [7], elle dit : « Toute langue est en soi multilingue et une somme de «atlals ». Humanisme et plurilinguisme à cet effet se conjuguent dans l'œuvre de Dib pour donner une œuvre largement ouverte sur le monde et sa multiplicité ».

* * *

En guise de conclusion nous pouvons donc dire qu'à travers ce roman M. Dib illustre à merveille la situation dans laquelle se trouve tout écrivain francophone. Malgré une vision quelque peu enfantine et utopique sur le monde et une tendance à l'extrême, c'est une belle leçon de vie à caractère universel qui nous est donnée à lire. Figure du milieu partagée entre deux langues, deux cultures, deux civilisations, l'équilibre ne tient parfois qu'à peu de chose d'où la nécessité de trouver sa place, de se construire une identité voire de renaître pour s'élever au-dessus de toute une part d'ombre et accéder ainsi à la source qui ne saurait être autre que source d'inspiration.

[7] Souheil Dib, *Une politique linguistique pluraliste*, disponible sur internet à l'adresse : http://www.idlivre.com/TheNews.cfm?Ref=1071

L'entre-deux des signes ou la mouvance de paroles chez Mohammed Dib

Afifa BERERHI,
Alger

« *Seules les traces font rêver* » disait René Char, et Michel Foucault voit s'éclore « l'imaginaire *dans l'entre-deux des textes où il naît et se forme* ». C'est de la conjonction de ces deux principes de la création littéraire que l'œuvre de Dib semble tirer ses lignes de force énoncées dans *L'Arbre à dires* [1] et plus récemment dans *Simorgh* [2].

Invariablement, dans ces deux ouvrages, l'écriture est désignée en tant que signe et le signe est entendu comme trace qui s'inscrit et s'efface. Ce mouvement ouvre l'espace au corps du texte, un entre-deux signifiant où l'imaginaire germe du déplacement des signes qui une fois posés, s'effacent, laissant derrière eux une traînée de traces sur lesquelles d'autres signes viendront s'afficher. Dans ce jeu de bascule de la mouvance des signes naît l'ambiguïté fondatrice de l'œuvre dibienne.

Ce trait de l'œuvre de Mohammed Dib, déjà présent dans les romans dits de la représentation, deviendra la caractéristique essentielle de la composition scripturale à partir de *Dieu en Barbarie* [3] pour enfin se révéler et se poser en concept littéraire nommément désigné dans *Neiges de Marbre* [4] par appropriation du mot *Barzakh* emprunté au texte coranique.

> *Nous avons fait de la nuit et du jour deux signes ; nous avons rendu sombre le Signe de la nuit, clair le Signe du jour. Qu'est il arrivé à cette part du monde ; à ses jours, à ses nuits ? Serait-elle tombée dans un entre-deux où chaque composante du temps ne sait dire que son contraire ? En été vous êtes exilés de la nuit en pleine nuit ; en hiver, exilé du jour en plein jour.*

---

[1] Paris, Albin Michel, 1998.
[2] Paris, Albin Michel, 2003.
[3] Paris, Le Seuil, 1970.
[4] Paris, Sindbad, 1990.

> *La nuit et le jour exilés l'un dans l'autre et celui qui dit Je, de soi en soi – Un déficit enregistré de seize jours par an. N'est-ce pas ce Barzakh s'il pouvait exister et s'il faut y vivre.* (*N.M.*, p. 100).

Le *barzakh*, concept désignant l'entre-deux, considéré au plan du langage, au niveau discursif, est donné pour être un lieu flottant, celui des intermédiaires, entre convergences et différences. Le texte est alors là pour transcrire l'indécision, l'instabilité d'une parole qui affirme et nie tout à la fois. Parole rendue audible par le mouvement que suscite son déplacement dans l'espace et dans le temps, dans le réel et le mythique, le spirituel et le prosaïque…

De cette impossibilité à se fixer le texte génère sa propre synergie, sorte de dialectique de la parole qui se dit, dit l'autre, dit son contraire, son revers, son avers. Dynamique textuelle réfléchissant aussi l'activité de la mémoire souvenante et oublieuse du sujet confronté à l'expérience d'exil.

Dans « la bibliothèque fantastique » de Dib, nous retiendrons qu'elle est cumul transitif des savoirs du Livre et des livres, de la culture savante et de la culture populaire, de leurs traces qui mettent en branle l'imaginaire. Ainsi la *fabula* dibienne travaille-t-elle à la visibilité de la trace tout autant qu'à son effacement, désignant par là une esthétique de la présence exilée, soit le *barzakh* qui quelles que soient les thématisations et métaphorisations demeure la matrice génératrice. On comprend alors en quoi, derrière la multiplicité et la diversité des romans, c'est une seule et même œuvre qui s'écrit.

Le *barzakh, topos* organisateur des romans dibiens, nous voudrions en rendre compte par référence au *Désert sans détour* dont l'apparente transparence de l'écriture s'allie aux turbulences du texte Janusien, grave et sérieux, ménippéen et burlesque.

Ce choix est aussi, surtout, suscité par la raison d'être du roman lui-même : partir à la recherche des *Atlals* – traces d'une existence – et de leur déchiffrement. Quête qui tourne indéfiniment sur elle-même au milieu du désert porteur du signe et son engloutisseur. Le désert est d'ailleurs lui-même une métaphore barzakhienne :

> *Désert et signe semblent avoir conclu un pacte dès les origines et depuis ils agissent de connivence : le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse avec la conscience que jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps, ou guère longtemps après. Et plus du tout de signes d'écriture. L'unique le grand espoir sera que d'improbables traces (atlal) subsistent.* (*L'Arbre à dires*, p. 37).

Du signe, Dib nous dit qu'il est « moins à lire qu'à ouïr ». Il s'agit donc de prêter l'écoute à la parole-signe et en tout premier lieu à celle inaugurale, brisant le silence d'avant la nomination.

Dans le *Désert sans détour* [5], la fiction emprunte la Voix récitante, s'y fixe par répétition, par prétérition et ce faisant la déplace dans le territoire de l'imaginaire où elle reçoit son désacrement.

C'est entre la transcendance et la chute de la parole, entre le signe de la Récitation et le signe de la fiction que progresse la narration, une mise en scène des signes se fondant, se confondant l'un dans l'autre, se faisant tour à tour allégeance et pourtant souverainement autonomes.

A ce jeu de déplacement interactif le Sujet récitant et le Sujet narrant s'avèrent substituables alors que l'alternance des caractères graphiques joue en faveur de leur distinction autant que les contrastes stylistiques et rythmiques ou les ruptures entre sérieux, drôlerie et dérision. Bien d'autres motifs sont repérables pour signifier ostensiblement la présence du référent religieux et mystique autant que les retournements qui interviennent dans leur fonction d'effacement.

Par quels procédés s'effectuent ces déplacements de paroles ?

Nous nous arrêtons d'abord à l'entour du texte. Le roman s'ouvre sur un exergue :

> *Nous partîmes donc d'Horeb et nous marchâmes, par tout ce grand et terrible désert….*

A retenir le nom d'Horeb, d'emblée est annoncée la source biblique. Horeb du nom du rocher d'où Moïse fit jaillir l'eau en plein désert du Sinaï, l'exergue étant soutenu par la référence de la citation, *Deutéronome I*, qui est aussi là pour signaler la filiation entre les récits de la mythologie religieuse et ceux de la fiction dibienne, déclinant ainsi l'hypothèse que le roman serait une réactivation de l'histoire abrahamique.

Hypothèse à la fois soutenue et quelque part contrariée par le titre du roman. «Le désert sans détour », est certes entendu comme réplique de « Grand et terrible désert », mais l'énoncé du titre tronque l'histoire de Moïse et de ses hommes. Elle semble être tombée dans le creux d'une faille du rocher.

On s'interroge, le roman va-t-il exhumer cette histoire lointaine enfouie dans les sables que l'Histoire a dérobée, détournée, tentera-t-il sa réécriture sachant que toute réécriture est traduction donc écart, un écart porteur du sceau de l'imaginaire de l'écrivant ?

Ainsi, dès l'ouverture, le roman désigne les deux signes entre lesquels va se tramer la narration, un entre-deux des signes de l'origine mythique et des signes de l'humaine condition.

[5] Paris, Sindbad, 1992.

Pour plus de commodité il y a lieu de les observer d'abord dans leur indépendance. L'un des deux personnages, Hagg Bar (phonétiquement proche de Allah Akbar), déclare :

> *Nous cherchons l'inscription qui nous est destinée. Nous nous efforçons de lire le message qu'elle recèle. Il ne nous restera plus que d'aller à la recherche de celui qui l'a écrite, déposée en lieu et place.* (p. 86).

Tout un programme, celui précisément des mystiques soufis à la recherche du Divin pour accéder à Lui, Lui, « le porteur du Nom en présence de qui nous mettra l'ange seul quand il embrasera le monde. (…) Il est Celui devant lequel nous nous présentons au jour dernier du monde ».

Suivant cette voie, l'intelligibilité de la narration est à saisir dans sa résonance des échos des Écritures, tantôt littéralement citées, tantôt repérées dans les mises en abymes.

A titre d'exemple et de façon strictement indicative, citons :

Le Chapitre 5 met en scène l'histoire d'Adam et Ève (dits l'éphèbe et Hawa dans le texte) et de la nomination.

Le Chapitre 9 peut être considéré comme une mise en abyme d'un épisode de la vie du prophète Mohammed caché dans la « grotte » protégée par le tissage de « L'Araignée ».

Au Chapitre 11, retour à Ève/Hawa, à la Lumière comme manifestation du divin, *Nûr* qui éclaire et aveugle tout à la fois :

> *Je ne vois que cette flamme, elle use les yeux ; il n'y a qu'elle de vrai… Une et Unique, la lumière nettoie de terre la terre, la lessive à blanc… Elle ne serait pas si elle ne vous laissait également l'âme meurtrie de nostalgie. Mais pourquoi cette blessure ?*
> *Pourquoi cela qui pourrait être beau et qui à coup sûr l'est, prend-il en même temps figure d'abomination ».* (p. 73).

Le Chapitre 13 convoque l'Ange de la Mort.

Au Chapitre 15, c'est de l'Archange (Gabriel, non explicitement cité) qu'il s'agit.

Ces chapitres tout particulièrement, car ils ne sont pas les seuls, mais parce qu'ils se distinguent par l'italique, scellent la rencontre fusionnelle du projet romanesque avec la mythologie de l'origine.

Le texte rivalise en quelque sorte avec la Récitation dont il mime aussi, surtout, la poéticité du rythme. L'écriture parvient ainsi à une transcendance mais qui très subtilement laisse soupçonner une ruse qui prépare la chute.

La ruse probable se détecte lorsque ce qui est narré de l'histoire originelle est reçu comme vérité contextualisée dans le champ des visions oniriques ou des mirages (nous sommes bien dans le désert !) ou entendu comme récits contiques, induisant en cela une délocalisation sémantique. Par glissement et retournement, l'écriture installe le texte dans l'instabilité signifiante. Nous rejoignons par là l'entendu du *barzakh* tel qu'ici formulé :

> *Coruscant, le jour pèse d'un si grand poids qu'il en devient obscur. Tout paraît soudain se passer, pour autant qu'il se passe quelque chose, dans une nuit que transfigure une lumière, comme ce jour aussi noire. S'y découvre également tout ce qui s'inverse et qui, haut, se fait bas, qui, lointain, se fait proche. Faut-il prêter foi à ces mirages.* (p. 132-133).

C'est à cette dernière question que le roman apporte aussi la réponse en ce que l'activité de l'imaginaire entre en dissidence avec la dimension spirituelle et mystique de l'œuvre, à la faveur d'une écriture plus licencieuse.

Le narrant qui maquille les récits de la genèse, les mythologies, par gommage, accentuation ou transformation des contenus énonciatifs, brouille les délimitations entre parole sacrée et parole profane de l'ordre commun. Ce faisant, s'ensuit une dé-hiérarchisation des écritures, la facétie s'infiltrant dans la réflexion philosophique ou mystique, et davantage encore, une désertification des signes qui auraient comme perdu leur fonction signifiante alors que ce n'est qu'un leurre : le signe « rien », récurrent dans le texte, est un signe plein.

Il en est de même pour les protagonistes, un couple tragi-comique, aussi spirituel que stupide, loufoque et étrange, à la recherche des *Atlals* dans les sables mouvants du désert comme rechercher l'aiguille dans la botte de foin. L'irrationnel s'installe jusqu'à figurer l'absurde de l'univers beckettien où l'être-au-monde est perpetuelle attente de ce qui devrait advenir et qui n'advient pourtant pas. C'est vraisemblablement par cet autre bout que de nouveau, le roman renoue avec la transcendance :

> *La porte d'entrée… Nous finirons par le trouver. Pour l'instant nous sommes les hôtes du désert, ceux qui errent sur le chemin qui chemine. Pour le moment nous sommes dehors et nous cherchons la porte d'entrée qui sera aussi la porte de sortie. Tel est le sens de notre marche.* (p. 83).

Marche infinie de paroles, paroles perpétuellement déplacées entre souvenir et oubli, mémoire et projection.

> *J'oublie ce que j'ai vu.*
> *j'oublie ce que j'ai entendu.*
> *Je me souviens et j'oublie. La pierre égare et retrouve sa mémoire et s'égare elle-même…* (p. 129).

Hélène Cixous, écrivain « indécidable »

Marta SEGARRA,
Barcelone

Produite par un écrivain inclassable ou « indécidable » selon ses propres mots, l'oeuvre d'Hélène Cixous se situe au-delà de toute frontière, en dehors de toute définition arrêtée par rapport aux genres littéraires ou sexuels, à l'appartenance nationale et même linguistique, à cause de tous les croisements de langues qu'on trouve dans la sienne. Malgré l'universalité de cette oeuvre, l'Algérie y est un lieu fondateur et un repère/aire. Mais mon propos n'est pas d'entrer ici dans le débat – qui s'est développé sur le site *limag* – de l'appartenance de Cixous à la littérature maghrébine. Pour un compte-rendu succinct et à la fois très complet de la «maghrébinité » de l'oeuvre cixousienne, je renvoie à l'article de Christa Stevens dans le premier numéro d'*Expressions maghrébines* [1]. Ce travail rappelle que, contrairement à l'idée reçue qui affirme que cette *algérianité* lui est venue sur le tard, H. Cixous a écrit sur l'Algérie depuis ses premiers textes, concrètement déjà depuis *Dedans* qui date de 1969 [2] ; cependant, ce n'est qu'en 1997 que s'est produit le jaillissement le plus abondant de ce retour aux sources, avec la parution de quatre textes sur son enfance algérienne. Et en 2000 paraît la « fiction » intitulée *Les Rêveries de la femme sauvage* – sous-titrée très significativement *Scènes primitives* [3] –, volume entièrement consacré à ce travail d'anamnèse.

Au-delà des débats sur le classement de Cixous à l'intérieur ou non de la littérature maghrébine – d'autant plus stériles chez un écrivain qui se définit par la «non-appartenance » à tel pays, telle nationalité, tel genre, littéraire ou sexuel –, je consacrerai ces pages à l'analyse des *Rêveries de la femme sauvage* en tant qu'exemple d'une «parole déplacée » à plusieurs niveaux,

[1] Christa Stevens, "Hélène Cixous, auteur en 'algériance'", *Expressions maghrébines*, 1 (1), 2002, p. 77-91.
[2] Hélène Cixous, *Dedans*, Paris, Grasset, 1969.
[3] Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*, Paris, Galilée, 2000.

déconstruisant d'abord le genre littéraire dans lequel elle semble s'inscrire. En tant que récit autobiographique – même si l'auteur récuse aussi cette définition –, celui de Cixous représente une transgression des modèles canoniques, entre autres par la fragmentation ou l'éclatement du point de vue unique de l'autobiographe : la perspective de la narratrice coexiste avec celle du frère et de la mère, qui établissent des rapports tout à fait différents avec le pays et avec la mémoire en général. Se situant dans l'Algérie des années 1940-50, le texte soulève aussi la question de la relation colonisateur-colonisé, selon le schème de l'exclusion/expulsion, puisque la narratrice (née d'un père « juif algérien aux ancêtres espagnols » et d'une mère juive allemande naturalisée française) fait partie d'une minorité doublement exclue, par le pouvoir français colonial – surtout à l'époque de Vichy – et par les colonisés rebelles et futurs gouvernants de l'Algérie indépendante.

Cixous s'est aussi expliquée sur la position difficile de l'écrivain qui utilise comme matériau littéraire son entourage le plus immédiat. Elle se qualifie ainsi de « carnivore d'âmes »[4], mais se trouve face à une contradiction : écrire « sur » quelqu'un implique une certaine violence envers cette personne ; mais ne pas écrire sur lui (c'est ce qu'elle dit avoir fait pendant des années par rapport à sa mère) c'est aussi lui faire violence. Il s'agit donc d'un *double bind*, d'une situation apparemment insoluble. Mais chez Hélène Cixous, cette façon d'introduire ses proches dans l'écriture de fiction ne s'apparente pas du tout au narcissisme – relevant parfois de l'exhibitionnisme – de certaines expériences contemporaines, comme celle poursuivie par Christine Angot ou même Annie Ernaux. L'écriture de Cixous est bien plus pudique et allusive, elle n'est jamais indiscrète ni *pénétrante* ; elle respecte toujours lautre, sans le transformer uniquement en personnage – donc en objet – de son oeuvre.

D'autre part, la référence à l'histoire la plus personnelle, la plus intime, est toujours complémentée chez l'écrivain avec l'allusion à l'Histoire, et « la plus tragique » (l'antisémitisme, l'Holocauste, le colonialisme en Algérie, la guerre de libération...). Cixous combine ainsi la «scène intime » avec la « grande scène du monde »[5]. Cela correspond d'ailleurs à un autre aspect de son écriture qui est moins visible dans ses fictions que dans ses pièces de théâtre, mais qui existe dans les deux : l'intention politique, dans le sens habituel du terme, de ses textes. Le théâtre de Cixous a presque toujours une composante politique ouverte, ce qui n'est pas le cas de ses écrits de fiction en général, qui ont un pouvoir aussi déstabilisateur mais sur un plan plus philosophique, puisqu'ils questionnent notre interprétation habituelle des

[4] Hélène Cixous, "La langue est le seul refuge", Entretien, *La Quinzaine littéraire*, 793, 1-15 octobre 2000.

[5] H. Cixous, "La langue est le seul refuge", op. cit.

mots, notre rapport à l'autre, la conception du féminin et du masculin, et d'autres partis pris très enracinés.

* * *

Les Rêveries de la femme sauvage est un texte structuré par la perte. Il commence ainsi par le récit d'une trouvaille et de la perte qui la suit presque immédiatement : réveillée en pleine nuit, la narratrice écrit d'un seul jet quelques lignes d'un « Livre » qui lui « est venu » comme arrive une lettre, mais le lendemain matin elle est incapable de retrouver cette écriture nocturne, ces pages cruciales pour pouvoir rédiger le texte sur l'Algérie qu'elle dit n'avoir jamais « voulu écrire » (p. 167). Une constante de l'oeuvre de Cixous est la réflexivité de ses textes, qui racontent souvent leur genèse ou leur « arrivance », dans un mot de l'auteur. Le début des *Rêveries* décrit donc l'*égarement* – qu'il faut mettre en rapport aussi avec la « folie » – de ces notations nocturnes, disparues mystérieusement pendant la nuit, et leur recherche éperdue et de plus en plus désespérée, jusqu'au moment où la narratrice doit reconnaître qu'elle ne les retrouvera jamais. Et ce qui pouvait sembler une simple anecdote sur l'origine du livre bascule tout d'un coup dans un plan symbolique, quand l'écrivain compare cette situation avec ce qu'elle ressent par rapport à l'Algérie : « Eh bien, me dis-je lentement [...], c'est exactement ce qui se passait avec Algérie, du temps où j'y vivais : je l'avais, je la tenais – je ne l'avais plus, je ne l'avais jamais eue, je ne l'ai jamais embrassée » (p. 13).

Le sentiment de perte absolue – puisque nous en arrivons à douter que ces pages aient jamais *vraiment* existé ou qu'elles n'aient été que *rêvées* – caractérise donc le rapport d'Hélène Cixous à l'Algérie (« J'avais perdu un trésor irremplaçable », p. 17) ; mais le désir de (ré)appropriation est aussi structurant : « nous étions *fous* et malades du besoin de l'Algérie, de la réalité intérieure de ce pays qui était notre pays natal et pas du tout nôtre [...], du trésor plein de trésors auquel nous n'avions pas accès » (p. 57, je souligne). Ce sentiment paradoxal, Cixous l'appelle sa *Désalgérie* (p. 69), mot ambivalent qui peut faire référence autant à la perte, si nous assimilons le début avec le préfixe privatif, qu'au besoin de possession, si nous le comprenons comme l'apocope de « désir d'Algérie ». Et, encore un paradoxe, la perte de ces pages nocturnes *ouvre* le livre, c'est elle qui lui *ouvre la porte* – dans une image, celle de la *porte*, aussi fondatrice que celle de la *perte*, et la proximité phonique est aussi à remarquer.

Cette reconnaissance de la perte par rapport à l'Algérie est radicale, comme pour les pages perdues ou jamais écrites, dans le sens que cette perte a toujours existé ; elle pourrait donc être définie plutôt comme une absence : la narratrice n'a jamais *eu* l'Algérie, ce pays natal n'a jamais été le *sien*, ces

« trésors » n'ont jamais été possédés mais seulement inventés, fantasmés. Ce sentiment rappelle le rapport de Nina Bouraoui à l'Algérie, même si les circonstances d'Hélène Cixous sont différentes. En effet, leur sensation de perte ou d'absence vient de l'exclusion dont souffraient leurs familles en Algérie. Si Nina Bouraoui dans *Garçon manqué* (publié la même année que *Les Rêveries*)[6] fait allusion à une double exclusion (par rapport aux Français de France et aux *vrais* Algériens), celle subie par la narratrice des *Rêveries* est triple : méprisée par les Français d'Algérie en raison de sa judéité, d'autant plus à l'époque de Vichy où la plupart ont adhéré au pétainisme, elle se sent également haïe par les *indigènes* en tant que « Française », puisque la France coloniale avait donné un statut supérieur aux Juifs par rapport aux musulmans ; et finalement, sa famille n'est pas non plus tout à fait acceptée par la communauté religieuse juive parce qu'elle est basée sur un « mariage mixte », entre un Juif sépharade et une Juive ashkénaze.

L'exclusion s'associe – phoniquement aussi – à l'expulsion. La narratrice se reconnaît continuellement comme l'objet d'expulsions, depuis la naissance (sa mère qui est sage-femme se réfère à l'accouchement comme une « expulsion », p. 59) ; vient ensuite la séparation entre elle et son frère, en raison d'un cadeau qui leur est offert aux deux, un vélo, dont je reparlerai ; et bien sûr l'« *expulsion* brutale du monde des vivants » que signifie la mort du père. D'ailleurs, le déménagement de la famille d'Oran à Alger avait déjà été vécu comme une expulsion. Le père, médecin, fut interdit de pratiquer sa profession par les lois antisémites de Vichy – un autre écrivain *déplacé* né en Algérie, Jacques Derrida, mentionne à plusieurs reprises dans ses écrits autobiographiques l'expulsion de son lycée qu'il subit à la même époque et pour les mêmes raisons. Le père Cixous est, comme ses enfants, *expulsé* de la nationalité française, ce qui confirme leur non-appartenance. Déjà avant l'époque de Vichy, ils étaient des «ni... ni... », ni Arabes ni Français, ni colonisés ni colonisateurs ; un événement raconté aux pages 45-47 illustre très bien cette condition : le père, en voiture et accompagné de ses deux enfants, prend deux Arabes qui faisaient du stop ; ceux-ci sont très étonnés parce qu'ils le prennent pour un Français, et se disent qu'il existe quand même de *bons* Français. Mais il s'agit bien sûr d'un malentendu, puisque le docteur Cixous n'est pas un Français, «quoiqu'il le croie lui-même peut-être » (p. 46). La narratrice le qualifie d'« arabizarre », dans une des créations lexicales caractéristiques du style cixousien, qui effectue constamment ces *déplacements* de la parole commune.

Après la fin de la deuxième guerre mondiale, afin de repartir à zéro, le père décide de déménager à Alger et d'y ouvrir une clinique, ce qui s'avère néfaste pour sa santé. Le motif de la maladie est aussi fondamental dans l'oeuvre de Cixous. La maladie, appelée des fois « malgérienne », sert

[6] Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000.

également à caractériser ce « désir d'Algérie » partagé par la narratrice et son frère (ces « malades d'Algérie que nous étions », p. 54), désir toujours frustré d'une chose absente, en rapport avec la « folie », donc avec l'« aliénation ». Ils se sentent *aliénés* de l'Algérie, exclus, étrangers – c'est le sens du mot *alienus* en latin –, tandis qu'ils voudraient en faire partie. La seule à échapper à cette maladie est la mère, qui non seulement accepte sa condition de perpétuelle étrangère (p. 108), mais l'est de façon *essentielle*, et se montre incapable de comprendre cette maladie, qu'elle assimile à un défaut de la volonté, à une morbidité voulue (p. 54) chez ses propres enfants.

La maladie sert aussi à qualifier l'« état de passion » des Algériens de l'époque (et même à d'autres moments comme aujourd'hui), c'est-à-dire la violence procédant de tous côtés et qui suppure par tous les pores, que le texte assimile aux « crachats » et vomissures propres à une maladie pulmonaire, celle à laquelle le père a succombé, qui prend alors un sens symbolique très fort, comme s'il avait été tué par cette haine, par cette « expulsion ». Tout naturellement, ce thème entre en contact avec celui de la « contamination » ou de la contagion ; il y a des personnes *contaminées* par cette maladie, et d'autres immunisées contre elle : « ma mère constamment vierge, moi toujours imprimée » (p. 110). Dans cette citation, la narratrice se compare à sa mère moyennant une image elle aussi très significative, celle de la page imprimée et de la page vierge, en rapport donc avec l'écriture. (En poursuivant cette métaphore, nous pourrions déduire que l'Algérie est à l'origine même de l'écriture d'Hélène Cixous, hypothèse que nous vérifierons plus tard.) Le lycée français est également un lieu «désinfecté » et donc immunisé contre cette contagion, mais ici cette image prend un sens inverse de l'habituel: ce qui est antinaturel et horrible, c'est la « désinfection physique et mentale » (p. 124) que les élèves subissent en traversant le portail de l'établissement scolaire. Nous pourrions évoquer de nouveau Jacques Derrida, qui a beaucoup réfléchi autour de ce concept de la « contamination » par opposition à la « pureté ».

Cette image du portail est aussi essentielle dans le texte. Elle symbolise les barrières que la narratrice, enfant, ressent entre elle-même et l'Algérie, même si elle se trouve y être née et y habiter ; il s'agit alors de portes « invisibles » (p. 48) contre lesquelles néanmoins on se heurte tout le temps. Mais les portes réelles, dont celle du lycée mais surtout le portail de la maison familiale au quartier du Clos Salembier, prennent une valeur tout aussi symbolique. Nous pouvons lire page 113 un passage très révélateur sur une fillette arabe qui quête du pain ; la narratrice, par peur, n'ose pas ouvrir la grille, elle lui passe le pain à travers les barreaux, et en faisant cela, par honte, elle ne regarde pas la fillette. Ce double (mé)fait – celui de ne pas ouvrir et de ne pas regarder l'*autre* – provoque que ce don perde tout sens, qu'il cesse d'être un don et qu'il devienne une «rançon », le paiement d'un dû, parce que la narratrice se situe en position de donateur, donc supérieure,

en établissant ainsi une hiérarchie incompatible avec la notion de don, qui pour être un vrai don doit être toujours fait entre égaux [7].

Après l'indépendance, quand elle se trouve déjà étudiante en France, tandis que sa mère et son frère sont restés là-bas, il y a des portes qui s'ouvrent (p. 58) ; mais ironiquement, pour les Juifs ne s'ouvrent que les portes de la prison – sa mère est injustement dénoncée par une voisine jalouse et elle sera emprisonnée pour quelques jours, et également son fils qui a essayé de la défendre. L'image de la porte ouverte, qui semblerait en principe positive, est donc rendue paradoxale ; quand elle s'ouvre pour eux, Juifs d'Algérie, c'est la mauvaise porte, celle de la prison. Ces portes qui s'ouvrent et se ferment de façon non équivalente nous mènent à la question de la réversibilité ou plutôt de la non-réciprocité des rapports humains. Cette idée est matérialisée dans le texte par une image spatiale et concrète : l'espace domestique, partagé ou non, visité ou inconnu, des membres des différentes communautés algériennes. La narratrice se rend compte à l'époque de la rédaction du livre (ce qui lui était resté inaperçu à celle de son enfance) qu'elle a entretenu des rapports très affectueux avec une femme arabe, appelée Aïcha, qui travaillait chez eux et venait tous les jours à la maison familiale, mais qu'elle n'est jamais allée chez Aïcha. Cette méconnaissance, qui ne peut pas s'expliquer par un manque d'intérêt ou même d'affection mais plutôt par une interdiction non-dite due à la différence sociale, est encore renforcée quand elle apprend qu'en réalité Aïcha s'appelait autrement (p. 93). Cette référence au changement par les Français des noms autochtones, vécu comme une humiliation par les affectés, est très présente dans les romans maghrébins où elle représente la mauvaise foi du colonisateur par rapport au colonisé.

De façon parallèle, la narratrice enfant devient l'amie d'une compagne de classe, Françoise – au prénom explicite – qui est autorisée à lui rendre visite mais chez qui elle ne pourra jamais entrer, à cause de l'antisémitisme généralisé (« il y avait une possibilité qu'elle vienne chez moi mais que j'aille chez elle était une impossibilité », p. 122). D'un autre côté, elle est très heureuse quand trois étudiantes arabes rejoignent la classe, mais celles-ci se maintiennent séparées, et elle ne pourra jamais les approcher : « J'étais avec elles et elles n'étaient pas avec moi, j'étais avec elles tenue loin d'elles par tous mes fantômes [...], j'étais avec elles sans elles moi qui à moins d'elles ne pouvais être moi. Je voyais toutes mes algéries face à face » (p. 151).

Cependant le besoin de communiquer, de *connaître* l'Algérie et d'en faire partie n'en devient, malgré ces portes fermées, que plus fort chez les deux enfants. Frère et soeur s'y prennent d'une façon très différente, à partir du moment où intervient un objet longuement désiré et d'une portée symbolique énorme, le « Vélo » qu'ils ont demandé à la mère pendant des années et qui

[7] Jacques Derrida, *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.

finalement leur est offert. Ce n'est pas non plus insignifiant que cette furieuse envie de vélo ait redoublé juste après la mort de leur père, comme si avec la disparition de celui-ci le désir d'intégrer l'Algérie, de la connaître et de la faire « leur » avait grandi jusqu'à des extrêmes douloureux. Cela coïncide avec ce qui se passe dans certains romans maghrébins, et spécialement « beurs », comme *Une fille sans histoire* de Tassadit Imache [8], où après la mort du père, se réveille chez la protagoniste un besoin pressant de connaître le monde, le pays de celui-ci. Dans *Les Rêveries*, les trois personnages principaux suivent des chemins écartés dans ce processus de connaissance. La mère, d'abord, qui semble étrangère à cette entreprise, y participe néanmoins d'une façon particulière. Quand, après la mort du père, la situation matérielle de la famille Cixous devient compliquée, elle doit entreprendre une activité professionnelle dans un pays, une classe sociale et à une époque où cela était encore mal vu. Cette activité (directrice d'une clinique maternelle, et sage-femme elle-même) matérialise la connaissance du pays propre à la mère : elle, qui ne partage pas cette *faim* d'Algérie de ses enfants se considérant toujours une étrangère, garde néanmoins un contact très profond et à la fois matériel avec cette terre, car elle atteint l'Algérie par son corps, sa fertilité, en faisant naître ses enfants. Elle affirme ainsi que « à la Clinique il y avait deux portes qui étaient toujours ouvertes », ce qui neutralise cette image si négative dans les autres cas cités, et en général dans le texte. Il s'agit donc pour la mère d'une connaissance ni rationnelle ni rationalisée, plutôt instinctive et physique, qui se fait par le corps et non par la pensée.

Le frère de la narratrice entreprend de son côté une forme de conquête « non violente » de son pays natal consistant à le parcourir sur ce vélo tant attendu. Mais d'abord l'arrivée du vélo signifie un « drame » : c'est un vélo « de femme » à utiliser par les deux, frère et soeur, ce qui représente un premier traumatisme pour le garçon, qui refuse en principe de s'en servir, même si par la suite il sera son seul utilisateur. Tout cela contribue à la « nébuleuse algérienne sexuelle » (p. 24) ; comme dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, l'indéfinition et la recherche identitaire correspondent aussi à une ambiguïté sexuelle.

La réaction de la narratrice face au vélo est par contre la défection : cette enfant « lacérée par la douleur de l'autre » [9], après une première expérience, ne fera jamais plus usage du vélo, puisque cette première fois, elle s'est sentie en position de supériorité par rapport aux « petizarabes » nu-pieds qui courent les rues. Elle préfère s'abstenir de cette connaissance visuelle et tactile que le frère réalise grâce au vélo pour se replier dans son intérieur – domestique, et surtout intellectuel et moral – en restant chez elle à lire

[8] Tassadit Imache, *Une Fille sans histoire*, Paris, Calmann-Levy, 1989.
[9] H. Cixous, « La langue est le seul refuge », op. cit.

(p. 82). La lecture représente donc pour la narratrice une sorte de bouée de sauvetage, un exutoire à la violence de ses rapports avec son pays natal, et ceux-ci seront caractérisés désormais par la rêverie et le fantasme, au lieu de par un contact direct et physique, ce qui réaffirme l'hypothèse d'un lien original entre l'Algérie et la « venue à l'écriture » d'Hélène Cixous.

Ce type de connaissance s'assimile aussi au rêve en tant qu'activité de l'inconscient. Le livre se termine ainsi par la même phrase en italique qui l'ouvrait : « *Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie* » (p. 168), proposition aporétique qui correspond au moment du début de l'écriture. Nous comprenons mieux cependant cette affirmation après avoir connu les rapports extrêmement conflictuels que la narratrice a eus avec sa terre natale : elle était en Algérie mais elle ne s'y sentait pas appartenir, elle n'arrivait donc pas à y *être* vraiment. Cette circularité du texte nous indique sa parenté avec le rêve, avec le travail de l'inconscient, implicite dans tout effort d'anamnèse, de convocation de la mémoire nécessaire à l'écriture autobiographique, surtout si celle-ci se réfère à l'époque reculée de l'enfance.

Les Rêveries de la femme sauvage inclut ainsi des réflexions sur le travail de la mémoire, comparé à des « fouilles » archéologiques, sur la capacité ou non d'oubli que nous avons (p. 36), sur la *vérité* des souvenirs, thèmes qui peuvent être souvent relevés dans des textes à caractère autobiographique. Mais Hélène Cixous les traite avec une subtilité infinie, comme s'il s'agissait d'un matériau friable. Elle dédouble par exemple les sources du souvenir en faisant intervenir le frère de la narratrice : celle-ci l'interroge, compare ses souvenirs aux siens – qui souvent se contredisent –, et il l'accuse d'inventer des faits qu'elle croit fermement des souvenirs authentiques... Cette intervention continuelle du frère, qui à l'époque de l'enfance était en symbiose avec la narratrice, formant presque un *être double* (ce qui contribue à cette ambiguïté sexuelle baignant le texte que j'ai relevée) place le livre dans le domaine de la « rêverie », c'est-à-dire du travail de l'inconscient, ce qui expliquerait également l'abondance d'images et de concepts aporétiques.

Ce rôle principal de l'inconscient dans l'écriture ne fait pas de ce texte un document moins *vrai* qu'une autobiographie ou un témoignage classiques, où cela existe également mais n'est pas reconnu par l'auteur. Le texte de Cixous nous fait douter de la possibilité de se souvenir mais en même temps réaffirme cette possibilité, en la mettant à l'oeuvre. Le fait que la distance temporelle entre le moment de l'histoire et celui de la narration soit étendue (plus de cinquante ans) contribue également à ce flou bien plus enrichissant que l'apparente sûreté de la plupart des autobiographies traditionnelles, qui demandent une adhésion complète à ce qu'elles disent être la vérité de la petite histoire individuelle et donc aussi de la grande Histoire. Ce qui fait de la *parole déplacée* de Cixous une parole beaucoup plus porteuse de vérité.

Entre dualité et multiplicité : le tiers espace dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui

Christina HORVATH,
Montréal

Paru aux éditions Stock en 2000, *Garçon manqué* de Nina Bouraoui est le récit d'une quête d'identité placée apparemment sous le signe de la dualité. Issue d'un couple mixte, la narratrice de ce roman autobiographique hésite entre deux pays d'origine, deux familles, deux sexes, deux langues et deux cultures. S'agit-il en effet d'un entre-deux géographique, généalogique, historique, sexuel ou identitaire ? Le présent article a l'ambition de montrer que l'écriture de Nina Bouraoui, infiniment plus complexe qu'elle ne semble de prime abord, se base moins sur une série d'oppositions binaires (algérienne / française, garçon/ fille, fille de Maryvonne/ fils de Rachid, etc.) que sur l'inclusion d'un tiers espace qui permet de surmonter la plupart des dualités initiales. Bien plus que d'un dédoublement, il s'agit ici d'une pluralité puisque c'est en multipliant les éléments de son identité fragmentée que la narratrice apprend à accepter sa différence et réussit à échapper au choix douloureux entre deux identités.

Une situation narrative complexe

Garçon manqué est un récit autobiographique qui retrace l'enfance de la narratrice, tout en focalisant sur la période de 1967 à 1981, passée en Algérie. Comme l'objectif principal de cette entreprise est la quête identitaire, il n'est pas inintéressant d'examiner qui prend en charge la narration, qui en est le destinataire et quel est le moment exact de l'énonciation. A première vue, la situation narrative semble aller de soi : narré à la première personne et au présent, le récit est pris en charge par une narratrice qui, comme l'auteur, s'appelle Nina (Yasmina) Bouraoui. L'identité qui existe entre l'auteur, la narratrice et le personnage principal du

roman correspond aux critères du genre autobiographique tels que les définit Philippe Lejeune :

> *DEFINITION : 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].

Temps dominant de la narration, le présent contribue à effacer le caractère rétrospectif du récit d'enfance et confère aux événements rapportés une apparente simultanéité. Cette dernière contraste cependant singulièrement avec les fréquentes prolepses qui visent à évoquer les événements ultérieurs à l'enfance. Ainsi, lorsque la narratrice parle de la vie adulte que son camarade Amine et elle-même mènent plus tard à Paris, elle rapporte des faits qui ne peuvent nullement être anticipés par l'enfant qu'elle était :

> *En France, on te prendra pour un Kabyle, Amine. Tu porteras la chanson d'Idir comme un tatouage. […] En France, ce sera mieux d'être kabyle. Mieux qu'algérien. Moins compliqué que franco-algérien. Tu feras plus propre, Amine. Tu seras vite intégré à cette idée-là, une sécurité. Tu seras un homme mystérieux. L'homme aux cheveux d'ange. L'homme aux mains fines. Tu deviendras un seigneur* [2].

Les anticipations de ce type révèlent que, malgré l'usage à peu près constant du présent, l'énonciation a lieu non pas durant l'enfance mais à l'âge adulte. L'identité de la narratrice est ainsi brouillée par une oscillation permanente entre la perception de l'enfant qui observe le monde environnant et celle de l'adulte qui, distanciée des événements rapportés par le temps écoulé les interprète ultérieurement. Le fait que la narration soit prise en charge non par l'enfant Nina mais par l'adulte de 32 ans qu'elle est devenue, signifie également que la quête d'identité dont il est question dans le roman est déjà accomplie au moment de l'écriture. En même temps, la narratrice transgresse les limites de l'enfance non seulement par ses anticipations fréquentes mais également par ses retours en arrière vers un passé qui précède de loin sa naissance. Intégrant dans son récit la voix de ses grands-parents, citée sur le mode indirect libre, elle fonde un discours plutôt pluriel que double, donnant lieu au flottement identitaire qui domine l'œuvre :

> *C'était facile de l'aimer, notre gendre. Il n'était pas comme les autres. Mais le temps a manqué. Il est parti si vite. […] C'était la guerre. C'était la peur. On ne savait rien. On imaginait tout. Encore maintenant. Parfois. C'est plus fort que nous. Mais on est comme tout le monde. Qui n'a jamais eu de mauvaises pensées ? Un mouvement d'humeur ? Un mauvais mot ? ça part tout seul. Et puis on regrette, voilà* [3].

L'illusion de la dualité se base sur la mise en scène d'un narrataire, Amine, compagnon de jeu et double masculin de la narratrice. Partageant avec Nina non seulement son prénom (Amine/ (Y)a (s)mina) mais aussi sa

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1996, p. 14.
[2] Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, pp. 58-59.
[3] Op. cit., pp. 138-140.

sexualité ambiguë (si Nina est une «fille ratée », Amine est un garçon efféminé) et ses jeux où la France absente occupe une place importante, Amine souffre également de la condition conflictuelle des «métis », des « enfants mixtes », des « bâtards » ou des « orphelins ». Dominant à la fois la première et la dernière partie du roman et hantant de manière sporadique les deux dernières, ce double masculin se trouve, dès la seconde partie, concurrencé par une série de narrataires féminins : Maryvonne la mère, Djamila (Jami) la sœur et Sophia la nièce de la narratrice :

> *Ne me ressemble pas, Sophia. Ne sois pas trop sensible. Ne t'inquiète pas pour tout. Profite. Joue sans penser. Arme-toi contre la violence des autres. Que saura-t-elle de sa mère, ma protectrice ? […] Qui me fait rire. Qui me fait rêver. Oui, Jami, plus haut. Et s'envoler* [4].

L'identité plurielle se nourrit également de la fragmentation de la voix narrative : la narratrice Yasmina se transforme tantôt en Nina, tantôt en Jasmine, en Ahmed ou en Brio et se plaît à adopter diverses identités étrangères : celles du père, de la mère, de l'oncle Amar tué dans la guerre d'Algérie ou du célèbre joueur Dahleb dont elle garde la photo dédicacée. Expression d'une indétermination identitaire, cette pluralité qui prendra souvent la forme d'une ambiguïté sexuelle, apparaîtra dans le roman à différents niveaux, notamment sur les plans géographique, généalogique, historique, sexuel et linguistique.

Un triangle géographique et généalogique

Désigné comme l'origine du malaise de la narratrice, l'entre-deux géographique constitue l'un des principaux déclencheurs de sa quête identitaire. La France et l'Algérie, les deux pays d'origine de l'enfant Nina se font face dans le roman et divisent l'espace en deux : la ville d'Alger et les plages environnantes s'opposant à Rennes et aux plages bretonnes situées aux alentours de Saint-Malo dans une symétrie presque parfaite. La première partie du roman, intitulée « Alger », évoque les décors d'une enfance algérienne : les montagnes de l'Atlas et des Aurès, les ruines romaines de Tipaza, le désert, le Ténéré, le Tassili, le Hoggar, les dunes du Sahel, les plages de Chenoua, de Moretti et de Zeralda, la digue de Sidi-Ferruch, les plaines de la Mitidja, les villages de Koléa, de Boufarik, de Douéra, de Cherchell et de Bérar ; mais également la ville d'Alger : le quartier du Golf, la place d'Hydra, le boulevard Zirout-Youcef, la Casbah, Bab el-Oued, les rues Didouche-Mourad, Dieno ou le Telemli. Situés entre deux extrémités, la mer et le désert, ces paysages algériens brûlés par un soleil puissant constituent un espace masculin :

> *J'intègre le pays des hommes. […] Le soleil est un homme qui dévore l'Algérie. […] La terre algérienne. Cette terre est un homme. […] Être un homme en Algérie c'est devenir invisible. […] L'Algérie est un homme. L'Algérie est une*

[4] Op. cit., p. 149.

> *forêt d'hommes. Ici, les hommes sont noirs à force d'être serrés. Ici, les hommes sont seuls à force d'être ensemble. Ici, les hommes sont violents à force de désir. […] Être un homme en Algérie c'est perdre la peur* [5].

Ce caractère masculin s'explique en premier lieu par la filiation de la narratrice, algérienne par son père qui l'élève comme un garçon. L'enfant Nina apprend à se défendre, à courir, à sauter et à plonger ; elle se coupe les cheveux, porte des vêtements masculins et imite la démarche de son idole, l'acteur Steve McQueen. Mais le récit évoque également la domination masculine propre à la culture islamique qui, séquestrant les femmes dans l'espace clos de l'intimité, réserve l'espace public aux hommes.

Lieu de naissance de la narratrice et pays d'origine de sa mère, la France est au contraire perçue comme un espace féminin. Tandis que l'Algérie constitue le décor des jeux sauvages menés avec un camarade de jeu, Amine, les vacances rennaises s'écoulent généralement en compagnie féminine : celle de la sœur, de la grand-mère, de l'arrière-grand-mère, des tantes et de l'amie française, Marion. A l'opposée de l'Algérie libre, chaude et grouillante, cette terre aride et salée, la France apparaît comme un pays sécurisant, tranquille et surveillé où l'enfant goûte de la douceur sous forme de sucreries diverses : brioches, chocolat, crêpes, Carambar, Smarties, Chocoletti. Le passage de l'espace masculin à cet espace féminin est marqué par un changement d'ordre vestimentaire : en partant à Rennes, Nina doit troquer sa panoplie de garçon manqué contre une apparence plus conventionnelle et féminine :

> *Je suis habillée pour quitter Alger. Pour me quitter. Pour quitter ma vraie vie. Les jeans, les shorts, les maillots en éponge, les claquettes, les cheveux ébouriffés, ça va pour ici. Pas pour la France. Être présentable. Bien coiffée. […] Je porte un pantalon très fin, très fille, imprimé de petits cœurs rouges, des taches, du sang, qui se répètent sur un chemisier à manches courtes et bouffantes. Un ensemble Daniel Hechter. Un ensemble que je déteste. Mon déguisement. Ma peau française* [6].

La différence entre la France et l'Algérie s'exprime également au niveau de la sociabilité. Comparant les bords de mer des deux pays, la narratrice insiste sur le contraste entre une France sous l'emprise de la cellule familiale, de la bande ou du clan et une Algérie solitaire et individuelle qui paraît souvent sans repères :

> *Ici les familles françaises se retrouvent tous les étés. La plage devient un lieu de rendez-vous. Retrouver les visages de la dernière saison. […] Courir vers ses amis. S'embrasser. S'embrasser. La plage est un lieu témoin. […] A l'inverse de ces lieux désertiques. La plage algérienne est brutale. Magnifique et brutale. C'est la nature immédiate. […] Sans connaissances. Sans familles. Personne ne s'y retrouve. Chacun s'y fuit. Le corps est seul. ….] Sans attaches. C'est difficile, après, de s'intégrer, de reconnaître, de saluer. Et d'entrer dans la famille française* [7].

[5] Op. cit., pp. 17-40.
[6] Op. cit., pp. 96-97.
[7] Op. cit., pp. 176-177.

Un second partage spatial, tout aussi important pour la construction de l'identité, s'opère entre la ville et la nature. Qu'elle se trouve en Algérie ou en France, la narratrice se méfie de l'espace urbain qui l'emprisonne et l'effraye. Dans la nature, en revanche, elle peut évoluer librement sans devoir trancher entre les identités masculine et féminine ou les nationalités française et algérienne.

> *Ma vie algérienne bat hors de la ville. Elle est à la mer, au désert, sous les montagnes de l'Atlas. Là, je m'efface enfin. Je deviens un corps sans type, sans langue, sans nationalité. Cette vie est sauvage. Elle est sans voix et sans visage. […] la vie citadine et serrée, bruyante et organisée. Ce n'est pas ma vie. […] Je reste entre deux identités. Mon équilibre est dans la solitude, une unité. […] Je n'ai que la mer. […] Je n'ai que le mouvement des nuages. Je n'ai que le ciel pour moi, un vertige. Je n'ai que la nature. Par elle je deviens adulte* [8].

Réplique parfaite de la première partie intitulée « Alger », la seconde qui porte le titre de « Rennes » partage l'espace également entre ville et nature. Les vacances françaises de la narratrice se déroulent ainsi à Rennes, à Dinard, à Saint-Lunaire ou à Saint-Briac, à la plage de Saint-Malo bordée de falaises et à la campagne proche du village de Rothéneuf. A l'inverse de la nature dont la narratrice tire sa force, la ville, algérienne ou française, est un lieu menaçant : celui de l'exclusion. L'intimité que l'enfant entretient avec le désert, les plages abandonnées en Algérie et la campagne en France s'explique pour une large part par le caractère violent, masculin et identitaire de la rue ; alors que la nature permet un certain flottement, une indétermination, la ville oblige à décliner son identité, à choisir sa langue et son sexe, à définir son camp.

Pour souligner la bipartition entre espace masculin et espace féminin, issus tous les deux de la généalogie familiale de la narratrice, une symbolique complexe se met en place dans le roman. L'écriture de Nina Bouraoui mobilise notamment les éléments qui, tels que le soleil, le ciel, le désert ou la mer, se chargent d'un sens fort et obtiennent une valeur de symboles plus ou moins stables. Le soleil y apparaît comme un principe incontestablement masculin : c'est l'« homme violent qui dévore l'Algérie » et qui dénonce les étrangers qui, telle la mère d'Amine, n'ont pas la force de lui tenir tête [9]. La narratrice elle-même le conçoit comme une menace, un obstacle à vaincre pour éviter le rejet des autochtones. Le ciel en revanche représente la liberté, l'échappatoire au choix identitaire, l'envol vers l'autre pays mais aussi l'ambiguïté qui plane sur l'identité. Contrairement à la terre, le ciel reste un élément indépendant de l'identité nationale :

---

[8] Op. cit., pp. 11 et 28.

[9] « La mère d'Amine. Sa peau blanche. Son visage contre le soleil, une guerre. Elle est démunie, là, sur la plage algérienne. […] Elle est écrasée par l'Algérie. Elle est plus qu'une étrangère. C'est une femme française. […] Elle souffre du soleil. […] Elle cherche sa place ici, à Zeralda. Elle reste dehors ». (p. 29).

> *Le ciel bleu de la ville de Rennes. Moins bleu que le ciel algérien. Moins profond. Moins triste aussi. Un bleu qui ne noie pas. Un bleu qui ne rabaisse pas. Rennes est une ville libre. Son ciel n'a pas le désespoir du ciel d'Alger. […] J'ai toujours aimé le ciel. Sa couleur. Ses nuages. Ses tourbillons. Sa pureté. Cet immense secret qui la traverse. […] On vole de plus en plus haut. […] On adore le ciel. Plus que la terre. Plus que cette terre-là* [10].

Le désert qui constitue, avec la mer, l'extrémité de l'Algérie représente un refuge, un lieu sécurisant qui abrite la narratrice. Espace vidé d'hommes, il reste accessible pour elle même après la tentative d'enlèvement (un inconnu poursuit la jeune Nina qui sera heureusement sauvée par sa sœur) qui fait de la rue un lieu interdit. Il figure ainsi aux antipodes de la ville qui est marquée par une forte concentration des corps, une densité et une sociabilité réservée aux hommes.

Symbole le plus riche du roman, la mer est incontestablement l'élément clé du récit qui lie l'Europe à l'Afrique du Nord tout en les séparant. La mer symbolise le voyage et la peur suscitée par l'idée de la séparation, de l'arrachement et de l'abandon ; elle évoque également le rêve de la France que l'on devine sur la rive opposée. L'effort de la narratrice consiste à effacer progressivement la différence entre la mer et sa propre mère qui servent, toutes les deux, de lien entre deux continents. La mère de Nina, Maryvonne, surnommée pour une raison obscure Méré (« Méré. *Mare. Mare Nostrum.* Notre mer. Ma mère, en Méditerranée » [11] est celle qui :

> *[…] rapporte la France en Algérie. Par sa seule présence. Par sa volonté. Par son amour pour ce pays, indépendant. […] Ma mère devient sans attaches. […] Par son seul corps, ma mère réconcilie. Par ses seules mains, ma mère rassemble. Elle n'y arrivera pas. […] Ma mère reste une femme française en Algérie* [12].

D'une longueur nettement inférieure aux deux précédentes, la troisième partie intitulée « Tivoli » brise la symétrie de la structure narrative tout en instaurant un espace tiers qui, inversement aux deux pays d'origine, ne constitue pas un héritage familial : il peut être librement conquis par les jeunes métis en quête d'identité. Devenue majeure, la narratrice brise l'appartenance familiale en boycottant les vacances habituelles à Rennes : pour la première fois, elle passe l'été en Italie. Dans la chaleur de l'été romain, elle parcourt enfin une ville traversée par une Histoire neutre et lointaine qui n'évoque plus la souffrance de ses aïeux. Loin de l'entre-deux franco-algérien, Nina retrouve l'insouciance et la sérénité auprès des ruines romaines de Tivoli :

> *C'est arrivé à Tivoli. Dans cet été exceptionnel. Je ne suis pas allée à Saint-Malo mais à Rome. [...] Je n'étais plus française. Je n'étais plus algérienne. Je n'étais même plus la fille de ma mère. J'étais moi. Avec mon corps. […] Les temples. Les vestiges. Les palais. Cette histoire vivante. Rome. Ma ville. Ma nouvelle ville. […] Je suis devenue heureuse à Rome. Mon corps portait autre chose. […] Je venais*

[10] Nina Bouraoui, *Garçon manqué*, pp 129 et 137.
[11] Op. cit., p. 109.
[12] Op. cit., pp. 33-34.

> *de moi et de moi seule. Je me retrouvais. […] Je venais de mes yeux, de ma voix, de mes envies. Je me possédais. Mon corps se détachait de tout. Il n'avait plus rien de la France. Plus rien de l'Algérie. Il avait cette joie simple d'être en vie* [13].

Après ce premier voyage initiatique qui marque le seuil de l'âge adulte et l'accomplissement de la quête identitaire, d'autres suivront. Les anticipations de la narratrice font allusion à son installation dans une nouvelle ville, Paris, et à son cheminement de Boston à Cape Cod sur les traces de son père diplomate.

> *Longtemps après je me sentirai enfin chez moi. Loin d'Alger. Loin de Rennes. Sous les arbres immenses de New Hampshire*[14].

Porter l'histoire

A l'instar de l'espace du roman, l'histoire perçue par la narratrice obéit au principe de la dualité. Un partage important s'opère entre l'Histoire, algérienne ou française, et l'histoire individuelle. Néanmoins, l'analogie entre l'espace et le temps ne s'arrête pas là : comme on l'a vu dans le cas de la géographie, l'histoire est également déterminée par la généalogie et la mémoire vivante des générations précédentes. Née d'un couple mixte formé en 1960, alors que la guerre d'Algérie battait son plein, la narratrice se trouve à la croisée des histoires multiples et enchevêtrées de ses parents et grands-parents. Elle porte à la fois la blessure de sa famille algérienne, en deuil pour Amar, le fils perdu dans la guerre, et le refus de sa famille française qui désapprouve l'union de Maryvonne avec Rachid. Malgré le temps écoulé, les blessures de la guerre ne se cicatrisent guère ; d'autant moins que la mémoire des deux pays conserve intacte la violence subie. Une fois de plus, la symétrie sert de principe organisateur de la narration qui évoque, d'une part, le souvenir ineffaçable du massacre des femmes algériennes et, d'autre part, les affres de la deuxième guerre mondiale en France. Les demeures familiales servent de points de rencontre entre l'Histoire et l'histoire individuelle : à la maison de Rennes confisquée par l'armée allemande fait face la résidence algéroise, lieu des crimes des hommes de l'OAS où semble planer une malédiction tétanisant l'enfant Nina :

> *On retrouve des couteaux ensanglantés. Dans l'appartement. Du sang de 1962. […] L'année du massacre des femmes algériennes de la Résidence. L'année du massacre de l'OAS. Leur dernier massacre. Leur esprit de vengeance. Dans ma chambre. Contre les murs de l'appartement. Sur le carrelage. Dans la buanderie. Partout. Une malédiction. On retrouve leurs armes sous les tuyaux de la salle de bains. […] Ce lieu hanté. Marqué. Ses bruits. Ses ombres. Ses apparitions. Le vent permanent : la plainte des femmes algériennes massacrées par les hommes de l'OAS. […] Vivre avec l'image des ces femmes égorgées. Avec leurs cris. Avec*

[13] Op. cit., 189-191.
[14] Op. cit., p. 53.

> *ces gestes. En pleurer. La nuit. Prendre la violence malgré moi et devenir violente* [15].

A la violence et à la souffrance héritées répond l'angoisse vécue par la narratrice dès sa plus jeune enfance. Dominé par les sentiments négatifs, le champ lexical du récit ne cesse d'évoquer la peur, l'insécurité et la violence par les termes suivants : douleur, protéger, combat, silence, violence, danger, explosion, maladie, viol, trahison, brutalité, fuite, lutte, grief, déchirure, fantômes, visions, sang, guerre, insultes, soif de sang, blessé, nuit, mort, noyade, feu, massacres, éventrés, brûlés vivants, angoisse, solitude, etc. L'enfant Nina se trouve très tôt confrontée à la montée de la violence en Algérie qui se manifeste sous la forme des insultes, des pierres lancées par les enfants, des seaux d'eau sale venant des balcons voisins et des colis ou coups de fil anonymes :

> *Tout change si vite. Tout se plie. Tout se dresse contre nous. Nous sommes déjà dans la guerre. La guerre à peine annoncée. La guerre pressentie. Leurs regards sur la plage. Nos corps trop nus. Leurs yeux derrière les buissons. Leurs mots. Leurs insultes. Tout se presse soudain. La haine revient. La haine vient. Vous êtes les pieds-noirs de la deuxième génération. Vous êtes des colons. Vous êtes encore français* [16].

Cible de menaces en Algérie et victime du racisme et de l'intolérance en France, la narratrice continue à porter la violence subie par ses ancêtres dont les histoires enchevêtrées transforment la dualité initiale en une pluralité des voix. Les souffrances de la guerre d'Algérie, les humiliations des travailleurs algériens immigrés en France, les bombes allemandes et les étoiles de David se mêlent à l'histoire de la famille proprement dite : celle de l'arrière-grand-mère de Rennes et de son mari marin, celle du grand-père dentiste, celle des parents qui se sont aimés dans l'hostilité de la guerre d'Algérie. Cet héritage particulièrement lourd à porter déclenche une crise d'identité qui accompagnera la narratrice tout au long de son enfance et trouvera sa manifestation dans ses jeux de déguisements tantôt masculins, tantôt féminins :

> *Longtemps je crois porter une faute. Je viens de la guerre. Je viens d'un mariage contesté. Je porte la souffrance de ma famille algérienne. Je porte le refus de ma famille française. Je porte ces transmissions-là. La violence ne me quitte plus. Elle m'habite. Elle vient de moi. Elle vient du peuple algérien qui envahit. Elle vient du peuple français qui renie* [17].

Déguisements et indétermination sexuelle

Dès son plus jeune âge, la narratrice se plaît à multiplier ses déguisements qui reflètent son désir d'être une autre, de changer d'identité à volonté. Son jeu préféré consiste à revêtir un burnous, un kimono japonais ou un jean de

[15] Op. cit., pp. 62-63.
[16] Op. cit., p. 74.
[17] Op. cit., p. 34.

Washington DC si ce n'est le pantalon de son camarade Amine ou les chaussures noires de son père. Elle cherche à «rompre son identité », à « changer sa vie » [18] pour échapper au dilemme fondamental qui la tourmente : le choix entre l'identité française et l'identité algérienne. Pour se libérer de ses parents et de leur histoire, elle n'hésite pas à s'inventer des doubles, des surnoms ou des alter ego. Elle aime se travestir pour se nier et cherche à disparaître sous une multitude de masques qui l'aident à échapper à la dualité :

> *Je me déguise souvent. Je dénature mon corps féminin. […] Je me travestis. […] C'est une négation. Je montre le secret à l'extérieur de ma chambre. C'est le silence des autres qui révèle l'erreur. Je plaque mes cheveux en arrière. Je porte un sifflet autour du cou. Je porte un faux revolver dans ma poche arrière. j'ouvre les épaules. J'ouvre mes jambes. […] Je salis l'enfance. C'est un jeu pervers. C'est un jeu d'enfant. C'est une enfant perverse. […] Non, je ne laisserai pas mes cheveux longs. Non, je ne marcherai pas comme une fille. Non, je ne suis pas française. Je deviens algérien* [19].

Ce jeu vise à dissimuler l'identité problématique derrière une ambiguïté qui, apparemment, concerne le sexe de la narratrice et non pas son appartenance nationale. Elle travestit son corps féminin et apprend à se discipliner pour étouffer sa vraie identité. Les vêtements masculins, la maigreur de son corps enfantin et quelques gouttes de Fabergé sur le col de sa chemise l'aident à se glisser dans le rôle du jeune Algérien qu'elle rêve d'être. Devenant Ahmed, elle cesse d'être une étrangère, la fille de la Roumia, et retrouve une identité plus acceptable. Cette fausse identité qu'elle s'invente reste cependant un masque peu commode à porter qui représente un défi constant :

> *Je passe de Yasmina à Nina. De Nina à Ahmed. D'Ahmed à Brio. C'est un assassinat. C'est un infanticide. C'est un suicide. Je ne sais pas qui je suis. Une et multiple. Menteuse et vraie. Forte et fragile. Fille et garçon. Mon corps me trahira un jour. Il sera formé. Il sera féminin. Il sera contre moi. Il fera résistance* [20].

Il faut attendre l'adolescence et le voyage initiatique à Tivoli pour que la narratrice se réconcilie enfin avec sa féminité et apprenne à s'accepter telle quelle, avec toute la complexité de son identité métisse. Plus haut, nous avons montré l'importance du passage de l'enfance à l'âge adulte qui libère Nina non seulement de sa généalogie mais aussi de son héritage pesant. Remarquons également que cet affranchissement n'est possible qu'à travers la langue choisie : en réalité, la narratrice arrive au terme de sa quête d'identité au moment où elle passe à l'écriture.

[18] Op. cit., p. 54.
[19] Op. cit., pp. 51-53.
[20] Op. cit., p. 62.

L'identité par la langue et la libération par l'écriture

De même que l'espace-temps du roman, le rapport que la narratrice entretient avec la langue reflète le dépassement de la dualité par la pluralité. L'usage qu'elle fait du français ne relève pas de son choix : en réalité, c'est l'unique langue qu'elle maîtrise, même si elle la parle avec un léger accent et des mots arabes intégrés. Comme les Algériens en général, elle parle avec les mains et ressent le besoin de toucher ses amis mais, malgré le long apprentissage qu'elle fait de l'arabe classique à l'école, la langue de son père se dérobe et la rejette. Elle prononce les mots facilement mais «reste à l'extérieur du sens, abandonnée » [21]. Il en va de même pour le kabyle, langue des chansons d'Idir dont, enfant, elle répète les paroles sans pouvoir percer leur sens :

> *C'est une langue qui chante déjà sans musique. C'est une langue pour les enfants.* Ava inouva*. Notre comptine. On danse comme on peut. Avec nos rires. Avec notre tristesse. Encore exclus d'un monde étranger, impossible et fermé. On ne sait pas cette langue kabyle. On l'imite. Comme la langue arabe. C'est notre invention. C'est notre malheur* [22].

Aux déguisements de l'enfant affabulatrice succèdent bientôt les histoires effrayantes qu'elle invente : il s'agit d'histoires d'épouvante nourries du cauchemar (celui du séisme) qui revient la hanter toutes les nuits : « Ce rêve fera écrire. Mon secret. Ecrire. Me sauver du monde » [23]. L'écriture, cet acte salvateur lie la narratrice à la fois à ses origines algériennes (de *raha* -conter et de *Abi* – père, le nom Bouraoui signifie « le père du conteur ») et la langue française :

> *Ma langue maternelle. Je parle en français. Uniquement. Je rêve en français. Uniquement. J'écrirai en français. Uniquement. La langue arabe est un son, un chant, une voix. Que je retiens. Que je sens. Mais que je ne sais pas. La langue arabe est une émotion* [24].

Ecrire est un moyen de canaliser sa douleur, de se venger, de se débarrasser de la haine. L'acte d'écrire qui vient de l'envie de détruire et de dénoncer permet à la narratrice de «se guérir de la haine des autres ». Il s'agit de la phase ultime de la quête d'identité : celle de la guérison qui consiste à prendre sa revanche pour les humiliations subies ou héritées, les blessures transmises par la famille et les commentaires racistes. L'écriture de Nina Bouraoui est toujours motivée par la passion de la vérité : elle cherche à briser le silence dans lequel elle s'est enfermée depuis l'enfance pour laisser enfin sortir le démon de la haine :

> *Depuis toujours. Se taire. Garder pour soi. Intérioriser. […] Mon silence est une forteresse. Ne rien dire. Regarder. Tenir ses larmes. Entendre. ne pas répondre. Ne pas raconter. Et d'où viendra la force de parler ? Et d'écrire ? D'écrire sans*

[21] Op. cit., p. 13.
[22] Op. cit., p. 58.
[23] Op. cit., p. 89.
[24] Op. cit., p. 171.

regretter. D'écrire sans avoir peur. Du regard des autres. De leurs questions. De mes réponses [25].

Bibliographie

Bouraoui, Nina, *Garçon manqué*, Stock, 2000.
Bouraoui, Nina, *La Voyeuse interdite*, Gallimard, 1991.
Bouraoui, Nina, *L'Âge blessé*, Fayard, 1998.
Laronde, Michel, *Autour du Roman beur : Immigration et Identité*, L'Harmattan, 1993.
Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1996.
Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme*, PUF, 1981.
Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, 1999.

[25] Op. cit., p. 176.

Des départements français à la nation algérienne : déplacements identitaires des œuvres de Mouloud Feraoun

Samira SAYEH,
Pennsylvania State

La présente communication s'inscrit dans le cadre d'un travail de recherche plus large qui consiste à réexaminer les premières œuvres littéraires des auteurs appartenant à la génération de cinquante-deux [1], dans leur contexte historique, politique et géographique, c'est-à-dire dans un rapport très étroit avec la France. Contrairement aux colonies constituant l'empire colonial français, l'Algérie connaît une situation bien plus complexe et ambiguë puisqu'elle fut rattachée à la République dès 1848 pour former un groupe de départements français. Cet immense territoire constitue alors un espace géographique et culturel particulier favorisant la production d'écrivains autochtones ayant bénéficié du système éducatif français. Pour cette étude, je propose de réexaminer la production littéraire de Mouloud Feraoun, en me concentrant particulièrement sur les discours proférés autour de ses romans, dans leurs contextes socio-culturel, géographique et politique.

Dans l'abondante littérature que continuent de susciter les romans de l'instituteur kabyle, j'ambitionne de déplacer ce dernier dans ce qu'Homi Bhabha qualifierait de « tiers espace », que je désigne dès à présent comme régionaliste français, et de remettre en cause sa production littéraire ainsi que la terminologie lui étant associée. En effet, si on considère le plus souvent Feraoun comme le père fondateur de la littérature algérienne de langue française, toujours est-il que sa production littéraire fut longtemps contestée pour sa francité dite « trop marquée », ainsi que pour son manque de militantisme et de nationalisme algérien. Par conséquent, il convient ici de

[1] Il s'agit de la première génération d'écrivains algériens d'expression française qui émergea avec la seconde moitié du 20ème siècle.

s'interroger sur l'identité nationale des œuvres littéraires de Mouloud Feraoun, ou plutôt, sur leurs déplacements identitaires.

Décalages biographiques et sacralisation de l'auteur et de son oeuvre

Rien ne prédisposait Mouloud Feraoun, semble-t-il, à devenir le romancier que la France et l'Algérie découvrent au milieu du siècle dernier. Son récit autobiographique, *Le Fils du Pauvre* (1950), révèle que son habitus ne fut pas conditionné socio-économiquement par son environnement familial. Troisième enfant d'une famille nombreuse, Mouloud est né le 8 mars 1913, à Tizi Hibel, au cœur même de la Grande Kabylie. C'est l'instruction, soit le monde scolaire mis en place par le gouvernement français sous la troisième République, qui lui permet d'échapper à la misérable intimité que constitue l'univers des travailleurs kabyles et des *fellagha* qu'il décrit dans ses romans. Si, comme l'explique Albert Camus dans « Misère de la Kabylie » en 1939, « un dixième seulement des enfants kabyles en âge de fréquenter l'école [pouvait] bénéficier de cet enseignement » (*Actuelles III,* p. 58), on comprend combien le parcours académique de Feraoun est exceptionnel. Sa production littéraire compte *Le Fils du pauvre*, commencé en 1939 mais publié en 1950, *La Terre et le sang* (1953), *Jours de Kabylie* (1954), *Les Chemins qui montent* (1957), et *L'Anniversaire*, terminé en 1959. À quoi s'ajoute son *Journal : 1955-1962* (1962), ainsi que de sa correspondance, *Lettres à ses amis*, publiée après sa mort, en 1969, par son ami Emmanuel Roblès.

Malgré la consécration presque immédiate de sa première oeuvre – puisqu'en 1954 déjà Anne Villelaur des *Lettres françaises* présentait *Le Fils du pauvre* comme un roman ayant acquis la réputation de « classique de la littérature africaine de langue française »[2] – la place qu'occupe Mouloud Feraoun dans la littérature algérienne d'expression française de ses débuts jusqu'à nos jours, demeure énigmatique. Considérable, à la mesure des ambitions littéraires et de l'influence qu'il exerça sur plusieurs générations d'écrivains maghrébins et de lecteurs, la destinée de l'auteur n'en est pas moins des plus déroutantes et apparaît aujourd'hui comme faussée, volée ou fabriquée.

Parce qu'il hésita à suivre le courant de l'idéologie indépendantiste algérienne qui consistait à exalter le peuple, la nation, la religion et les martyres, parce qu'il avait eu foi en l'instruction, la civilisation incarnée par

[2] Lors de sa réédition (Éd. du Seuil), *Le Fils du pauvre* fait l'objet d'une recension dans *Les Lettres françaises* du 24 avril 1954 (p. 3). Toutefois, sous la rubrique « Un livre parmi les autres » destinée à informer le lecteur français des nouveautés littéraires, malgré la réputation fraîchement acquise du roman, Anne Villelaur émet des réserves quant à la qualité littéraire et aux choix thématiques de cette première œuvre.

les valeurs républicaines, celui qui avait suscité l'indignation et la colère des nationalistes pendant des décennies [3] connaîtra, malgré tout, son heure de gloire nationale : avec l'indépendance de l'Algérie, le destin de l'auteur prendra un nouveau tournant. Effectivement, au début des années 1970 déjà, dans *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Charles Bonn observe combien la figure de Mouloud Feraoun est omniprésente et habite l'imaginaire collectif algérien. Dans un chapitre qu'il consacre à « La Littérature algérienne dans l'image historique de la littérature des enquêtés », le romancier kabyle figure en tête de liste [4]. Cependant, Feraoun fait partie :

> *des écrivains dont le discours social parle le plus par la presse ou l'école. Aussi ne sera-t-on pas étonné de [le] voir cité surtout par les personnes d'un niveau d'études primaire ou secondaire (58% pour ce dernier), et bien moins par celles qui ont un niveau d'études supérieur (35%)* (Bonn [1974] p. 201).

Car, dans le champ des études critiques littéraires algériennes, l'influence de Feraoun reste très sensible, et ce jusque dans les années 1980. Déplorant le peu d'intérêt suscité par l'auteur kabyle au Maghreb, Déjeux explique :

> *Vingt ans après sa disparition, on fait la fine bouche. On dit qu'il est misérabiliste, déchiré, non engagé, peu révolutionnaire, ne sachant pour qui opter, racontant et peignant avec une écriture sans recherches sophistiquées, s'arrêtant à des réalités non exaltantes, etc. Des lecteurs répugnent à le lire, des étudiants refusent de le prendre pour objet de recherche car trop «exotique», ethnographique. Actuellement on n'aime pas ça au Maghreb.* (« Mouloud Feraoun, le mal-aimé », p. 16).

De même, dans *La Mouvance et la pause* (1983), Wadi Bouzar remarque combien le lourd silence inconfortable qui enveloppa l'auteur et son œuvre romanesque, pendant deux décennies, fit place à un nouvel intérêt en Algérie, entraînant un renforcement de la reconnaissance nationale de l'auteur et de sa consécration. En guise d'explication, Bouzar, à la suite de Bonn ([1974] p. 201), établit un parallèle entre la nouvelle conceptualisation de la région dans la conscience collective algérienne et la description de la mémoire des lieux dans l'œuvre feraounienne :

> *Le village appartient désormais à la conscience collective, à la mémoire populaire, à la société globale. Il est village du pays profond et non plus excroissance périphérique. Il est partie intégrante du fond commun plus qu'il ne symbolise une différence. Bref, l'homme et son village sont intégrés par la conscience nationale.* (p. 101).

---

[3] Au sujet de la querelle politico-littéraire qui prit Mouloud Feraoun pour cible, voir l'article de Maurice Maschino, «*Les Chemins qui montent* ou le roman d'un faux-monnayeur » (*Démocratie*, 1er avril 1957).

[4] L'enquête de Charles Bonn révèle combien les noms de Feraoun, Dib, Mammeri et Kateb, « les quatre phares de la littérature algérienne de langue française » (p. 198), monopolisent encore et toujours l'image collective de la littérature algérienne aux lendemain de l'indépendance (voir pp. 197-202).

Cette œuvre de l'époque coloniale est aujourd'hui communément considérée et identifiée comme «ethnographique et documentaire »[5], car témoin d'une époque, d'une région. Par «région », j'entends l'acceptation vidalienne du terme, c'est à dire « un espace à construire, à la fois homogène dans ses caractères fondamentaux et nettement distinct des pays qui l'environnent » (Chartier, p. 30). Parce qu'elle se situe au cœur même du terroir algérien de Grande Kabylie, l'œuvre romanesque de Mouloud Feraoun offre un document précieux sur les coutumes, le folklore, le terroir et la vie quotidienne au village dans la première moitié du 20ème siècle.

Le capital symbolique émanant de la production littéraire de l'instituteur kabyle est tel que ses romans sont enseignés dans les collèges et lycées algériens depuis l'indépendance, nonobstant le malaise qui enveloppa l'auteur jusqu'au vingtième anniversaire de sa mort. De sorte qu'au début des années 1980, pour tous, Mouloud Feraoun passait du statut d'« auteur maudit », dont fait mention Déjeux dans son article « Mouloud Feraoun, le mal aimé », à celui d'« auteur chéri », comme en témoigne l'article extrait du journal *El Moudjahid*, le présentant comme un de

> *ceux qui avaient prouvé par des positions sans équivoques qu'imprégnés de culture française, d'humanisme universel appris dans les écoles françaises, ils n'en avaient jamais pour autant renoncé à clamer leur appartenance à un pays qui n'était pas la France.* (*El Moudjahid*, 15 mars 1983).

Feraoun, un héros ? Feraoun, un homme fort qui aurait refusé la domination française en affirmant son algérianité ? Sans aucun doute, l'occultation de l'histoire à laquelle nous assistons dans la presse algérienne depuis l'indépendance aboutit à la mythification[6] de l'homme. Ce phénomène n'étant pas le propre de Feraoun, dans son enquête relative aux pratiques de lecture en Algérie, Charles Bonn remarque combien les quatre phares de la littérature algérienne

> *et Feraoun surtout, sont ressentis avant tout comme personnes qui contribuent à la fierté d'être algérien, et bénéficient à ce titre du prestige de l'écrit auquel ils ont participé. Ce n'est pas par leurs œuvres qu'on les connaît : c'est parce que leur personne fait partie du patrimoine national, au même titre que les héros de la Révolution, mais avec un degré moindre dans la glorification (…).* ([1974] p. 201).

Supprimant une large partie de la vie de l'écrivain, c'est-à-dire celle qui prônait l'adhésion au modèle français et à la civilisation occidentale, la presse algérienne s'empare définitivement de la figure de l'auteur à ses propres fins. Le détournement biographique n'étant pas le propre des médias, Christiane Achour remarque qu'il en est de même pour le système éducatif national. Par le biais d'une méthodologie qu'elle emprunte également à l'histoire du livre et de l'édition, dans *Mouloud Feraoun, Une*

[5] Voir la classification qu'établit Jean Déjeux dans le «Panorama rétrospectif » de son anthologie de la *Littérature maghrébine de langue française*, pp. 11-46.

[6] À prendre dans son sens barthésien (Roland Barthes, *Mythologies*, 1970)

voix en contrepoint, Achour remarque que les manuels scolaires du cours élémentaire offrent des extraits de textes qui ont été soumis à des modifications et à des coupures significatives :

> *Il vaut mieux ne pas commencer l'école par des absences.* ***On dit qu'ils sont sévères les roumis, et nous n'avons que lui. Il ne faut pas qu'il reçoive des coups par notre faute****. D'ailleurs, inutile d'arriver en retard aujourd'hui.* (cité dans Achour, p. 24).

L'amputation de la référence au contexte colonial (en gras dans le texte) aboutit à présenter Mouloud Feraoun comme un modèle à suivre. Le discours retenu est celui de la réussite scolaire et de la promotion sociale. Dans ce cas très précisément, puisque « c'est surtout l'école, ou le lycée, qui apprennent à connaître les noms d'écrivains » (Bonn [1974] p. 199), la manipulation des textes feraouniens consiste à occulter une certaine négativité coloniale et responsabilité autochtone afin d'y injecter un nouveau sens, une signification qui serait propre à l'histoire du présent, post-coloniale, que l'on retransmet aux jeunes citoyens algériens à l'école et dans la presse lors de commémorations nationales. Ainsi peut-on dire, avec Charles Bonn, que « le discours social auquel [Feraoun] est associé par l'image collective est commémoratif, inactuel, tourné vers le passé et inadapté en tant que tel, à la fois aux réalités du présent et aux espérances de l'avenir » ([1974] p. 201).

Si, aujourd'hui, nombreux sont les critiques qui invitent à la relecture de l'œuvre romanesque de Feraoun, la tendance vise à l'évocation systématique de la mort tragique de ce dernier, tombé sous les balles d'un commando de l'OAS alors qu'il luttait pour une réconciliation franco-algérienne. En 1998, sa production littéraire se voit associée, et même apparentée, à la guerre d'indépendance de sorte que pour Eugène Coupel « il faut rappeler les circonstances d'une guerre qui fut révolutionnaire et civile pour mieux saisir la portée de l'œuvre de Mouloud Feraoun » (p. l7). De même, en guise de motivation pour son étude, Jack Gleyze s'attache à son tour à présenter l'homme comme un martyr :

> *Son drame, directement lié aux tout derniers évènements d'Algérie, juste avant l'indépendance, mérite qu'on s'y arrête. En effet, plus que le drame d'un pays, plus que celui d'un peuple (ou de plusieurs peuples), il a véritablement représenté pour nous l'humanisme assassiné.* (p. 11).

Ainsi, cet effort contemporain en vue d'une légitimation nationale définitive de l'instituteur kabyle, de la part des chercheurs et critiques littéraires, n'est pas sans susciter mon intérêt. La mise en valeur de son humanisme et sa victimisation sont largement dominants de sorte que depuis le vingtième anniversaire de la mort de l'auteur, des ouvrages entiers lui sont consacrés. Toutefois, ce sont des chercheurs occidentaux, essentiellement, qui se chargent de cette « mouvance ». La biographie de Marie-Hélène Chèze, *Mouloud Feraoun : la voix et le silence* (1982), et l'étude de Jack Gleyze, *Mouloud Feraoun* (1990), en sont autant d'exemples. De même,

plus récemment encore, l'ouvrage d'Eugène Coupel, *Le Juste assassiné ou l'univers de Mouloud Feraoun* (1998), ainsi que celui de Robert Elbaz et Martine Mathieu-Job, *Mouloud Feraoun ou l'émergence d'une littérature* (2001), s'efforcent également, à leur manière, de présenter ce dernier sous les traits de l'humanisme, au risque de chavirer à l'autre bord et d'élever l'instituteur kabyle au rang de héros national.

On peut donc dire, à l'instar de Christiane Achour, qu'il semblerait que tout se passe aujourd'hui comme si « toute approche critique devenait sacrilège ou profanation dès lors qu'elle n'est pas, d'emblée, hommage déférent » (p. 7). Dans *Mouloud Feraoun, une voix en contrepoint*, Achour examine comment et pourquoi l'œuvre feraounienne de langue française et peu engagée, a su maintenir sa reconnaissance nationale dans le nouvel environnement post-colonial, arabo-islamique et fortement nationaliste. Or, en m'interrogeant sur le phénomène moderne de mythification dont l'instituteur kabyle fait l'objet aujourd'hui, je propose de retourner en amont afin de soulever une nouvelle question qui, je pense, mérite réflexion. En effet, comment en est-on arrivé à considérer Mouloud Feraoun comme un « écrivain algérien » et son oeuvre romanesque comme une « littérature nationale » (d'expression française) ?

Contrairement à Achour qui considère Feraoun comme un auteur algérien « assimilé » je choisis d'aborder la «kabylitude » de Feraoun comme une des nombreuses expressions régionalistes tiraillant l'hexagone et visant essentiellement à se distinguer du pouvoir central, en tant que région, et cultiver ses particularismes régionaux. L'inscription géographique et temporelle du régionalisme de Feraoun que je mets en avant dans la deuxième partie de cette étude, et qui pourrait porter à confusion, vise essentiellement à réfuter toute accusation d'assimilation. Ainsi, en déplaçant la question centrale d'Achour, ma réflexion ne porte plus seulement sur la survie du corpus littéraire de Feraoun en Algérie mais sur son identité même. Aussi la suite de mon propos consiste-elle à interroger l'expression « écrivain algérien » durant l'ère départementale française de l'Algérie, étant donné que le déplacement identitaire des œuvres littéraires de l'instituteur kabyle ne peut être envisagé que si l'on considère, au préalable, l'idée que de son vivant, Mouloud Feraoun était un auteur régionaliste « français », évoluant au sein d'un tiers-espace et prônant un régionalisme kabyle, et non pas algérien.

« L'instituteur du bled[7] *» et le projet républicain d'unification nationale*

Rien n'est plus délicat que de remettre en cause l'appartenance nationale d'un auteur et de son corpus littéraire. Si aujourd'hui on s'accorde à nommer communément « littérature algérienne de langue française » tous les textes produits sur le sol algérien par les autochtones, soit les auteurs du terroir, il n'empêche qu'au début des années cinquante, l'expression « auteurs algériens » suscitait, déjà, des interrogations. Certes, la question s'adressait aux auteurs français, nés et résidant en Algérie exclusivement, c'est-à-dire ceux appartenant au mouvement de l'École d'Alger, par exemple, par opposition aux auteurs français du continent. Les écrivains comme Feraoun, que l'on qualifiait alors d'« auteurs musulmans », étaient hors catégorie : ils n'avaient droit ni à l'appellation « Algérien », ni à celle de « Français ». Et c'est à Albert Memmi, véritablement, que revient l'idée et le courage d'avoir tranché. En 1965, suite à une polémique qui éclata lors de la publication de son *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, d'où il exclut les auteurs français d'Algérie, Memmi répond :

> *Ces écrivains maghrébins ont vécu la situation coloniale en colonisés : ils ont annoncé et préparé, dans une certaine mesure la constitution de leur communauté en nation ; (…) les écrivains européens n'ont participé ni de l'un ni de l'autre.* (*Le Monde*, 6 avril 1965)

Mais qu'en est-il de Mouloud Feraoun, «l'écrivain musulman » kabyle dont les œuvres littéraires incarnaient et symbolisaient l'Œuvre française[8] ?

Effectivement, si dans les années cinquante, selon la définition d'Henri Kréa, «l'expression écrivain algérien signifie que l'on a choisi la patrie algérienne de quelque origine raciale ou de quelque appartenance religieuse ou philosophique que l'on soit » (cité dans Déjeux [1973] p. 25), alors peut être faudrait-il reconsidérer la position de celui que l'on a coutume de qualifier d'écrivain algérien. Car, à l'époque coloniale, l'Algérie , c'est :

> *d'abord, un espace, avec son immensité saharienne, mais où la nature a moins de poids que les hommes et les procédures qui la définissent : l'enquête coloniale qui inventorie, la cartographie qui trace les limites avec le Maroc et la Tunisie, l'administration française qui découpe (de la province mystérieuse aux « départements » nationalisés), la démographie qui dénombre, classe et évalue les composantes ethniques (musulmans, juifs, Européens…), le capital métropolitain qui pénètre, investit, les communications qui uniformisent. Ce territoire hétérogène aménagé par les « penseurs » coloniaux, généraux ou hommes politiques, c'est aussi et surtout un État. Déterminant, tissant un maillage des populations indigènes, fonctionnant en prolongement et en opposition avec la lointaine métropole.* (Stora, p. 5-6).

---

[7] Cf. Mouloud Feraoun, *Jours de Kabylie*, chapitre XI, pp. 127-136.

[8] Le 5 avril 1951, lors de la remise du Prix de littérature française de la ville d'Alger pour *Le Fils du pauvre* (1950), Mouloud Feraoun prononce un « Hommage à l'école française » (cf. *Le Journal des Instituteurs de l'Afrique du Nord*, 6 décembre 1952).

Et c'est justement dans ce fonctionnement « en prolongement et en opposition », dans cette tension avec « la lointaine métropole », que l'Algérie a pu se constituer dans l'imaginaire collectif algérien. Or, en 1956 encore, Feraoun ne se disait pas « Algérien », mais « Kabyle » et « Français ». À cet égard, suite à l'arrogance et aux remarques insultantes proférées par ses collègues après son arrestation, ce dernier s'entend crier : « J'en ai assez, j'en ai marre ! Je suis aussi français que vous et je ne voudrais pas avoir à le redire ! » (*Journal,* p. 70).

Bien qu'il se soit toujours senti «français » d'instruction et de langue, Feraoun n'a jamais été considéré que comme un « auteur musulman », c'est-à-dire, pour emprunter l'expression de Stora concernant l'indigène, un « sans nom »[9]. Dès lors, n'étant ni française, ni algérienne, son oeuvre romanesque pourrait être qualifiée, elle aussi, de « sans nom ». La Kabylie se distinguant géographiquement en tant que région, mais aussi culturellement et linguistiquement par la résistance qu'ont toujours manifestée ses habitants, les Imazighens[10], face aux incursions romaine, turque, arabe et française, l'entreprise littéraire feraounienne prend toute sa signification dans ce tiers espace que constitue la région.

Parce qu'il a « servi » la métropole de sa plume, en exaltant la République et ses bienfaits humanitaires, cet «homme frontière » (Déjeux [1973] p. 114) exprime alors un sentiment ambigu résultant, en partie, de la difficulté des autochtones à se définir et à accepter leur condition de colonisés et de «sans nom », mais également de la France à rendre compte de sa diversité ainsi que des tensions que dessinaient alors ses tentatives de représentations territoriales. Par son œuvre romanesque, Feraoun traduit la représentation de son espace kabyle et témoigne indirectement de l'expansion territoriale de la puissance coloniale.

Dans une analogie qu'il établit entre la terre et Amer-ou-Kaci, le protagoniste de *La Terre et le sang*, l'auteur présente la région comme déterminante et vitale pour le Kabyle :

> *N'empêche ! Il est bien pris maintenant. Le dédain, ni la déception ne serviront de rien. Il est homme dans ce pays qui l'a connu enfant. Sans transition. Et pareil à l'olivier adulte qu'on arrache de sa plaine pour le transplanter dans les terrains schisteux d'Ighil-Nezman, il va falloir se remettre à donner racines* (p. 49).

Devenue aujourd'hui un espace de mémoire nationale, gorgée d'histoire et de traditions, l'œuvre romanesque feraounienne met en scène l'espace local. Parce que Feraoun avait pris conscience que «c'était à [lui] qu'il appartenait de montrer que les Kabyles étaient précisément des hommes » (*L'Anniversaire,* p. 66), ses oeuvres étaient essentiellement destinées à un

[9] Expression employée par Benjamin Stora lors d'une communication donnée à Philadelphie en 1998.

[10] Voir Stora, *Histoire de l'Algérie Coloniale: 1830-1954*, pp. 58-59.

public français auquel il présentait ses particularismes régionaux, kabyles afin de s'en faire mieux comprendre. Comme Roblès, il espérait

> *un avenir acceptable pour tous, à condition que tous, sans tricher, se mettent à parler le même langage car il importe moins de nous enrichir par nos mutuelles différences que de nous ressembler en confrontant nos particularités dont il suffit de prendre réciproquement conscience pour qu'elles rapprochent au lieu d'éloigner, pour qu'elles assemblent au lieu de séparer.* (*L'Anniversaire,* p. 66).

À la lecture des œuvres romanesques de Feraoun, on comprend combien ce dernier incarnait les valeurs et idéaux républicains véhiculés par la figure et la fonction même de l'instituteur. Révélant le rôle primordial du maître d'école et de la conceptualisation régionale de la patrie sous la troisième République, dans *Ils apprenaient la France,* Anne-Marie Thiesse, dont l'étude s'intéresse aux régions de l'Hexagone exclusivement, explique que c'est par l'intermédiaire du maître d'école et des républicains que la France visait à homogénéiser la nation. En effet, au milieu du 20ème siècle encore, de forts sentiments régionalistes tiraillaient toujours la nation française de sorte qu'à dessein de reconstitution nationale, la diversité des langues, des us et des coutumes, soulevait de nombreuses interrogations au sein même des frontières géographiques de l'Hexagone. En d'autres termes, la France était encore, selon l'expression célèbre que j'emprunte à Mirabeau, « un agrégat inconstitué de peuples désunis ». En éduquant massivement [11] les nouvelles générations de «Français » sur les richesses renfermées par leur «petite patrie », on visait à leur faire (re)découvrir leur terroir avec l'espoir que l'amour de la région, la fierté du terroir, se projette sur la Métropole, c'est à dire la « grande patrie ».

Parce qu'il avait bénéficié du projet unificateur jacobin, mis en place dans son village dès la fin du 19ème siècle, et auquel il croyait fermement, l'instituteur du bled entretint la politique d'instruction publique dans le but de parfaire l'unification de la nation. L'appliquant à la Kabylie, Feraoun émettait l'espoir d'imprimer dans l'âme des citoyens « musulmans » de nouveaux sentiments d'appartenance régionale à la Kabylie, cette « petite patrie » dont il était fier, qu'avec le temps les villageois devaient projeter sur « la France métropolitaine », c'est à dire, la «grande patrie » [12] qui, elle-même, telle une poupée russe, était constituée d'une multitude de « petites patries » toutes aussi différentes les unes que les autres [13].

---

[11] Avec le développement de l'enseignement primaire laïque et obligatoire (depuis 1881 en Métropole), l'implantation et l'entretien d'une école française offraient une éducation à tous les enfants, quelles que soient leurs origines raciale, sociale, et économique, en vue de parfaire l'unification de la nation.

[12] L'Histoire a montré que la mise en place de cette politique en France d'outre-mer fut un échec.

[13] C'est une France plurielle et fière de sa diversité qui fut exposée à l'Exposition internationale de 1937. Cf. Shanny Peer, «Les Provinces à Paris : le Centre régional à l'exposition internationnale de 1937 » (1998).

Paroles déplacées. 1) Espaces

Un Kabyle, Feraoun l'a toujours été, sans aucun doute. Mais il savait également qu'il évoluait au sein d'une société secouée par la vague indépendantiste et nationaliste algérienne, un territoire qui appartenait encore et toujours à une entité culturelle, linguistique, politique et sociale autre, la France, dont il partageait la culture et les valeurs républicaines. Dès lors, en se faisant l'ethnographe de son village dès la fin des années 1930, Feraoun ne faisait que répondre aux tendances académiques et scientifiques françaises de son époque qui consistaient alors en la traduction littérale du territoire et du patrimoine local visant à se faire connaître et accepter par la capitale – la métropole dans son cas.

Le poids de la colonisation se faisant de plus en plus lourd et les tensions politiques allant croissant, en 1956, suite aux nombreux affrontements franco-algériens, Feraoun révèle dans son *Journal* un certain trouble identitaire :

> *Quand je dis que je suis Français, je me donne une étiquette que tous les Français me refusent ; je m'exprime en français, j'ai été formé à l'école française. J'en connais autant qu'un Français moyen. Mais que suis-je bon Dieu ? Se peut-il tant qu'il existe des étiquettes, je n'aie pas la mienne ? Quelle est la mienne ? Qu'on me dise ce que je suis ! Ah ! Oui, on voudrait peut-être que je fasse semblant d'en avoir une parce qu'on fait semblant de le croire. Non, ce n'est pas suffisant.* (p. 70-1).

Cet « auteur musulman », que j'appréhende désormais comme un auteur régional français prônant l'amour de sa petite patrie, a participé à l'expression d'une identité culturelle, provinciale française d'outre-mer à l'époque coloniale. Toutefois, le flou terminologique que ce dernier remarque s'exprime jusque dans les études régionalistes françaises des historiens des 19ème et 20ème siècles [14] qui n'ont pas su, ou pas voulu, aborder la question de l'Algérie, alors départements français.

* * *

Simple dans son écriture et son contenu sémantique, l'œuvre romanesque de Mouloud Feraoun est devenue aujourd'hui plus qu'un corpus littéraire ordinaire. Le destin de l'auteur est intimement lié à la terre, la Kabylie, et incarne presque la naissance d'une nation tout entière. Sa vie, ou plutôt, sa mort tragique prend le dessus sur l'œuvre, de sorte que le sang versé par l'auteur, l'année même de l'indépendance de l'Algérie, suffit à racheter sa position dite ambiguë. Son adhérence au modèle français et kabyle a tenu Mouloud Feraoun à distance et dans l'ombre de la langue et de la culture « arabe ». Privé de toute appartenance réelle ou fictive à une nation, il n'a pu

[14] Voir, Christian Gras et Georges Livet pour les études scientifiques entreprises sur les régions et le régionalisme français.

accéder à la conceptualisation de son espace national – en tant qu'unifié géographiquement, économiquement, socialement et culturellement dans la lutte contre l'occupant – que très tard dans sa vie, c'est-à-dire lorsqu'il parut évident à l'instituteur du bled que l'Algérie courait à grand pas vers l'indépendance.

Avec le vingtième anniversaire de son assassinat, surtout, le sens révolutionnaire et militant du rôle de Feraoun est bâti sur des occultations d'histoire, des décalages biographiques sacralisant l'auteur et permettant de le réinsérer, ainsi que son œuvre romanesque, dans le sens normal de l'histoire des peuples colonisés une bonne fois pour toutes. Dès lors, l'appropriation nationale de l'auteur et de ses écrits sert d'alibi et articule, en le concrétisant, le passage des départements français à la nation algérienne. Ainsi, l'histoire de Feraoun, le chantre de la Kabylie, et ses histoires autrefois marginalisées par les intellectuels, deviennent « la petite histoire ». Cette « petite histoire » est aujourd'hui devenue prétexte pour une activité littéraire de plus en plus différenciée de l'Hexagone et/ou de la région, et apparentée à la nation algérienne.

Textes cités

Achour, Christiane. *Mouloud Feraoun : une voix en contrepoint*. Paris, Silex, 1986.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1970.

Bonn, Charles. *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures*. Ottawa, Naaman, 1974.

–-. *Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)*. Paris, Poche, 1990.

Bouzar, Wadi. *La Mouvance et la pause : regards sur la société algérienne.* Alger, SNED, 1983.

Camus, Albert. *Actuelles III : Chroniques algériennes 1939-1958*. Paris, Gallimard, 1958.

Chartier, Roger. "Science sociale et découpage régional : note sur deux débats, 1820-1920." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 35 (1980) : p. 27-36.

Chèze, Marie-Hélène. *Mouloud Feraoun : la voix et le silence*. Paris, Seuil, 1982.

Coupel, Eugène. *Le Juste assassiné ou L'univers de Mouloud Feraoun (1913-1962)*. Paris, Société des Écrivains, 1999.

Déjeux, Jean. *Littérature maghrébine de langue française*. Sherbrooke, Naaman, 1973.

–-. « Mouloud Feraoun, le mal aimé ». *Celfan Review* 1.2 (1982), p. 16-18.

Elbaz, Robert & Martine Mathieu-Job. *Mouloud Feraoun ou l'émergence d'une littérature*. Paris, Karthala, 2001.

Feraoun, Mouloud. *Le Fils du pauvre*. 1950. Paris, Seuil, 1954.

–-. *La Terre et le Sang*. 1953. Paris, Seuil, 1962.

–-. *Jours de Kabylie*. 1954. Paris, Seuil, 1968.

–-. *Les Chemins qui montent*. Paris, Seuil, 1957.

–-. *L'Anniversaire*, Paris, Seuil, 1972.

–-. *Lettres à ses amis*. Paris, Seuil, 1969.

–-. *Journal 1955-1962*. Paris, Seuil, 1962.

---. « Hommage à l'école française ». *Le Journal des Instituteurs de l'Afrique du Nord*, 6 décembre 1952.

Gleyze, Jack. *Mouloud Feraoun*. Paris, L'Harmattan, 1990.

Gras, Christian et Livet, Georges, éds. *Régions et régionalisme en France du XVIIIe siècle à nos jours : [Actes du colloque organisé par le Groupe de recherches d'histoire moderne et le Centre de recherches sur les sociétés contemporaines de la Faculté des sciences historiques de l'Université des sciences humaines de Strasbourg du 11 au 13 octobre 1974]*. Paris, PUF, 1977.

Maschino, Maurice. « *Les Chemins qui montent* ou le roman d'un faux monnayeur » *Démocratie*, Avril 1957.

Memmi, Albert, éd. *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*. Paris, Présence africaine, 1965.

Peer, Shanny. « Les Provinces à Paris : le Centre régional à l'Exposition internationale de 1937 ». *Annales* 53, 1998, p. 45-68.

Stora, Benjamin. *Histoire de l'Algérie coloniale : 1830-1954*. Paris, La Découverte, 1991.

Thiesse, Anne-Marie. *Ils apprenaient la France : l'exaltation des régions dans le discours patriotique*. Paris, MSH, 1997.

Psychanalyse du F.L.N.,
ou les valeurs d'une fraternité de guerriers

Gilbert MEYNIER,
Nancy 2

De 1954 à 1962, le F.L.N. sert sur le plan intérieur d'organisme de mobilisation militarisée autoritaire. A l'égard de l'ennemi colonial, son acception politique est surtout communautariste : il veut incarner le bloc d'une indéfectible communauté de « frères » dont la spécificité -de tradition, de culture, de langue- s'exprime, particulièrement aux niveaux inférieurs, par l'obligation religieuse, dite ou non dite, et qui devient régie par un ordre bureaucratique. L'évolution du vocabulaire l'indique. Le vieux terme politique de « militants » (*munâḍilûn*) est remplacé par le *mujâhid* (le combattant du combat sacré), voire par les « éléments », anonymisés dans l'indifférenciation bureaucratique. On ne « milite » plus au F.L.N. ; on « active » : le pur activisme tient lieu de repère au lieu de la construction politique.

Si, dans la littérature en arabe, on a pu trouver mention de *al muwâṭinûn* (les concitoyens), voire exceptionnellement, à l'U.G.T.A., de l'insolite *rufaqâ-* (camarades), en arabe comme en français, c'est le terme de « frères » qui s'impose très tôt. C'est un terme communautaire, qui renvoie aussi aux membres des confréries de l'islam mystique (*taçawwuf*). A cet égard, le F.L.N. représente assez exactement ce que Freud appelait la *Brüderhorde* [1], tenue aux mêmes solidarités et soumise aux mêmes tabous. Tous frères contre l'étranger ennemi, cela constituait naturellement un avantage -celui de la cohésion et de la mobilisation- mais cela facilitait aussi les classements sommaires, la propension au tout ou rien, voire la fuite en avant et le maximalisme.

[1] Littéralement « horde des frères ». En français, on traduit généralement, non sans inexactitude, par « horde primitive ».

Aux niveaux de la décision comme de l'exécution, les rapports entre les humains se donnaient certes pour politiques et aseptisés aux yeux des observateurs extérieurs. Ils se déroulaient en fait selon les modalités sentimentales et chaudement impulsives de la fraternité, dans des rapports de type personnel comportant copinages et allégeances clientélistes. Ce qui séparait le M.N.A. du F.L.N., ce n'était pas une césure politique : tous deux luttaient à peu près pour les mêmes objectifs. Ce qui était insupportable au F.L.N., c'était que, précisément, une organisation rivale voulût lui disputer le terrain au nom, précisément, du même système de valeurs. Et, même, par rapport à l'ancien M.T.L.D., il n'y avait pas de divergence politique majeure puisque le programme politique restait rigoureusement le même : l'indépendance. La seule différence résidait dans les moyens, dans la sacralisation dès lors irréversible de la solution armée. Comme le dit bien Mohammed Harbi, dans l'ambiance particulière des fraternités guerrières, « l'absence de fondement politique clair personnalise les conflits » [2].

Ce qui était ressenti comme fondamental, c'était la césure entre l'intérieur fraternel et l'extérieur étranger, même si cet étranger était allié. Comme en Corse, en Calabre ou dans le *jabal* druse, en Algérie, l'idéologie communautaire énonçait qu'il n'y avait que des ennemis, qu'il ne devait pas y avoir de traîtres. Même si l'on pouvait tuer le frère s'il avait fauté, la faute avait beau être impardonnable s'il y avait traîtrise, l'assassinat restait dans le registre du rapport fraternel et de la purification sacrificielle. On ne comprendrait pas sans cela pourquoi le dirigeant du F.L.N. Abbane, personnellement, dès 1956, demanda d'éliminer les « messalistes conscients » puis pourquoi le C.C.E. [3] ordonna d'« abattre tous les dirigeants messalistes » en juin 1957 et que, pendant toute la guerre, les Algériens tuèrent beaucoup plus d'Algériens qu'ils ne tuèrent de Français. Les appréciations sur tel ou tel comportement politique prenaient la forme de jugements sur l'application de ou la déviance par rapport à une norme sacrée, celle, en définitive de la solidarité et de l'unanimisme communautaires confrontés à l'ennemi étranger. Le solidarisme communautaire était fortifié par l'imaginaire du contentieux islam-chrétienté.

Même si ce type de rapports étaient déjà bien présents à l'époque du M.T.L.D. [4], même si la sacralisation de la violence était en gestation, le M.T.L.D. était tout de même un parti citadin, structuré selon des nécessités

[2] Harbi, Mohammed, *Le F.L.N.., mirage et réalité,* Paris, Jeune Afrique, 1980, p. 171.

[3] Comité de Coordination et d'Exécution : l'exécutif algérien, créé au congrès de la Soummam (août 1956), et ancêtre du Gouvernement Provisoire de la République Algérienne (G.P.R.A.).

[4] Mouvement pour le Triomphe des Libertés Démocratiques : le parti indépendantiste algérien, qui subit en 1954 la scission éprouvante entre les "messalistes" et les "centralistes". Cette scission explique que des militants activistes aient voulu dépasser les confontations internes au parti et créer un mouvement de rupture violente : ce fut le F.L.N.

politiques, avec des congrès, des permanences, des permanents, des militants. Et, malgré le système colonial surdéterminant qui aplatissait dans une certaine mesure les divergences, il existait bien des mouvements politiques, représentant des couches sociales différentes, des idéologies ou des options culturelles différentes -l'U.D.M.A. [5], les *'ulamâ-* [6], le P.C.A. [7] Et ce n'est pas pour rien que la plus politique des *wilâya*(s) [8] – la 4 – ait été jusqu'à l'été 1961 dirigée par des officiers qui étaient d'authentiques militants du M.T.L.D. La confiance dont étaient investis les cadres du M.T.L.D. était à base contractuelle, même si les considérations de statut social et de prestige n'étaient pas inexistantes. Avec le F.L.N., augmentent, corrélativement, d'une part le poids de la ruralité et de son système de valeurs, où prédominaient liens à base régionale, rapports d'homme à homme, considérations de statut [9] et vision communautaire, et d'autre part la militarisation, sur laquelle prospèrent les fraternités de guerriers.

Cette évolution alla en s'accentuant avec la répression colonialiste et les impératifs de la clandestinité. Même un cultivé comme Ali Haroun ne dut sa promotion à la Fédération de France qu'à ses relations personnelles avec le patron de la fédération, Omar Boudaoud, désigné par le C.C.E. le jour même où il donna l'ordre d'abattre tous les dirigeants du M.N.A. Tout comme l'étoile de Boumediene monta dans l'orbite de clientèle de Boussouf [10], tout comme le ministre des Forces Armées Krim supervisa ou protégea ses compatriotes kabyles. Tout comme le colonel Hadj Lakhdar Abidi tendit à ériger son ordre népotique à la tête de la *wilâya* 1 (Aurès). Tout comme, généralement, dans une ambiance de clientélisme régionaliste à soubassements claniques, « la règle d'or consistera à compter, dans son clan, le successeur qui prend la tête de la *wilâya*, à moins de désigner une personnalité aux capacités limitées » [11]. Les personnalités politiques, celles

[5] Union Démocratique du Manifeste Algérien : parti indépendantiste modéré de notables, créé en 1946, dont la personnalité principale fut Ferhat Abbas.

[6] *'ulamâ-* (pluriel de *'âlim*: savant): les gens de la cléricature musulmane citadine traditionnelle, qui conçurent une identité algérienne réduite à l'islam et à son double, l'arabisme culturaliste.

[7] Parti Communiste Algérien.

[8] Circonscription de commandement de l'Armée de Libération Nationale (A.L.N.), laquelle fut la seule réalité tangible du F.L.N. en Algérie – une réalité militaire, donc.

[9] Dont la prédominance caractérise l'« ancient law » pour Henry James Sumner Maine.

[10] Colonel commandant la *wilâya* 5 (Oranie) depuis le Maroc, créateur des services spéciaux algériens, ministre de l'« Armement et des Liaisons générales », ancêtre de la célèbre "Sécurité Militaire" de l'Algérie indépendante.

[11] Addi, Lahouari, *L'Impasse du populisme*, ENAL, Alger, 1990, p. 69. Le type de la personnalité jugée inoffensive est le colonel Si Othmane, vieux militant M.T.L.D., sincère et dévoué, qui fut désigné à la tête de la *wilâya* 5 à la mort du colonel Lotfi au printemps 1960. Sa réelle popularité et son caractère peu ambitieux en faisaient le chef idéal permettant de venir à bout sans trop de casse dans la *wilâya* de la révolte du capitaine Zoubir contre l'ordre bureaucratique de l'A.L.N.

qui dérangeaient, furent éliminées, soit physiquement (Abbane fut étranglé fin 1957 avec son allié, le commandant Abdelhamid Hadj Ali), soit politiquement : à l'été 1962, l'Etat-Major, dirigé par Boumediene prend le pouvoir en éliminant les politiques du G.P.R.A., renvoyant aux calendes grecques l'avènement du politique en Algérie. L'appareil bureaucratique militarisé avait triomphé des virtualités d'une Algérie citoyenne. Le meurtre politique fut ultérieurement, dans l'Algérie indépendante, une pratique courante.

L'ensemble de ces évolutions n'étaient pas fatales ; le M.T.L.D. avait donné la preuve qu'y existaient des potentialités authentiquement politiques. Deux choses expliquent ce qui advint :

- D'une part, conjoncturellement, compte tenu des blocages coloniaux, le choix des armes s'était imposé, même à des militants qui auraient préféré des issues politiques. Le F.L.N. était donc né et s'était imposé dans un contexte rappelant ce que le politologue allemand Carl Schmitt appelle le « cas d'exception » : devient souverain celui qui, dans un moment exceptionnel, quand ne sont pas applicables les procédures normales de formation de la volonté politique, peut assumer le pouvoir de transformer sa propre décision en loi [12]. Certes, il fallut bien un jour finir par négocier avec l'ennemi et s'en remettre pour cela à des politiques : la phase finale des négociations se déroula sous la supervision du ministre des Affaires extérieures, le talentueux ex-centraliste Saad Dahlab. Mais contre la négociation, l'Etat-major – c'est à dire le principal segment de l'appareil militaire – affecta avec ostentation de se dresser. Et la négociation ne fut qu'une parenthèse. Elle ne démentit pas le fait que, dans l'ensemble, le politique étant caduc, bon an mal an, la guerre, la militarisation... et les chefs militaires imposèrent leur combat et leurs normes, centrés sur un objet extérieur à la société – sur l'ennemi. Et tout le reste tendit à devenir littérature.

Dans cette conjoncture, les principes émanés de l'autorité et ses mandements tendent à se référer, face au peuple croyant, à un corpus de légitimation d'ordre divin, et non à une loi moderne émanée du contrat entre peuple et dirigeants. Et le droit de résistance de la société politique à l'autorité est traité comme déviance et impiété. Le politique même était tenu pour secondaire, voire mauvais. Le dirigeant *'ulamâ*-Ibn Badis ne distinguait-il pas dans les années trente la nationalité politique (*jinsiyya siyâsiyya*) conjoncturelle -celle des rouages coloniaux dans lesquels les Algériens pouvaient accepter de s'insérer- de la nationalité intrinsèque du peuple (*jinsiyya qawmiyya*) qui était une donnée structurelle irréversible, et donc d'une importance primordiale ? Pour lui, le patriotisme tenait sa source de la foi religieuse.

[12] Cf. Pombeni, Paolo, *Partiti e sistemi politici nella storia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, nuov. ediz., 1994, p. 39.

Rien d'étonnant donc qu'Abbane ait été liquidé fin 1957 par les chefs du haut appareil militaire, sans doute pourtant personnellement bien tièdes en matière de foi religieuse, mais qui étaient au fond ulcérés de sa conviction que le politique dût l'emporter sur le militaire [13]. Rien d'étonnant, donc, que, antérieurement, les 3 B – les trois colonels [14] qui avaient quitté l'intérieur au moment de la "bataille d'Alger" et rejoint le C.C.E. à l'extérieur au printemps 1957 – aient manoeuvré pour que la session du C.N.R.A. au Caire, en août 1957, soit à leur dévotion et qu'elle entérine le renversement des principes politiques édictés par la Soummam. Rien d'étonnant donc que ce fût un conglomérat de dix chefs militaires qui, fin 1959-début 1960, imposa ses vues sur la tenue de la session du C.N.R.A. [15] de Tripoli de janvier 1960 et le remaniement consécutif du G.P.R.A. Rien d'étonnant, finalement, que ce fût l'Etat-Major général qui se soit opposé au pouvoir civil du G.P.R.A. en 1961-1962 et en ait finalement triomphé par la force et dans le sang à l'été 1962.

- D'autre part, structurellement, la tendance dominante de la société était séculairement bien dirigée contre l'oppression étrangère, vue comme le début et la fin de toutes causes. Si la légitimation par le *jihâd* [16] au sein de l'A.L.N. était opératoire, c'était parce que la prise des armes signait l'appartenance au *jihâd il afḍal* [17] – au meilleur combat, celui des hommes qui ont gardé leur pureté en refusant de composer avec l'ennemi. Dans ses mémoires, l'un des trois B, Ben Tobbal se bâtit un personnage vierge de toute compromission avec les Français et de tout contact avec eux. Si Krim déclara à un journaliste yougoslave que le test de recrutement des *mujâhidûn* était l'assassinat d'un gendarme ou d'un traître, c'était parce que cela signait de manière irréversible la rupture avec l'ordre colonial et, corrélativement, une appartenance communautaire inébranlable, que cela obligeait à l'entrée en clandestinité [18] et garantissait une vocation de pur *mujâhid*. L'ordre militaire instauré par le F.L.N. se relie donc intimement à l'ordre communautaire.

---

[13] Abbane avait réussi en raison de son prestige à faire admettre à des militaires réticents la « primauté du politique sur le militaire » au Congrès de la Soummam en août 1956.

[14] Belkacem Krim, Ben Tobbal, Boussouf.

[15] Conseil National de la Révolution Algérienne, le parlement de la résistance algérienne. Les militaires y étaient majoritaires, depuis août 1957, avec une majorité des trois quarts environ.

[16] Combat sacré.

[17] Pour reprendre le titre d'un célèbre livre de Amar Ouzegane (Ouzegane, Amar, *Le meilleur Combat*, Julliard, Paris, 1962.) – écrit en français et publié en 1962, traduit ensuite en arabe et publié en 1967 sous le titre de *al jihâd ul afḍal* -qui allait à l'encontre de la hiérarchie islamique classique entre *jihâd akbar* et *jihâd açghar*. Celui-ci (le petit *jihâd*) désigne la lutte des musulmans contre leurs ennemis extérieurs de la communauté. Celui-là (le grand *jihâd*) désigne la purification intérieure de l'âme du croyant.

[18] Cf. Addi, Lahouari, op. cit., p. 67 et Fanon, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1975, p. 44.

Le primat de la lutte anticoloniale avait déterminé avant 1954 l'axe principal des déterminations politiques : tous les mouvements politiques, quelque différents qu'ils fussent, étaient unis par la revendication anticoloniale. Ce n'était finalement que de manière seconde qu'ils représentaient des intérêts et des orientations différents. Ce n'était que de manière seconde qu'ils pouvaient avoir des projets différents pour leur société. Tout cela était reporté à l'après-indépendance. La seule chose qui comptât, c'était prioritairement l'affranchissement du joug colonial. Sans cela on ne comprendrait pas comment, en quelques mois, la fusion dans le F.L.N. de l'ensemble des individus peuplant ces divers mouvements ait été possible. Tous les mouvements politiques se sentaient investis de la mission de défendre l'ensemble de la société contre le colonialisme. Ce fut cette cohérence du refus anticolonial de la société que fit effectivement aboutir le F.L.N., à l'exception finalement marginale du M.N.A., en réalisant la *Gleichschaltung* [19] des courants politiques algériens. Au XXe siècle, de même, une fusion de la volonté de refus de la société avait été réalisée dans des cas analogues de dépendance étrangère par le parti radical serbe, par le Congress indien, par le *Wafd* égyptien, par l'O.L.P. palestinienne, par l'African National Congress sud-africain...

Pour triompher du colonialisme, le souci concomitant du F.L.N./A.L.N. fut prioritairement de mettre en place un néo-*beylik* [20] aux lieu et place du *beylik* des Français, surveillant et contrôlant de près le peuple, jusque dans ses institutions théoriquement démocratiques. Dans l'Algérie indépendante, le pouvoir d'Etat -en fait le comité occulte des officiers issus par filiation de l'E.M.G. de Boumediene- a de même toujours eu le souci de caporaliser le peuple en lui faisant bien comprendre qu'il avait des chefs irréfutables et qu'il n'avait pas intérêt à douter de cette irréfutabilité. Ce type de relations entre le peuple et ses dirigeants légitimes était déjà fortement installé dans le système de pouvoir du F.L.N. dès la guerre de 1954-62. De ce point de vue, l'histoire de l'Algérie depuis 1962 est en partie écrite dès les années de guerre.

Certes, l'ambition des hommes n'explique pas tout. Un Boumediene, par exemple, au départ, fut peut-être plus poussé par son adjoint de l'E.M.G. Mendjli qu'il ne fut assoiffé de pouvoir. Mais il dut se sentir le plus intelligent. Surtout, structurellement, la combativité, voire l'avidité avec lesquelles tels dirigeants poursuivirent leurs objectifs de carrière tenait à une volonté primordiale de rompre avec la mainmise coloniale : avec le pouvoir colonial, en effet, se jouait depuis près d'un siècle et demi la compétition sur le terrain de l'emprise sur le peuple. Les officiers qui commandaient au

[19] Nivellement, mise au pas.

[20] *Beylik*: désigne le pouvoir d'État s'imposant aux communautés primordiales de la société (tribus, clans). A toujours une connotation péjorative.

peuple éprouvaient dans leur être tout entier les avanies coloniales. Sur leur peuple, le système colonial contrôlant ce peuple leur avait fait éprouver un dépit de non possession. Il fallait posséder le peuple pour rompre avec le colonialisme. Ce dépit, de même que la rivalité avec des politiques qui avaient pour eux, avant 1954, trop longtemps tenu les premiers rôles, généra donc des appétits de pouvoir qui ne se distingèrent pas, au vu et au su du peuple, du combat pour l'indépendance.

Pour autant, ce constat doit être nuancé selon les hommes et les régions. Rien à voir, par exemple, en *wilâya* 3 (Kabylie), entre Amirouche, sanglant et fanatique, et son successeur, le vieux sage mesuré Mohand Ou El Hadj ; rien à voir entre le nationaliste démocrate Ben M'hidi et son successeur à la 5 (Oranie), l'étatiste policier Boussouf. Rien à voir, toujours dans la 5, entre Boussouf ou Boumediene et leurs successeurs Lotfi et Si Othmane. Rien à voir, dans la 1 (Aurès) entre, d'une part, le jeune capitaine El Mekki Hihi -tôt disparu au combat-, à l'efficace et intelligente humanité servie par un sens aigu de l'intérêt général, ou encore le colonel Tahar Zbiri, au probe militantisme, et d'autre part l'impitoyable promoteur des purges, le colonel Hadj Lakhdar Abidi qui tissa la toile de son pouvoir par le népotisme. Rien à voir entre l'osmose réelle entre combattants et peuple de la *wilâya* 4 et le bureaucratisme brutal imposé de 1956 à 1959 en *wilaya* 5, par leurs colonels -d'origine constantinoise par ailleurs- ou l'adhésion de fait, sans solution de continuité, en *wilâya* 2 (Constantinois) entre le peuple et ses dirigeants, qu'ils soient messalistes au début des années 50, qu'ils soient F.L.N. ensuite. Le capital d'adhésion spontanée à une lutte de libération dirigée par le seul F.L.N. fut divers d'une région à l'autre. Il y eut des régions – en Kabylie, dans le Sud algérois – où le F.L.N. ne triompha pas sans une véritable conquête militaire, parfois sanglante.

Et il arriva que les instances chargées de faire triompher la cohésion nationale furent, soit entachées de fractionnalisme, soit de stratégies de pouvoir qui ne firent pas toujours grand cas de la cohésion nationale : ce furent de telles stratégies qui triomphèrent en 1962, et, plus clairement en 1965. A côté de régions et d'hommes au discours et à la pratique clairement nationalistes, voire démocratiques, d'autres en restèrent à la gestion primordiale du sacré communautaire dans les habits du sacré islamique – en *wilâya 3* (Kabylie) notamment de 1956 à 1959 –, ou/et au bureaucratisme à objectifs de pouvoir personnel -en particulier en *wilâya* 5 (Oranie).

L'annihilation du politique par le pouvoir algérien naissant et les modes d'exercice du pouvoir sur la société à partir des années soixante étaient déjà bien marquées dès les années de la guerre de 1954-62. Désormais, en Algérie, une fois levée l'hypothèque coloniale, pour plusieurs décennies, servir le peuple revint à servir les dirigeants du peuple qui avaient fait carrière en discourant et en disant agir au nom du peuple. La conséquence fut une réalité tangible : l'expulsion du colonialisme, intimement mêlée à et

inséparable, au demeurant, de la formation du système de pouvoir dominant de l'Algérie dans le dernier tiers du XXe siècle, et encore au début du XXI[e] siècle.

Toutes ces évolutions auraient-elles pu advenir si la société algérienne ne les avait structurellement produites ? Et là, les explications peuvent se référer aux linéaments de l'inconscient tel qu'il existe dans une société [21], spécialement une société méditerranéenne patriarcale comme la société algérienne, qui était aussi, une société colonisée. On a déjà évoqué à propos du F.L.N. la *Brüderhorde*. De fait, en Algérie, on en reste largement au rapport au père primitif -le père qui interdit et qui prive de l'accès à la mère. En effet, par rapport au père, en Algérie, classiquement, la rivalité se joue imaginairement entre deux êtres phalliques rivaux -père et fils- pour la possession de la mère, qui est à la fois particulièrement proche, chaleureuse et désirable, et particulièrement inatteignable. Elle reste dans le registre familial de l'interdit oedipien classique sans déboucher sur les symbolisations que l'on trouve par exemple en Egypte dans les romans de Nagib Mahfouz [22], où elle accède à l'incarnation nationale comme figure de l'Egypte éternelle.

Parallèlement, il n'y a que peu accès à ce que les psychanalystes appellent la symbolisation du père. Cette symbolisation équivaut à une castration rationalisante permettant d'accepter le dépassement des interdits. Un tel dépassement est la condition même de l'avènement d'une loi rationnelle. Or, cette loi rationnelle équivaut au politique, *a fortiori* à la démocratie. En Algérie, on s'en tient généralement aux tabous et aux registres culpabilisants de la mise à mort du père. Or, ce père, on n'arrive jamais vraiment à le mettre à mort.

En effet, avec l'époque coloniale, il y eut la loi coloniale. *Volens nolens*, et jusque dans l'introduction sauvage du capitalisme, elle était modèle de modernité. Le régime colonial put intervenir imaginairement comme susceptible d'aider à dépasser le rapport au père primitif et à accéder à une rationalisation moderne proprement politique. Mais c'était une loi exogène, elle n'était pas issue de l'évolution de la société elle-même. Elle pouvait certes aider à secouer les structures patriarcales : parler français ou aller à l'école française et en ramener ses normes, c'était introduire une fracture pouvant menacer le pouvoir patriarcal. Au début du siècle, le conteur Stephen Chaseray rapporte l'histoire de ce jeune muezzin tlemcenien qui a recours au français pour engueuler un vieil imam tyrannique : « Je me fiche

[21] Cf. Dor, Joël, *Le Père et sa fonction en psychanalyse*, Paris, Erès, coll. Point hors ligne, 1998.

[22] Notamment *Bidâiyaa wa nihâiyya* (Maktaba Miçr, 1949), traduit en français sous le titre bizarre de *Vienne la nuit* (Paris, Denoël, 1996).

de ta fiole...j'ai soupé de ta hure, vieil abruti ! » [23]. Et on peut imaginer le sacrilège quand ces rébellions, par loi coloniale interposée, étaient le fait de filles. Mais de telles offensives sont généralement vécues dans une intense et permanente culpabilité.

Tout se passe comme si la schizophrénie coloniale, redoublant indirectement les interdits, perturbait le développement normal de l'inconscient chez les individus. Ainsi, l'acceptation du dépassement des interdits algériens par la loi coloniale a pour effet de redoubler la culpabilité à l'endroit du père patriarcal, c'est à dire des normes et des tabous d'une société algérienne qui, pour paraphraser l'écrivain algérien Yacine Kateb, redoublent d'une férocité compensatoire devant l'agression coloniale. La mise à mort du père est donc particulièrement douloureuse et difficile parce qu'elle est à la fois désirée frénétiquement et rendue impossible par le fardeau écrasant de la culpabilité.

Or, à l'égard de la loi coloniale, avant 1954, existe bien la lutte politique,

- soit dans son acceptation culpabilisante : on ne devrait pas accepter ses normes car elles contrarient le tabou, mais il est, aussi, bien tentant de les accepter, même si cela brise le tabou. Et inconsciemment on l'accepte afin précisément de briser le tabou. Ce fut longtemps la logique des Jeunes Algériens [24], la logique de la Fédération des Elus [25], la logique des assimilationnistes. Mais, ce fut sans doute aussi la logique du M.T.L.D. légal, et particulièrement des centralistes.

- soit dans la rébellion contre la loi coloniale : c'est l'indépendantisme. Et pourtant, l'indépendantisme put coexister avec une certaine acceptation de la loi coloniale : contradictoirement, les centralistes, à la fois la refusèrent par leurs convictions indépendantistes et l'avalisèrent par leur légalisme. Certes dans la douleur, ce sont les centralistes – vrais hommes d'Etat et vrais constitutionnels – qui laissent entrevoir avant 1954 la rationalisation politique par la mise à mort du père patriarcal -imaginé notamment en Messali Hadj, assassiné politiquement dans l'été 1954. Messali, dans les messages naïvement codés qu'il envoyait pendant la guerere de 1954-62, se désignait lui-même comme « le père » [26]. Mais dans Messali, était éliminé conjointement un rival politique susceptible de porter concurremment une rationalisation politique.

Avec le recours aux armes par les activistes en 1954, il y a de manière concomitante rejet total de la loi coloniale et acceptation du poids contraignant des tabous de la société érigés en norme identitaire : par rapport

[23] Meynier, Gilbert, *L'Algérie révélée*, Genève, Droz, 1981, p. 240.
[24] L'élite apparemment francisée de la première moitié du XX^{e} siècle.
[25] Prolongement politique, dans l'entre-deux-guerres, des Jeunes Algériens.
[26] Cf. Valette, Jacques, *La Guerre d'Algérie des messalistes*, Paris, L'Harmattan, 2001.

à la politique qui se déroulait avant 1954, le F.L.N. retourne inconsciemment à la logique du patriarcat. Le congrès de la Soummam, tenu sur les fonts baptismaux par Abbane en août 1956 représenta certes une vraie tentative d'accès à la symbolisation du père, c'est à dire à une modernité signifiée par la rationalisation politique. Ce n'est pas pour rien qu'il fut violemment accusé par les militaires et la plupart des chefs historiques du 1er novembre 1954 d'avoir été un cheval de Troie centraliste.

Mais le promoteur du congrès de la Soummam, Ramdane Abbane -frère/père fouettard qui dit la loi-, fut mis à mort par ses frères, comme frère à qui on voulut étrangler sa parole de père. On élimina en lui l'image d'un père symbolique, c'est à dire d'une rationalisation politique dont les militaires redoutaient l'avènement. Son compagnon Ben M'hidi fut assassiné avant lui par l'armée coloniale, ainsi objectivement complice des assassins d'Abbane. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que le pouvoir algérien finit, quelques lustres plus tard, par être assez largement accaparé par un consortium d'officiers anciens déserteurs de l'armée française qui, à la différence des fondateurs et des premiers officiers de terrain, n'avaient pour la plupart jamais milité politiquement et se rallièrent tardivement au F.L.N. Jusqu'au bout, en ce sens, le colonialisme fit le lit d'un retour de l'archaïsme, un temps refoulé par le congrès de la Soummam.

Il y eut donc reflux sur l'acception rassurante, celle du père archaïque du patriarcat. Cette acception triompha avec l'assentiment névrotique de frères survivants -les officiers de l'appareil militaire- soumis à l'image archaïque du père et désirant l'incarner. La tentative d'assassinat sur Messali en 1959 [27] fut, elle, une volonté d'éliminer une incarnation du patriarcat concurrente de celle du F.L.N. Les ordres semblables donnés antérieurement par Abbane avaient aussi visé à détruire l'image archaïque du patriarcat qui entravait son désir de rationalisation.

C'est donc bien, le colonialisme aidant, la part archaïque de l'inconscient algérien qui a, en un sens, triomphé au sein du F.L.N. Dès lors, on ne fait plus de politique au F.L.N. Les rares hommes de projet sont discrédités comme intellectuels, politiciens ou communistes, au mieux marginalisés en faire-valoir et en intellectuels organiques du pouvoir -on dirait aujourd'hui en Algérie *khobzistes* [28]. Ce n'est pas pour rien que le collègue et successeur moral d'Abbane, Ben Khedda, est mis à mort symboliquement lors du dernier C.N.R.A. de Tripoli, en 1962, après contestation de ses qualités viriles par Ben Bella [29]. Il ne peut à ce titre incarner le père réel et il est

[27] Boudiaf avait projeté d'assassiner Messali dès le début de 1955.
[28] Ceux qui font un métier uniquement pour le pain (*khobz*) qu'il rapporte.
[29] D'après plusieurs sources, cf. les mémoires inédits de Ben Tobbal, in Archives Harbi (« il est allé jusqu'à lui promettre de lui enlever le pantalon ») et Haroun, Ali, *L'Eté de la*

éliminé, par haine primitive du politique, comme père symbolique potentiel qui voulait incarner la loi rationnelle.

Le résultat : les phénomènes d'allégeance, de clientélisation, la confrontation sur le mode des rapports chauds, la sentimentalisation, triomphent de l'ordre politique dans l'ambiance de la fraternité guerrière. L'appareil militaire incontrôlé, issu de la logique du patriarcat primitif, s'installe en maître. Il y a renouement inconscient avec l'Algérie ottomane où le pouvoir politique appartenait à la milice turque – l'*odjak* –, garde du dey, à l'origine dépêchée par la Sublime Porte : c'étaient les chefs militaires de l'*odjak* qui investissaient le dey et le contrôlaient [30]. Et il y a une continuité plus visible avec l'ordre répressif souvent musclé des communes mixtes coloniales où régnaient conjointement l'administrateur colonial et le caïd, et qui représenta un modèle de pouvoir pour nombre d'officiers grands et petits. Les officiers déserteurs de l'armée française étaient d'ailleurs majoritairement originaires de familles de caïds et leur conception du pouvoir était une conception caïdale. Pour l'appareil militaire finalement dirigeant du F.L.N., la politique, et *a fortiori* la démocratie, ce fut, pour paraphraser le poète Eugenio Montale, « ce que nous ne sommes pas, ce que nous ne voulons pas » [31].

En somme, porté par la militarisation, le triomphe de l'archaïsme interdit l'avènement de la loi politique. Le programme de Tripoli du C.N.R.A. de juin 1962 fut dérisoire, qui prétendait timidement la réinstaurer. On sait que personne -sauf ses auteurs- ne l'a lu et n'a voulu le lire, même s'il fut voté à l'unanimité. Par dérision, Ben Tobbal dit dans ses mémoires que ce programme, élaboré par de jeunes intellectuels révolutionnaires, n'avait aucune importance : pour lui, si on avait fait voter le Coran, il aurait été adopté à l'unanimité. Mais en 1962, les jeux étaient en passe d'être faits. L'histoire du F.L.N., à la base comme au sommet, fut une histoire dans laquelle les militaires jouèrent une partition majeure, au mieux en

---

discorde.., Alger, Casbah Editions, 2000, p. 28 (« Si personne, à ce jour, ne t'a déshabillé, je vais le faire, moi »).

[30] Ceci dit, il ne faut pas exagérer les ressemblances car on risque de tomber dans l'anachronisme comme le fait parfois Martinez, Luis, *La Guerre civile en Algérie*, Paris, Karthala, 1998.

[31] « Ciô che *non* siamo, ciô che *non* vogliamo », in Montale, Eugenio, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 31a ediz., 1989, p. 47.

contrepoint, au pire en dissonance avec le pouvoir civil. Le F.L.N., donc, pour l'essentiel, ce fut l'A.L.N. A tous les niveaux, il y eut dans le phénomène de la militarisation, et se répondant, une tonalité intrinsèquement militaire et parallèlement, le *leit-motiv* omniprésent de la guerre. Tout l'avenir de l'Algérie indépendante se joua donc dès la période 1954-1962.

Espaces et paroles en mouvement

L'entre-deux et les acrobates

Mireille ROSELLO,
Evanston, Illinois

Pour que l'Algérie et la France puissent exister séparément, au niveau politique aussi bien que symbolique, il aura fallu une guerre. Comment peut-on désormais penser l'écart qui sépare les deux pays et donc la manière de se déplacer de l'un à l'autre, d'habiter l'un, l'autre ou les deux territoires ? Aujourd'hui, les deux gouvernements affirment qu'il faut « refonder » les relations entre la France et l'Algérie [1], mais sur quelle base, y compris conceptuelle, peut-on repenser cet « entre » qu'il faut traverser pour que la rencontre ait lieu ?

Je prendrai quatre exemples pour essayer de repérer quelles représentations imaginaires nous permettent de visualiser ce lieu de l'« entre », sachant que lorsqu'on imagine un type d'espace, on envisage aussi les façons de se déplacer ou de l'occuper. Les récits que je privilégie dans ce texte sont quatre variations sur la même métaphore. Ils sont basés sur des figures de l'acrobatie, de l'étirement et de la flexibilité à laquelle seront subordonnées des visions peut-être plus traditionnelles de la traversée ou de l'aller-retour entre deux rives. Au mouvement physique s'ajoute, ou se surimpose, un discours du ployé et de l'élasticité. Que ces récits soient visuels comme les deux premiers dessins de Plantu, ou textuels comme les

[1] Dans une dépêche AFP/Reuters publiée dans *Le Monde* du 17 janvier 2003, on lit: « Nous souhaitons que la visite [du président Jacques Chirac en Algérie, début mars] soit l'occasion d'une relance, d'une refondation de cette relation entre l'Algérie et la France », a déclaré M. Raffarin à l'issue d'une réunion de travail et d'un déjeuner avec M. Benflis à Matignon. « Il s'agit réellement, je le dis très franchement, d'une refondation des relations algéro-françaises. C'est un grand départ que nous prenons », a estimé pour sa part M. Benflis, qui effectue la première visite officielle d'un chef de gouvernement algérien à Paris depuis 1994. Du souhait de la première citation, on passe, dans la deuxième, au mode de la description comme si le désir était miraculeusement devenu réalité. De plus, ce mot relativement rare et abstrait de « refondation », qui évoque à la fois de nouvelles bases et la construction d'une nouvelle structure, reste très vague quant à la mise en pratique de telles ambitions.

romans d'Anouar Benmalek ou d'Akli Tadjer, ils font intervenir, différemment, des unités de pensée qui me semblent constituer une rêverie de la souplesse.

Ces quatre exemples déclinent, à leur manière, la relation France-Algérie et l'art de l'acrobatie. Et chaque façon de faire travailler ensemble ces deux paradigmes représente une série de prises de positions sur ce qu'implique non seulement le dialogue entre l'Algérie et la France mais également la définition que l'on peut désormais proposer de ces deux entités. Le choix des images qui nous permettent de représenter ce mouvement est crucial parce qu'il a une force performative. Selon que l'acrobate est heureux ou malheureux, selon que la souplesse est une pratique ou une identité, selon qu'elle est belle ou tragique, poétique ou comique, les conclusions que nous pourrons tirer sur l'appartenance à l'une, l'autre ou aux deux nations seront différentes. Chacun de ces récits cherche à rendre compte d'un type de rapport possible entre l'Algérie et la France et chacun fait un choix de mots et d'images qui nous font des propositions sur ce que sont devenus les « ennemis complémentaires » dont parlait Germaine Tillion en 1960.

De la souplesse des monuments nationaux

En mars 2003, le président de la République française, Jacques Chirac, rencontrait en Algérie, le président Abdelaziz Bouteflika. La démarche des hommes d'État était des plus officielle, marquée du sceau et de l'exception et du renouveau diplomatique [2]. A l'occasion de ce voyage, Plantu publie son dessin quotidien en première page du *Monde :*

Plantu (*Le Monde*, 2 mars 2003)

[2] Le discours journalistique qui encadrait et définissait l'événement soulignait que ce voyage constituait la première visite d'Etat d'un président de la République Française en Algérie depuis l'indépendance. Comme, je l'imagine, nombre de lecteurs du *Monde*, je ne suis pas sûre de pouvoir faire la liste exacte des critères qui doivent être remplis pour qu'une visite soit catégorisée « visite d'Etat ». Dans la mesure où Jacques Chirac a déjà paru en Algérie devant des caméras (notamment lors de catastrophes naturelles), il devenait nécessaire de mettre en place cette catégorie pour pouvoir faire jouer le ressort de la « première » visite, toujours plus solennelle et digne d'attention.

Si l'on décompose les éléments qui s'unissent pour former un sens qu'un seul coup d'œil englobe et apprécie, on s'aperçoit de la complexité des formes de déplacement et de rapprochement qui sont proposées ici. Le dessin est majoritairement en noir et blanc mais souligné par trois touches de couleur : celles des deux drapeaux algériens et français qui apparaissent presque au centre de la composition, et qui forment les deux sommets d'un triangle inversé avec la dernière note colorée, le bleu d'une Méditerranée stylisée qui marque l'endroit de la séparation entre les deux pays. De chaque côté de cette mer ici étroite, deux énormes monuments symbolisent chacun la culture du sol sur lequel il est érigé : la longue flèche d'un minaret pour l'Algérie, à laquelle répond la verticalité de l'incontournable Tour Eiffel pour la France.

Comment Plantu, artiste et interprète de l'actualité, définit-il ce rapprochement ? Il ne se contente pas de relayer les discours officiels entre Paris et Alger selon lesquels tout est au beau fixe : il fait de son dessin une représentation de l'excès, du trop (beau pour être vrai ?). Une multitude de petits cœurs dansent au-dessus de la foule de personnages qui vont les uns vers les autres et une colombe démesurée signale la volonté, affirmée de toute part, de faire de cette rencontre un dialogue heureux, amical, productif. Le côté excessif de cet enthousiasme est difficile à lire : c'est au lecteur de décider si le dessinateur est ironique ou s'il souligne que l'optimisme vient après tant de tragédies qu'il faut, pour tourner la page ou installer une nouvelle tradition, en faire toujours un peu trop pour en faire assez.

Le dessin met aussi l'accent sur une binarité radicale : deux pays, deux présidents, deux monuments et deux drapeaux se rencontrent. Le centre du dessin attire notre attention sur les deux chefs d'État qui ont escaladé leur monument fétiche et se tendent la main par dessus leurs drapeaux. Ils mettent le dessin sous le signe du deux. Les ennemis d'antan sont devenus amis : ici deux pays se tendent la main, d'égal à égal. Cette égalité, cette symétrie remettent bel et bien en question l'idée de « complémentarité » qui troublait la définition de l'ennemi lorsque Germaine Tillion décrivait le type d'inimitié qui avait cours pendant la guerre. Ici, la séparation effective entre les deux pays est considérée comme une évidence, ce qui était loin d'être le cas, encore récemment, pour d'autres observateurs. En 1998, Etienne Balibar suggérait par exemple que la France et l'Algérie n'avaient pas réussi à mettre en place des modèles réussis « d'interdépendance » et « d'interpénétration » (Balibar 1998, p. 78), mais il affirmait pourtant qu'on ne pouvait pas simplement considérer les deux nations comme deux entités facilement identifiables ou séparables même si elles tendent vers un « impossible isolement » (p. 78) :

> *Au moment où–des deux côtés–on voudrait couper la France de l'Algérie et l'Algérie de la France, c'est-à-dire « achever » le processus de 1962 qui s'est révélé, d'une certaine façon, inachevable, on s'aperçoit que ce n'est plus possible. Moins que jamais. C'est pourquoi j'en reviens toujours à la même*

> *question : avons-nous des moyens de penser une telle situation, qui n'en fassent pas une « révision » de l'histoire : ni une décolonisation achevée, ni le retour à la fameuse thèse de l'Algérie « nation en formation », plus ou moins hantée par les fantômes de l'Empire français ?* (Balibar 1998, p. 79).

Le dessin de Plantu suggère implicitement que la « complémentarité » a effectivement laissé la place à ce que Balibar appelle « la fausse simplicité du deux » (p. 78). Les deux présidents ne sont d'ailleurs pas les seuls figurants de cette scène mais leur dualité est renforcée par les autres personnages : ici, Chirac et Bouteflika sont littéralement des chefs de file. Chacun d'eux est suivi par toute une cohorte de petits personnages occupés à grimper, derrière eux, la flèche du minaret ou de la Tour Eiffel. Deux peuples apparemment unis derrière leurs leaders politiques suivent la direction, les directives. Même ce que l'on pourrait analyser comme les fausses notes de cette vision idyllique sont en fait très facilement intégrées à la binarité fondamentale du dessin : au pied des deux monuments, exclus de la fête, deux personnages nous rappellent que l'unanimité des réjouissances a sa part d'ombre et de dissidence. Même si l'on ne se contente pas de regarder le centre du dessin, si on ne simplifie pas le message en se passant des marges et de la minorité, la rencontre continue d'être binaire même si la dualité est curieusement démultipliée. Les deux exclus – qui se ressemblent, comme pour affirmer encore la symétrie des situations – sont un skinhead et un barbu, deux allusions rapides aux forces de violence qui semblent menacer la rencontre. A sa manière, Plantu renvoie le raciste européen et l'islamiste algérien dos à dos, suggérant un peu brutalement que le dialogue est doublement troublé par une symétrique menace intérieure. Ces deux personnages patibulaires sont d'ailleurs littéralement décapités par le dessin (on ne voit que leur tête), et ils restent confinés dans une position très marginale (« résiduelle » dit l'euphémisme), au pied des deux monuments.

Sur ce canevas résolument binaire, Plantu brode une image qui nous parle de rencontre et de dialogue. Et il faut noter que, dans cette représentation, le principe du voyage officiel est oblitéré ; il n'y a pas de traversée. Chacun des deux présidents reste sur son propre territoire et pour que cette poignée de main historique ait lieu, il a fallu que l'artiste invente une façon de rapprocher les deux bords de cette mer qui sépare et unit les deux pays. Le (non)-pont symbolique, qui relie (presque) les deux hommes et leur permet de se toucher, n'est pas une construction nouvelle créée de toutes pièces pour l'occasion mais une manipulation de monuments qui existent déjà. Et pour que les chefs d'état se rejoignent au dessus de l'eau, les deux monuments doivent s'incliner l'un vers l'autre, au mépris de la gravité, dans un geste souple et gracieux, mais aussi réciproque et symétrique. Les deux flèches verticales s'inclinent l'une vers l'autre, pour que leurs sommets se rapprochent. Une sorte d'arche d'alliance surplombe alors la mer mais cette forme courbe ne devient jamais un arc de triomphe : il lui manque une clé de voûte, si bien qu'elle reste en déséquilibre. Elle dépend de la souplesse de

deux monuments que l'artiste imagine penchés l'un vers l'autre en une courbe qui défie toutes les lois de l'architecture, du dur et de l'immuable. La rencontre entre les deux peuples repose sur un état d'étirement et d'élasticité qui doit transgresser la nature de la pierre ou du métal, la verticalité des symboles.

Du grand écart chez l'immigré

A cette image de binarité démultipliée, on pourrait opposer une autre représentation des rapports France-Algérie que Plantu faisait paraître, dans des circonstances bien différentes, en 1987. Cette année-là, paraissait un essai sur l'immigration maghrébine dont le titre était déjà une thèse ou du moins une prédiction : *Ils resteront : le défi de l'immigration*. Reléguant la catégorie identitaire dans le sous-titre, Gérard Fuchs privilégiait un verbe d'action dont le sujet ne se définissait que par ce futur qui était une promesse ou un avertissement, l'annonce d'un enracinement. L'accent était donc mis sur le faire et non sur l'être. Mais lorsque Plantu a illustré la couverture du livre de Fuchs, une tension s'est ouverte entre le titre, qui évoque un mode d'habiter, et le dessin choisi par l'artiste, qui interprète à sa manière une condition de l'entre-deux, une autre façon d'enjamber la mer Méditerranée. Cette fois, la rencontre ne devait rien aux discours politiques ni aux manifestations officielles. Pourtant, Plantu nous parlait déjà de souplesse et d'agilité pour penser le rapprochement entre deux rives. Mais c'est à un seul corps, et non plus aux deux nations, que l'on demandait l'effort d'étirement. En effet, la couverture du livre représente un personnage (et non plus deux ou un multiple de deux) que l'on voit « entre » la France et l'Afrique (alors que le « ils resteront » semble vouloir dire « en France »)[3].

Comme toute allusion à « l'entre », celle-ci devient modélisation et récit de ce que l'on fait et ce que l'on devient, de ce que dit la langue lorsqu'il y a de « l'entre ». Et comme le faisait remarquer Michel de Certeau, ce genre de pensée comporte un risque : « De l'idée que la culture est une totalité cohérente où se fixent les expériences particulières, sortent les discours dramatisant l'« entre-deux », comme s'il n'y avait que le vide « entre » des appartenances stables et comme s'il fallait nécessairement opter entre deux identités : le voyage ne serait plus que perte en attendant un port … » (p. 233).

[3] En 1993, ce dessin m'avait paru important parce qu'il soulignait que l'on ne peut appartenir qu'à une culture symbolisée par un espace et que les Beurs étaient forcément en position intermédiaire, « entre » deux pays, et que le choix consistait à décrire cette « acrobatie » *soit* en termes de souplesse *soit* en termes de souffrance (Rosello 1993). Dix ans plus tard, je constate que cet acrobate me hante toujours mais que je ne peux plus le lire de la même manière : à présent, la comparaison entre des récits permet de faire ressortir la façon dont les auteurs analysent la *forme* d'agilité des entre-deux et savent reconnaître le mélange de souplesse et de souffrance que cette situation engendre.

Ici, au contraire, « l'entre-deux » devient indissociable d'un savoir-faire. L'Afrique (un continent) et la France (un pays) sont symbolisées par des chaises que l'immigré ne peut pas utiliser normalement, sur lesquelles il ne peut pas s'asseoir, ce qui provoque un écart par rapport au faire dominant. Le malconfort évoqué par la position instable est devenu une forme de souplesse extrême, qui fait, de l'immigré, un acrobate hors du commun (plutôt qu'un voyageur). Réservé aux gymnastes ou aux danseurs, d'ailleurs souvent associé aux danseuses auxquelles on attribue peut-être une plus grande élasticité naturelle, le grand écart n'a rien de quotidien, il est un geste professionnel qui fait partie d'une chorégraphie, d'une démonstration ou même d'un entraînement qui a pour but de rendre le corps exceptionnel, beau et spectaculaire. Le grand écart s'admire, n'est pas à la portée de chacun. Pour le dessinateur, l'être entre-deux n'est pas un type de voyage mais une forme de gymnastique que le personnage exécute avec adresse.

Pourtant, tout le côté de séduction qui accompagne en général l'exhibition d'un corps sportif manque au reste de la scène. Les paillettes du cirque, le public enthousiaste des manifestations de haut niveau ont disparu, laissant l'immigré à une solitude triste et d'autant plus désenchantée que sa prouesse devrait pouvoir être appréciée à sa juste valeur. Pour Plantu, le sujet immigré se reconnaît à un faire dont on ne voit ni la difficulté ni la réussite : son être au-monde est une performance, mais qui n'est pas perçue comme telle. Les accessoires de l'artiste sont comiquement remplacés par des objets qui ne rendent l'exercice que plus difficile : la valise, l'attribut stéréotypé du migrant voyageur, n'est ici qu'un obstacle supplémentaire, quoiqu'il n'empêche pas l'acrobate malgré lui de maintenir cette pose toujours en déséquilibre.

Dans ce dessin qui raconte une histoire, la langue intervient implicitement par le biais d'une expression figée qui véhicule toutes sortes d'images collatérales. La locution «avoir le cul entre deux chaises» sert de socle à toute la scène et le récit visuel entérine les présupposés culturels qui nous font associer chaque pays de résidence à une « chaise ». Toutefois la position que Plantu donne à l'immigré suggère aussi que lorsque l'écart se creuse entre les deux sièges, la position assise n'est même plus envisageable et se transforme en acrobatie.

De telles représentations du sujet nous imposent une définition performative de ces protocoles de l'être entre-deux que nous avons tendance à entériner comme une description parce que leur efficacité narrative et leur concision emportent une adhésion que nous ne sommes pas toujours conscients de donner [4].

[4] Souvent, les dessins racontent une histoire et les récits se servent de notre imaginaire visuel, ce qui explique pourquoi les mêmes paradigmes apparaissent dans les dessins de Plantu ou les romans de Malika Mokeddem. Pour imaginer notre identité (ou l'aliénation que nous

La « Chetaha » des Amants désunis

Plantu n'est pas le seul à adopter cet imaginaire acrobatique. Ce discours de la souplesse, celle des monuments nationaux dans le premier exemple, celle du sujet immigré dans le deuxième, peut se traduire autrement que par des images au sens littéral du terme. Dans la littérature algérienne récente, les modalités de l'étirement se déclinent différemment et deviennent un topos littéraire lorsque les textes cherchent à rendre compte de ces paroles déplacées qui ne se cantonnent pas à une rive.

Dans le roman d'Anouar Benmalek, *Les Amants désunis* (1998), les deux personnages annoncés dans le titre sont Anna et Nassredine, l'une d'origine européenne, l'autre berbère. Ici, la figure de l'acrobate est diégétiquement accrochée à la femme et non à l'homme maghrébin. Tout au long de ce récit qui finira par les laisser se réunir, ces deux amants sont sans cesse séparés par des forces xénophobes et racistes qui persécutent ce « couple 'anormal'» (p. 16).

Ils sont d'abord victimes de la violence coloniale. Nassredinne est arrêté et accusé d'avoir dévoré des collecteurs d'impôts qui ont disparu près de son village, puis il est quasiment enlevé par l'armée et « mobilisé d'office dans le 7e régiment des tirailleurs algériens en partance vers la grande boucherie européenne » (p. 251). Lorsqu'il revient à Alger, il découvre qu'Anna a disparu. Malgré la détermination de Nassredine qui retrouve sa trace (elle s'est engagée dans un cirque qui l'a amenée jusqu'à Madagascar), le destin (et l'auteur) s'acharnent sur leur couple : pour eux, chacun des chapitres qui rythment les livres d'histoire apporte une autre raison de désespérer. Ainsi, lorsqu'ils reviennent en Algérie avec leurs deux enfants, la guerre de libération a commencé et leur amour est devenu une provocation insupportable pour les deux camps : dans les Aurès, en 1955, l'officier d'état civil qui est obligé d'accéder à leur désir de se marier cache « à peine son dégoût » (p. 16), et un soldat qui vérifie leur passeport et ouvre le livret de famille tout neuf «crache par terre de dégoût : 'Madame, vous trahissez votre race !' » (p. 17). Ce dernier contrôle sera fatidique : arrêté par les soldats et torturé, Nassredine est considéré comme un traître par le F.L.N. qui égorge ses deux enfants tandis qu'Anna est enlevée par les soldats français. Il leur faudra toute une génération pour se rejoindre au sein d'une Algérie désormais en proie à d'autres démons et être de nouveau en butte à la violence insensée des terroristes. Leurs déplacements physiques ne servent à rien. Partout où ils vont, les mêmes dangers les menacent.

---

ressentons par rapport à la demande d'unité) comme une « tresse » (Lionnet 1995, 5), un « kaléidoscope » (Kristeva 1988, 25) ou une acrobatie, il faut pouvoir mêler l'image et le diégétique. Comme le fait remarquer Yolande Helm, le récit/dessin se met alors à fonctionner un peu à la manière du tatouage tel que le décrit Abdelkebir Khatibi dans *La Blessure du nom propre* (Helm 2002, p. 112).

La longue liste de persécutions que subissent les héros deviendrait sans doute monotone si le lecteur ne finissait pas par se douter que le genre même de l'accumulation devient une loi d'airain qu'une forme de souplesse extrême devra bien modifier d'une manière ou d'une autre. La structure du récit devient donc l'équivalent d'un monument national inflexible qui ne ferait que renforcer les impitoyables dualités rigides auxquelles seule l'imagination d'un auteur peut apporter un correctif.

Rien n'est épargné à ces deux héros. D'un point de vue narratif, la pression exercée par la référentialité devient presque ingérable et menace de paralyser le récit. Comment ces deux personnages peuvent-ils mettre en contact les deux rives de la Méditerranée au sein d'une narration qui ne renonce pas au « réalisme » et qui doit donc faire entrer l'acrobatie dans les limites du « réel » de la fiction ? L'humour n'étant pas au rendez-vous comme moyen d'infléchir ou de courber ce que la langue, la culture et le référent auraient d'inflexibles, le rire ou le sourire ne sert pas d'échappatoire, il n'est pas proposé comme solution de survie (du texte). La crainte que toute rencontre algéro-française soit irréaliste peut très bien paralyser le récit : si toute histoire de contact est d'avance donnée comme un scénario invraisemblable, comment peut-on même raconter un rapprochement ?

Lorsque celui-ci devient impossible, le romancier en est réduit à se bâtir un monde textuel où les territoires deviennent des îles et où chaque héros est irrémédiablement isolé des autres. Par exemple, dans *A quoi rêvent les loups*, Yasmina Khadra nous livre sa vision ce que devient un pays d'où toute rencontre est bannie parce qu'il n'y a plus de possibilité de lens entre individus. Le narrateur du roman suggère qu'une telle situation transforme l'Algérie en un archipel de solitudes. Ni bateau, ni chaise ne permet de relier les humains : une atomisation a eu lieu qui semble être le contraire dysphorique des créolisations postcoloniales : « Sid Ali, le chantre de la Casbah, me disait que l'Algérie était le plus grand archipel du monde constitué de vingt-huit millions d'îles et de quelques poussières. Il avait omis d'ajouter que les océans de malentendus qui nous séparaient les uns des autres étaient, eux aussi, les plus obscurs et les plus vastes de la planète » (Khadra 1999, p. 36) [5].

Or, si la rencontre entre Anna et Nassredine est à la fois radicalement malheureuse mais pourtant « heureuse » au sens où Austin l'entend (Austin 1970), c'est parce que les héros font advenir un autre modèle que le couple infernal France-Algérie que l'histoire ne cesse de redessiner devant eux. La figure narrative que Benmalek nous propose pour relier ces îles est l'équivalent de la souplesse de l'émigré étiré entre deux chaises. Dès le début du texte, une des caractéristiques de l'héroïne apparaît, qui semble

[5] Et il est sans doute problématique que l'allusion à un archipel et aux « îles » perde un peu de son pouvoir si le lecteur ne connaît pas le sens du mot « El Djazaïr ».

d'abord être de l'ordre du détail (apparemment sans rapport avec sa quête et son voyage, sa nationalité ou son ethnicité). Elle sert pourtant à modéliser l'agilité nécessaire à ce genre d'expérience. D'un point de vue narratif, il s'agit donc d'une tactique qui pourrait passer complètement inaperçue parce qu'elle est intimement mêlée à l'intrigue. Ce « petit fait vrai » semble n'avoir d'autre fonction diégétique que d'habiller le personnage d'un costume de mots spécifiques, d'en faire un personnage classique de roman classique.

Lorsqu'Anna rencontre sa belle-mère, pour la première fois, le lecteur apprend ainsi que cette dernière l'a surnommée « la *Chetaha*, la Danseuse, expression peu flatteuse dans sa bouche » (p. 14). D'abord hostile à l'étrangère (son fils, qui est parti longtemps, revient avec une femme qui n'est pas officiellement son épouse et dont il a deux enfants déjà grandets), Zehra se laisse pourtant séduire assez vite par cette jeune femme peu ordinaire. Or son affection n'est gagnée ni par les explications de son fils ni par le dialogue qui pourrait s'installer entre les deux femmes. Entre elles, il ne peut y avoir que le silence et l'incompréhension puisque Anna ne parle pas le chaouï. Aucune parole ne sert de passerelle entre les deux héroïnes. En revanche, un lien est effectivement établi par une performance, par la démonstration qu'Anna fait de son art de jongleuse et d'acrobate de cirque.

Nous découvrons en effet dès les premières pages du livre qu'Anna sait déjouer la force de gravité et d'obliger les objets à voler malgré eux : elle sait jongler avec « trois, quatre, cinq, six pommes de terre » (p. 15) et elle exécute aussi, pour sa belle-mère, un « véritable numéro de sauts en avant, roulades, déplacements sur les mains » (p. 15). Grâce à son art, un art qui vient du corps, Anna a su transformer la « moue dédaigneuse de celle qui en a vu d'autres » (p. 15) en ravissement : « Zehra s'est animée, les yeux plissés d'incrédulité. Nassredine a vu l'étonnement, puis l'émerveillement rajeunir les traits fatigués de celle qui l'avait mis au monde » (p. 15).

Cet étrange trait d'union, qui passe par une performance physique, transforme la famille d'abord hostile en public, en un public proche de l'enfance, prêt à un «sense of wonder » que le contact avec la tragédie rendait presque impossible. Zehra, qui ne comprend pas vraiment ce qu'est un cirque, assimile d'ailleurs l'art de la jongleuse à celui des conteurs traditionnels « qui vont de marché en marché raconter entre fruits et légumes les histoires et les légendes du temps jadis… Dans les deux cas, des gens se mettent en rond pour les admirer ; par terre ou sur des chaises, ça n'est pas suffisant pour les distinguer » (p. 15). En refusant de voir une différence entre le conteur et les artistes de cirque, Zehra donne donc à sa belle-fille une place au sein de sa communauté et crée un pont entre deux formes de performance, l'une familière, l'autre étrangère. Bien sûr, la jeune femme ne saura pas commencer par le « Machaho ! Tellem chaho » des contes berbères puisque son art va devoir se passer de la langue commune. Mais pour Zehra,

le refus de « distinguer » entre deux formes de spectacle est un choix politique qui correspond à leur situation de langage : les deux femmes ne peuvent apparemment pas se comprendre mais le corps d'Anna, par son agilité, par sa souplesse si grande qu'elle est capable de devenir une source d'émerveillement, transcende les préjugés de la vieille femme berbère.

Souvent, dans l'histoire, les dons d'Anna sont mentionnés au moment où son identité la désigne comme étrangère, mais où elle est justement capable de communiquer malgré les soupçons de ceux qui l'entourent. Au début du roman, revenue en Algérie pour retrouver Nassredine et se recueillir sur la tombe de ses enfants, elle rencontre un jeune Algérien, un enfant des rues dont tout la sépare : son sexe, son phénotype, son âge, sa langue et même les préjugés du gamin envers « la Suissesse » qu'elle est devenue. Pourtant, le moment où son ancien métier intervient correspond à un moment de communion inattendu qui transforme les deux sujets en « vieux amis » :

> *La vieille Suissesse et le gamin des rues d'Alger devisent comme de vieux amis, mêlant allégrement l'arabe et le français, s'aidant des mains et des mimiques quand les mots font défaut. Anna apprend à Jalla qu'elle a été acrobate dans un cirque. L'enfant ne la croit qu'à moitié :*
> *–Toi acrobate ? Mais tu es trop vieille !*
> *–Je ne suis pas née avec des rides et des cheveux blancs. Ça ne se voit peut-être plus, mais moi aussi j'ai été jeune. Et il me reste encore des muscles de ce temps-là. S'il n'y avait pas eu autant de gens autour de nous, je t'aurais montré que je peux encore grimper à un arbre plus vite que toi, sagouin !* (p. 112).

Contrairement à ce qui se passait dans les Aurès, dans la famille de Nassredine, ici, le public est mal choisi et la souplesse de l'acrobate ne peut donc pas se donner en spectacle comme au temps où sa belle-mère l'assimilait aux conteurs berbères. Pourtant, l'ancienne acrobate continue à déjouer la catégorie identitaire qui est devenue la plus évidente pour ceux qu'elle rencontre : cette vieille femme défie l'enfant dans une catégorie d'activité qui les emmène tous les deux sur le terrain de la jeunesse et du jeu. Elle réinvente un personnage de petit garçon insouciant (une catégorie que même Jallal ne peut plus occuper). Et de nouveau, la langue elle-même devient hybride, elle est un mélange dont « l'allégresse » connote ici aussi bien la joie qu'une sorte de manque de sérieux ou d'impertinence. De plus, le corps vient suppléer au lexique manquant, les mains prennent le relais du dictionnaire.

Toutefois, la souplesse de l'héroïne n'est pas présentée comme un don, c'est-à-dire comme une identité dont son corps serait par hasard pourvu : cette acrobate est une artiste qui fait travailler son corps et le soumet à une discipline que le texte présente comme implacable et douloureuse. Anna se dépense sans compter et les inlassables répétitions de mouvements qu'elle doit effectuer sont décrites comme une sorte de torture volontairement endurée :

> *Nassredine est fasciné de découvrir à quel point cet entraînement peut être rude. La frêle jeune fille est capable, des heures durant, d'exécuter les mêmes*

> *mouvements, de tordre son corps sans pitié comme un torchon, de sauter en l'air, et de retomber au sol en un grand écart si brutal que Nassredine, n'en pouvant plus, se lève et va fumer une cigarette dehors. Elle le taquine sur sa sensiblerie.* (p. 241).

La « brutalité » des exercices, l'absence de « pitié » qui caractérise cet « entraînement » évoque plus un camp militaire que l'élégance que l'on associe au résultat des numéros d'équilibriste qui réussiront à émerveiller la mère de Nassredine. Les deux parties du texte nous aident à ne pas perdre de vue le prix qu'Anna paye pour pouvoir faire de son corps un spectacle enchanteur.

Un « transat » sur la Méditerranée

Dans d'autres textes et contextes, le rapport entre difficulté et grand écart est médiatisé par l'humour. Dans le dernier texte que j'analyserai ici, ce n'est plus un monument national qui doit se courber ni le corps des personnages qui doit s'étirer : la souplesse est relayée par un accessoire, un objet que l'on peut acquérir (comme on acquiert une langue). Dans un texte publié trois ans avant le deuxième dessin de Plantu mais plus de dix ans avant le roman de Benmalek, la chaise imaginée par l'humoriste est remplacée par une autre forme de siège.

Les A.N.I. du « Tassili » était, à l'époque, le premier roman d'Akli Tadjer [6]. Ce texte a pour héros Omar, un jeune Algérien immigré en France et « Arabe non identifié » qui traverse la Méditerranée sur le *Tassili*. L'espace n'est donc ni celui du départ ni celui de l'arrivée mais celui du voyage, de la mer comme dans *N'zid* de Malika Mokeddem. Pourtant, opposer la mer à la terre n'est pas suffisant car l'eau est aussi à interpréter soit comme ce qui sépare la France et l'Algérie, soit comme ce qui sert de lien entre les deux espaces méditerranéens, soit comme un tiers espace qui évite aux sujets de prendre parti ou position. Elle peut être le symbole même de ce que Balibar appelle la « frontière non-entière » (Balibar 1998, p. 76) qui peut nous servir à représenter les deux territoires dans leur ensemble comme une épaisseur intraversable et inséparable [7].

L'hésitation que l'on peut éprouver à modéliser ce qui est soit un « entre-deux » soit justement une remise en question du deux entre lesquels un « entre » pourrait exister, trouve une réponse au sein même du roman (Hargreaves 1996). Car le personnage principal refusait consciemment d'adopter la position de l'acrobate de Plantu. A la question de son amie

[6] Ce texte sorti au moment où le mouvement « beur » faisait son apparition, a été suivi par deux autres romans : *Courage et Patience* et plus récemment *Le Porteur de cartable* qui a été adapté pour la télévision et programmé à l'occasion de « l'année de l'Algérie en France » (Réalisation Caroline Huppert, 2002).

[7] De plus, comme le fait remarquer Anne Cirella-Urutia, le fait que le nom du bateau soit aussi celui d'un massif montagneux transforme le ferry en repère ambigu (Cirella-Urrutia 2003).

Nelly qui lui demande : « Culturellement, est-ce que tu as le cul entre deux chaises ? », Omar répond en récusant un des éléments de l'image : pour lui, il n'y a précisément pas de chaises jusqu'à ce qu'on s'en construise une (et non pas deux). Or, cette « chaise » qu'il imagine a des caractéristiques très précises et tactiquement adaptées à sa situation :

> *Tu sais ma chère, avoir le cul entre la France et l'Algérie, c'est avoir le cul mouillé, et je ne supporte pas d'avoir les fesses mouillées. Il y a longtemps que j'ai pigé que pour être bien dans sa peau et à l'aise dans ses babouches, il ne fallait surtout pas choisir entre la France et l'Algérie… D'ailleurs pourquoi choisir puisque j'ai les deux… Je ne veux pas être hémiplégique. Mais pour éviter la paralysie d'une partie de mon cerveau, il a fallu que j'investisse énormément d'argent… Toutes mes économies… Je me suis acheté un immense transat qui, une fois déplié, s'étale de Tamanrasset à Dunkerque. Mais tu peux me croire, ça n'a pas été une partie de plaisir pour déplier un grand machin comme ça… Maintenant j'ai le privilège de vivre allongé toute l'année la tête face aux soleils… Des vacances à vie si tu préfères…*

Les deux chaises de Plantu ont donc disparu pour faire place à un seul type de siège qui évoque la croisière, les vacances, mais aussi la transnationalité de l'opération (même si l'origine du mot transat fait allusion à un autre océan que la mer qui nous intéresse ici). Curieusement, et au mépris d'un autre type de réalisme cosmique, il n'y a plus qu'une chaise mais deux soleils.

L'humour s'arroge le droit d'effectuer un choix parmi les éléments de l'image qui sont travaillés et menés à terme : par exemple, la visualisation de la « chaise » est très précise, ses fonctions et sa taille sont nettement décrites. Les chaises ordinaires mais nationalisées ou continentalisées de Plantu sont remplacées par un type de chaise bien particulier qui ne sert que dans des conditions spécifiques, sur le pont d'un bateau de croisière par exemple plutôt que dans un bureau ou une salle de spectacle.

En revanche, le passage ne nous explique pas exactement ce que représente l'achat de ce «transat » et donc en quoi consiste le processus d'acquisition de cet objet de médiation : s'agit-il d'apprendre une langue, une culture ? S'agit-il de « s'intégrer » et comment ? Cet aspect du protocole est laissé à notre imagination quoique certains jalons soient posés. Il y a échange commercial, acquisition monnayée mais le narrateur ne nous dit pas qui vend de tels accessoires ni pourquoi ils coûtent si cher.

La difficulté de l'écart est donc aplanie, mais elle ne disparaît pas une fois que l'on possède l'objet : il faut « déplier » le transat. De nouveau, une image d'étirement s'impose mais ici c'est la chaise qui s'étire plutôt que le corps de l'immigré. Ce protocole demande pourtant un travail et un effort que l'on ne requiert pas des autres citoyens. Le héros n'explique pas non plus en quoi exactement la difficulté réside mais cette discrétion fait pendant à un autre passage du livre où l'auteur, par pudeur, hésite à se montrer explicite sur le racisme qu'il subit en France. Les exemples qu'il finit par raconter suggèrent que le risque d'humiliation toujours présent doit sans

cesse être sublimé, transformé en humour et en constructions imaginaires fantasques comme le transat. Dans le texte, le dépliement continuel prend la forme d'une prétérition : je ne vous dirai pas que…

Comme le grand écart de l'immigré de Plantu qui traduit, à sa manière, un futur stabilisé (le titre du livre de Fuchs suggérait : « Ils resteront »… dans cette position), la présence du transat est désormais entérinée comme durable, c'est un état, et même un état privilégié qui fait du choix des deux « soleils » une partie de plaisir après coup. Mais de nouveau, la configuration imaginaire de la position d'équilibre, donc la métaphore du protocole de rencontre, reste exclusivement individuelle, et le personnage suggère d'ailleurs que cette solution n'est pas généralisable : aucun communautarisme n'est proposé comme un horizon pédagogique. Les « gens du transat » n'existent pas dans ce modèle. « Heureusement », ajoute le narrateur dont le niveau d'ironie devient ici difficile à évaluer : « T'imagines tous les transats qu'il faudrait si toute la planète était peuplée de gens comme moi ?… L'angoisse ! J'aurais même plus de place pour profiter des soleils… Remarque, rien ne t'empêche de rêver que tu es un ANI, non, rien ne t'empêche » (p. 174).

Comme le dessin de Plantu, le texte de Tadjer laisse nombre de questions en suspens : aucune explication d'ordre pratique, sociologique, culturelle ou politique n'est associée à l'idée du transat. La seule solution proposée fait partie de celles que l'on invente et dont on peut rêver. Si vous ne voulez pas avoir les « fesses mouillées », il faut refuser « l'hémiplégie » du choix et « déplier » un transat, qui constitue un accessoire cher et difficile à manier. En d'autres termes, les métaphores ne nous font pas passer de la théorie à la pratique, mais d'une forme d'abstraction à une autre (par exemple, de la philosophie politique de Balibar aux deux soleils de Tadjer) : le lecteur devra prendre la responsabilité de transformer les images en pratiques quotidiennes.

Du point de vue linguistique, les tactiques employées ici pour créer cette parole du dialogue relèvent et du graffiti historique et d'une réécriture des expressions toutes faites. Le passage opère une sorte de « tag » historique en parodiant et modifiant le sens de l'allusion à la très grande France qui s'étendait de Dunkerque à Tamanrasset. Quant aux expressions « avoir le cul entre deux chaises » ou « à l'aise dans les baskets », elles sont très légèrement modifiées pour s'adapter à un contexte précis. Les locutions figées deviennent mobiles, ce qui rajoute un peu de jeu (de nouveau de la souplesse) dans la mécanique des mots : l'entre-deux-chaises n'est plus un vide mais un autre élément dans lequel on baigne (l'eau de la mer) et dont l'existence a une conséquence palpable sur le corps imaginé (il est mouillé, comme on dit d'un complice ou d'un espion). Quant aux « baskets » mondialisés, américanoïdes, ils deviennent « babouches » dont il est important de remarquer que tout le monde les connaît et les reconnaît

comme élément arabe, mais également que ce mot étranger ou plutôt de l'étranger, est un attribut exotique, inoffensif, domestique, confortablement amusant [8]. La rencontre entre «à l'aise » et « dans ses babouches » renforce la première idée qui se passe de tension, de conflit.

Conclusion

Tous les exemples traités font donc intervenir une pensée de la souplesse de préférence à des métaphores de passerelles et de pont déjà construits, ou de ferry sur lequel on s'embarque pour traverser une mer dont on connaît les contours. Ici, le mode du rapport à l'autre et à soi-même passe par l'acrobatie ou la torsion de corps ou de monuments qui existent déjà. Et ces visions qui pourraient sembler essentiellement descriptives, imposées par le bon sens des observateurs, sont en fait des propositions théoriques qui posent les bases d'une définition de la rencontre. L'acrobatie nous parle à la fois de l'écart, de l'identité des sujets qui l'habitent mais aussi des pratiques qui les aident à se déplacer ou à se placer sans cesse dans le déplacement. Selon que l'on considère les dessins de Plantu ou les textes de Benmalek, de Mokeddem, de Khadra et de Tadjer, le savoir-faire que requiert la souplesse est une langue architecturale ou une langue du corps, et elle passe aussi par la réécriture de textes déjà existants.

J'aimerais suggérer que ces constructions culturelles, ces récits visuels ou dessins narratifs faits de mots ou d'images, nous proposent en fait de multiples versions de ce que pourrait devenir l'entité «France-Algérie » lorsqu'un événement est décrit comme une rencontre ou une traversée par un discours (narratif ou figuratif) qui établit les paramètres d'un protocole de contact. Tous ces acrobates sont encadrés par l'horizon d'attente de l'imaginaire dominant qui régit notre conception des relations « entre », des positions de «l'entre-deux ». Mais chaque récit constitue également une intervention culturelle qui nous propose de revoir la manière dont nous envisageons ces positions, ces pratiques et la façon dont nous pouvons les raconter. La souplesse des personnages de Plantu, de Benmalek ou de Tadjer nous donne à voir un savoir-faire qui déplace aussi bien leur corps que notre langue. Devenus les spectateurs de ces numéros d'équilibriste, nous serons peut-être conscients d'être à l'écoute d'histoires qui ressemblent à des contes berbères. Ainsi déplacées, la parole des uns et l'écoute des autres mettraient fin au silence des étrangers devenus muets pour ceux qui les rencontrent sur un autre rivage que le leur.

[8] Sur les différentes tactiques de manipulation des expressions dites figées dans le roman, voir Manopoulos (1996, p. 95-96).

Bibliographie

Austin, John Langshaw. *Quand dire c'est faire*. Traduit par Gilles Lane. Paris, Seuil, 1970.

Balibar, Etienne. « Algérie, France : une ou deux nations ? » *Droit de cité*. Paris, Editions de l'Aube, 1998.

Benmalek, Anouar. *Les Amants désunis*. Paris, Calmann-Levy, 1998.

Certeau, Michel de. *La Prise de parole et autres écrits politiques*. Paris, Seuil, 1994.

Cixous, Hélène. *Les Rêveries de la femme sauvage : scène primitive*. Paris, Galilée, 2000.

Cirella-Urrutia, Anne. « Images d'altérité dans les œuvres autobiographiques *Les A.N.I. du 'Tassili'* de Akli Tadjer et *Temps maure* de Mohammed Kenzi », *Mots pluriels* 23 (mars 2003), http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2303acu.htm

Fuchs, Gérard. *Ils resteront : le Défi de l'immigration*. Paris, Syros, 1987.

Hargreaves, Alec. « Stratégies de désappartenance chez Akli Tadjer ». *L'Ecriture décentrée*. Sous la direction de Michel Laronde. Paris, L'Harmattan, 1996. p. 75-84.

Helm, Yolande A. « Malika Mokeddem : Le grain de l'image », *Expressions maghrébines* 1.1 (2002) : p. 111-124.

Khadra, Yasmina. *A quoi rêvent les loups*. Paris, Julliard, 1999.

Khatibi, Abdelkebir. *La Blessure du nom propre*. Paris, Les lettres nouvelles, 1974.

Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris, Fayard, 1988.

Manopoulos, Monique. « Safia ou le néo-orientalisme tiers-espaciel dans *Les A.N.I. du « Tassili »* d'Akli Tadjer». *L'Ecriture décentrée*. Sous la direction de Michel Laronde. Paris, L'Harmattan, 1996. p. 85-107.

Tadjer, Akli. *Les A.N.I. du « Tassili »*. Paris, Seuil, 1984.

– *Courage et Patience*. Paris, Jean-Claude Lattès, 1987.

– *Le Porteur de cartable*. Paris, Jean-Claude Lattès, 2002.

Rosello, Mireille. « The 'Beur Nation' : Toward a Theory of 'Departenance' », *Research in African Literatures* 24.3 (1993) : p. 13-24.

Mokeddem, Malika. *N'zid*. Paris, Seuil, 2001.

Tillion, Germaine. *Les Ennemis complémentaires*. Paris, Minuit, 1960.

Déplacement et paroles déplacées dans l'écriture de Dib

Mourida AKAICHI,
Rennes 2

Le déplacement, composante essentielle dans les romans de Dib, constitue souvent la démarche première et parfois fondamentale du héros. Il est très fréquent que les personnages partent, reviennent, vibrent sur place et parfois s'engagent dans une longue marche. Si ce mouvement peut parfois devancer les autres actions et devenir la raison pour le développement de l'écriture, il peut aussi aller de pair avec un autre déplacement plus profond : celui qui touche l'écriture et la parole.

Déplacement physique

Dans *Habel* et *Les Terrasses d'Orsol,* le déplacement est source de présence : Ed a quitté son pays et se trouve en mission dans la ville de Jarbher, et Habel est exilé par son frère et se trouve dans une ville étrangère. Tous les deux rencontrent des mystères dans ces deux nouveaux mondes qui les engagent en une quête douloureuse. C'est la fosse abritant des êtres étranges pour Ed, et la ville qui dérobe ses secrets pour Habel. Cette quête leur dicte un déplacement incessant : Ed ne cesse d'aller à la fosse pour déchiffrer ces êtres et leur trouver un nom ; et Habel se donne rendez-vous tous les soirs dans l'attente d'une rencontre et d'une réponse au monde qui l'entoure : « Je débouche du métro, dit-il, je prends la garde à cet endroit et j'attends » [1].

Alors, ne réfléchissant pas davantage je n'hésite pas, dit Ed, je me mets à courir [2].

Cette visite du lieu maudit engendre une parole interrogative et inquiétante sous forme de « questions sans réponses », dont l'expression « sacré nom » constitue le leitmotiv, et évoque le mystère et le secret de la

[1] Dib, Mohammed, *Habel*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 23.
[2] Dib, Mohammed,. *Les Terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, 1985, p. 5.

fosse. Cette parole qui essaie de donner le nom devient de plus en plus étrange car elle montre que la nature des êtres se complique et change à chaque fois au lieu de leur donner un nom.

> *Il serait plus juste, réflexion faite, de supposer qu'il s'agissait d'araignées au lieu de tortues ou de crabes, mais des araignées comme celles-là, de la taille d'un molosse, où en existe-t-il ?* [3]

De même le retour de Habel au carrefour va de pair avec une parole qui ne cesse d'évoquer l'attente vaine et le rendez-vous nocturne. Cette parole se renouvelle avec le renouvellement du déplacement, mais les deux n'amènent aucun événement. Et plus l'attente se prolonge dans le temps, plus la parole de Habel prend une tournure vers le malaise, la stupeur, le danger, jusqu'au meurtre : Habel devient comme un assassin qui revient sur les lieux du crime : « Sept soirs d'affilée que je donne rendez-vous à ma propre mort » [4].

Puis cette parole devient de plus en plus étrange avec l'absence de l'événement. Elle devient alors lieu du vide et d'absence rythmé par la redondance du mot «rien », «ce n'est pas arrivé. Rien n'est arrivé, dit Habel » [5]. Et lorsque le retour s'interrompt, la parole évoque son interruption et celle de l'attente : « Je n'y suis pas retourné, je ne suis pas allé attendre. Il n'y a rien à attendre » [6].

Ainsi, le déplacement crée une parole qui lui ressemble et qui traduit sa nature et répond à son objectif. Une parole hantée par la solitude et le vide.

Parallèlement à la parole de Habel, le déplacement amène une autre parole et devient chasseur infatigable : celle du Vieux, de la Dame de la Merci, de la mort ? C'est une parole « se parlant toute seule », «avec tous ses dangers, comme toujours, intolérante et furieuse » [7]. Délocalisée, elle se déplace d'une bouche à l'autre, d'un lieu à l'autre : « Elle est sans origine, sans visage, a pour seule cible Habel, et ne fait que revenir, lui sauter dessus et redire tout ce qu'il n'avait pas entendu » [8]. Elle fuse de toutes parts, de tous les coins de l'horizon, et se présente sous forme de mots, de phrases, qui tombent, pleuvent sans bruit. De grandes histoires, mais encore plus sombres, plus regrettables, ne peuvent et ne savent dire autre chose. Une parole déplacée, car au lieu de donner des informations, elle menace, harcèle et devient chasseur infatigable.

[3] Ibid, p. 29.
[4] Ibid, p. 55.
[5] Ibid, p. 48.
[6] Ibid, p. 65.
[7] Ibid, p. 69.
[8] Ibid, p. 8.

La marche vers le nom

Le nom introuvable

Ce déplacement qui touche la parole ne provient pas uniquement de sa nature étrange et inquiétante, mais il réside aussi dans son parcours. En effet la parole effectue une marche qui semble aller vers le nom sans jamais l'atteindre.

Dans *Habel*, l'on trouve une sorte de préparation du nom faux comme si les personnages avaient besoin d'anonymat, comme s'ils avaient besoin de se protéger. En effet Habel, en se donnant le nom Ismaël « n'eût pas trouvé mieux s'il avait désiré prononcer des mots qui protègent » [9]. Les personnages se baptisent et se baptisent l'un l'autre : Le Vieux est un nom donné par Habel, mais ce nom change rapidement et devient La Dame de la Merci. Le nom de la figure féminine oscille entre Sabine et Lily ; Lily qui était à l'origine Lily Anna, puis devint Liliana [10].

La parole ignore donc le nom et se détourne à chaque fois de sa création. Elle évoque différentes autres choses sans aucun rapport entre elles ; puis hésite sur l'acte de nommer, peut-être « parce que les routes, toutes les routes ont cessé d'exister, perdues comme de l'eau dans du sable, dit la voix à Habel... » [11].

On essaie de créer le nom, on le pense, on le murmure, mais il demeure toujours dans l'ambiguïté et la fuite : « la parole qui doit donner la réponse est donc soit incompréhensible, soit incomplète. La parole est hiéroglyphe, simulacre, séduction, oubli et mutisme à la fois » [12], dit Charles Bonn à ce propos.

Ainsi cette marche vers le nom devient tout un travail de méconnaissance et de dépassement. Et la parole devient alors « des mots, des phrases, de grandes histoires, encore plus sombres et plus regrettables » [13].

Rencontre de discours et déversement dans le songe

A la différence de cette autre parole qui change constamment d'objet pour devenir encore plus ambiguë et plus étrange, la parole de Habel se déverse dans la nostalgie et dans le songe. En effet Habel, face à ce monde qui lui dérobe ses secrets, se réfugie dans l'interpellation du frère pour lui rappeler son attachement : « Non, dit-il, je ne serai jamais séparé de vous, Frère, c'est une chose qui n'arrivera pas car elle ne dépend ni de vous ni de

[9] Ibid, p. 50.
[10] Ibid, p. 99.
[11] Ibid, p. 108.
[12] Bonn, Charles, *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988, p. 239.
[13] Dib, Mohammed, *Habel*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 148.

moi ; nous ne pouvons pas échapper l'un à l'autre »[14]. Bien que Habel se trouve dans un monde où tout lui montre la séparation, il reste attaché à jamais au frère malgré son éloignement ; il lui raconte toute sa vie dans ce nouveau monde, son histoire, le chemin qu'il a suivi et son aboutissement, faisant semblant de ne pas regretter ce départ, mais sa parole ne cesse de le trahir pour dévoiler sa nostalgie : « J'ai émigré, mais vous ai-je quitté, Frère, ou quitté notre maison et ceux qui en seront toujours l'âme »[15]. Cette nostalgie est présente en lui comme l'est le frère et ne dépend ni de lui, ni de quelqu'un d'autre.

Qu'il soit celui des êtres de la fosse ou celui de la personne aimée, ou encore celui du monde qui entoure Habel, le nom reste mystérieux et peut désigner le nom du désir qui reste innommable : « le nom est faux, dit M. Broda, parce qu'il fait écran par rapport à l'objet sans nom du fantasme immuable »[16].

Lily/Sabine dans *Habel* ou Aëlle dans *Les Terrasses d'Orsol* sont la figure d'amour qui échappe et rappelle le thème de la ressemblance, source de désir chez Nerval, ou encore chez certains poètes arabes soufis.

La dépossession

Nommer les choses, c'est les posséder. Et ces deux romans témoignent de la dépossession des choses et du monde. La marche de la parole vers le nom n'aboutit nulle part ; l'absence du nom crée une parole mensongère et dépossédée. La parole ne possède pas la réponse qui dévoile pour Habel le monde qui l'entoure, ou le mystère qui hante Ed. Elle est par conséquent vide et creuse.

La dépossession ne touche pas seulement la parole, elle touche aussi le monde et la vie. Elle s'exprime à travers l'oubli dans *Les Terrasses d'Orsol.* Ed oublie la fosse, oublie sa mission, oublie tout jusqu'à son propre nom. C'est en effet l'oubli de tout ce que la narration a pu porter, et il n'y a que l'illusion qui demeure à travers l'artifice et l'ambiguïté car seul le nom du film reste présent dans la mémoire de Ed. L'écriture se détache alors de l'événement et ne garde que la représentation, donc l'éphémère et le mensonge. Elle dépasse ainsi le mensonge par le mensonge, se détourne vers la représentation et fait semblant de la posséder, mais elle ne possède au fond que le mensonge et le songe, car le point de départ est aussi le point d'arrivée : « Je ne veux rien prouver, dit Ed. Je veux dire que j'en suis simplement là, que le point d'arrivée est aussi le point de départ... que j'ai oublié qu'il y a une question qu'on puisse se poser ».[17] Le texte perd ainsi

[14] Ibid, p. 57.
[15] Ibid, p. 130.
[16] Broda, Martine, *L'Amour du nom,* Librairie José Corti, 1977, p. 99.
[17] Dib, Mohammed, *Les Terrasses d'Orsol,* Paris, Sindbad, 1985, p. 197.

son essence, ses repères, et rentre dans un monde d'exil pour répondre à l'exil de l'auteur dans le monde de l'écriture : « Qui écrit est en exil de l'écriture : là est sa patrie où il n'est pas prophète », dit M. Blanchot [18].

La dépossession s'exprime dans *Habel* à travers la folie. L'union de Habel et de Lily se fait non seulement à l'hôpital, mais aussi dans la folie, une sorte de descente aux enfers dantesque. De toute les façons, Habel « n'a que faire de sa raison ». La maladie de Lily devient le lieu d'aboutissement et pour Habel et pour l'écriture ; est-ce parce que « la maladie », dit Dib dans *Les Terrasses d'Orsol,* « est souvent notre dernier refuge quand toutes les autres issues se ferment et que nous ne savons plus à quel saint ou à quel diable nous vouer » [19] ?

Ces deux romans traduisent un monde fermé à toute transparence. L'appel, qu'il soit destiné à la figure de l'amour, ou au lieu d'origine, n'aboutit guère. Seuls l'étrange et l'étranger y sont présents : faute d'être entendu, Ed finit par rejoindre l'homme le plus étranger à cette ville.

Jeu et espace déplacé

Dépossédée de sa charge la plus significative et de son pouvoir, la parole devient jeu drôle et inquiétant.

Le déguisement

Sa nature même incarne le jeu et l'amusement. Dans sa marche vers le nom, la parole acquiert le rôle d'un acteur étrange. Ainsi, elle est plusieurs voix ; elle apparaît, disparaît, fond sur le personnage, pourchasse, menace et harcèle. Elle est par définition une parole mystérieuse et déguisée.

Cette nature lui permet d'organiser tout un jeu autour du nom. Mais lorsqu'elle touche à l'impossibilité de le donner, elle effectue un mouvement de retour, non pas pour amener une réponse, mais pour revenir au point de départ et reprendre de l'élan afin de renouveler le même mouvement. Le jeu définit ainsi une boucle éternelle qui témoigne encore de son amusement et de sa nature fugitive. Et s'il permet de toucher à la réponse, il ne peut que la compliquer davantage en lui créant des masques. La réponse donnée à Ed dans *Les Terrasses d'Orsol* se dit non seulement dans l'amusement et le rire des deux jeunes filles, mais elle se répète dans différentes intonations pour se rendre encore plus compliquée et plus fugitive. De plus, elle est véhiculée dans une langue étrangère que le narrateur ignore, et engendre enfin le spectacle dans ce rassemblement multicolore pour résider dans le déguisement et la représentation.

[18] Blanchot, Maurice, *L'Écriture du désastre,* Gallimard, 1980, p. 105.
[19] Dib, Mohammed, *Les Terrasses d'Orsol,* Paris, Sindbad, 1985, p. 48.

La mise en scène du désarroi

Faute de donner le nom, la parole affiche le désarroi et devient l'instrument de sa mise en scène. Désarroi qui s'exprime à travers le retour au point de départ et la hantise de l'interrogation, mais aussi à travers les actions et l'état d'âme du personnage, son agitation, sa vibration physique et morale à travers le choc, le malaise, la stupeur et la maladie : « Je suis pris de nausée, c'est au dessus de mes forces, je m'enfuis de nouveau, incapable de poursuivre plus longtemps cette observation. » : « sacré nom, je n'ai de ma vie reçu un tel choc » [20] dit Ed. Et Habel : « C'est encore plus horrible que je croyais, qu'on ne pourrait l'imaginer, c'est infect, j'en reviens » [21].

De plus, elle emprunte un lexique hanté par le vide, le retour, et le danger : « retour, attente, rien, assassin, meurtre... »

Dans le cadre de cette mise en scène du désarroi, *Les Terrasses d'Orsol* et *Habel* s'apparentent à *La Nausée* de Sartre où le malaise de Roquentin est aussi provoqué par la vue de quelque chose qui est « venu à la façon d'une maladie et une espèce de nausée qui l'accablait » [22]. Et c'est à partir de cette mise en scène du désarroi que la parole s'emprisonne dans le malaise et que son jeu devient tragique. Par conséquent, elle opère un déplacement au niveau de l'espace romanesque. En effet, elle transforme par son jeu cet espace en un lieu où se jouent d'abord son harcèlement impitoyable, puis toutes ces autres violences comme celles des phaétons diaboliques dans Habel ou celles des motos dans *Les Terrasses d'Orsol.* Un espace qui repose sur l'artifice où « des gens très divers y déambulent et aussi une quantité d'androgynes couverts de cheveux teints et d'oripeaux ». [23] Mais surtout tout un monde de représentation à travers le dédoublement, le déguisement, jusqu'au spectacle.

Cet espace qui est à son tour privé de nom et fermé à l'acte de nommer, contient une parole dépossédée et ne montre alors que l'artifice et l'éphémère. Le nom qui porte toute l'intrigue romanesque sombre dans l'oubli ; seul le nom du film reste présent dans la mémoire de Ed. Seule la représentation résiste à l'oubli et occupe l'espace romanesque qui s'élargit de plus en plus au jeu verbal et à l'aventure d'une écriture douloureuse.

* * *

La spatialité dans ces deux romans symbolise le lieu d'immigration et d'exil à travers les deux héros. De même qu'elle symbolise le monde de

[20] Ibid, p. 10.
[21] Ibid, p. 12.
[22] Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 14.
[23] Dib, Mohammed, *Habel*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 62.

l'écriture où se joue toute une violence. Violence qui réside dans l'acte créateur, mais aussi celle de l'écriture qui ne montre pas la réponse à son auteur. Cette écriture figurée à la fin de Habel par les mots que laisse le Vieux après sa mort et donnent des maux de tête ; et au lieu d'y trouver la réponse, « Habel se sentait plus paumé, plus dans le pétrin que quand il avait commencé ». [24]

La parole qui se déguise, se déplace, déplace le nom pour le léguer à l'horizon, instaure non seulement la dimension tragique de l'écriture, mais transforme l'espace romanesque en une vaste scène théâtrale où se jouent la violence, l'oubli, la folie et la mort. Ce jeu tragique de la parole doit nous inviter à déplacer notre lecture de l'œuvre de Dib, et à réfléchir sur son approche du langage. Cette œuvre qui creuse en direction de la transparence et de la signification, invite le poème de Paul Célan [25] où le creusement est une célébration poétique :

Il y avait de la terre en eux, et
ils creusaient.
Ils creusaient et creusaient, ainsi s'en fut
leur jour, leur nuit. Et ils ne louaient point Dieu
qui, entendaient-ils, voulait tout cela,
qui, entendaient-ils, savait tout cela.
Ils creusaient et n'entendaient plus rien,
ils ne devenaient point sages, ni inventaient aucun chant,
ne créaient aucune langue.
Ils creusaient.
Advint un silence, advint aussi un orage,
advinrent toutes les mers.
Je creuse, tu creuses, et semblablement creuse le ver,
et ce qui chante là-bas dit : ils creusent.
O l'un, ô nul, ô personne, ô toi :
où cela allait-il, puisque cela n'allait nulle part ?
Où tu creuses et je creuse, et je me creuse jusqu'à toi,
et à nos doigts s'éveille l'anneau.

Références bibliographiques

Dib, Mohammed. - *Habel*. Paris, Le Seuil, 1977.
- *Les Terrasses d'Orsol*. Paris, Sindbad, 1985.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris, Le Seuil, 1964.

Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980.

Bonn, Charles. *Lecture présente de Mohammed Dib*, Alger, ENAL, 1988.

Broda, Martine. *L'Amour du nom.* Librairie José Corti, 1977.

Desplanques, François. « Voyage en Nervalie. *Aurélia* et *Cours sur la rive sauvage* ». *Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines*, Université de Nice, 1985. Vol : 51.

Huré, J., Jurt, Joseph, Kopp, R., *Une Poétique du rêve*. Paris, Librairie Honoré Champion Editeur, 1989.

[24] Dib, Mohammed, *Habel*, Paris, Le Seuil, 1977,p. 183.
[25] Metz, Thierry, *Sur un poème de Paul Celan*, Ed. Jacques Brémond, 1990, p. 1.

Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris, ESF éditeur, 1990.
Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris, Gallimard, 1938.
Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris, Le Seuil, 1978.
Vernant, Jean-Pierre & Vidal-Naquet, Pierre. *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*. Paris, La Découverte, 1986.

Topographie idéale pour une agression caractérisée et *Timimoun* de Rachid Boudjedra : Espaces replacés, paroles déplacées

Sonia ZLITNI-FITOURI,
Tunis 1

Partant d'une déclaration qu'a faite Rachid Boudjedra dans une communication intitulée « Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité » et dans laquelle il explique son projet d'écrivain : « *nous avions nos problèmes et j'ai voulu dire la problématique du monde moderne à travers l'Algérie, en tant qu'Algérien (…) qui essayait d'être en situation universelle par rapport à une réalité* »[1], j'ai tenté de montrer, dans *Topographie idéale* **…** et *Timimoun* qui renvoient à des cadres spatiaux comme leurs noms l'indiquent, comment cet écrivain algérien, mû par une volonté de moderniser l'écriture maghrébine, d'utiliser des techniques narratives modernes comme celles que l'on trouve dans le Nouveau Roman français ou encore dans le Récit poétique, a su retracer l'itinéraire de la violence à travers la mise en scène d'un espace devenu le protagoniste principal du roman.

L'espace réel, géographique subira dans ces deux textes, au nom de la modernité, des déplacements et des replacements qui aboutiront au réagencement de l'espace textuel produisant ainsi « une mouvance géographique, discursive et générique ».

Le premier volet de ce travail se proposera d'étudier la mouvance des espaces, devenus pluriels et ambivalents dans *Topographie idéale…* et *Timimoun*, ce qui nous mènera à parler dans le second volet, de la mouvance du récit boudjedrien sous l'effet de la métaphorisation et de la subversion de l'ordre narratif.

---

[1] Rachid Boudjedra, «Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité», in *Cahier d'Études maghrébines*, n°1, 1989, p. 42.

Mouvance de l'espace

Pluralité des espaces

Dix-neuf ans séparent *Topographie idéale...* (1975) et *Timimoun* (1994) mais nous retrouvons toujours la même perception de l'espace parce qu'il retrace le même itinéraire de la violence collective. D'emblée, les deux personnages boudjedriens sont confrontés à deux espaces complexes et hostiles : les stations du métropolitain parisien et le désert algérien. Bien que le contexte socio-politique soit différent (immigré algérien à Paris/exilé algérien à Timimoun), leur rapport à l'espace est presque identique. Dans *Topographie idéale...*, le voyageur immigré se retrouve dans un environnement souterrain fermé qui lui est étranger et qui le coupe du monde extérieur ; un espace incontournable puisqu'il doit prendre le métro afin de se rendre chez un cousin. Dans *Timimoun*, le personnage-narrateur est condamné à faire et à refaire le même circuit « Timimoun-El Goléa-Alger » et donc à subir le paysage saharien étendu à perte de vue et à être isolé des autres. Cet espace lui est également imposé parce qu'il s'y est exilé pour fuir la menace intégriste et oublier ses échecs professionnels et affectifs**.** Pour mieux rendre cette hostilité agressive de l'espace, Boudjedra mettra en scène un cadre spatial mobile et changeant qui manipulera en quelque sorte les deux personnages en les déroutant davantage.

La mouvance de l'espace est assurée d'abord par le recours aux moyens de transport tels que le métropolitain et le vieux bus qui font que l'espace change continuellement. Il s'agit donc d'un déplacement réel des deux personnages. Au fur et à mesure que le personnage de *Topographie idéale...* change de stations, prend des correspondances, se retrouve à l'extérieur du souterrain, les paysages se multiplient et se transforment sous son regard hagard : « *il n'était pas sujet au vertige mais là au bord de l'abîme, il eut comme une impression irrémédiable qu'il allait mourir car le train, sans aucune transition, surgit de sous la voûte pour s'engouffrer dans le vide avec la lumière du jour qui faisait comme une inondation à l'intérieur de la voiture* » (p. 38-9).

Quant au personnage de *Timimoun*, de par son travail de guide touristique, il est amené à faire découvrir aux touristes avides de paysages exotiques, tous les recoins du Sahara : Ksours, oasis, dunes, vestiges du passé, etc. : « *Dehors le véhicule happe tout ce qu'il dépasse : caravanes de chameaux avançant au pas ; gros engins de forage revenant à leur base ; simples silhouettes gravissant les dunes pour couper à travers le désert et prendre des raccourcis* » (p. 18). Les espaces défilent ainsi tout au long des deux textes, comme dans un film, donnant l'illusion de mouvance tout en s'enlisant dans la fixité. En effet, l'impression d'immobilité est due à l'invariabilité du décor et à la circularité des espaces. La structure des couloirs, dans les stations du métro, à cause des nombreux tournants, est

perçue comme circulaire d'autant plus que cette impression est accentuée par la monotonie de la succession d'espaces identiques et la multiplication à l'infini des couloirs et des panneaux publicitaires placardés à droite et à gauche, provoquant le vertige chez le personnage-voyageur. Il ne cesse, en effet, de « *tourne(r) en rond* » (p. 17), de «*contourne(r) les êtres et les objets pour se retrouver à son point de départ* » (p. 18). L'étendue saharienne, avec ses dunes qui se confondent avec l'horizon, l'infini du sable blanc qui confère plus de platitude au désert donne l'impression que le bus fait du « surplace » et qu'il est condamné à revenir à son point de départ.

Par ailleurs, la mouvance de l'espace est assurée par un dédoublement des lieux. Afin d'atténuer la violence et l'agressivité de l'espace géographique, la mémoire des deux personnages le déplace en le transposant dans un espace affectif. Aussi une ouverture d'un autre espace dans l'espace réel s'opère-t-elle où le second surgit en rouvrant le premier à l'espace illimité, à l'air libre ; un espace subjectivisé, celui des vieilles maisons, des paysages chéris comme le village natal au Piton dans *Topographie idéale...* ou l'espace familier et rassurant de la maison ancestrale à Constantine dans *Timimoun.* Le jeu de la mémoire multiplie les espaces, instaure entre eux un jeu d'échos qui déplace les espaces ou les superpose. C'est ainsi que le lecteur de *Topographie idéale...* passe facilement de la station de métro au bureau de l'inspecteur de police puis sans transition aucune au Piton, et celui de *Timimoun* est transporté d'une oasis à un bar en Suisse puis à la cour de la maison familiale.

La pluralité des espaces est accentuée par une ambivalence du cadre spatial dans lequel se meuvent les deux personnages et avec lequel ils ont des rapports ambigus et complexes.

Ambivalence de l'espace

Les deux personnages rencontrent dans les stations souterraines du métro et l'espace saharien des expériences nouvelles : découverte du monde occidental et d'un nouvel espace culturel pour le voyageur de *Topographie idéale...* et découverte de l'amour, de nouvelles sensations pour le guide de *Timimoun.* Les deux personnages deviennent ainsi eux-mêmes porteurs d'espace, renvoient à lui tout en le subissant, y projettent leurs angoisses et leurs fantasmes, d'où l'ambivalence du cadre spatial.

L'espace réel, géographique, dans les deux récits boudjedriens, apparaît tour à tour comme un espace envahisseur, hostile ou alors comme un espace rassurant, matriciel.

Les stations du métro, dans *Topographie idéale...*, se présentent comme labyrinthiques, obscures, étouffantes. En arrivant, le personnage découvre un espace «*(…) réel, hachuré, strié, sectionné et désarticulé comme un mille-pattes qui ne saurait plus démêler sa tête de sa queue* » (p. 17). Il s'agit d'un endroit frappé par la monotonie qui fige, «*avachi* » par la répétition qui

neutralise les personnes et les objets : « *la laideur de ces matériaux superposés selon un désordre factice alors qu'en réalité les yeux mobiles peuvent découvrir une sorte de symétrie strictement routinière et affligeante* » (p. 14). Le personnage immigré est complètement dérouté par les structures circulaires et vertigineuses de la station où il se trouve. Ballotté entre l'affiche publicitaire dont les couleurs lui « *taraudent la tête* » et les couloirs qui se succèdent « *le laissant vidé et désemparé suant à grosses gouttes* » (p. 88), il est agressé par cet espace physiquement et mentalement. Afin d'amplifier l'impact de l'espace sur le personnage, Boudjedra utilise des mots forts et cible les parties du corps comme dans ces exemples assez révélateurs et frappants : « *(…) les affiches publicitaires se succédant (…) vrillant la rétine affolée et superposant les images les unes au-dessus des autres* » (p. 14) ou encore « *une verticalité saumâtre le grêlant de partout, le torturant de mille manières et taraudant les pupilles des voyageurs dans une véhémence foisonnante* » (p. 25).

Dans *Timimoun*, c'est plutôt l'ouverture, l'étendue du désert qui devient agressive, envahissante. Le personnage est angoissé par ce « *déploiement circulaire de l'horizon* » qui lui fait perdre ses repères et dissoudre son corps : « *toujours ce sentiment quand je roule sur le sable que je perds tous mes sens, toute la signification du monde, tous les contours de mon propre corps* » (p. 15). La violence de l'espace saharien est ressentie physiquement par le personnage et Boudjedra s'évertue, dans la séquence suivante, à animer le désert pour mieux rendre son agressivité : « *(…) un désert dont la configuration me saute au visage, me gerce les lèvres, y creuse des petites cicatrices qui brûlent cruellement ma peau, mes paupières et mes poumons chiffonnés et grêlés, à la fois, par la sécheresse incroyable de l'air* » (p. 51).

Le guide de *Timimoun* se sent surtout menacé par cet espace énigmatique parce qu'il lui renvoie ses propres démons. L'air chaud du Sahara, ses oiseaux voraces, l'amoncellement de ses dunes lui rappellent des souvenirs douloureux liés à la mort accidentelle et brutale de son frère aîné, au jour des funérailles, à sa disgrâce professionnelle, à ses échecs sentimentaux : « *je faisais exprès d'entretenir en moi cette souffrance saharienne. Je parcourais ces espaces arides, sciemment, en ressassant mes anomalies, mes échecs et mon incapacité à vivre le monde tel qu'il est* » (p. 115). L'espace saharien renvoie au personnage l'image de sa propre souffrance, de son amertume due à son exil forcé, lui reflète la configuration de son passé et de sa destinée, le pousse à l'errance mentale ; c'est pourquoi il y est souvent tenté par le suicide, menacé par la folie et tous les dérèglements des sens : « *il me fallait survivre et cahoter éternellement sur les pistes sahariennes, à la cadence de mon destin gaspillé, dispersé et éparpillé entre moi-même et ma propre mort qui me hantait et me fascinait* » (p. 119).

Paradoxalement, c'est ce même désert qui fonctionnera comme un espace libérateur, d'où son ambivalence. En effet, l'espace illimité, infini permet au

personnage d'y noyer ses angoisses, d'y projeter ses traumatismes et ses fantasmes. Il y est livré à lui-même, y découvre des sentiments jusque-là inconnus en tombant amoureux d'une jeune touriste qui va le tourmenter à la fois en aiguisant son désir et en le repoussant. Et c'est dans l'eau de Timimoun que le personnage essaiera de se délivrer de ses fantasmes obsessionnels, de se débarrasser de ses pulsions chaotiques : « *je me propulsais dans un vertige d'eau pure, comme pour me nettoyer de tous ces désirs avortés et de toutes ces bribes d'érotisme (…) c'était comme une réminiscence surgie du fond de ma propre préhistoire dérisoire* » (p. 116), et surtout de prendre conscience de son homosexualité.

Dans *Topographie idéale...*, on assiste à la fascination qu'a le personnage-voyageur devant tous les signes du progrès technique qui sont pourtant source d'angoisse rendant l'espace ambivalent. Le voyageur immigré est, en effet, obnubilé par l'infrastructure impressionnante des stations de métro, la succession des couloirs, les escaliers mécaniques, « *les dallages, les colonnes, les bancs, les affiches publicitaires, les petites vitrines d'exposition, les machines à débiter les bonbons et autres accessoires* » (p. 13). Il est surtout sensible au confort des sièges des voitures qui lui procure une sorte « d'avant-goût du luxe » qui l'attend peut-être dans la ville des lumières ! C'est ainsi que dans un moment de répit, il « *s'enfonce suavement dans la mousse de plastique molle et recouverte de skaï rouge* » en ayant «*la nette impression que le luxe est là à portée de ses doigts gourds* » (p. 73) ; le narrateur est certes ironique en parlant de ce confort factice et illusoire puisque le personnage sera vite ramené à la dure réalité, à cet espace déroutant qui assistera à sa mutilation, à sa mort.

Loin de constituer un simple décor, l'espace prend dans *Topographie idéale...* et *Timimoun* de nouvelles proportions. Pareil à un personnage romanesque, il se meut, se métamorphose, contrôle les événements, participe à leur progression, manipule les deux protagonistes. Il envahira même tout l'espace textuel en en modifiant la typographie et en subvertissant la narration.

Mouvance du texte

Transfiguration des espaces

« Le lieu se dérobe au moment où l'on croyait le saisir » comme l'a si bien dit Charles Bonn [2]. Les personnages de *Topographie idéale...* et de *Timimoun*, dans leur tentative d'apprivoiser l'espace géographique qui les agresse, se dissolvent dans l'étendue du Sahara ou dans les dédales sinusoïdaux du métro. Aussi tentent-ils de s'en défendre en le transcendant

[2] Charles Bonn, « Entre ville et lieu, centre et périphérie : la difficile localisation du roman algérien de langue française », in *Peuples méditerranéens*, n°30, janvier-mars 1985, p. 192.

par le langage. La métaphore, par sa définition même, permet le voyage des mots et la circulation des images et par extension la mouvance des espaces. En fait, ce recours à la métaphore est une manière d'intérioriser l'espace, de le percevoir à travers une subjectivité qui poétise le cadre spatial comme dans ces deux exemples de *Topographie idéale...* : « *Le train sortant de son espace habituel comme un fleuve de son méandre* » (p. 39) / « *(…) ce train suspendu maintenant entre l'eau et le ciel, jouant les cargos de l'espace, tachetant le soleil de stries anarchiques* » (p. 39) ou encore dans *Timimoun* : « *Le chott est une sorte d'interminable papier glacé qui fut jadis un grand lac* » (p. 72) / « *Le méhari traverse le chott comme verglacé sur lequel la silhouette du cavalier trace une marque mauve qui boursoufle le fond de l'air immobile et mobile à la fois* » (p. 61).

Le fait de jouer avec les couleurs et de donner libre cours à l'imaginaire est une manière d'atténuer la panique des personnages et de les aider à mieux gérer l'espace. Cette poétisation verse, par moments, dans l'impressionnisme pictural comme nous le lisons dans *Timimoun* : « *la ville moderne, le ksar, la palmeraie qui deviennent avec le changement rapide de la lumière, des détails de plus en plus brouillés, flous, brisés* » (p. 93) ou bien « *mais c'est avec le coucher de soleil que la réalité bascule…l'ensemble architectural se transforme alors en hachures, en traces et pointillés* » (p. 94) et dans *Topographie idéale...* : « *l'éclairage passant à travers prismes et déviations, créant des taches, des halos, rendant l'atmosphère comme fluide, comme fondue et malgré les éclats brusques de lumière dans telle ou telle zone, presque floue* » (p. 98). C'est que l'espace n'existe qu'à travers le regard du personnage et ses déformations qui le perçoivent d'une manière fragmentaire et selon une impression instantanée et fugace.

Cette subjectivité du regard débouche sur un anthropomorphisme de l'espace qui s'anime, prenant tantôt des allures de bête gloutonne qui dévore sa proie dans *Timimoun* : « *espace dans lequel s'engouffre le vieux tacot vite happé* » (p. 11) et dans *Topographie idéale...* : « *(…) montant les escaliers en marche ne cessant pas d'engloutir leur sol métallique et brillant* » (p. 17), tantôt de corps érotisé : « *Timimoun est un ksar rouge très ancien (…). Il se love sur une longue terrasse qui domine d'une vingtaine de mètres la palmeraie* » (p. 77)/ « *La nuit saharienne devenait de plus en plus charnelle, concrète et voluptueuse* » (p. 81) ou encore dans *Topographie idéale...* : « *le train pénètre suavement et mollement les ténèbres* » (p. 77).

Il s'agit donc pour les deux personnages, confrontés à deux cadres spatiaux hostiles et angoissants, de recréer leur propre espace, en transfigurant l'espace réel pour qu'il corresponde à leur vision du monde et les rassure en leur apportant un semblant de quiétude et de sérénité. Ainsi donc le personnage de *Timimoun* s'approprie le désert *: « tous ces éléments constituaient une sorte de désert qui n'appartenait qu'à moi-même, fait de*

fragments qui découpaient l'espace selon des formes arrondies et ondoyantes dont les volumes et les couleurs ne cessent jamais de varier » (p. 114).

Par ailleurs, les deux personnages de *Topographie idéale...* et de *Timimoun*, ayant subi l'espace géographique tout au long de leur itinéraire, l'agressent à leur tour par des mots, l'écorchent par des métaphores, afin que ces images – cathartiques semble-t-il – puissent rendre l'espace moins violent et moins agressif. C'est, en effet, cette volonté de venir à bout de l'espace envahisseur qui fait que le personnage de *Timimoun*, dans cet exemple, se délecte avec des mots pour agresser sémantiquement l'espace : « *l'espace étalé devant moi se tire-bouchonne au moment où la chaleur redouble. Il se durcit et s'effrite en lamelles aiguisées »*. C'est aussi le cas du personnage de *Topographie idéale...* qui constate que l'espace est agressé par ses constituants immédiats, une agression accentuée par une allitération en « s » : « *(…) toute cette complexité de tunnels, de couloirs, de galeries, de perspectives, d'avenues, de boulevards, de rues, de ruelles et de places mutilant l'espace, le subdivisant, le domestiquant, en créant une sorte de géométrie bâtarde »* (p. 167).

En outre, le recours à une matérialisation et à une spatialisation d'éléments abstraits tels que le temps, l'air, le soleil, la fumée, ne fait qu'envahir l'espace réel, voire le résorber : « *(…) au rythme saccadé du train allant son soûl, brisant la nuit du tunnel éternel et fracassant la mollesse de l'espace »* (*Topographie idéale...*, p. 235) / « *le soleil couchant durant ces jours polaires, semble un lambeau ovale, rouge et livide à la fois (…) le désert s'évanouit alors »* (*Timimoun,* p. 62)*/ « la fumée enveloppe aussitôt l'espace par strates solidifiées »* (p. 49).

Transcendé par la puissance évocatrice des métaphores, par le jeu de mots subtil et poétique, l'espace géographique est apprivoisé, dans le récit boudjedrien, transfiguré par l'écriture qui recrée l'espace. Cependant, ce même espace dérèglera l'espace textuel, déréalisera la linéarité de la narration qui deviendra à l'image de l'itinéraire tourmenté des deux personnages.

Subversion de l'espace textuel

La violence de l'espace réel qui ne fait que transposer une violence collective et une violence individuelle retournée se répercute sur l'espace textuel qui renverra à son tour l'image de cette violence généralisée. La narration et l'espace typographique s'en trouvent agressés, troués et c'est cette subversion du texte qui traduira concrètement la volonté de Boudjedra de déplacer des espaces, de les replacer pour une meilleure perception du réel et pour une dénonciation de la violence gratuite et démentielle. Ses pratiques scripturales se rapprochent ainsi de celle des nouveaux romanciers français qui ont accordé beaucoup d'importance à l'espace au détriment du

personnage, qui ont déstructuré le système narratif et temporel pour mieux rendre l'image du monde moderne.

Les récits de *Topographie idéale...* et de *Timimoun* sont régis par les souvenirs, ces images du passé que fournit la mémoire déconstruisent la linéarité de la narration. Elles surgissent à la surface suite à un détail, une description, instaurant ainsi un jeu d'échos entre les différentes parties des deux romans. En fait, c'est la mémoire qui se métamorphose en récit et lui impose sa propre temporalité et son propre mouvement. Elle superpose les espaces, confond les strates temporelles (passé, présent, futur), car le temps est l'élément corollaire de l'espace, et devient lui-même espace. Notons, à ce propos, une analogie évidente entre espace réel et espace mémoriel dans *Topographie idéale...* comme si la structure des stations de métro avait déteint sur la mémoire du personnage : « *la similitude est vraie avec ce lacis de lignes enchevêtrées les unes dans les autres s'arrêtant arbitrairement (…), se chevauchant, se ramifiant, se dédoublant, se recroquevillant un peu à la façon de la mémoire toujours leste à partir mais aussi leste à revenir se lover sinusoïdalement aux creux des choses, des impressions, formant elles aussi un lacis parcourant en tous sens les méandres du temps, s'affolant, se bloquant* » (p. 142) alors que dans *Timimoun*, les souvenirs agressent la mémoire tout comme l'espace géographique agresse le personnage : « *les refrains des rengaines d'antan tournaient dans ma tête. Elles enfonçaient leurs échardes et leurs aiguilles sous ma peau* ». (p. 105) ou encore à la p. 107 : « *les mêmes refrains imprégnaient ma mémoire comme les versets coraniques répétés pendant mon enfance et les mélodies ressassées dans les cafés maures qui suintent l'ennui et sentent les relents du thé à la menthe. Ils desséchaient ma bouche qui se remplissait des bouffées du passé* ». L'analogie entre les deux espaces est assurée par l'utilisation de l'image circulaire « tournaient » et des effets du sable et de l'air chaud du désert sur le visage « desséchaient ma bouche ».

Cette agression de l'espace mémoriel par l'espace réel au point de métamorphoser la mémoire se répercutera sur l'organisation de l'espace textuel qui rendra toute cette violence. En effet, l'espace typographique de *Topographie idéale...* est agressé par des annonces publicitaires écrites en gros caractères, par des numéros et des noms de lignes et de stations de métro, par des parenthèses définitoires et surtout par des annonces de crimes racistes. Tous ces trous donnent à l'espace textuel un aspect décousu. Celui de *Timimoun* n'a pas été épargné non plus puisqu'il est « cassé » par des annonces d'attentats barbares perpétrés par des intégristes sur des intellectuels ou encore par des digressions sur des passages historiques transcrits en latin. Ces brisures typographiques rendent compte de la violence ambiante engendrée par le racisme ou l'extrémisme, vécus douloureusement par les deux personnages boudjedriens.

La description interrompt la narration pour y insérer des séquences qui ralentissent sa progression. Ces descriptions digressives interviennent soit sous l'effet d'un souvenir, soit à la suite d'une analogie et envahissent parfois tout l'espace textuel par des parenthèses qui le fragmentent, comme ces descriptions discontinues du plan du métro en trois scènes (pp. 24-110-141), des affiches publicitaires en deux scènes (pp. 170-173) dans *Topographie idéale...* ou les descriptions des ksours, de la ville de Constantine en deux ou trois scènes dans *Timimoun*. Mais curieusement, ces parenthèses descriptives fonctionnent comme un générateur de récits au lieu d'en être une simple extension en donnant lieu à des associations d'idées et d'images. Ainsi, la description de l'espace, loin de l'épuiser, le réactive, crée de nouveaux réseaux sémantiques, le donne à voir. L'espace textuel devient alors un espace vivant, mouvant, en éternel déploiement.

L'espace réel et l'espace mémoriel combinés miment le mouvement du récit en train de tâtonner, de se frayer un chemin, renvoient à une écriture qui se donne à voir dans un effet spéculaire et auto-référentiel. L'espace scriptural, avec l'imbrication de ses micro-récits et l'amoncellement des souvenirs ne rappelle-t-il pas «*l'inextricable enchevêtrement de ce désert (…) composé d'amoncellements désordonnés, de dunes interminables, de montagnes schisteuses et d'éboulis en tous genre qui saturent l'espace, le bouleversent et le rendent essentiel et concret*» (*Timimoun*, p. 16) ? L'écriture n'est-elle pas « *l'addition de tous ces amalgames, mélanges, enchevêtrements, imbrications, amoncellements et accumulations divers d'un même et unique phénomène* » (*Topographie idéale…*, p. 78) à savoir le réel ?

Par ailleurs, la subversion du texte se fait également par le truchement d'une surabondance d'images, d'une accumulation de passages descriptifs qui visent à poétiser le récit tout en rendant cette violence de l'espace. Faute de métrique et de vers, Boudjedra le surcharge d'images multiples et agressives « *comme si (…) le rythme régulier avait un pouvoir imageant que l'on dût compenser par un excès d'images* » ainsi que l'explique Yvon Belaval dans *La Recherche de la poésie* [3]. Ainsi donc, cette accumulation des images dans deux exemples de *Topographie idéale...* : « *(…) le fouillis topographique du métro giclant à travers lignes et méandres et sphères et segments se brisant n'importe où, là puis là, dans l'amertume des formes s'amenuisant et tendus vers un néant que l'on imagine et donc que l'on enfle de chimères, de fantasmes et d'incongruités mal à propos vu la rigidité du tracé bizarre et tournant sur lui-même comme un mille-patte en panne d'imagination* » (p. 166-7)/ « *eux cinglant sa mémoire à coups de chaînes, l'achevant à coups de couteaux levés et abattus à une vitesse vertigineuse, avec une rage ponçant leurs nerfs à vif, le couvrant de plaies béantes,*

[3] Belaval, Yvon, *La Recherche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1947, p. 60.

d'hématomes, de traumatismes, s'amusaient à taillader la chair jusqu'à l'os resurgi blanc de sel et faisaient gicler le sang » (p. 159). Dans *Timimoun*, nous retrouvons également cette surcharge d'images qui crée des effets sonores et rythmiques : « *dans le désert, l'espace n'est plus qu'un conglomérat de vibrations bourrées de couleur, de formes et de sens zigzagant à travers ses méandres et ses tournants – comme échappées du réseau compact et serré des lignes entrecroisées et enchevêtrées des peignes d'irrigation et des trames discontinues de la végétation dans les oasis »* (p. 50) / « *le désert se remplissait tout à coup de soleil qui le coloriait d'un rouge flamboyant, couleur sanguine et empêchait la douleur de se coaguler dans ma tête et de faire plus de ravage dans mon ventre »* (p. 117).

Les lieux, désert et stations de métro, retentissent ainsi dans cet espace poétique, par le foisonnement des images et des couleurs, en un espace mouvant régénérateur de l'imagination boudjedrienne.

* * *

Frôlant les confins de la poésie, l'écriture de Boudjedra célèbre la puissance évocatrice des images, souligne le pouvoir producteur des mots. Par l'imaginaire, elle transforme l'espace réel, par le langage, elle le recrée. C'est une écriture qui rend aux souvenirs leurs dimensions sensorielles, qui revendique pour la perception, sa subjectivité. Pour cet écrivain algérien, « *toute écriture moderne, toute écriture fascinée par elle-même et par la modernité, devient non pas un support de la fiction mais prend pour support la fiction* ». Dans *Topographie idéale...* et *Timimoun*, Boudjedra ne s'étale pas sur des états d'âme en proposant un récit de témoignage. Il suggère la violence par l'espace et c'est là toute sa force. Les crimes racistes et intégristes ne sont justement évoqués qu'à travers des annonces brèves et concises ; la mort brutale du voyageur immigré est mentionnée par anticipation au milieu du récit qui continue à raconter l'itinéraire et les périples du personnage dans les stations de métro. C'est l'agencement de l'espace, ses déplacements et ses métamorphoses, son agressivité et sa fonction spéculaire qui donnent à la violence toute son ampleur.

Écrire un roman maghrébin moderne est une véritable gageure pour Boudjedra qui fait du livre sur l'espace, le lieu de la mémoire collective, qui fait de l'espace textuel, le lieu de toutes les mouvances.

L'écriture comme pratique du désert dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra et *Le Désert sans détour* de Mohammed Dib

> In ordine ! Puah ! In ordine ! Mi si tolga dai piedi una parola simile, una simile roba […]…Una vasta impresa mortificante ! Una necropoli di studenti di Paleografia ! Ah ! Giammai ! Qui tutto è movimento ! Fermento ! Ti lamenti ? Tutto saltella, s'agita ! Ci faccia caso un momento ! Rischi dunque un ditino ! Tutto si sommuove tutto freme all'istante ! Non ci chiede che di slanciarci !
> (L.F. Céline, *Morte a credito*, p. 316).

Mariangela CAPOSSELA,
Pise

Si je commence par vous citer Céline en italien, c'est dans le but de produire en quelque sorte une expérience de déplacement, même si la traduction n'est qu'un maigre exemple, parmi tous ceux qui touchent le rapport entre la parole et le déplacement. Maigre, mais assez intéressant non seulement pour le fait de produire un déplacement du sens originaire, une perte et une transformation, mais aussi pour le déplacement physique du « livre » que la traduction permet. Les paroles de Céline par la voix intermédiaire du poète italien Caproni, « Qui tutto è movimento ! Fermento ! » se déplacent et vous déplacent dans le même mouvement qui anime mon propos aussi.

Les paroles se déplacent sans arrêt : il y a là une mystérieuse correspondance, souvent mise en doute, entre le comportement de l'objet qu'elles essayent de désigner, et le comportement mobile, volatile et trompeur qui les caractérise. Ce mouvement perpétuel, ne pourrait-il pas désigner la zone de formation de l'écriture dans sa façon d'être un faux mouvement perpétuel, fait de pauses, de suspensions et de trébuchements qui ne nient néanmoins pas la tension d'un recommencement perpétuel ?

Nous allons essayer de trouver quelque réponse et de découvrir quelque élément qui pourrait nous aider à comprendre le fonctionnement de ce mouvement dans le désert de deux romans des années 90, *Timimoun* de Rachid Boudjedra et *Le Désert sans détour* de Mohammed Dib.

Nous avons choisi le désert parce que dans cet espace il se trouve souvent que le stade de « suspension », qui caractérise tout déplacement articulé sur les trois stades du départ (*de*), du mouvement (*entre-deux ou suspension*), de l'arrivée (*à*), est amplifié à cause de la vastitude de l'espace. Cependant, dans cet espace de suspension l'oscillation entre le réel et l'imaginaire (dans le cas de *Le Désert sans détour* le rêve et dans *Timimoun* la mémoire) n'est pas un jeu de retrait de la confrontation avec le réel, mais le mouvement par lequel s'origine la matière impalpable qui va former les visions du monde des auteurs que nous allons essayer de découvrir.

Même si, dans ce que nous pouvons appeler très généralement « récits de voyage », le départ peut souvent se trouver sous la forme d'un non-dit explicite, avec lui reste sous-entendu le moment indéfini d'une séparation initiale qui traduit une traversée première, génératrice d'un successif et multiple mouvement de dépassement de limites. L'observation des lieux de formations des discours peut se révéler très fertile pour comprendre les comportements et les fonctions de ces dépassements.

Il s'agit d'espaces liminaux d'énonciation qui opèrent une médiation entre l'intérieur et l'extérieur ; dans les deux romans ce sont deux objets bien identifiés, le grillage dans *Le Désert sans détour* et le car dans *Timimoun*. Ils représentent l'espace intermédiaire dans lequel le *je* s'entrelaçant avec le monde *au-delà* définit un point de vue sur la réalité. En même temps ces objets-seuils dans le mouvement qui les caractérise décrivent dans l'espace la condition de l'écriture, partagée entre mobilité et immobilité et acheminement dangereux sur les pistes incertaines du désert et du sens.

Espaces liminaux de l'énonciation

Dans *Timimoun*, le car *Extravagance* traduit le compromis du protagoniste avec la réalité : c'est l'objet qui l'identifie socialement en tant que guide touristique dans le désert où il transporte les voyageurs «*d'un bout du Sahara à l'autre* ». Cependant il est clair depuis le début du roman que ce véhicule n'est pas tout simplement un moyen de transport, mais plutôt un important objet-symbole qui avec une histoire et une identité très détaillées devient un alter-ego à travers lequel le protagoniste se définit [1] et, en tant que demeure mobile, définit aussi la condition de mouvement perpétuel dans laquelle il a choisi de vivre. Ce mouvement, à travers le nom

[1] « Une grosse guimbarde qui a plus de quarante ans d'âge. Le même âge que moi. Au fond *Extravagance* me ressemble ». (p. 88).

du car, prend la connotation d'une errance, un « extravaguer » ou errer vers l'extérieur qui met en crise le prétendu réalisme du trajet touristique Alger-Timimoun-El-Goléa-Alger et le soustrait à sa clôture. Le déplacement dans l'espace que permet Extravagance n'est pas donné pour sûr en tant que pure conséquence mécanique, il est plutôt le fruit d'une combinatoire de caractères configurant la complexité et le mystère du mouvement où le déplacement du sens courant ne tient pas la dernière place : « *Avec sa carrosserie déglinguée et son moteur impeccable, il [ce car] poursuit son mouvement d'une façon entêtée, compliquée et incompréhensible* » (p. 16).

À y bien regarder le mouvement se caractérise par la coexistence de deux éléments opposés, par le paradoxe de l'immobilité rapide d'Extravagance, « *sorte d'immobilité donnant l'idée même de vitesse* » (p. 18), naissant de la double relation que le car entretient avec l'intérieur et l'extérieur où il « *s'engouffre, se propulse, filtre, avance, happe tout ce qu'il dépasse* ». A l'intérieur de l'habitacle la perception du mouvement se fausse jusqu'à se perdre à cause de l'impression de demeure et de crèche intime par rapport à l'immense désert qui s'élargit à l'extérieur et que la « brutalité sauvage » d'Extravagance, sa force et sa rapidité permettent de franchir et de filtrer. Dans cet état entre immobilité et rapidité, Extravagance, telle une fenêtre mobile, devient un lieu de prédilection pour le mouvement des pensées. Et c'est justement un objet qui se trouve à l'intérieur du car, le rétroviseur, qui a le pouvoir de déclencher un mouvement à rebours et une confrontation avec le présent. Ce miroir permet au protagoniste de voir en arrière (rétro-voir) en deux sens : dans le passé auquel son image renvoie, et, derrière sa présence physique actuelle, vers le regard de Sarah. Le système d'images indirectes du miroir construit un réseau d'appels dans le passé pour pouvoir expliquer le présent questionné par le regard de l'autre, de la fille, regard qui creuse l'aspect extérieur du guide pour apercevoir les sentiments qu'il cache tout en le forçant à ne pas pouvoir se regarder sans recevoir le reflet de l'autre : « *Sarah n'arrête pas de me fixer longuement dans le rétroviseur. Comme si elle voulait fouiller, fouiner dans cette gueule ravagée pour y trouver les traces de la souffrance et de la nausée* » (p. 92).

La définition du moi à travers cette confrontation problématique avec l'altérité humaine produit une transformation profonde du protagoniste qui à la fin du roman découvre une nouvelle vérité intime (homosexualité ?). Mais c'est à travers l'autre altérité, celle du désert, que le moi sort de lui-même, tout en restant à l'intérieur du car, et se confronte avec le monde. Le voyage du *je* dans le désert, son déplacement spatio-temporel font surgir le visage de la réalité extérieure qui au début du roman était incompréhensible et par là inaccessible à l'écriture (in-descriptible), car le désert était perçu comme un « *hiéroglyphe indescriptible à l'intérieur d'un code fabuleux et poignant* » (p. 16). Les réflexions actives dans le car permettent au protagoniste de se définir et de définir le désert, lequel, dans l'intervalle entre départ et arrivée,

s'inscrit dans une chaîne d'images ouvrant une vision du monde, où la réalité des attentats se fond avec l'espace : « *Le Sahara c'est ce grabuge intolérable du monde, ce bouleversement incroyable de la géographie et de la géologie* » (p. 56).

Dans ce déplacement de l'intérieur à l'extérieur, du je au paysage, a lieu la métaphorisation du désert qui en se fixant dans le lieu de l'être qui le perçoit devient « *lieu où se chamboule et se fracasse le monde* » (p. 113), où son chaos de pierre envahit l'harmonie de l'oasis enveloppée dans le cri de douleur du monde.

* * *

Dans *Le Désert sans détour* l'espace liminal d'énonciation du grillage engendre dans la tension vers son dépassement un discours visionnaire fait de rêves, d'hallucinations et d'images mythiques. Devant le grillage le narrateur tisse sa quête dans un mouvement entre l'ici et l'au-delà, entre lui-même et le désert duquel il est séparé :

> *Nous nous sommes assis côte à côte sur cette aire, derrière ce grillage. […] Nous attendons. « Ce qui doit se passer ». Quoi : nous ne le voyons pas. Il n'y a que le désert. Il n'y a rien à voir. Rien ne se passe. Rien ne se voit. Rien, sinon le grillage qui nous en sépare* (p. 12).

A travers ses mailles le sens se révèle comme d'ailleurs le dévoilement du texte s'entrevoit dans l'entrelacs de renvois et d'appels par lequel il se réalise. Le grillage provoque chez le narrateur une immobilité désirante, un mouvement des pensées vers l'infini. Tout en restant le seul objet sûr pour le narrateur dans son incompréhensible condition d'attente, il peut être pensé comme la limite entre l'enfer et le paradis qui se partagent les deux côtés de l'espace : « *par-delà ce grillage, est l'enfer, nous nous sommes alors, décidément, assuré le séjour au Jardin* » (p. 69).

Mais, comme tous les objets du roman, le grillage ne peut pas échapper à une mise en doute par une parole paradoxale. Devant l'immensité d'un désert plus grand que celui qu'on connaît : « *je sais ce qu'est un désert : je viens aussi d'un désert. Nous sommes seulement devant un désert plus grand* » (p. 12), sa fonction de contenir et protéger (« *contenus par le même grillage* », p. 25), n'est qu'apparente puisqu'il s'agit d'un obstacle, d'un « *mur transparent* », d'un objet sans épaisseur qui ne peut rien contre les vertigineuses profondeurs du moi : « *une résille jetée sur un vertige, au bout de nous-mêmes* » (p. 116). Son signifié est alors à rechercher dans le mouvement contraire de la contradiction qui en fait un objet séparateur, et contient une barrière qui ne barre pas le passage, un grillage qui tout en séparant ne sépare pas.

En regardant le texte dans son ensemble, le texte comme réseau, on peut reconnaître justement dans cet élément l'objectivation de la division créée par l'alternance des deux parties qui le composent, différenciées visiblement par l'usage de deux caractères typographiques distincts. Dans cette limite ultérieure à travers laquelle l'auteur a construit le texte, se montre le sens d'une unité cachée qui peut être rejointe à travers un mouvement successif de dépassements et de traversées. Les deux parties du roman, comme les deux espaces délimités par le grillage, représentent la condition d'immobilité (du narrateur) et celle du mouvement (des personnages, de l'imagination). Cette opposition, comme l'« immobilité rapide » dans *Timimoun*, est le lieu de naissance de l'écriture entre l'immobilité physique et le mouvement de la pensée. La séparation des deux parties n'a pas une fonction d'isolation, elle est plutôt un recours pour signifier le dépassement des limites que constitue la pratique de l'écriture et de la lecture. L'épisode du rêve de Siklist (partie en romain) est révélateur dans ce sens :

> *–J'ai fait un de ce rêves, Monsieur Hagg-Bar ! Quel rêve, quel rêve…Un rêve si….*
> *–Un rêve ? Quand ça ? Tu ne peux pas avoir rêvé. Quand ç'aurait-il été possible ? […].*
> *–Mais si, Monsieur Hagg-Bar. J'ai bel et bien…*
> *–On a rêvé avoir rêvé.*
> *–Je ne comprends pas. Oh, vous voulez dire qu'il aurait d'abord fallu que j'aie dormi à un moment quelconque. Je ne peux pas vous préciser quand, mais ça a dû m'arriver et j'ai fait ce rêve. Un rêve, Monsieur Hagg-Bar ! Un vrai, même si ça n'avait pas l'air vrai.* (p. 42).

L'action de rêver trouve une correspondance dans le chapitre suivant où la coïncidence de deux personnages rêvés par le narrateur devient une réflexion onirique sur l'action réelle de la marche des personnages, tout en créant divers degrés de fiction qui se font écho d'une partie à l'autre :

> *Je voyais dans mon songe deux hommes arpenter le désert, allant du même pas comme vers un but précis, une destination sûre. Ils étaient, l'un de corpulence appréciable, la bedaine débordant par-dessus le pantalon : plus large donc et plus bas que son compagnon, et l'autre, ce dernier, plus grand mais pour traîner seulement ses échasses avec une mine de chouette cafardeuse.* (p. 55).

Les personnages se trouvent ensuite confrontés à d'autres objets semblables au grillage, comme la porte, l'arc, le passage, qui inscrivent la traversée d'un côté à l'autre dans une poétique de la limite, réalisée par une écriture d'oscillation entre le genre de la poésie et celui du roman. L'intrigue invisible du roman se tisse d'un côté sur la recherche d'un passage et de l'autre sur le dépassement du grillage par le rêve et l'imagination. Elle s'accomplit à travers une parole poétique où les images de passage fondent le sens objectif de la quête, qui se fait dans le chemin et dans l'immobilité. Cette mobilité du sens d'une affirmation à l'autre et d'une partie à l'autre du roman empêche que la circularité du paradoxe se ferme sur elle-même et relance dans l'infini du livre, comme dans l'infini du désert, des

combinaisons nouvelles qui ouvrent la possibilité de penser quelque chose d'impensable.

La pratique du mouvement

L'analyse des lieux liminaux de l'énonciation nous a permis d'entrevoir quelques aspects de leur fonctionnement dans la production d'un discours *sur* le mouvement qui ne se limite pas à être une présence thématique quand il devient sujet actif de la production d'un discours *en* mouvement. Le mouvement, qui peut prendre la forme d'un voyage, d'une traversée, d'un chemin, d'une errance ou d'un trajet touristique, trouve une objectivation dans les lignes du texte et dans ses divisions tout en rapprochant le livre des espaces traversés, la forme de la narration de celle des paysages narrés. Dans cette perspective le mouvement se reflète dans la succession des lignes du texte qui véhiculent l'écriture, la lecture et le dévoilement du sens, tout comme les pas qui, dans leur succession, battent la mesure de la perception de l'espace parcouru.

* * *

Dans *Timimoun* le mouvement de l'écriture prend l'allure et l'aspect de la succession enchevêtrée des paysages désertiques, parallèlement à celle des souvenirs qui se déploient dans la linéarité du texte. Le mouvement en avant de la narration et du voyage est mis en crise tant par le désordre de la mémoire du narrateur, que par le brouillement des pistes du désert, dont le tracé est intermittent à cause du sable que le vent déplace.

Cette assimilation des souvenirs à la forme du désert trouve une correspondance dans la fragmentation de l'espace de la narration qui nécessite un guide. Ainsi le narrateur a un double rôle de guide : du Sahara, et de la narration enchevêtrée qui avance sur le même genre de pistes au risque de s'effacer, où se perdre signifie aussi perdre le fil de la narration et du sens linéaire du texte : *« En tant que guide, je prenais tous les risques et il m'arrivait de conduire Extravagance sur des pistes interdites et non balisées à travers le terrible désert pour essayer de me perdre* » (p. 113). Le guide de la fiction romanesque doit résumer en peu de semaines tout le Sahara dans sa complexité ; de la même manière l'écrivain doit essayer de faire rentrer le désert dans l'espace limité d'un livre :

> *Je n'oubliais quand même pas mon rôle de guide qui essaie de résumer le Sahara si grand, si complexe et si variable en une ou deux semaines. […] J'évitais les grands axes et préférais les pistes parfois dangereuses parce que le tracé peut se déplacer d'une minute à l'autre. Les dunes disparaître d'un coup d'œil. Les chotts changer de couleur d'un moment à l'autre. Les troupeaux de chameaux devenir des obstacles mortels pour n'importe quel véhicule* (p. 60).

Mais c'est tout en fuyant la contrainte et la compression de la linéarité que le désert du texte rejoint l'impression d'illimité du désert réel[2]. Le désert de *Timimoun* devient ainsi non seulement une métaphore de la mémoire, mais un moyen de connaissance en tant qu'espace d'activation du dispositif mnémonique fondé sur la trace qui, comme dans le désert à travers la force dynamique du vent, se déplace parmi les lignes du texte grâce à la force dynamique de la narration :

> *L'espace est pris d'assaut par des vents contraires. Tels des oiseaux voraces qui planent d'une façon acrobatique comme des somnambules fusant à travers les jardins sahariens imprégnés de l'odeur de fruits trop mûrs qui s'écrasent au bas des arbres. Des giclées granuleuses se collent sur le vitres du car. Elles se transforment très vite en traces grenues sous forme de lamelles. On aurait dit des balafres sinueuses mais subtiles sur les vitres extérieures du véhicule acheté il y a quelques années à Genève, pour rien* (p. 12).

Les images des traces de fruits de l'oasis transportés en plein désert – métaphore des traces de souvenirs qui arrivent de loin et deviennent cicatrices dans le présent – placées au début du roman, se retrouvent un peu plus loin dans la succession des lignes. Quand le protagoniste arrive à Timimoun les même fruits qui formaient les « traces grenues » sur la vitre réapparaissent maintenant pour composer une greffe associée au parfum qui dans le passé du protagoniste avait la même forme subtile des traces :

> *L'oasis de Timimoun possède des jardins de poche qui embaument en permanence une subtile odeur de soleil, de bois brûlé, de terres mouillées, de tissus moisis, d'abricots et de tomates séchés, de fruits suris et d'alun servant à nettoyer les canalisations. […] Dans les jardins de Timimoun je sens les odeurs du soleil, de la chaleur et du froid, mêlées aux autres odeurs qui remontent à mon enfance, de mon adolescence pourrie par la mort rocambolesque, funambulesque de ce frère aîné. Maman porta le deuil à sa façon. […] Elle ne se doutait de rien, dans cette maison qui émet constamment un subtil et pénétrant parfum ; mélange, à la fois, de tissus neufs, d'abricots séchés et de mûres pourries. […] Ma mère passait sa vie à dessécher dans l'odeur permanente et printanière des mûres transformées en confitures par tante Fatma, d'abricots transformées par une jeune tante neurasthénique en pâte onctueuse. […] Comme si la permanence de ces odeurs familiales allait de pair avec la permanence des odeurs sahariennes de Timimoun* (p. 98).

Il y a encore une correspondance entre les traces cachées et mises en péril par le sable et l'image des traces des fruits qui se lie profondément à la vision d'un monde où le sens s'est effacé, comme le sens du passé sur le tracé du désert et du texte. Les fruits dans l'oasis ont la fonction de nettoyer les canaux d'écoulement toujours en péril d'être bouchés par le sable : ils libèrent le mouvement de la source de vie, comme les souvenirs le font avec la mémoire. Le passage de la vie métaphorisé par l'eau de l'oasis et par la respiration du protagoniste, que le sable rend difficile, indique le même risque que la narration encourt, tout au long du tracé du texte, d'être

[2] Il s'agit d'une impression puisque même s'il est démesuré, le désert réel est caractérisé par une finitude, comme du reste le livre.

bouchée, interrompue et étouffée par la perte de sens qui envahit le monde et laisse seulement le goût de non-sens du sable.

***

Dans le roman de Mohammed Dib le chemin dans le désert, construit sur l'opposition de la mobilité de Hagg-Bar et Siklist et l'immobilité du narrateur, métaphorise la condition de l'écriture qui, tout en se proposant comme une pratique du dépassement de limites, rejoint la même tension de faire coïncider livre et désert. Le chemin des personnages dans le désert, s'affirmant comme chemin à la recherche d'un passage vers le sens, correspond à la démarche de l'écriture et de la lecture.

> *Nous continuerons de suivre notre route à nous. Celle qui va, qui mène au sens. Cette route si par hasard elle nous perdait, si elle le faisait, c'est pour que nous nous retrouvions.*
> *– Et le reste ? Et le temps qu'il faut y consacrer ?*
> *– Le reste suivra. Le temps suivra.*
> *Puis après un petit silence :*
> *– La route, même sans route, et la marche sur cette route : ce sera de l'eau, ce sera une source qui nous attendra au bout...* (p. 106).

Ici comme dans *Timimoun* le mouvement dans l'espace est soumis au risque salvateur de la perte, au déraillement de la route-ligne du texte qui compose l'essence même du chemin et le risque plus grand dont se charge l'écriture.

L'image du désert qui aspire, dissout et répand les directions reflète la démarche de l'écriture dibienne qui avance par dispersion des directions du récit. Les deux personnages, par exemple, pour donner un sens à leur existence, commencent un jeu consistant à feindre de recevoir un Chancelier : Siklist joue son rôle sous la direction de Hagg-Bar qui l'oblige à faire des actions insensées, comme descendre d'une Rolls Royce, monter dans une Packard pour ensuite tout recommencer.

> *– Un jeu dis-tu ? Quel jeu ?*
> *– Le jeu auquel nous nous livrons.*
> *– Toi, mon garçon, tu n'y es pas.*
> *– Non je ne vois pas à quoi ça nous avance.*
> *– Si on ne veut pas avancer à reculons, il faut savoir rester à sa place, et s'y accrocher et jouer, jouer même à qui perd gagne.* (p. 62).

Dans un premier moment cet épisode semble faire prendre au récit une direction vers une dimension théâtrale et vers une concrétisation de l'histoire des deux personnages dans l'action. Tout au contraire l'épisode disparaît dans l'espace désertique du livre où il ne réapparaît pas. Encore une fois la perte est inhérente à la définition d'un chemin en perpétuel commencement et d'un texte qui se construit sur un mouvement continu d'effacement et de recréation, comme dans le jeu où Hagg-Bar invite Siklist à retourner à sa

place et à recommencer. Le chemin de la quête du sens s'accomplit ainsi dans l'infini et dans le caractère cyclique du désert, et sa dynamique circulaire fait de l'écriture en déplacement une pratique du désert, une pratique du vide qui force à imaginer une création perpétuelle à travers les dépassements des bornes du texte et du moi. L'individualité de l'écriture est en effet soumise à l'effacement par l'œuvre du temps, du vent et de l'oubli, comme les traces des écritures recherchées par Hagg-Bar, (« *Notre signature ira, sans plus, rejoindre les autres, se confondre avec elles et nous ne serons pas plus avancés* », p. 85) mais c'est seulement en courant le risque de se perdre, seulement après avoir fait son nid dans le vide et après sa dissolution que le *je* pourra se reconnaître dans un je nouveau, multiple, en gestation continuelle comme le désert et comme l'écriture qui dans le mouvement trouvent leurs forces régénératrices.

* * *

L'écriture comme recherche des traces à déchiffrer en chemin, à l'amble de la perte et de la découverte (qui imposent sans cesse des relectures) devient possible grâce à une pause de la forme pour adhérer à une autre forme, comme celle de la poésie du passé qui crée, dans le temps d'un instant, un lien avec la terre [3]. Le thème de l'abandon du campement de la poésie pré-islamique redécouvert (« le campement déserté est comme un texte dont une plume aurait renouvelé les lignes, un tatouage ravivé ») [4] inscrit l'écriture présente dans le geste du campement qui indique le sens dans la pause, dans un espace de négation de la localisation qui coïncide avec le désert, où il stationne suspendu entre l'être là et n'y être pas, tout en créant l'espace nécessaire pour l'impensable, pour l'indicible, pour la perception d'un éclat : l'éclat « *des notes inaudibles* ».

C'est par la pause qui se produit dans le temps faible, celui du silence du battement, du déplacement de l'accent d'un rythme ou de la parole-syncope,

[3] « Le parapluie!… L'instrument pour les lire! [les traces] Pour en suivre les lettres embrouillées, et les débrouiller. […] C'est la plume sèche qui sert à épouser chaque lettre sur le terrain, s'entend des écritures en question, éventuellement à les reconstituer, à les faire rendre au sol où elles se trouvent le plus souvent aux trois-quarts ensevelies ». (p. 85).

[4] La Muhallaqa de Labid, dans Miquel, A. (1975), «Le désert dans la poésie arabe préislamique », *Cahiers de Tunisie* , XXIII, p. 191-211.

par le paradoxe de l'immobilité rapide, que l'écriture dessine sa marche de guingois, faite de trébuchements et déviations du tracé où elle découvre les traces qui illuminent la forme changeante d'un sens toujours déplacé.

L'œuvre et le délire : lire le désœuvrement de la parole littéraire dans la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde*, de Nabile Farès

Stéphane HOARAU,
Lyon 2

Publiées respectivement en 1972, 1974 et 1976, les trois œuvres qui constituent la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde* [1] se situent au début de la carrière littéraire de Nabile Farès ; carrière commencée en 1970 avec *Yahia, pas de chance.* Comme le précise la première note du *Champ des Oliviers* (p. 8), le lecteur doit restituer une parenté entre le premier livre de la trilogie, et deux autres œuvres précédemment parues ; à savoir *Yahia, pas de chance* (1970) et *Un Passager de l'Occident* (1971). Comprenons ici que, dès ses premiers travaux d'écriture, Nabile Farès entreprenait un travail s'inscrivant dans une continuité littéraire – un travail à compléter, et non un travail fini.

Et c'est justement sur la *finitude* de son travail d'écriture que je voudrais, ici, mettre l'accent. Cette trilogie offre au lecteur une série de trois textes pouvant facilement être perçus comme *opaque*. Les œuvres de Farès sont effectivement bien souvent perçues comme troubles, comme troublantes. Mais cette opacité, ce flou dans lequel baigne le lecteur confronté à l'une de ces œuvres est, sans aucun doute, le fruit d'un authentique travail d'écriture. Dès lors, il paraît intéressant de s'interroger sur les motivations qui poussent l'auteur à troubler, à fausser volontairement, son écriture ; à dérouter son lecteur.

Outre leur écriture dite *atypique* ou *hors norme*, les œuvres de cette trilogie ont toutes trois en commun un souvenir : celui de Ali Saïd, un jeune

[1] Ces trois œuvres sont : *Le Champ des Oliviers*, Paris, Seuil, 1972 ; *Mémoire de l'Absent*, Paris, Seuil, 1974 ; et *L'Exil et le Désarroi*, Paris, Maspero « Voix », 1976. Elles seront désignées pour faire court par les abréviations *CO* pour *Le Champ des Oliviers*, *MA* pour *Mémoire de l'Absent*, *ED* pour *L'Exil et le Désarroi*.

homme mort violemment pendant la guerre, tué d'une balle en plein front. C'est autour de ce souvenir, et de tout ce qui s'y rattache (le pays-mère, l'origine de ce pays, et les guerres qui l'ont traversées) que va se tisser la toile narrative de chacune des œuvres. Chaque protagoniste (Brandy Fax pour *Le Champ des Oliviers*, Abdenouar pour *Mémoire de l'Absent* et Mokrane pour *L'Exil et le Désarroi*) va, à sa manière, se remémorer les déchirures qui ont divisé le pays. Autre point commun : dans chacune des œuvres, si la mémoire s'éveille pour plonger nos protagonistes dans un passé plus ou moins proche, c'est avant tout parce que, dans leur présent, ces personnages se sentent perdus. Tous sont en mouvement – en exil – tous ont quitté leur pays d'origine pour aller se réfugier ailleurs, en Occident : *Le Champ des Oliviers* s'ouvre sur Brandy Fax dans un train en partance pour Barcelone ; *Mémoire de l'Absent* conte la fuite d'Abdenouar vers Paris ; et *L'Exil et le Désarroi* s'ouvre sur Mokrane, seul, dans une chambre à Paris.

L'exil est, semble-t-il, le moteur de ces œuvres. L'exil, et l'errance qu'il entraîne, sont les dynamiques de ces textes. Et le déplacement de l'être vaut ici pour un déplacement de la parole littéraire : perdus dans leurs fuites, et ayant perdu tout contact physique avec leurs origines, les personnages se mettent à parler, à dire leur exil ; ils se mettent, par la parole, à voyager d'un monde à l'autre, d'un Monde Ancien à un Nouveau Monde ; du passé au présent, et inversement. Cette verbalisation de leur errance va se lire dans les textes par un langage à l'image de cette errance. Délirant dans leurs fuites, perdus dans un Nouveau Monde qui semble leur faire peur, les personnages vont laisser s'échapper les voix de leurs exils. D'une manière générale, le *schéma narratif* de chacune des œuvres est le suivant : au début, et à la fin des œuvres, nous sommes en présence des protagonistes. Entre ces moments, au moyen de diverses voix (qui sont celles du passé, des membres de leur famille, ou de personnages allégoriques), la parole quitte le monde présent (l'Occident) pour se tourner vers le temps des origines. Et, la présence de ces diverses voix crée une polyphonie vocale qui contribue à troubler la lecture… une polyphonie vocale qui confère au texte sa forme délirante, son aspect de *délire*.

D'une rive à l'autre…

La trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde* renie toutes les formes traditionnelles d'écriture. Rétif aux conventions des genres littéraires, l'auteur a brouillé les pistes menant à la compréhension immédiate de son écriture. Tout est *hors norme* : de la typographie, en passant par la ponctuation et la grammaire, jusqu'au mode narratif, tout, dans les œuvres de la trilogie, a été fait pour troubler la lecture. « L'être, n'est pas donné à mi-course. L'homme est une migration en ce monde »… cette phrase, revenant comme un leitmotiv dans chacune des œuvres est la clé de l'écriture de Farès : ici, le langage n'est pas donné. Il est une perpétuelle

migration faisant constamment déplacer le texte d'un genre à l'autre. *Ni poésie, ni roman, ni récit*[2], ni une toute autre forme littéraire pré-établie, l'écriture de Farès pousse à la déroute. Ma première interrogation portera donc sur les motivations qui poussent à la déconstruction des schémas littéraires traditionnels.

L'aspect *non-conventionnel* de ces œuvres empêche toute localisation des voix en présence ; aucun repère précis, qu'il soit chronologique ou géographique, n'est donné. Mais, ce manque de repères est souvent justifié dans les textes de la trilogie. A titre d'exemple, à la dernière page du *Champs des Oliviers*, nous pouvons lire : « *Exil de la pierre en ce monde. Où l'homme tue. Faisant voler la pierre, ou l'argile, là, au dessus de nous, pour dire : « Aucun lieu en ce monde… Aucun lieu… Que cette déflagration meurtrière de votre terre.* […] *Il n'existe aucun lieu en ce monde* » (*CO*, p. 225). Répétés à plusieurs reprises, ces quelques mots font écho à ceux déjà cités : « l'homme est une migration en ce monde ». L'homme – exilé – est toujours en mouvement, et nulle part il ne parvient à trouver sa place.

Néanmoins, les œuvres de cette trilogie ont toutes trois pour objectif de décrire un même territoire d'origine : l'Algérie. Victime de trop d'invasions et des bouleversements religieux et politiques qui en résultent, ce territoire disent les textes, a perdu au fil des siècles tout son poids culturel et identitaire. Chacune des œuvres fait état des différents bouleversements, des différentes guerres qui ont poussé les hommes à fuir : « C'est ainsi. Les hommes vivent et à un moment, lorsque le pays commence à avoir mal aux champs aux montagnes aux rivières aux routes aux jours aux nuits aux arbres et aux désirs, les hommes foutent le camp, partent dans tous les sens » (*CO*, p. 10).

Ainsi, que ce soit dans *Le Champ des Oliviers*, dans *Mémoire de l'Absent*, ou dans *L'Exil et le Désarroi*, l'espace identitaire originel apparaît comme un lieu mort. Un lieu qui dans l'Ancien Monde existait pleinement ; un lieu qui dans le Nouveau Monde des déchirures, des guerres et des divisions n'est plus. Et c'est justement cet Ancien Monde qui fait l'objet de la quête de nos personnages : l'acte de parole vaut ici pour une quête. L'être exilé cherche par son langage à restituer les couleurs de l'origine, à reconstruire son identité perdue. Il est donc accordé une place particulière à la mise en parole du passé et de l'origine… ce que nous pouvons lire, par exemple, dans *Mémoire de l'Absent*, où Abdenouar remonte jusqu'au mythe de La Kahéna, jusqu'à ce qui est présenté comme étant la première déchirure.

[2] Propos inspiré de la phrase d'ouverture du *Discours pratique de l'immigré* qui précède *L'État perdu*, Nabile Farès, Paris, Actes Sud, 1982.

La déstructuration du langage dans la trilogie de Farès passe donc avant tout par l'annulation – la mise à mort – d'un espace géographique qui, dans le Nouveau Monde des guerres et des déchirures aurait perdu sa fonction identitaire. Il pousse alors l'être à une errance non plus physique, mais culturelle et verbale. L'exilé parle, il exprime sa perte identitaire par une mise à mort langagière de ce qu'il a perdu : « son pays du meurtre » (*CO*, p. 99), son lieu d'appartenance au monde.

Le monde a été brisé. Il est divisé entre un avant et un après ; un Ancien Monde et un Nouveau Monde. Le Nouveau Monde est le lieu de l'errance physique, et l'Ancien Monde est le lieu de l'errance verbale. Les voix en présence dans les textes de la trilogie permettent le voyage d'un monde à l'autre. Revenant du passé, et symbolisant bien souvent le passé, elles permettent la survivance, par le langage, du monde perdu.

De ce fait, à la perte de repères géographiques, s'ajoute la perte de repères temporels. Dans chacune des œuvres de la trilogie il est difficile de situer l'époque à laquelle parlent les voix… parlent-elles au présent, ou parlent-elles au passé ? Nous savons que Brandy Fax, Abdenouar et Mokrane sont des personnages au présent, mais nous ne pouvons pas situer – temporellement – les voix qui entourent ces personnages. L'espace-temps que donnent à lire ces trois œuvres est problématique : dans chacune d'elles, le présent semble s'effacer sous le poids d'un passé trop lourd à porter. Le passé refait ici surface comme pour mieux éliminer tous repères.

Par exemple, pour Mokrane qui, comme les deux autres protagonistes, erre en dehors des limites géographiques de son pays d'origine, l'exil se prolonge sous une forme intérieure. Et, c'est tout naturellement que *L'Exil et le Désarroi*, en dehors des pages pleinement consacrées à la situation présente, va transporter le lecteur vers un ailleurs hors-temps *et* hors-espace. Le lecteur peut supposer que cet ailleurs représente le passé, l'origine, mais la présence de celui-ci est si forte qu'il devient difficile d'affirmer que ce passé correspond réellement à un temps révolu… étrangement, ce passé semble se conjuguer au présent. Une image apparaissant dans les premières pages de *L'Exil et le Désarroi* pourrait éclairer ce propos :

> *Sur la Face Cachée de la Lune existe un étrange territoire parcouru par des biches sans nombre constamment liées entre elles par le désir d'atteindre quelques Hauts Plateaux du Levant. Mais – peine perdue – leur course est définitivement freinée petite noyée dans l'immensité du territoire. […] Elles demeurent toujours Ainsi Aux mêmes lieux Et Si Par Occasion Quelque Téméraire ou Insolite Voyageur Les Aperçoit Il est immédiatement frappé par cette impression de piétinement universel sur une plate-forme posée sur la surface d'un cercle de Silence et de Temps* (*ED*, p. 23).

Peut-on assimiler cet « étrange territoire » à l'œuvre de Farès ? Doit-on lire dans cet extrait un indice laissé par l'auteur qui permettrait de mieux comprendre ses motivations ? Cet « étrange territoire », à mon sens, symbolise l'espace du livre. Ainsi, si le territoire est l'espace du livre, les

biches en seraient son langage. Cette interprétation de l'image me fait émettre l'hypothèse qu'ici, le temps est nul. Dans l'ensemble de l'ouvrage (comme dans l'ensemble des autres textes de la trilogie), la parole littéraire paraît être «freinée» par une situation qui la dépasse. Et l'exil que les personnages cherchent à comprendre est à la source de cette perturbation. Inévitablement, les mots se perdent dans le non-temps de leur énonciation. Où se trouve l'être parlant ? Il est à la fois dans le présent et dans le passé. Il est dans un temps continuellement «freiné» par son langage, il «piétine» sur la «plate-forme» de l'œuvre, dans un «cercle de Silence et de Temps».

Dès lors, nous comprenons mieux pourquoi il est si difficile de trouver des repères temporels. Dans l'œuvre farésienne, le langage n'exprime pas un acte présent, mais il semble plutôt être une forme échappée du passé. Lui-même en exil, il vient participer à la quête des personnages : il vient non seulement les éclairer sur leur passé, mais il vient aussi marquer leur appartenance à un temps double… à une a-temporalité où le passé se confond avec le présent, et où le présent vient s'ancrer dans le passé. L'œuvre semble donc se conjuguer à la fois au présent et au passé. Comme l'annonçait déjà le *Champ des Oliviers* l'exilé y est perçu comme «un prisonnier du temps et du lieu» (*CO*, p. 51). Il est prisonnier d'un espace sans limite, celui de l'œuvre, qui se conjugue au *présent antérieur*.

…les maux de l'exil…

Dans la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde*, la perte des repères spatiaux et temporels n'est pas la seule cause de déroute ; la construction même des trois œuvres est aussi *atypique.* Bien souvent, le lecteur se trouve confronté à des pages étranges : manque ou abus de ponctuation, blancs intercalés dans des phrases, phrases hachées, coupées, voire rayées, variation sur les caractères et sur leur taille, insertion de textes dans les marges, pages vides (ou presque), ratures et dessins, sont autant de procédés utilisés dans l'écriture de ces trois œuvres… autant de procédés qui perturbent et faussent la lecture, et avec elle, le sens des œuvres. Dans *Le Champ des Oliviers*, une des voix en présence (celle du Vieux Maître, et peut-être même celle de Farès) dit : «Il se trouve toujours des gens pour dire. Pour me dire. Qu'ils ne comprennent pas. Non. Qu'ils ne comprennent pas mon langage ou la forme de mon langage. […] Il paraît que mon langage est incompréhensible. Pourtant, le travail que je fais est assez simple : je donne *une sépulture* oui une sépulture à cette migration, *en ce monde*» (*CO*, p. 173).

La «sépulture», c'est le livre. Et le langage du livre est le strict reflet de la difficile «migration» des hommes. Ce langage qu'on ne parvient pas toujours à comprendre, c'est le langage du *désarroi* dû à *l'exil*. Ici, le langage a pour fonction, non pas de narrer une histoire difficile, mais plutôt de montrer – visuellement, par une typographie inhabituelle – et de faire

entendre – par une écriture polyphonique à la limite de l'oralité – des voix en errance. A la suite de cet extrait que je viens de citer, l'auteur emploie l'expression de «migration de paroles » (*CO*, p. 174) ; entendons ici que dans l'ensemble de ces œuvres, le langage est migration : il est déplacement de paroles, déplacement d'une forme langagière à une autre, d'une forme littéraire à une autre. Et, sur la sépulture que veut donner Farès, on pourrait poser pour épitaphe le titre du dernier volume de la trilogie : *Exil et Désarroi. Exil* pour la perpétuelle migration des hommes et du langage ; *Désarroi* pour tout le trouble que cette migration provoque dans le langage.

Le langage transcrit donc le monde ; il le transcrit dans sa brutalité, et dans sa division. C'est alors que le morcellement du monde peut se lire dans les œuvres par un morcellement, une fragmentation de l'écriture. A titre d'exemple, tentant de comprendre les causes de son exil, le jeune Abdenouar s'adresse à sa grand-mère Jidda, représentation encore vivante de l'ordre ancien. C'est Jidda, dit Abdenouar, qui l'initie au langage «par bribes et fractionnements » (*MA*, p. 113). Ce langage est restitué dans l'œuvre au travers de la parole d'Abdenouar ; au travers d'une parole qui n'est jamais livrée dans sa totalité, mais qui, au contraire, se fractionne en un ensemble de voix. Le trouble et le désarroi provoqués par l'exil se traduisent ici en une écriture de fragments : fragments de mots, fragments de phrases, et fragments de textes. Abdenouar apporte son témoignage sur sa « migration ». Et c'est ainsi que le morcellement et la disparité du monde contaminent sa diction : les fragments du passé – les voix du passé – remontent à la mémoire et se retranscrivent instantanément dans l'œuvre en fragments de textes. Le texte est morcelé et disparate… morcelé, comme pour mieux dire « le morcellement du monde » (*MO*, p. 222).

De plus, l'écriture fragmentaire de l'ensemble des trois œuvres répond au programme d'écriture qui avait d'abord été établi dans *Le Champ des Oliviers*. Dans les pages qui précèdent un chapitre intitulé *Le Coran* (et dans ce chapitre même), l'auteur établit un parallèle entre la première écriture, dite « religieuse » et sa propre écriture… Parallèle qui consiste à établir « un programme de dépaysement » (*CO*, p. 95) « à partir de ce que j'ai toujours détesté : l'écriture » (*CO*, p. 89). Perçu comme un lieu de nouvelle naissance (« j'enfantais le monde et l'univers » (*CO*, p. 89), dit-il encore au sujet de son écriture), l'écriture – l'acte d'écrire – y est défini par deux notions essentielles : *délire* et *mouvement : «* La main œuvrait. Comme moi. Nouée. Dans un délire et mouvement. Délire et mouvement que je ne connaissais pas jusqu'alors. Que je n'avais vu jusqu'alors. Car. Délire et mouvement naissaient ». (*CO*, p. 90). Le *délire* est une notion fondatrice de l'ensemble de ces trois œuvres de Farès : présent à la fois dans *Le Champ des Oliviers*, dans *Mémoire de l'Absent* et dans *L'Exil et le Désarroi*, ce mot (qui est l'un des termes avec «exil » les plus fréquemment employé par l'auteur) vient conditionner l'ensemble des textes. Dans chacun des ouvrages de la trilogie,

l'écriture se présente comme un *délire en mouvement*, comme un délire qui empêche toute standardisation de l'œuvre.

Mais, c'est encore dans *Mémoire de l'Absent* que ce délire est le plus fortement marqué. Dans cette œuvre, il n'apparaît pas seulement sous la forme d'une écriture *hors-classification*, mais il apparaît aussi sous la forme d'un trouble qui vient fausser la perception du monde. Perdu dans sa fuite vers Paris, Abdenouar raconte : « Je dus délirer oui *délirer* avant de comprendre la loi *cette loi* de mon *délire*. Je délirai. A peu près également tous les jours, tous ces jours où la vie ne pouvait plus être désormais pareille […] » (*CO*, p. 29). Du fait de cette mise en forme du trouble de Abdenouar, l'ensemble de *Mémoire de l'Absent* s'apparente à un délire. Son rythme, s'en trouve contaminé et est tantôt ralenti, tantôt violement accéléré : la ponctuation, la typographie et la mise en page inhabituelles correspondent donc à la mise en mots de ce délire. Et c'est ainsi que le délire devient « la loi » de l'écriture. Une écriture éclatée, brève… une écriture du *dé-lire* – entendons : de la *dé-lecture* – où l'absence de sens contribue à rendre le texte toujours un plus opaque ; toujours un peu plus *délirant*. Le « programme de dépaysement » dont parlait l'auteur dans le premier volume de la trilogie semble donc consister à détruire la langue, la sienne, afin de mieux exprimer les troubles que provoquent les exils. Cette *parole délirante* permet de placer son énonciateur dans une situation *d'effraction* : Brandy Fax, Abdenouar et Mokrane, en plus de vivre un exil physique, géographique, vivent en effraction dans leur langage. Ils ne parlent pas une langue officiellement reconnue, mais ils parlent un langage qui leur est propre… un langage qui a ses propres lois, ses propres codes, et qui les entraîne, à chaque mot, un peu plus loin dans l'errance.

Le délire contribue bien au «programme de dépaysement » annoncé : il (dés)orient(e) nos personnages ; il dit non seulement leur parcours dans l'exil, mais il vient encore signifier celui-ci. Nous lisons donc ici une *mise en texte* de l'exil où l'espace du livre vient signifier le dépaysement langagier auquel se trouve confronté les exilés.

…font glisser les mots

L'utilisation d'une parole délirante permet de transposer l'écriture en une forme littéraire originale, unique ; en une parole libérée de toutes contraintes littéraires. Les textes de la trilogie s'éloignent donc volontairement des formes traditionnelles, et semblent par là-même participer à une *politique du désœuvrement*. J'ai relevé dans le dernier volume de la trilogie un propos qui, à mon sens, pourrait constituer l'art poétique de Nabile Farès : « Paroles glissantes, entre paroles, qui accentuent la nullité, le désœuvrement : […] Quelque chose de plus réel, vrai, que ce que l'on entend, ou, lit, là, maintenant, tous les jours » (*ED*, p. 17). La compréhension de l'exil passe ici par la recherche d'une parole authentique –

d'une écriture authentique – qui puisse refléter en tous points la migration, le déplacement des êtres. Si l'auteur dit qu'il souhaite « accentuer la nullité, le désœuvrement », c'est pour, semble-t-il, tenter d'atteindre un langage qui soit différent de celui ordinairement employé. Un langage qui s'inscrive en marge de tout autre mode d'expression. Il tente d'atteindre une parole qui ne soit plus la parole d'un seul, mais plutôt celle d'un ensemble… une parole qui soit *glissante*, passant d'un univers à un autre, d'une voix à une autre, d'un genre à un autre. La politique du désœuvrement permettrait donc de détourner le langage, et, par le jeu des mots, de rendre à l'être errant ce qu'il a perdu : son identité.

La parole glissante se lit donc principalement dans les textes par un perpétuel déplacement des genres littéraires où l'écriture est tributaire de la parole délirante. Et ce déplacement a pour fonction de donner à l'exilé une nouvelle identité langagière : il n'appartient pas à un domaine précis, pré-établi, mais au contraire il migre d'un espace à l'autre. Ainsi, bien plus que d'offrir une simple réflexion sur l'exil, cette trilogie offre une réflexion sur l'essence même de la première cause d'acculturation : le langage. Le désœuvrement littéraire est alors perçu comme un acte engagé qui permet de rétablir l'identité, et de faire survivre la culture perdue.

A la fin du *Champ des Oliviers*, après avoir dessiné « la carte du pays inaccompli » (*CO*, p. 216), Brandy Fax dit : « Je la recommencerai tous les jours [la carte]. Rien que pour toi. Rien que pour moi. Rien que pour ceux qui ne veulent pas y croire. Parce qu'ils ont négligé l'enseignement des cartographes et des fous. Pour ceux qui forcent l'étroite paresse des politiques. Des rêves. Des sciences incultes… Pour ceux qui rêvent. Oui. Rêvent. D'appartenir à un statut. Non pas d'exilés politiques. De dangereux exilés politiques… Mais. OUI… Pour ceux qui croient. Encore aujourd'hui. A la liberté de l'intelligence et de la culture » (*CO*, p. 217).

De l'Ancien Monde il ne reste plus que des fragments revenant à la mémoire de nos personnages… des fragments apparaissant dans le texte sous des formes littéraires inhabituelles. Aussi, cette opposition Temps Anciens / Nouveau Monde semble pleinement participer à la stratégie poétique de Nabile Farès : oscillant régulièrement d'un monde à l'autre, d'un espace à l'autre et d'un temps à l'autre, ces textes expriment la difficulté qu'éprouve l'être à se situer. Passé et présent se mêlent constamment, tout comme se mêlent sans cesse l'ici et le là-bas, l'origine et le lieu présent de l'errance. Les voix errent d'un lieu à l'autre, d'un espace à l'autre, elles errent entre une origine fantasmée (mais néanmoins énoncée) et un présent redouté.

La figure du lieu mort participe donc à la construction narrative des textes : perdues dans l'espace les voix errantes qui s'échappent de nos œuvres nous précipitent dans une errance littéraire. Ici, le langage ne remplit plus ses fonctions ; la communication entre l'œuvre et son lecteur est brisée.

Le langage n'aide pas à la compréhension, bien au contraire, il brouille la piste de la compréhension. *Le Champ des Oliviers*, *Mémoire de l'Absent* et *L'Exil et le Désarroi* nous trompent, ils nous perdent, et tout cela, semble-t-il, pour mieux exprimer l'état du monde qu'ils nous racontent. Je pourrais donc parler d'une mise en forme littéraire du monde, au sens où cet ensemble d'œuvres se pose comme le strict reflet du monde qu'il donne à lire. Et, comme ce monde est déchiré par les divisions et les guerres, et qu'il pousse les hommes à l'exil, le texte sera brisé, fractionné, divisé en un grand nombre de voix errant d'un espace à l'autre.

* * *

Nabile Farès croit « à la liberté de l'intelligence et de la culture » (*CO*, p. 217). Or, ce qui fait défaut dans la parole de ses personnages, c'est justement cette culture. Ils sont, nous dit Farès, des « exilés sans culture » (*CO*, p. 216). Le langage prend alors la forme d'une arme : pour vaincre l'acculturation, la perte de tous repères identitaires et culturels, la parole se fait acte. Ce qui compte ce n'est pas de raconter son errance… ce n'est pas d'établir un discours sur l'errance, mais c'est davantage, par le discours, de donner une identité à l'être exilé. L'exilé, sans patrie ni racine se définit ici par sa parole. L'acte de parole est un acte identitaire à part entière : l'exilé se définit par son langage, et l'espace de l'œuvre devient son nouvel espace identitaire. L'exilé, semble donc vouloir dire Farès, est un être appartenant à tout temps, à tout espace, un être qui trouve son identité au milieu de tout, par le langage qui lui est propre… un langage qui dit son errance en migrant constamment d'un genre et d'une forme à l'autre.

La fonction poétique et politique des « absents » dans l'œuvre de Nabile Farès

Karine CHEVALIER,
Londres

C'est à partir d'un point de vue exilé dans tous les sens du terme, de la géographie, de l'histoire, du langage, que le récit farésien écrit et lit les absents, ces espaces vides laissés par la guerre, la colonisation, la violence, la folie. Son projet est d'être «à la fois en marge et *dans* la révolution algérienne » [1]. Cette révolution est la cause de ces trous par les changements brusques entraînant l'exil, la perte des repères, mais aussi le but car elle reste toujours désirée face au pouvoir assis qu'il faut retourner [2]. Dans un premier temps nous chercherons à lire l'inscription de ces absents dans le texte, dans la thématique et la typographie, puis dans un deuxième temps le retournement effectué par l'écriture, relisant les absents comme un point de repère, la révolution étant aussi le mouvement périodique d'un objet autour d'un point central. Pour finir, nous chercherons à partir de la dialectique de l'absence et de la présence, du vide et du plein, du centre et de la migration à définir la fonction de la parole de l'écrivain-récitant.

L'écriture de l'absent

L'absent, du latin *absentia* : « non-présence (d'une personne) » [3] , n'existe que par rapport à une présence passée. Il ne s'agit pas d'une inexistence, d'un vide mais d'une présence qui s'est déplacée ailleurs,

---

[1] Citation tirée de la couverture de *Yahia, pas de chanc*e. Paris, Le Seuil, 1970. Les autres récits que nous utiliserons sont *Un Passager de l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1971, le triptyque intitulé « en marges des pays en guerre » avec *Le Champ des Oliviers*, Paris, Le Seuil, 1972, suivi de *Mémoire de l'absent*, Paris, Le Seuil, 1974 et *L'Exil et le Désarroi*. Paris, Maspéro, 1976.

[2] Révolution venant du latin *revolvere*, retourner.

[3] Robert, Paul. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris, Le Robert, Tome I, A-Bio, 1985. p. 36.

laissant une trace, un trou dans l'espace et le temps. L'absence prend sens par rapport à un espace délaissé, instaurant un ailleurs par rapport à un ici, à un maintenant. L'absence est aussi celle de la conscience se transformant en folie, cette absence d'esprit que l'on définit comme un «oubli, défaillance de la mémoire ou de l'attention due à la fatigue, à l'égarement ou à la distraction, à l'étourdissement, à l'inattention » [4]. Elle est une non-fixation de la pensée, un vertige, un «exil » et un « désarroi » qui peut entraîner jusqu'au trou de mémoire. Selon le point de vue de la psychanalyse, cet oubli n'est pas définitif mais devient une parole déplacée par les lapsus, les symptômes. Dans l'œuvre de Farès, l'absence est avant tout une parole déplacée née d'une situation historique, celle de la guerre d'Indépendance. Ce contexte de violence sera mis en marge, tiraillé vers le mythique pour mieux en révéler la déflagration, avec un point de vue politique éloigné de tout nationalisme. Ce recul critique entraînera une quête de l'écriture de l'absent à partir d'une poétique de la présence. Le titre d'un des romans de Farès, *Mémoire de l'absent,* est très symbolique. Il amplifie le paradoxe de la présence qu'offre la mémoire en écrivant ce qui n'est plus.

L'écriture de l'absent repose sur l'écriture des personnages romanesques, des métaphores poétiques, de la typographie et des personnages mythiques. Il s'agit notamment d'Abdenouar, le narrateur de *Mémoire de l'absent.* Exilé dans un autre pays, dans une mémoire qu'il refoule, dans un langage en crise, le jeune homme compare sa pensée à un trou:

> *Un puits brusquement creusé devant moi, une pensée qui emplissait la nuit et ce lieu où je venais d'arriver avec ma mère, depuis Alger.*
> *Mes yeux semblaient tourbillonner à l'intérieur de leurs orbites comme des écureuils pris en cage, et dont les pattes continuent de jouer un rôle peu enviable de liberté, là, devant vous, à toute allure* [5]

Les images de l'obscurité, du regard prisonnier, inconscient, du cercle, qui définissent l'absence seront amplifiées par le contexte historique, responsable de la disparition du frère, du cousin. Il s'agit notamment d'Ali-Saïd dont il ne reste que l'image d'un trou sanglant au front laissé par la balle meurtrière. C'est l'absurdité de la guerre, de l'enlèvement du père qui entraîne l'absence d'Abdenouar et de son entourage mais surtout l'absence de réponse face à cette folie « le père est absent car je ne puis comprendre ic i l'action du père » [6]. Les personnages féminins, comme Jidda ou tante Aloula, en réaction à la disparition de leur fils, leur mari seront atteintes dans leur corps, leur vision, leur langage créant un voile entre elles et le monde qui les entoure : « celle qui ne parlait plus comme nous, qui bégayait et chassait des ombres des visages ou des riens qui devaient [se] mettre, devant ses yeux,

[4] Ibid. p. 37.
[5] *Mémoire de l'absent,* p. 9.
[6] Ibid. p. 59.

entre elle et nous »[7]. À ces personnages romanesques vont se superposer les absents historiques de la guerre dont on n'a pas retrouvé le corps, ceux torturés comme Dahmane, qui ne connaîtront pas l'Indépendance, désintégrés « *dans les caves ou trou d'une gendarmerie publique* »[8] et éparpillés en poussière dans le monde, ne laissant aucune trace comme « cet Abdenouar aux cheveux rouges. Il disparut en 1961. Au cours de la manifestation silencieuse, à Paris »[9], ces trous mémoriels qu'appelle « massacres non reconnus »[10] Benjamin Stora dans *La Gangrène et l'Oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*.

Pour écrire leur absence, Farès utilisera des métaphores « in absentia »[11], dont le comparé n'est pas révélé mais construit par une lecture subjective. Ces images métaphoriques seront celle du fleuve, en écho à la manifestation parisienne, celle de la blessure coloniale du 5 juillet 1830 décrite comme une date-hameçon, celle de la déflagration des pierres en parallèle à la torture des corps. Farès dans *Le Champ des Oliviers* définira ces blessures poétiques, comme géographiques, puisant dans le paysage, géologiques, déclinant la poétique des éléments, et géométriques, présentes dans le langage et sa spatialisation avec l'utilisation particulière de la typographie.

La blessure géographique et géologique se décline avec les images du paysage et la poétique des éléments comme le feu, la terre, l'eau et l'air. L'absence d'Ali-Saïd sera métaphorisée par un arbre brûlé, lieu où l'ont enterré ses parents, le feu se mélangeant à la terre. L'arbre sera aussi le lieu du départ de tante Aloula, pendue à une branche, entre terre et air. Les pierres miroitant au fond du fleuve reflèteront les disparus, l'eau associée à la terre. Le liquide se transformera en solide avec ce fleuve devenu un « tissu de lumière noire où s'enroulent mes lèvres et mon corps. Rien? »[12] ou seulement un linceul des morts et de mots. La blessure géométrique sera quant à elle inscrite au niveau de l'imaginaire des mots, souvent effacés, espace blanc car « *les mots ont un pouvoir de désintégration manifeste* »[13]. Ils ne sont que les signifiants d'une réalité absente, ils participent de l'érosion du langage, par l'opacité, par la désintégration du sens lors du mutisme et du délire du langage. Celui-ci sera mis en scène par la typographie, les italiques creusant l'espace :

> *Toi* qui ne cessas de me vaincre en ce monde.
> *autant dire la mort, ou, plus présente que la mort,*

[7] *L'Exil et le Désarroi*, p. 40.
[8] *Mémoire de l'absent*, p. 17.
[9] *Le Champ des Oliviers*, p. 173.
[10] Stora, Benjamin, *La Gangrène et l'Oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991, p. 92.
[11] Opposées aux métaphores « in praesentia » dont le comparé est présent à côté du comparant.
[12] *Mémoire de l'absent*, p. 10.
[13] *Le Champ des Oliviers*, p. 13.

> *cette sorte de disparition active autour de moi*
> active *creusant l'espace et le monde autour de moi* [14]

La typographie permet à Farès de spatialiser l'absent par les ellipses, les points de suspension mais aussi d'écrire la langue du délire avec son rythme coupé par les points au milieu des phrases, les majuscules injustifiées, les guillemets, les tirets, repoussant les limites du langage romanesque et se rapprochant de celui de l'inconscient, devenant souffle, écho, volume, accentuation, respiration, mettant en scène les silences parlant de la langue. Les pages blanches seront à la fois le regard voilé des femmes et le langage de l'absent. La métaphore de ce langage sera présente dans *Le champ des Olivier*s, avec le dialogue muet entre deux siamois qui veulent se séparer, doublant les inséparables signifiant et signifié, leur séparation au prix de la folie, entraînant une langue du délire typographique: «---;;---):---);----- &ç&&& […] » [15]. Ce dialogue non-prononcé s'effacera par lui-même. Chez Farès le langage devient surface, masque du latent, témoignant de l'absent et entraînant le vertige du langage «cette surface gondolée présente où se dérobe le parlé manifeste dans la manifestation de la parole, étourdissante dialectique de l'absence où celui qui parle est caché dans le limon des mots ».

Ce qui est caché c'est l'inconscient, le refoulé, la peur associée à la guerre et à ses racines que Farès fera revenir à un temps absent, celui mythique de ce qu'il nomme «l'impossible royaume berbère ». Derrière les évènements historiques se creuse le trou d'une autre absence, celle de la berbérité. Le récit utilisera la métaphore de l'Ogresse, personnage des contes berbères au « *nom obscur* », dont l'existence est questionnée. La morsure de ce personnage entraînera un type d'écriture opaque à l'image de l'inconscient, qui dévore l'espace littéraire, la typographie comme le feront les narrateurs farésiens. En inscrivant l'absence par les personnages mythiques comme l'Ogresse, Farès accentue l'effacement de l'oralité par la scripturalité avec la nouvelle religion. «Que je m'enlisais. A chacun de ses mots. Terribles mots. Qu'il traçait. Lui. Ainsi. Perdu dans son jeûne. Son jeûne de quarante jours. Quarante nuits. Et ce qui en suivit fut tout à fait prodigieux […] Il ne restera plus rien de moi. Que ces grottes. Ces grottes où partirent se blottir quelques amères poésies et mon aveuglement » [16]. Le trou, les grottes, la poésie sont le lieu de l'absent comme des Berbères. «Un rire aux lèvres. 'Los Barbaros' répondis-je 'Los Barbaros ou Los Berbéros son mis ascendientes…; Hombres sin cultura y sin existencia' » [17]. Les points de suspension permettent d'écrire l'absence de cette parole berbère, appartenant

[14] *Mémoire de l'absent,* p. 11.
[15] *Le Champ des Oliviers,* p. 36.
[16] Ibid. p. 90.
[17] Ibid. p. 212.

à un monde ancien. Cette parole et sa blessure servira à traduire la guerre, cette « nuit des ogres », mais aussi tout effacement.

> *si* irrémédiablement atteints*… Atteints en notre lieu d'existence et de langage… Car… Même si… Avec quelque bonheur… Nous pouvions retrouver ou percevoir quelques traces de cet Ancien Monde d'où nous fûmes issus… L'atteinte n'en serait que plus perceptible… Plus foudroyante… Plus aiguë… Comme celle que…lui…Brandy Fax… Connaît… Lorsqu'il touche (entrevoit) (découvre) quelque origine…)* [18].

Autre personnage mythique exprimant l'absent, la Kahéna, la reine berbère qui lutta contre l'envahisseur bédouin est celle dont on a coupé la tête pour s'être offerte à l'étranger Khaled, laissant ainsi un trou métaphorique. «La tunique de Kahéna est découpée autour de la nuque, à l'endroit où le sabre doit frapper pour le règne du bédouin » [19]. Au trou se superpose l'image de l'animal qu'on va sacrifier, les membres attachés, pour qu'il devienne une Outre. Ce O majuscule, écho de l'Ogresse, représente un trou typographique, celui de l'Origine effacée par la guerre « Le bondissement de ce monde, celui qui emporte tout, qui avait tout emporté dès son apparition dans l'intérieur du pays ou les côtes ou les villes et qui avait ouvert le ventre des hommes et des femmes, comme des outres » [20].

L'absent est présent par la thématique, la typographie et l'écriture de métaphores «in absentia ». Il reflète une situation politique, celle d'une Indépendance qui n'est pas révolution ni actualisation d'une parole mémorielle provenant d'une « naissance obscure » [21]. Entraînant une mémoire faite de trous, de séismes comme le dit Farès dans « La mémoire des autres », l'absent va constituer un axe de quête et entraîner un retournement, la présence de l'absent.

La présence de l'absent

Selon le *Dictionnaire des symboles*, « le trou est plus riche de signification que le simple vide: il est prégnant de toutes les potentialités de ce qui le remplirait ou de ce qui passerait par son ouverture; il est comme l'attente ou la soudaine révélation d'une présence » [22]. De même, pour Farès, la guerre et sa déflagration «permettent de penser à quelque autre vie, à quelque autre temps où elles n'auraient pas été si présentes. Il en reste quelques traces vives dans la mémoration » [23]. C'est à partir d'une mémoire

[18] Ibid. p. 216.
[19] Ibid. p. 152.
[20] Ibid. p. 65-66.
[21] Farès, Nabile, « La mémoire des autres » in *Une Enfance algérienne*, textes recueillis par Leïla Sebbar, Paris, Gallimard, 1999, p. 129-141.p. 129.
[22] Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. « Trou » in *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982 (1969), p. 979.
[23] « La mémoire des autres », p. 139.

imaginée, poétisée que va se révéler la présence. Le trou devient le lieu de passage, « *ce qui débouche sur l'autre côté (au-delà, par rapport au concret) ou ce qui débouche sur le caché (au-delà, par rapport à l'apparent)… Le trou permet à une ligne de passer à travers une autre ligne* » [24]. Il sera actualisé par l'image du fleuve, offrant par l'initiation une voix et un espace mémoriel. Abdenouar va sortir de son mutisme et sa folie grâce à l'aide d'un psychanalyste et les dessins d'un fleuve qu'il tracera, voie et voix en marge de la logique, ouvert au langage des images et de l'inconscient, lui permettant de communiquer avec les absents, les morts, les mots refoulés. Le fleuve va offrir une parole continue et non coupée par la ponctuation, permettant au jeune homme d'offrir un sens à l'absurdité de la guerre, « acculé à comprendre un fond de lumière noire d'où émergeaient les différents sens d'une trajectoire, comme s'il était possible qu'à un moment précis de votre vie, vous puissiez savoir, comprendre, voir, tout ce que vous devez savoir comprendre, dire, et voir » [25].

Le fleuve va l'entraîner dans un autre espace temporel et spatial, celui de l'absent. «Le trou possède ainsi une double signification immanentiste et transcendantale, il ouvre l'intérieur à l'extérieur, il ouvre l'extérieur à *l'autre* » [26]. L'autre sera cet «*en-deçà* », expression que répète Abdenouar, en marge de l'histoire, c'est-à-dire un espace mythique et mémoriel à l'origine de la vie et de la mort, de l'amour comme de la destruction. Par ce point de vue, le trou deviendra un cercle rituel, un délire initiatique. Les pierres témoigneront de la présence, comme le constatera Mokrane en revenant dans son village déserté.

> *Ma tête tourne, car c'est exactement comme si l'on m'avait projeté plusieurs années en arrière, plusieurs années, parmi les jeux et les rires des animaux.*
> *Ce pays est tellement plein de jeux que ça en est parfois effrayant. Là, parmi les pierres* [27].

Les images des blessures géographiques, géométriques, et géologiques seront détournées de leur absence pour écrire leur présence. Par cette inversion, l'écriture permettra, comme le dit Brandy Fax, le narrateur d'*Un passager de l'Occident*, de « dépasser le changement par le changement […] d'être parvenus de l'autre côté d'un mauvais sort, d'être au-delà de tout engloutissement » [28]. Le trou deviendra ensorcellement, renouvellement comme le fleuve qui est à la fois «celui de la fertilité, de la mort et du renouvellement » [29]. Un nouveau regard, en marge de la déflagration va pouvoir lire le trou comme une image qui «se rattache aux symboles de la

[24] « Trou » in *Dictionnaire des symboles*, p. 979.
[25] *Mémoire de l'absent*, p. 218.
[26] « Trou » in *Dictionnaire des symboles*, p. 979.
[27] *L'Exil et le Désarroi*, p. 41.
[28] *Un Passager de l'Occident*, p. 51.
[29] « Fleuve » in *Dictionnaire des symboles*, pp. 449-450.

fertilité sur le plan biologique » [30]. L'arbre brûlé sera présent par une parole détournée, celle d'un calligramme le représentant dans *L'Exil et le désarroi.* Cet arbre de mots sera aussi lu comme présence grâce au symbolisme berbère selon lequel « les arbres sont les traits d'union entre l'invisible souterrain et l'inconnu céleste. Ils témoignent de la force diffuse et bénéfique qui assure la fertilité de la terre et rythme la croissance des végétaux. La valeur symbolique de résurrection est d'autant plus manifeste qu'ils sont le plus souvent liés à une tombe » [31]. Rachida y lira la présence de son homme disparu. Cette symbolique n'est pas explicitée dans le texte, absente, mais demande au lecteur comme à Abdenouar un retour au langage symbolique mémoriel. Lieu de révolution, le langage comme le trou devient un centre retrouvé d'un ancien savoir. Selon Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, la verticalité de l'arbre « nous fait passer de la rêverie cyclique à la rêverie progressiste » [32], ouvrant à un imaginaire historique, révolutionnaire. L'arbre sera le lieu où est enterré le carnet d'Ali-Saïd, parole de la marge, caché dans la doublure de sa veste, métaphore d'un regard, «un simple Carnet de vie, d'amour, de rires, de fables, pouvait mettre en cause toute une manière d'envisager l'histoire, la vie, le Nouveau Monde » [33]. Révolutionnaire, ce carnet retourne la déflagration, l'absence en présence diffuse dans tout le récit farésien, devenant l'actualisation de la parole de ce jeune homme mort, métaphorisée par les feuilles du livre doublant celle de l'arbre, de la parole berbère interdite. Les mots des narrateurs deviennent des feuilles accrochées aux arbres, en écho au rituel des ex-voto de chiffons que nouent les femmes pour enfermer le mal. Mais « l'arbre n'est pas une divinité en lui-même, il n'est que le vecteur d'une force sacrée, depuis toujours sous-jacente » [34]. Cette force est présente comme un talisman contre la mort, une trace de vie contre la blessure géographique, géologique et géométrique. Même la mort de la tante, pendue à une branche, devient un passage ouvrant à la présence des morts « à ce moment où les étoiles semblent basculer dans le ciel, comme dans la paume de la main » [35]. L'écriture de la présence de l'absent entraîne une pensée de l'emboîtement. L'homme avec son corps, l'univers avec son paysage et l'écriture avec le dessin ne font plus qu'un : un tatouage protecteur.

---

[30] « Trou » in *Dictionnaire des symboles*, p. 979.
[31] Champault, D., «A259. Arbres sacrés », in *Encyclopédie Berbère,* Aix-en-Provence, EDISUD, 1986, (Tome III), pp. 852-855, p. 853.
[32] Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 (1969), p. 391.
[33] *L'Exil et le Désarroi*, p. 104.
[34] Champault, D., « A259. Arbres sacrés », p. 853.
[35] *L'Exil et le Désarroi*, p. 99.

Ce talisman sera offert par l'écriture féminine, celle de Jidda et ses muraux, initiant malgré sa folie Abdenouar au cycle du regard, celui de la lecture des ombres :

> *Jidda. Celle dont les yeux ne reconnaissaient déjà plus que les silhouettes que sa main droite traçait que son cerveau mémoire ou fibres nerveuses lui présentaient non par images ou par pensées mais en une sorte d'instinct déjà habitué au règne des êtres obscurs vivants parmi le monde en deçà du monde dans cette ombre où se constitue le monde des êtres du cauchemar et du songe vivants au bord du monde Attentifs au regard à un premier regard à ce premier regard au premier regard qui les maintiendrait ainsi au-dessus de l'ombre* [36].

Cet « en-deçà » de l'effacement, de la guerre, du présent, est conservé par la parole mémorielle et secrète des femmes. Selon Malikam dans *La Magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle,* elle s'actualise par des dessins sur les murs, les poteries, les tissages et sa symbolique lie le monde humain et végétal. Elle est transmise oralement et les dessins s'effectuent dans un état proche de la clairvoyance, dépassant le temps et l'espace, traduisant la parole du vent, de l'arbre. C'est en communiquant avec l'invisible que leurs fresques deviennent « un culte rendu aux ancêtres et aux morts » [37]. Cette parole féminine, comme le carnet d'Ali-Saïd, constitue un lieu tabou, absent et polémique face à la modernisation du pays, à l'islamisation. Ce regard berbère sera bleu, en écho aux touaregs, et piquant, entraînant le motif du tournoiement, de la transe. Ce sera la parole déplacée de la tante qui refuse l'utilisation idéologique nationaliste et religieuse de la mort de son fils Ali-Saïd, en dansant sur sa tombe et improvisant un chant qui «*était plus vrai que toutes nos récitations et nos lamentations, comme si la mort n'était plus une coutume de deuil, mais un moment où pouvait apparaître quelque félicité dont nous avions gardé la vérité mais oublié la cadence* » [38]. Le récit révèlera comment cet enterrement était un simulacre pour inciter à la guerre, à la haine alors que ses parents avaient brûlé le corps de leur fils, refusant l'héroïsation. Cette parole est celle de l'oralité qui puise dans les racines improvisées, offrant « une célébration chantée du royaume funéraire » [39] ou encore «le Vrai Regard, celui qui, à l'inverse du nôtre ou peut-être, comme le nôtre, crée à mesure qu'il voit » [40].

Le dessin, comme le chant qui puise dans les images symboliques du paysage et des contes berbères, permet de rassembler ces images qui étaient éclatées dans tout le récit. Comme le dessin final de *Mémoire de l'absent,* il recréera une unité à partir des fragments, un tatouage synthétisant les thèmes

[36] *Le Champ des Oliviers,* p. 141.
[37] MALIKAM, *La Magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle,* Paris, L'Harmattan, 1996, p. 252.
[38] *Yahia, pas de chance,* p. 142.
[39] *Mémoire de l'absent,* p. 139.
[40] Ibid. p. 67.

du récit, la guerre, les grives, le fleuve. L'écriture elle-même par les images rassemblera le champ, l'arbre, l'ombre, la branche de pendaison, la peau et l'outre : « l'ombre grandissait le dessin du seul arbre qui, dans la cour, avait poussé, un grenadier portant, accrochées à une de ses branches les plus basses, une outre de peau de chèvre, et une gargoulette qui, dans la fraîcheur de l'air, contenait une eau qui, au jour, serait glacée »[41]. « L'O… » définie comme l'outre «*de couleur noire* »[42] par un renversement deviendra «*le pays clair »*[43], elle est remplie de lait maternel. Tout le récit constituera cette peau de l'outre, contenant l'eau fertile et la parole de l'Ogresse qui se déverse en-deçà de tout le récit, qui est présente derrière tous les personnages, toutes les images qu'elle a avalés car elle est « Celle qui dévore toutes les interdictions…/… Celle qui exige toutes les permissions…/… Qui condamne la peur […] L'Ogresse aux noms multiples…/… aux jeux multiples…/… aux apparences multiples »[44]. Elle est cette parole du délire et du désir, cette « sexuelle oralité »[45] effacée par l'écriture lorsque « naquit ce livre qui refoula mon origine vers l'enfance du monde et des hommes. Alors que. Moi. Jeune Ogresse. Toute prête de dévorer de faire connaître la douce dévoration de mes lèvres à cet homme. Je dus m'enfuir. Descendre au plus profond des fonds de la terre et du jour. Vieillir. Oui. Vieillir. Moi. Jeune ogresse. En ma nativité verbale et carnassière. Je dus vieillir. Perdre mes dents et ma voix pourpre »[46]. La morsure est revalorisée, c'est celle de la vie, de la jouissance, celle de la femme maternelle et guerrière comme la Kahéna. Appartenant au régime nocturne défini par Gilbert Durand, ces images d'une synthèse permettent de contrebalancer un régime diurne manichéen, reposant sur le grand mâle souverain et guerrier[47]. Dans *Mémoire de l'absent,* c'est la morsure de Malika, jeune fille qui s'offre à Abdenouar sur la plage où débarquèrent les colonisateurs français, qui ouvrira le récit à une autre blessure, celle du jugement de la Kahéna, décrite par le Récitant et sa parole orale « Écoutez », « Accourez ». Comme la peau de chèvre qu'elle porte, et dont se protègent les femmes berbères «contre l'eau suintant des outres ramenées de la fontaine »[48], la Kahéna sera utilisée par Farès comme un talisman contre une écriture idéologique nationale ou musulmane. La Kahéna sera l'absente malgré tout le poids symbolique dont la charge une certaine mémoire définie par Jean Déjeux dans *Femmes d'Algérie : légendes, traditions, histoire, littérature.* « À un carrefour où l'histoire, la légende et le mythe se rencontrent, chaque auteur a vu l'Épopée

[41] *Yahia, pas de chance.* p. 26.
[42] *Mémoire de l'absent*, p. 89.
[43] Ibid. p. 113.
[44] *Yahia, pas de chance,* p. 31.
[45] *Le Champ des Oliviers*, p. 90.
[46] Ibid. p. 87.
[47] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.*
[48] Servier, Jean, *Les Berbères*, Paris, Puf, 1990, p. 85

de la Kahina sous un jour particulier: femme héroïque, femme fatale, femme cruelle, bonne mère de famille juive, femme patriote, femme religieuse et pieuse, femme libertaire »[49], elle reste l'amante, la magicienne, celle qui métaphorise le passage de l'ancien monde au nouveau monde, celle qui a été effacée par les hommes et leur refus de l'autre comme l'Ogresse, signe politique d'une parole effacée, celle du Récitant mais réactualisée par l'espace romanesque.

> *L'absence opposée à la présence, qui appartenait à l'imagination diurne et manichéenne, devient lieu de passage, d'initiation, de présence ouvrant au régime nocturne et permettant que la chute s'euphémise en descente et le gouffre se minimise en coupe.* [50]

La fonction du Récitant

L'écrivain s'inspire de la parole du Récitant, celle qui hésite en décrivant « la lente agonie et mort du plus vieux royaume berbère »[51]. Pour écrire l'absent, il transforme sa colère en délire poétique, il ouvre son regard intérieur sur ces trous mémoriels que sont le fleuve, l'arbre, les morts pour retrouver intérieurement un autre espace temporel et spatial, celui d'un certain en-deça collectif refoulé. Le récit farésien fera parler de nombreux narrateurs, des paroles différentes, celles des contes, des poèmes, des dessins, des vivant, des morts mais toutes nées d'un même souffle, d'une même énergie à l'origine de la création de parole car «la récitation est unique, unitaire dans son souffle »[52]. Récepteur de ce souffle de vie, de désir, de délire, l'écrivain par les métaphores géographiques, géologiques et géométriques ouvre une parole libérée, celle de la mémoire et de l'imagination, le futur retourné vers le passé, la marge vers le centre, l'absence vers la présence :

> *Voilà où m'a conduit la terre, doucement, en moi, voluptueusement, vers la parole d'arbre et de vent, comme si arbre et vent voulaient être en moi, comme si, doucement, voluptueusement, la terre était en moi, comme si l'herbe, la pierre, l'eau, et le lointain champ de source, étaient en moi, parcourant l'intérieur du corps et du songe. J'ai visité le puits du gardien, la grotte du sens, et le pays fondateur. N'en déplaise aux gens de triste et insupportable raison, j'ai appris à nommer le lieu d'autre séjour* [53].

Le trou thématique et typographique devient grotte, accident topographique utilisé comme sanctuaire sacré par les berbères. Les songes[54] nés près de ces trous, les grottes mais aussi les tombes, ouvrent à un espace

---

[49] Déjeux, Jean, « Chapitre 1. La Kahina (aux VIIe et VIIIe siècles) » in *Femmes d'Algérie : légendes, traditions, histoire, littérature*, Paris, La Boîte à Documents, 1987, pp. 76-118 et p. 115.
[50] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire,* p. 224.
[51] *Mémoire de l'absent,* p. 147.
[52] Ibid. p. 131.
[53] Ibid. pp. 55-56.
[54] « A223. Animisme » in *Encyclopédie Berbère*, (Tome V), pp. 852-855 et p. 853.

divinatoire, à cet espace absent. L'autre parole sera orale, présente dans le récit par les contes, les chants et leurs images ainsi que les répétitions, les scansions de la pagination. Elle sera aussi scripturale, faisant résonner visuellement la langue par la typographie, la mémoire par les tracés du dessin de *Mémoire de l'absent,* celui faisant écho à :

> *Un art rural maghrébin et saharien, très fortement géométrique, préférant les motifs rectilignes à la courbe et au volume. Indépendants des techniques, les motifs, obéissant aux mêmes règles d'une géométrie stricte et parfois savante, se retrouvent aussi bien sur les céramiques et les tissages que sur le cuir, le bois ou la pierre. Or cet art très ancien présente, chez les sédentaires, une remarquable permanence, il est lié à ces populations au mépris des siècles, des conversions religieuses, des assimilations culturelles. Comme un fleuve tantôt puissant, tantôt souterrain, il est toujours présent dans l'inconscient du Maghrébin* [55].

Les motifs romanesques du fleuve, de la pierre, de la peau représentent cette parole déplacée dans l'espace romanesque, métaphores historiques et mythiques.

La figure qui résume le mieux le rôle de l'écrivain est celle à laquelle renvoie un des recueils poétiques de Farès, *Le chant d'Akli* [56]. Ce personnage mémoriel, à fois boucher, sorcier, guérisseur, musicien communique avec les forces surnaturelles et son chant détourne la mort [57]. La parole farésienne cherche à retrouver la force de ce chant rituel magique, lieu de résistance d'une pensée rituelle considérée par le monde moderne comme « des résidus vagues et tout à fait scabreux de pratiques ou rites désormais maladifs » [58]. Cette parole païenne redéfinira l'espace romanesque poétique et politique :

> *Le paganisme est définitivement incontestablement enfoui en Algérie. Et, par rapport à la discipline politique qui y règne, seule une découverte artistique, ou une vie ARTISTIQUEMENT VÉCUE peut rendre sens, ou témoigner d'un autre sens que celui d'une servitude politique.* […] *La vraie patrie de l'Algérie est son passé le plus ancien, et le passé le plus ancien de l'Algérie – ESTHÉTIQUEMENT PARLANT – est le paganisme. Que l'expression révolutionnaire rencontre l'expression païenne et le moment de vie qui traverse le pays se multipliera de ferveur politique* [59]

Cette parole a été effacée mais l'écrivain peut la retrouver à travers son art, s'inspirant d'un lieu géographique, géologique et géométrique. Celle-ci n'est pas l'expression d'une religion mais d'une « croyance » qui aperçoit la présence de l'absent à travers les échos, les traces et le langage symbolique transmis par l'oralité et la scripturalité. Paysage du lieu et espace romanesque ne font qu'une unité car «aujourd'hui encore, beaucoup ne savent que lire dans les étoiles, les pas du vent sur le sable » [60]. La parole farésienne se remplira de ce souffle, de cet « en-deçà » de la mémoire

[55] « Être berbère » in *Encyclopédie Berbère,* (Tome I), pp. 7-14 et p. 12.
[56] Farès, Nabile, *Le Chant d'Akli*. Paris, L'Harmattan, 1981.
[57] Chaker, S., « A147. Akli (« esclave ») » in *Encyclopédie Berbère,* (Tome III), pp. 423-425.
[58] *Un Passager de l'Occident,* p. 62.
[59] Ibid. pp. 73-74.
[60] *Le Champ des Oliviers,* p.125.

devenant un « au-delà » de l'imagination. L'écriture révolutionnaire cherchera à décrire la déflagration, l'absence tout en retrouvant malgré la guerre les mots d'amour, de vie, de délire. « Les hommes écoutaient car le Vieux Maître employait le vieux langage, celui qui changeait tous les êtres en espérance chargée de vie » [61].

* * *

Anthropologue, psychanalyste, poète, musicien, Farès redéfinit l'espace romanesque en l'ouvrant au dessin, à la musique, à l'oralité, à la symbolique et à la puissance du langage. Dans *L'Ogresse dans la littérature orale berbère. Littérature orale et anthropologie* [62], il souligne que l'Ogresse est avant tout une « réalité imaginaire » qui repose sur la « dualité des positions (merveilleux-fantastique) (allaitement-dévoration) » (p. 7). De la même manière nous avons vu comment le trou, amplifié de façon fantastique peut-être adouci par une écriture merveilleuse, transformant la peur en plaisir. C'est en revenant aux découvertes freudiennes, à cette peur de « l'avalement/dévoration » qui se répercute dans la réalité avec les meurtres de la guerre, que Farès analyse ce fantasme premier, refoulé. Par les contes, par la symbolique, la peur s'actualise en fantasmes qui par le biais des symboles protègent de la destruction, de la violence, devenant force, rituel positif, ouverture à l'autre. Cette parole détournée a la même fonction que la parole de l'inconscient, elle parle du réel, de l'angoisse sous forme symbolique, mais elle est tout aussi présente que la guerre et son absurdité, elle en explique les racines. Farès revient à cet imaginaire symbolique des mots, des personnages qui permettent de comprendre d'où vient la violence humaine et la réponse à lui offrir par la lecture de l'absent, de ses échos de vie: «Ne pas chercher l'issue. Mais, l'autre monde. Voilà ce que tu dois chercher. L'autre monde. Celui qui fait vivre ce monde, les animaux, les livres, les pierres, les hommes, et tout le reste » [63]. Lire entre les lignes du paysage et du récit cette écriture merveilleuse d'un pays libre, « un pays où l'écriture appartiendrait à ceux qui la désirent, non pour informer, déformer, enseigner, mais seulement pour vivre, pour dire combien elle leur est nécessaire (cette écriture) pour demeurer en vie » [64]. Parole déplacée du paysage, des tatouages, des femmes « comme l'étoile dessinée par l'astre de la main » [65], l'écriture de Farès offre des «signes migrateurs » comme les

[61] Ibid. p. 177.
[62] Farès, Nabile, *L'Ogresse dans la littérature orale berbère. Littérature et anthropologie*, Paris, Karthala, 1994.
[63] *Mémoire de l'absent*, p. 83.
[64] *Un Passager de l'Occident*, pp. 118-119.
[65] *L'Exil et le Désarroi*, p. 95.

appelle Abdelkebir Khatibi dans *La Mémoire tatouée*[66], la peau transformée en poème comme le roman en paysage, mural, danse, parole en déplacement grâce aux signes retournés, devenus symboles de vie. Par un cercle rituel devenu spirale révolutionnaire, l'écriture poétique et politique des absents redéfinit la fonction de l'écrivain en marge et au cœur de la société.

Bibliographie

Farès, Nabile.
*Yahia, pas de chanc*e. Paris, Le Seuil, 1970.
Un Passager de l'Occident. Paris, Le Seuil, 1971.
Le Champ des Oliviers. Paris, Le Seuil, 1972.
Mémoire de l'absent, Paris, Le Seuil, 1974.
L'Exil et le Désarroi. Paris, Maspéro, 1976.
Le Chant d'Akli. Paris, L'Harmattan, 1981.
L'Ogresse dans la littérature orale berbère. Littérature et anthropologie. Paris, Karthala, 1994.
« La mémoire des autres » in *Une Enfance algérienne*, textes recueillis par Leïla Sebbar. Paris, Gallimard, 1999. pp. 129-141.

Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont, 1982 (1969).

Déjeux, Jean. « Chapitre 1. La Kahina (aux VII et VIIIe siècles) » in *Femmes d'Algérie: légendes; traditions; histoire; littérature*. Paris, La Boîte à Documents, 1987, pp 76-118, p. 115

Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Dunod, 1992 (1969).

Encyclopédie Berbère. Aix-en-Provence, EDISUD, 1986. (Tome III).

Khatibi, Abdelkebir. *La Mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé*. Paris, Denoël, 1971.

MALIKAM, *La Magie des femmes kabyles et l'unité de la société traditionnelle*. Paris, L'Harmattan, 1996.

Servier, Jean. *Les Berbères*. Paris, PUF, 1990.

Stora, Benjamin. *La Gangrène et l'Oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris, Éditions La Découverte, 1991.

[66] Khatibi, Abdelkebir. *La Mémoire tatouée. Autobiographie d'un décolonisé.* Paris, Denoël, 1971.

Résumés des textes du tome 1
(Ordre alphabétique)

Mourida Akaichi : Déplacement et paroles déplacées dans l'écriture de Mohammed Dib.

Le déplacement qui hante les romans de Dib, particulièrement *Habel* et *Les Terrasses d'Orsol,* engendre une parole étrange, parole « déplacée ». Faute d'aboutir à un lieu d'écoute, cette parole acquiert un mouvement de retour incessant, devient jeu et transforme l'espace romanesque en un espace théâtral.

Afifa Bererhi : Impli-citation et jeux de (dé)sacralisation.

Dans quelques-uns des romans de Mohammed Dib, des fragments coraniques se fondent dans les récits narratifs. Il s'agit de s'interroger sur leur statut et leur fonction dans l'économie du texte et de mesurer les renversements de sens qu'ils produisent.

Mariangela Capossela : L'écriture comme pratique du désert dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra et *Le Désert sans détour* de Mohammed Dib.

Le désert en tant qu'espace de suspension entre le départ et l'arrivée traduit la condition de l'écriture, partagée entre mobilité et immobilité spatiale et/ou sémantique. Dans cet espace de suspension l'oscillation entre le réel et l'imaginaire devient le mouvement par lequel s'origine la matière impalpable qui va former les visions du monde des auteurs. L'analyse des espaces liminaux de l'énonciation et des dépassements qui les caractérisent tente d'éclairer le modalités de production d'un discours *sur* le mouvement, tandis que celle de la narration ouvre la voie à la perception d'un discours *en* mouvement. La quête du sens ne peut se faire que comme une pratique du désert et du vide, laquelle force l'imagination à une création perpétuelle à travers les dépassements des bornes du texte et du moi.

Karine Chevalier : La fonction poétique et politique des « absents » dans l'œuvre de Nabile Farès.

Comment écrire les « absents », ces trous entraînés par la déflagration de la colonisation, de la guerre, du nouveau monde, de la mémoire traumatisée, sinon à partir d'une parole déplacée ? Celle-ci écrira la présence de l'absent à partir d'une voix païenne, orale, symbolique, typographique permettant par un regard en marge et dans l'histoire algérienne de retourner les traces mythiques de l'« impossible royaume berbère » en ferveur poétique et politique tournée vers une parole de vie.

Touriya Fili : Paroles déplacées et stratégies discursives : Paul Smaïl.

Cette communication s'efforce d'analyser dans les romans *Vivre me tue* et *Ali le Magnifique* de Paul Smaïl la systématisation des paroles déplacées en tant que stratégie discursive, ainsi que la manière dont ce « déplacement » informe le roman dans ce livre. Le sens, en effet, est moins une construction narrative que le point de fuite où aboutissent plusieurs stratégies discursives. Le dispositif énonciatif use des diverses possibilités qu'offre la polyphonie, dans la perspective d'un véritable décentrement des valeurs esthétiques, en promouvant une culture de « l'envers » (ou de la marge, de la périphérie *vs* le centre), dont le verlan n'est que l'aspect le plus saillant.

Yves Gonzalez-Quijano : L'incongru. Le thème de l'émigration dans la littérature arabe du Maghreb. Habib Selmi, un écrivain d'exception ?

Un regard d'ensemble sur la production romanesque arabe met en évidence la rareté des textes traitant de l'émigration, tout au moins dans sa composante prolétaire. On note toutefois l'apparition de quelques jeunes écrivains du Maghreb tels Habib Selmi, qui ne craignent plus d'opérer un « déplacement » en traitant le métissage douloureux de l'immigration dans leur propre langue (l'arabe). La parole de ces jeunes écrivains est encore exceptionnelle, voire déplacée ou incongrue. Elle signale pourtant le chemin parcouru par la fiction arabe au Maghreb, dont les meilleurs représentants entreprennent de surmonter les oppositions stériles du passé pour construire une autre image de la « littérature du Maghreb » en tant que sous-ensemble de la fiction arabe contemporaine.

Carine Goyon : L'Infante maure ou l'entre-dire francophone.

Dans *L'Infante maure*, Mohammed Dib met en scène Lyyli Belle, petite fille sans âge née d'un père maghrébin et d'une mère européenne et à travers elle il recrée tout l'univers magique et mystérieux de l'enfance. Il semble

alors intéressant de se demander en quoi ce problème d'identité et d'identification soulevé ici illustre une des nombreuses ambiguïtés et un des problèmes de toute littérature francophone. Figure du milieu, partagée entre deux mondes, deux civilisations, il n'est pas toujours simple pour l'écriture francophone d'accéder à un équilibre, à son équilibre, d'où la nécessité de trouver sa place, de se construire une identité voire de renaître pour s'élever au dessus de toute une part d'ombre et arriver ainsi à la source qui ne saurait être autre que source universelle d'inspiration.

Pierre Halen : Position(s) d'une écriture algérienne migrante en Belgique : à propos de *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi.

Nuit d'encre pour Farah, premier roman de Malika Madi, a été publié dans une maison spécialisée dans le domaine « prolétarien », où il était notamment précédé par des succès « ritals ». On s'interrogera d'abord sur la position institutionnelle d'un tel ouvrage chez un tel éditeur de province et sur sa réception dans la presse belge francophone. D'autre part, on prendra la mesure des effets de lecture engendrés par cette position, eu égard à ce qu'une analyse narratologique et symbolique interne peuvent laisser apparaître. Donc, deux axes : l'un concerne la périphérie (la périphérie des périphéries, si l'on veut). L'autre concerne les orientations axiologiques d'un texte qui prend le risque de défier certains a priori culturalistes « corrects ».

Alec Hargreaves : Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut.

Le déplacement dont il s'agit dans ce chapitre est celui de l'exclusion, c'est-à-dire le fait de refuser la place à une parole ou à une personne. Ce phénomène touche aujourd'hui les populations issues de l'immigration algérienne en France tant sur le plan social que sur le plan culturel. Ces populations constituent l'exemple type des minorités post-coloniales qui subissent une très forte stigmatisation aux yeux de la population majoritaire. Des problèmes analogues se posent dans leurs relations avec le pays d'origine, car les Algériens ont tendance à voir dans les émigrés et leurs enfants une population à part. Face à ces tendances à l'exclusion, les écrivains issus de l'immigration algérienne font état d'au moins trois grands types de réponse. D'abord, les écrits de ces auteurs insistent sur la légitimité de leur présence au sein de la société française. En deuxième lieu, ils remettent en cause l'idée de l'état nation comme un tout préconstruit où ils n'auraient qu'à s'assimiler en adoptant des normes pré-existantes. Troisièmement, ils minent la notion selon laquelle l'état nation serait destiné à exercer une souveraineté exclusive sur leurs horizons identitaires ou artistiques. Ces trois tendances, qui peuvent à première vue sembler être en contradiction les unes avec les autres, vont très souvent ensemble. Cette

conjugaison de tendances apparemment dissemblables est symptomatique de l'engagement de ces auteurs en faveur d'une dynamique qui consiste à remplacer une idée monolithique de la nation par une nouvelle vision identitaire privilégiant l'hybridité culturelle.

Christina Horvath : Entre dualité et multiplicité : le tiers-espace dans *Garçon manqué* de Nina Bouraoui.

Garçon manqué est le récit d'une quête d'identité apparemment placée sous le signe de la dualité. La narratrice franco-algérienne cherche à « rompre son identité », à « changer (s)a vie » pour échapper au dilemme fondamental qui la tourmente : le choix entre l'identité française et l'identité algérienne. La visée de ce travail est de montrer que, si l'espace et le temps du roman semblent se diviser en deux, l'écriture de Bouraoui se base moins sur une série d'oppositions que sur l'inclusion d'un tiers espace qui permet de surmonter la plupart des dualités initiales et aide la narratrice à accepter sa différence.

Stéphane Hoarau : L'œuvre et le délire : lire le désœuvrement de la parole littéraire dans la trilogie de *La Découverte du Nouveau Monde,* de Nabile Farès.

Dans l'œuvre farésienne, la parole est mouvance : elle est glissement d'une écriture de la fragmentation vers une parole délirante, glissement d'une parole littéraire vers une parole du *dés-œuvrement.* Témoin des troubles provoqués par les exils, son écriture – avant tout polyphonique – témoigne de la difficulté de l'être à dire son parcours dans l'errance, que ce parcours soit fictif ou effectif, qu'il soit physique ou verbal. Le déplacement d'un lieu à un autre semble ici valoir pour le déplacement d'une littérature à une autre ; celle d'un non-lieu où se croisent les maux de l'exil.

Aïcha Kassoul : Paroles déplacées et critiques tendancieuses.

La critique littéraire universitaire algérienne date des années quatre vingt. Née des conflits identitaires d'alors, elle sera tributaire du déterminisme idéologico-politique auquel échapperont de rares critiques. Les universitaires ayant sacrifié leur autonomie à la légitimité révolutionnaire « jdanovo-lacherafienne » en se mettant sous le parapluie légitimiste de la critique politicienne, ont produit des discours où partis-pris et a-priorismes hypothéquèrent gravement la rigueur académique et l'objectivisme weberien indispensables. Albert Camus, le Nobel littéraire des années soixante, devait servir de terrain de prédilection et d'expérimentation à l'idéologisme identititariste.

Immaculada Linares : **Mehdi Charef: littérature et cinéma.**

Je m'attache en un premier temps à analyser les romans de Mehdi Charef et plus particulièrement certains aspects concernant l'action, les personnages et surtout les mécanismes et les registres de la langue orale dans ces textes. Je les compare ensuite à leur version cinématographique pour essayer de montrer que plus que d'adaptation il faudrait parler de transcription (dont la fidélité est incontestable). En effet, j'essaierai de montrer que la version cinématographique ne fait qu'exploiter des données initiales que le texte écrit lui apporte.

Margaret A. Majumdar : **Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smaïl.**

Cette communication porte un regard sur le fonctionnement du concept d'hybridité dans la théorie postcoloniale. Elle passe ensuite à une considération des rapports entre la littérature et la politique, en privilégiant la question de la représentation ou de la voix, telle qu'elle figure dans les débats de la théorie postcoloniale. Dans la dernière partie, un cas littéraire spécifique est examiné : l'œuvre de Paul Smaïl et son roman *Ali le Magnifique* en particulier, qui a été l'objet de débats relevant de notre sujet.

Mohammed Lakhdar Maougal : **Albert Camus : constructions discursives et déconstructions symboliques**.

L'œuvre camusienne commence par un mémoire consacré à l'utopie de la concorde (DES sur Saint Augustin, Alger 1935-36) et s'achève sur une pièce théâtrale, véritable testament destiné aux enfants d'un pays de violente discorde: *Les Possédés* (1959), adaptée de Dostoievski. L'œuvre connaît deux mouvements. Le premier volontariste, nietzschéen, se construit en Algérie (1936-42). Le second, tourmenté, répétitif, révélant une pensée en voie de stérilisation, se construit dans l'exil, loin de la sève natale (1943-1960). Perturbant la logique de la cause et de l'effet pour concilier mythe et histoire, Albert Camus passe d'un constructivisme béat et volontariste à une déconstruction absurde et en désarroi.

Danielle Marx-Scouras : **La France de *Zebda*.**

Cet essai porte sur le groupe de rock *Zebda*, et plus spécifiquement sur les rapports entre la musique et la politique. Nous commençons par examiner les élections municipales de mars 2001 à Toulouse pour comprendre les liens entre *Zebda* et *Motivé-e-s*. Nous considérons ensuite la spécificité toulousaine de *Zebda*. Finalement, nous montrons comment ce groupe « coloré » incarne la France et fait maintenant partie intégrante de la musique française.

Gilbert Meynier : Psychanalyse du F.L.N., ou les valeurs d'une fraternité de guerriers.

Le FLN n'eut jamais d'existence propre en dehors de l'armée de libération nationale. Le militaire y eut toujours le dernier mot à partir du CNRA de 1957. Le parti fonctionna comme une fraternité de guerriers, comme une *Brüderhorde* pour reprendre l'expression de Freud, avec, donc, prégnance de l'image du père archaïque et des frères rivaux. Y jouaient les fidélités personnelles, les réseaux de clientèles, les chausse-trappes et les conspirations. Le FLN n'incarna donc pas vraiment la rationalité du politique, a fortiori de la démocratie. Ses dirigeants, après l'élimination violente d'Abbane, haïrent le politique en soi après avoir haï les politiques. En ce sens, le FLN n'accéda pas à la loi rationnelle et, si son triomphe permit à la société algérienne de devenir indépendante, il empêcha la même société algérienne d' accéder à la loi rationnelle. En Abbane, avait été assassiné un frère dont ses assassins voulurent étouffer, en l'étranglant, sa parole de père symbolique.

Laura Reeck : De l'échec à la réussite dans le *Bildungsroman* « beur ».

Dans le corpus grandissant de la littérature dite « beure », le *Bildungsroman* occupe une place privilégiée. Tout en puisant dans la tradition littéraire, les auteurs des *Bildungsromane* « beurs » exposent de nouvelles entrées dans la société ainsi que de nouvelles conditions d'apprentissage. Ce qui en résulte, c'est que l'intégration du protagoniste au monde social qui marquerait la fin de l'itinéraire traditionnel s'avère démodée (et très chargée de sens) et revient à un échec. L'accomplissement tant attendu dans le *Bildungsroman* dépend ici de réussites reliées à l'intégrité, et non pas à l'intégration.

Mireille Rosello : Des ennemis complémentaires aux rencontres acrobatiques.

Que peuvent avoir en commun les dessins que Plantu publie lorsqu'on lui demande de commenter les rapports entre la France et l'Algérie, ou l'immigration maghrébine et les romans d'Akli Tadjer (*Les A.N.I. du « Tassili »*) ou d'Anouar Benmalek (*Les Amants désunis*) ? Je voudrais suggérer que ces quatre exemples partagent une rhétorique de l'acrobatie, de la souplesse et de l'étirement qui permet aux lecteurs de redéfinir l'espace imaginaire que les discours dominants créent *entre* l'Algérie et la France, les deux entités (deux cultures, deux nations, deux peuples, deux territoires ?) qui constituent les deux pôles de cet « entre », et finalement, les pratiques de ceux et celles qui cherchent à traverser ou à occuper ces lieux toujours hantés par la binarité.

***Samira Sayeh :* Des départements français à la nation algérienne : déplacement(s) identitaire(s) des oeuvres littéraires de Mouloud Feraoun.**

Si on s'accorde à reconnaître Mouloud Feraoun comme le père fondateur de la littérature algérienne de langue française, il n'en demeure pas moins qu'il fut parfois accusé de « francité trop marquée » ainsi que de manque de militantisme et de nationalisme « algériens ». Pour cette étude, il s'agit d'étudier le changement de mentalité survenue en Algérie. En effet, à quel moment de l'histoire et comment les œuvres de Feraoun, autrefois orphelines, furent-elles réappropriées par les Algériens ? À quoi attribue-t-on ce changement de mentalité et de quelles manières s'est il produit dans l'esprit collectif et imaginaire national? Par le biais d'une étude culturelle, socio-historique et politique, nous avançons l'hypothèse que la réappropriation nationale des écrits de Mouloud Feraoun sert d'alibi – dans le sens barthésien du terme – et articule, en le concrétisant, le passage des départements français à la nation algérienne.

***Marta Segarra :* Hélène Cixous, écrivain « indécidable ».**

Sans entrer dans le débat autour de l'« algérianité » d'Hélène Cixous, d'autant plus stérile par rapport à un écrivain qui se définit par la « non-appartenance » à un pays, un genre – littéraire ou sexuel – ou même à une seule langue, cette contribution est une analyse de *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000), première « fiction » de Cixous consacrée entièrement à ses rapports avec l'Algérie. Ce texte est considéré en tant qu'exemple de « parole déplacée », autant au niveau littéraire, puisqu'il déconstruit le genre dans lequel il semble s'inscrire (le récit autobiographique), qu'au niveau idéologique, problématisant la relation colonisateur / colonisé du point de vue de la communauté juive algérienne, et particulièrement de celui de sa propre position excentrique par rapport à cette même communauté.

***Sibel Vurgun :* « ANI tu es, ANI tu resteras »: La double absence/présence dans *Les ANI du « Tassili »*.**

La « double absence » (le fait de n'appartenir ni au monde maghrébin ni au monde français, applicable aux premières générations des immigrés) et la « double présence » (le fait d'appartenir aux deux mondes en même temps, notion applicable aux « beurs ») sont des termes développés à partir des textes du sociologue Abdelmalek Sayad. Cette approche littéraire permet l'analyse des « paroles déplacées » qui montrent où se situent les enfants de l'immigration et qui, de plus, expriment les non-dits des premières générations tels que perçues par leurs enfants. Après une brève présentation des mots-clés, les aspects spatiaux ainsi que les relations sociales dans le premier roman d'Akli Tadjer sont mis en lumière.

Sonia Zlitni Fitouri : Topographie idéale pour une agression caractérisée et *Timimoun* de R. Boudjedra : Espaces replacés, paroles déplacées.

Une quête de la modernité est amorcée par Rachid Boudjedra lorsqu'il explore des genres nouveaux (récit poétique, Nouveau Roman) afin de bousculer les normes scripturales et discursives et d'aspirer ainsi à l'universel. *Topographie*... et *Timimoun* retracent l'itinéraire d'une violence (exil, racisme, intégrisme) à travers des espaces en mouvance : transformation de l'espace réel en espace mental qui aboutira à une subversion de l'espace textuel.

Anna Zoppellari : Images de l'émigration chez Habib Tengour.

Quel est le rôle du motif de l'émigration chez Habib Tengour ? Un prétexte pour établir un espace littéraire fait d'interférences avec le mythe ou l'objet d'une expérience collective que le regard de l'écrivain-sociologue veut retrouver ? Ma communication analysera l'œuvre de l'écrivain algérien à partir de la rencontre entre la perspective ethnographique et la perspective métatextuelle qui la traversent.

Les auteurs du tome 1

Mourida Akaichi est enseignante à la Faculté des Lettres de Kairouan (Université du Centre en Tunisie). Elle a soutenu une thèse en Littérature comparée sur les oeuvres de Mohammed Dib et de Gassan Kanafani à Lyon 2 en 2000. Elle a enseigné la langue et la littérature arabe à l'université de Rennes II. S'intéresse à la théâtralité du roman et à l'art d'écrire.

Afifa Bererhi est professeur à l'Université d'Alger, où elle dirige en ce moment le département de français. A soutenu deux thèses sur la littérature algérienne, et publié ou dirigé plusieurs ouvrages sur cette littérature.

Charles Bonn est professeur de Littérature comparée à l'Université Lyon-2, après avoir enseigné 8 ans dans des universités du Maghreb, et dirigé pendant 12 ans le Centre d'études littéraires francophones et comparées à l'Université Paris 13. Il est le créateur du site www.limag.com et de la banque de données *Limag*, et il dirige un assez grand nombre de thèses sur les littératures du Maghreb et de l'émigration. A publié plusieurs livres sur la littérature algérienne et sur les littératures francophones.

Mariangela Capossela enseigne la littérature française dans les universités de Pise et de Perugia (Italie). Elle prépare une thèse en co-tutelle entre les universités de Pise et Lyon 2.

Karine Chevalier enseigne à l'Institut français de Londres. Elle termine actuellement une thèse à Grenoble III et Westminster University sur la poétique de la mémoire chez les écrivains postcoloniaux, dont Nabile Farès.

Touriya Fili, agrégée de langue et littérature françaises, a enseigné aux classes préparatoires et au Centre de préparation à l'agrégation de Rabat, à l'ENS-LSH de Lyon, puis à l'Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis. Ses recherches portent sur la traduction et le bilinguisme dans la littérature francophone du Maghreb et du Moyen-Orient. Elle travaille actuellement sur l'influence de l'interculturel sur la fiction contemporaine.

Yves Gonzalez-Quijano, traducteur d'une quinzaine d'œuvres de la littérature arabe contemporaine vers le français, est maître de conférences au département d'études arabes de l'université Lumière Lyon2, actuellement affecté à l'Institut français du Proche-Orient (Amman, Beyrouth, Damas).

Carine Goyon est étudiante à l'Université Lyon 2, où elle prépare un DEA sur Mohammed Dib et Lewis Carroll sous la direction de Charles Bonn.

Pierre Halen enseigne la littérature générale et comparée à l'Université de Metz, où il dirige le centre de recherche Michel Baude. S'intéresse aux littératures exotiques et coloniales, francophones (spécialement : Belgique, Afrique centrale), migrantes.

Alec G. Hargreaves est Directeur du Winthrop-King Institute for Contemporary French and Francophone Studies à Florida State University. Spécialiste des minorités post-coloniales en France, il est l'auteur de *Immigration and Identity in Beur Fiction : Voices from the North African Immigrant Community in France*, (1997) et le co-directeur (avec Mark McKinney) de *Post-Colonial Cultures in France* (1997). Il dirige aussi *Expressions maghrébines*, la revue semestrielle de la Coordination internationale des chercheurs sur les littératures maghrébines.

Stéphane Hoarau est chercheur à l'Université Lyon 2, où il prépare une thèse sur : *Écrire un voyage, lire l'exil. Pour une lecture comparative de l'exil perçu et exprimé par des auteurs francophones d'origines variées : Réunion, Maurice, Algérie*, sous la direction de Charles Bonn.

Christina Horvàth a fait ses études aux universités de Pécs et de Vienne, à l'Université Libre de Bruxelles et à l'Université Paris-3. Sa thèse de doctorat, soutenue à la Sorbonne Nouvelle sous la direction de Philippe Hamon, porte sur le roman urbain contemporain, un genre encore peu étudié dont elle entend fonder la théorie. Auteur d'une vingtaine d'articles dans le domaine du roman français et francophone contemporain, Christina Horvath enseigne actuellement à l'Université du Québec à Montréal.

Aïcha Kassoul est Maître de conférence à l'Université d'Alger, où elle enseigne depuis 1982. De formation classique (latin et grec), elle se consacre à la littérature comparée qu'elle tente de lire à la lumière des philosophies historicistes (Michel Foucault) et esthétiques (Nietzsche, Bakhtine, Gide).

Immaculada Linares est Maître de conférences à l'Université de València (Espagne). S'intéresse principalement à la littérature contemporaine française et aux littératures francophones (spécialement celles du Maghreb). A travaillé entre autres sur Chraïbi, Khaïr-Eddine, Belamri, Mimmouni, et Césaire.

Margaret Majumdar est professeur de français et d'études francophones à l'Université de Portsmouth, Angleterre, et Secrétaire de l'Association for the Study of Modern & Contemporary France. Parmi ses livres récents : *Althusser and the End of Leninism ?* (1995); *Francophone Studies : The Essential Glossary* (2002).

Mohamed Lakhdar Maougal est Maître de conférences à l'Université d'Alger depuis 1986, après avoir enseigné à Paris 3 et Paris 7. Spécialisé en sociolinguistique et en philosophie du langage (l'actantialité langagière intentionnaliste), son champ de recherche s'élargit au comportement des élites (structures névrotiques dans la production des imaginaires, nœuds conflictuels dans la langue, la littérature, l'idéologie développementiste et les syndromes promotionnels).

Danielle Marx-Scouras est professeur associé(e) à Ohio State University, Columbus, Ohio, co-directrice de la revue *Research in African Literatures*, auteur du livre *The Cultural Politics of* Tel Quel*: Literature and the Left in the Wake of Engagement.* 1996. Elle a dirigé le numéro spécial de la revue *Research in African Literatures* sur « Dissident Algeria » (1999).

Gilbert Meynier, historien, enseigna trois ans en Algérie (1967-70), dont deux ans à la jeune université de Constantine. Il a ensuite été enseignant à l'université de Nancy 2 de 1971 à 2000. A publié, notamment: *L'Algérie révélée*, 1981, et *Histoire intérieure du FLN 1954-1962*, Paris, Fayard, 2002. Prépare, en collaboration avec Mohammed Harbi, *Le FLN 1954-1962. Documents et histoire*, à paraître en 2004.

Laura K. Reeck est enseignante en littérature française et francophone à Allegheny College aux États-Unis. Ses recherches et publications portent sur la littérature et le film postcoloniaux dans le contexte du Maghreb et des enfants issus de l'immigration maghrébine en France. Ses articles les plus récents paraissent dans *La Revue CEELAN* (« Le Maghreb Postcolonial ») et dans *Perspectives in Modern Literature*.

Mireille Rosello enseigne dans le Département de Français et le Programme de Littératures comparées à l'université de Northwestern à Chicago. Ses recherches portent sur les littératures et théories du XX^{e} et XXI^{e} siècles (notamment les cultures antillaises et maghrébines francophones). Ses livres les plus récents sont *Infiltrating Culture: Power and Identity in Contemporary Women's Writing, Declining The Stereotype: Representation and Ethnicity in French Cultures* et *Postcolonial Hospitality: the Immigrant as Guest*.

Samira Sayeh est doctorante et enseigne à The Pennsylvania State University (USA), où elle s'intéresse à l'histoire coloniale et prépare une thèse sur la réception de Mouloud Feraoun, Mohammed Dib et Mouloud Mammeri.

Marta Segarra est professeur de littérature et cinéma français et francophones à l'Université de Barcelone et professeur associé au D.E.A. en Études féminines à l'Université Paris 8. Elle codirige depuis sa fondation en 1994 le centre de recherche *Centre Dona i literatura* (http://www.ub.edu/cdona) à l'Université de Barcelone. Son dernier livre est *Historia de las literaturas francófonas (Bélgica, Canadá, Magreb)*, avec A.

González Salvador et R. de Diego, la première histoire des littératures francophones en espagnol.

Sibel Vurgun a fait des études de français et de mathématiques à Constance et à Aix-en-Provence. Actuellement elle prépare une thèse sur le thème du retour dans la littérature francophone du Maghreb et la littérature dite « beur » à l'Université de Constance.

Anna Zoppellari est maître de conférences à l'Université de Trieste (Italie), où elle enseigne les littératures francophones et la littérature française. Elle a publié plusieurs articles sur la littérature maghrébine d'expression française et sur la littérature française contemporaine.

Table des matières

Paroles déplacées *7*
Charles BONN, Lyon 2

Émigration et statut d'une parole migrante 15

La France de Zebda *17*
Danielle MARX-SCOURAS, Ohio State

Les écrivains issus de l'immigration algérienne en quête d'un statut *27*
Alec G. HARGREAVES, Florida State

Positions d'une écriture algérienne migrante en Belgique : À propos de Nuit d'encre pour Farah *de Malika Madi* *37*
Pierre HALEN, Metz

L'incongru. Le thème de l'émigration dans la littérature arabe du Maghreb : Habib Selmi, un écrivain d'exception ? *55*
Yves GONZALEZ-QUIJANO, Lyon2/Damas

« ANI tu es, ANI tu resteras » *65*
Sibel VURGUN, Constance

De l'échec à la réussite dans le Bildungsroman *beur* *77*
Laura REECK, Allegheny College

Mehdi Charef : Littérature et Cinéma *87*
Immaculada LINARES, Valencia

Images de l'émigration chez Habib Tengour *95*
Anna ZOPPELLARI, Trieste

Déplacements identitaires 105

Hybridité et voix dans la théorie postcoloniale : le cas de Paul Smaïl *107*
Margaret A. MAJUMDAR, Portsmouth

Paroles déplacées et stratégies discursives : Paul Smaïl *123*
Touriya FILI, Tunis

Albert Camus, constructions discursives et déconstructions symboliques *137*
Mohammed Lakhdar MAOUGAL, Alger

Paroles déplacées de critiques tendancieuses *151*
Aïcha KASSOUL, Alger

L'Infante maure, *ou l'entre-dire francophone* *167*
Carine GOYON, Lyon 2

L'entre-deux des signes ou la mouvance de paroles chez Mohammed Dib *179*
Afifa BERERHI, Alger

Paroles déplacées. 1) Espaces

Hélène Cixous, écrivain « indécidable » *185*
Marta SEGARRA, Barcelone

Entre dualité et multiplicité : le tiers espace dans Garçon manqué *de Nina Bouraoui* *193*
Christina HORVATH, Montréal

Des départements français à la nation algérienne : déplacements identitaires des œuvres de Mouloud Feraoun *205*
Samira SAYEH, Pennsylvania State

Psychanalyse du F.L.N., ou les valeurs d'une fraternité de guerriers *217*
Gilbert MEYNIER, Nancy 2

Espaces et paroles en mouvement..... 229

L'entre-deux et les acrobates *231*
Mireille ROSELLO, Evanston, Illinois

Déplacement et paroles déplacées dans l'écriture de Dib *247*
Mourida AKAICHI, Rennes 2

Topographie idéale pour une agression caractérisée *et* Timimoun *de Rachid Boudjedra : Espaces replacés, paroles déplacées* *255*
Sonia ZLITNI-FITOURI, Tunis 1

L'écriture comme pratique du désert dans Timimoun *de Rachid Boudjedra et* Le Désert sans détour *de Mohammed Dib* *265*
Mariangela CAPOSSELA, Pise

L'œuvre et le délire : lire le désœuvrement de la parole littéraire dans la trilogie de La Découverte du Nouveau Monde, *de Nabile Farès* *275*
Stéphane HOARAU, Lyon 2

La fonction poétique et politique des « absents » dans l'œuvre de Nabile Farès *285*
Karine CHEVALIER, Londres

Résumés des textes du tome 1 (Ordre alphabétique) *299*

Les auteurs du tome 1 ..... *307*