

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

Université Frères Mentouri Constantine 1
Faculté des Lettres et des Langues
Ecole Doctorale Algéro-Française
Pôle Est
Antenne de Constantine

N° de série :.....

N° d'ordre :.....

THÈSE

Présentée en vue de l'obtention du diplôme de doctorat ès Sciences

Spécialité : Français

Option : Sciences des Textes Littéraires.

**Les soubassements culturels dans les écritures de
deux auteures francophones : Leïla SEBBAR
et Nina BOURAOUI**

Présentée par :
Sabrina HADJAR

Sous la direction de :
Pr. Farida LOGBI
Pr. Bruno GELAS

Jury:

Présidente: Dr. Meriem BOUGHACHICHE. M.C.A. Université Frères Mentouri,
Constantine1.

Rapporteur: Pr. Farida LOGBI. Université Frères Mentouri, Constantine1.

Rapporteur : Pr. Bruno GELAS. Université Lumière-Lyon 2.

Examinatrice : Dr. Souhila OURTIRANE RAMDANE. Université de Sétif.

Examineur : Pr. Abdelouahab DAKHIA. Université de Biskra.

Année Universitaire : 2020-2021

Dédicace

A la mémoire de mon Professeur Kamel ABDOU

A toute ma famille

Remerciements

Du fond du cœur, je remercie mes deux directeurs de recherche : Pr. LOGBI Farida et Pr. GELAS Bruno, sans lesquels ce travail aurait été impossible.

Professeure LOGBI Farida, je la remercie chaleureusement pour sa générosité sans bornes, pour ses encouragements raccordant bienveillance, sagesse et rigueur, aussi pour m'avoir guidée et avoir cru en moi. Qu'elle trouve ici l'expression renouvelée de ma reconnaissance.

Ma profonde gratitude va également au Professeur GELAS Bruno qui m'a soutenue, je lui suis redevable pour la confiance qu'il m'a témoignée, je salue son professionnalisme alliant bonté et pertinence. Ma gratitude envers lui dépasse les mots.

Je suis aussi reconnaissante aux membres du jury pour m'avoir fait l'honneur d'accepter de lire et d'examiner mon travail.

Mes sincères remerciements vont aussi aux responsables de l'EDAF/LAFEF qui ont promu si activement le domaine de la recherche dans le cadre des contacts des langues, des cultures et surtout des peuples.

Qu'il me soit permis de remercier tous les membres de ma famille à qui je dédie ce travail, sans leurs soutien indéfectible, cette recherche n'aurait pas pu être menée à terme.

Que tous ceux qui m'ont accompagnée d'une manière ou d'une autre dans l'élaboration de cette recherche trouvent ici l'expression de ma sincère gratitude.

Sommaire

	Page
Introduction	07
Eléments biobibliographiques.....	20
Première partie : Bouraoui et Sebbar : deux écritures de la dualité....	32
Chapitre I : Dualité spatiale : Ici/Là-bas.....	34
Chapitre II : Dualité socioculturelle.....	101
Chapitre III : Pour une esthétique de la diversité.	160
Deuxième partie : Dé (re)construction du discours hégémonique....	210
Chapitre I : Déconstruction du discours hégémonique historique...	212
Chapitre II : La relation à Soi et à l'Autre.....	271
Chapitre III : Le texte littéraire : un incubateur interculturel.....	315
Conclusion	368
Bibliographie.....	376
Table des Matières.....	389
Résumés	

INTRODUCTION

Les premiers temps où la femme prend la plume et décide d'écrire afin de défier le monde masculin, qui seul était le dépositaire de cet exercice, et de se faire une place et un statut parmi les écrivains hommes célèbres, ont révolu. Les femmes écrivains s'affirment de jour en jour et publient des textes plus nombreux et d'une qualité esthétique certaine. Elles inscrivent et valorisent leurs présences ainsi que leurs paroles, portent leurs voix ou plutôt les libèrent du silence imposé par la société. En effet, le monde des Lettres enregistre de nouveaux noms d'auteurs qui franchissent les limites et adoptent toutes les formes littéraires, elles sont alors à l'écoute des mouvements les plus délicats de la nature humaine dans son rapport à sa condition historique et sociale. A travers leurs manières d'envisager l'écriture, les femmes disent leurs conditions sociales de vie dans des sociétés fondamentalement commandées par les hommes. Pour elles, l'acte de l'écriture est une tentative de sortir des contraintes de ce monde masculin écrasant, de se dévoiler, de s'inventer et de se redécouvrir soi-même avec la construction de leur propre langage. Ainsi, bien de noms de femmes écrivains se sont inscrits dans la littérature universelle, et ont acquis une place de renommée, grâce à la mise en place d'une expression novatrice interrogative, veillant à révoquer les lieux communs et les stéréotypes qui président souvent, encore à l'approche de leurs œuvres et de leurs expressions de manière générale.

Ecrits de femmes ou écriture féminine ? Une problématique tant de fois posée pour caractériser la production littéraire des femmes, nous ne sommes pas en mesure de discuter cette question qui ne rentre pas dans le cadre de notre recherche. En effet, cette problématique a fait l'objet de plusieurs débats entre critiques et chercheurs universitaires qui ont excellé à donner des définitions nuancées et variées. Il nous arrivera dans notre analyse d'utiliser l'expression « écriture féminine » pour désigner uniquement le corpus littéraire choisi ayant pour auteurs deux écrivaines francophones : Leïla Sebbar et Nina Bouraoui, sans aucune adhésion à un quelconque débat sur l'émergence de cette expression. A la question : peut-on se donner le droit de différencier les écrits selon le sexe de l'auteur ? Nous ne pouvons répondre ; en effet, entre réticences et certitudes,

la problématique reste toujours ouverte. Marta Segarra, dans son ouvrage : *Nouvelles romancières francophones du Maghreb* précise : « Je ne soutiens pas que les femmes écrivent d'une façon différente des hommes en raison de leur sexe. »¹ Dans la scène littéraire maghrébine, et plus particulièrement algérienne, de nombreux noms de femmes écrivains émergent et occupent le devant de la scène. Elles ont choisi la langue française afin de mieux transmettre leurs affects et leurs sensibilités. En suivant l'ordre chronologique de parution de ces écritures, nous retenons, tout d'abord quelques noms de pionnières, Djamila Debèche, les Amrouche : Fatma Ait Mansour, la mère, Marguerite Taos, la fille. Ensuite, émerge pendant la guerre de libération, un autre nom qui occupera pour longtemps le terrain, celui d' Assia Djébar. Ecrivaine prolifique, elle a à son actif de nombreux romans et pièces de théâtre, depuis son premier roman *La Soif*² publié en 1957, elle se lance dans l'écriture et publie à titre d'exemple : *L'amour, la fantasia* (1985), *Loin de Médine* (1991), *Vaste est la prison* (1995) ces œuvres mettent beaucoup plus l'accent sur l'oralité et l'écoute comme préalables à l'écriture d'une histoire.

Ces femmes écrivent contre le silence pesant de la société, contre le despotisme, contre l'autorité paternelle des pères, des frères et des maris, contre la claustration et contre la peur. Assia Djébar dans *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*³, s'explique sur les motivations qui l'ont conduite à l'écriture : « J'écris pour affronter et lutter contre un double silence. Le mien, celui de ma personne [...] J'affronte une autre sorte de silence [...] il s'agit du silence inscrit dans ma généalogie maternelle. »⁴ Faire parler le silence, en particulier des femmes et sur les femmes, leur donner la parole sera le défi de cette écriture féminine. Il est bien évident que les écritures des femmes privilégient la sensibilité, la simplicité et la spontanéité, sinon l'ambiguïté aussi bien dans la composition que dans le choix des genres. Elles s'inspirent de leurs propres expériences, et s'essayent alors à l'autobiographie en tentant de dévoiler

¹ Paris, Editions Karthala, 2010, p.9.

² Paris, Julliard.

³ Paris, Albin Michel, 1999.

⁴ Ibid, p.27.

leurs « Moi »intimes. Mais se donner à ce genre littéraire s'avère dangereux car il engage forcément des impudences et des complaisances condamnées par les mœurs et les traditions ; elles doivent faire des détours par la fiction et proposent, par conséquent une autre métamorphose littéraire en s'engageant dans un jeu complexe entre fiction et réel et leurs propres vies deviennent le matériau brut d'une élaboration romanesque, tel que l'indique C. Chaulet ACHOUR :

« Effectivement, les premiers récits d'Algériennes sont des récits de vie, de témoignages sur leurs parcours. Le plus souvent, elles masquent ce témoignage d'une façon ou d'une autre, ce qui n'est pas étonnant compte tenu des impératifs de réserve, de pudeur, de silence que leur éducation leur a inculqué. La transgression de ces préceptes expose à la sanction sociale et peut aller jusqu'à l'expulsion. Publier son autobiographie est une double provocation puisqu'on apparaît sur la scène publique et qu'on s'exhibe comme individu distinct de la communauté. »¹

Djebar et toutes les écrivaines se sont attelées et s'attelleront à briser ce silence contraignant. Les voix de ces femmes viendront non seulement comme exercice de style mais aussi pour dire les moments difficiles de leurs quotidiens et dévoiler leurs sentiments et ressentiments.

Les traditions souvent aliénantes et la précarité générée par les problèmes de sécurité dans une Algérie marquée par une instabilité sociale, politique et économique dans les années 90, ont fourni également à de nombreuses écrivaines la matière de leurs récits. Nous retenons à cet égard, l'émergence de Maïssa Bey qui publie pour la première fois son roman *Au commencement était la mer*². A cette occasion la romancière déclare : « L'urgence de dire, de « porter la parole » comme on pourrait porter un flambeau [...] pour ne pas sombrer contre la violence du silence, contre le danger de l'oubli et de l'indifférence. »³ Même si ces paroles s'inscrivent dans le contexte de violence que connaît l'Algérie des années 90, nous pouvons également dire que l'auteure considère les femmes comme porteuses de mémoire pour toutes les époques.

¹ ACHOUR Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999. p.97.

² Alger, Editions Marsa, 1996.

³ BEY Maïssa, « Textes choisis d'Algérie 1996-2001. » In *Algérie Littérature/Action*, N°51/52, Alger, Marsa, 2001. p.51.

En dépit de l'abstraction que fait la critique littéraire des productions d'écrivains –femmes au profit des œuvres produites par des écrivains hommes, sauf pour une ou deux écrivaines très connues, comme Assia Djébar, l'écriture féminine s'impose et rivalise avec celle des hommes ; elle n'est plus embryonnaire et ne connaît plus de malaise, avec le nombre croissant d'écrivaines de grande qualité littéraire qui soit ont commencé à publier ou se sont consolidées au long de ces dernières années. La dernière décennie du XXème siècle, a vu l'éruption, au Maghreb, d'un grand nombre d'œuvres, qui alimentent les productions antérieures des aînées. Le premier ouvrage de Marta Segarra : *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*¹ est porté sur les romancières d'origine maghrébine écrivant en français et traitant des problèmes identitaires résultant de la cohabitation de deux cultures différentes, la mise en scène de leurs productions se passe soit au Maghreb, soit en France. Il est suivi d'un second essai de critique littéraire, comme continuation du précédent, s'intitulant : *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*², ce dernier regroupe les principales romancières de ces dernières années nouvellement entrées dans l'écriture romanesque et dont certaines ont reçu des prix littéraires. Les romancières aînées comme Assia Djébar, Leïla Sebbar sont toujours là comme socle, ainsi que la génération des écrivaines de la post indépendance qui a apporté un nouveau souffle à la littérature maghrébine d'expression française, dont nous citons quelques noms : Malika Mokeddem, Fatima Mernissi, Hélène Cixous, Boutaina Azami-Tawil, Nina Bouraoui et d'autres.

Les deux auteures qui se trouvent au centre de notre recherche sont : Nina Bouraoui et Leïla Sebbar. Le principe de sélection sur lequel nous nous sommes basées afin d'orienter notre choix vers ces deux écrivaines francophones est leur situation interculturelle semblable : toutes les deux possèdent des origines ethniques communes : elles sont issues de familles franco-algériennes (pères algériens et mères françaises). Nous essayerons alors de connaître ce qui

¹ Paris, L'Harmattan, 1997.

² Paris, Editions Karthala, 2010.

alimente leurs productions romanesques, ce qui les façonnent, ce qui relie ou sépare ces deux femmes écrivaines, dont l'origine est du même pays, mais dont l'âge, l'expérience et l'expression sont différents. Il faut admettre qu'aujourd'hui, nous assistons chaque jour pour ne pas dire chaque instant, à la mise en scène de ces différentes situations interculturelles à travers le monde. De continent en continent, de pays en pays, de nation en nation, de région en région, les problèmes liés aux réalités interculturelles réapparaissent, refont surface, font la une des médias et occupent la première place dans divers discours : politique, social, historique, économique et même scientifique. L'écriture maghrébine de langue française résonne, comme nous le verrons dans cette recherche à travers les écritures de Bouraoui et de Sebbar, de mille échos de ces situations d'entre-deux qui se constituent et acquièrent de multiples facettes, la différence culturelle sert des fois de moyen pour appeler à l'union des peuples et d'autres fois, comme prétexte pour la discrimination et la hiérarchisation des cultures. Notre souci majeur étant alors de voir si cette situation interculturelle semblable dans laquelle se trouvent Sebbar et Bouraoui, provoque des projets créatifs et scripturaux que nous pourrions rapprocher. Dès lors, Nous nous sommes posé la question suivante : quels fils pourraient ou seraient susceptibles de relier leurs textes ? Cette analyse cherche par conséquent à faire le lien entre deux écritures de deux auteurs-femmes d'origine algérienne, écrivant en Français, dont les ressemblances multiples de leurs identités généalogiques se transposent dans leurs écritures. Ces ressemblances s'entremêlent aussi aux dissemblances et mettent en valeur l'imaginaire créatif de ces deux écritures féminines.

Le corpus qui formera le corps des chapitres de ce travail est constitué de trois romans appartenant à la production bouraouienne, à savoir : *Le Jour du séisme*¹, *Garçon manqué*² et *Mes mauvaises pensées*³, ainsi que de deux romans de

¹ Paris, Stock, 1999.

² Paris, Stock, 2000.

³ Alger, Sedia, 2006.

Sebbar : *Le Silence des rives*¹, et *La Seine était rouge*², ajouté à cela quelques nouvelles extraites de son recueil *Zizou, l'Algérien*³ : *Monologue d'un Soldat, La Santé, La Tresse, Le Bain maure, Le Sofa en pierre*. Néanmoins nous nous sommes servies de certains passages appartenant aux autres textes de Bouraoui et de Sebbar afin de compléter et de mener à bien notre analyse.

Toute l'œuvre de Leïla Sebbar et Nina Bouraoui se moule dans un leitmotiv : la relation franco-algérienne, et il n'est pas impossible de suivre dans leurs productions le devenir fictionnel de ce motif d'écriture. En effet, l'Algérie et la France se sont imposées comme espace d'écriture soumis en permanence aux questionnements des deux écrivaines et aux nombreux effets qui caractérisent leurs productions littéraires. Vivant en France, ces deux romancières transposent les multiples aspects de leurs expériences dans leurs écrits tout en conservant toujours une pensée fidèle pour l'Algérie, qui fut le berceau de leur enfance, s'attachant passionnément à cette terre, à sa nature, à sa chaleur, à ses mystères et à ses problèmes socioculturels. De là, l'écriture de ces deux femmes-écrivains nous a interpellée car son origine met en relief l'entre-deux caractérisant la relation Algérie/ France et de ce fait elle somme le lecteur à se poser des questions fondamentales à propos des liens conflictuels mais indissociables entre l'Algérie et la France, entre l'Orient et l'occident, des liens qui naissent entre la littérature et la connaissance du monde, dans le texte et le contexte. Par leurs origines familiales, les deux auteures retenues pour notre analyse, constituent des référents interculturels multiples offrant une richesse et une complexité non négligeable, il serait alors légitime de formuler la problématique suivante :

Comment la situation de diversité culturelle de Nina Bouraoui et de Leïla Sebbar affecte leurs fictions littéraires et détermine leurs imaginaires ? Sur quel mode de fonctionnement reposent, alors, leurs créations littéraires ?

¹ Paris, Stock, 1993.

² Paris, Thierry Magnier, 2003 (deuxième édition)

³SEBBAR Leïla, Alger, Editions ANEP, 2005.

En d'autres mots, ce qui nous intéresse dans le contexte actuel et plus précisément dans le cadre de cette problématique est de savoir comment cette question d'entre-deux peut être abordée et quelle serait sa pertinence. Car dans ce discours littéraire qui s'enrichit de jour en jour, et qui se présente en un riche palimpseste, s'ordonne en fait une série de paradigmes dont les couples s'accommodent difficilement et s'opposent encore souvent : Nord/ Sud, France/ Algérie, intégration/ différenciation, écartèlement/ unité etc. Leurs textes fictifs fonctionnent totalement à partir de la présence d'un nombre considérable de signifiants appartenant aux deux cultures qui ressurgissent sous différentes formes d'où l'intérêt de notre travail et la formulation de notre intitulé : « *Les soubassements culturels dans les écritures de deux auteures francophones : Leïla SEBBAR et Nina BOURAOUI* . », comme notre titre le précise, le pluriel est de rigueur (les écritures) car ces deux imaginaires se saisissent dans leurs dissemblances et ressemblances.

Nous allons voir que la situation culturelle chez ces deux écrivaines ne se manifeste pas uniquement au niveau thématique comme par exemple l'émergence de la problématique identitaire, mais également par un travail minutieux de la forme et du langage du texte littéraire, c'est-à-dire au niveau des catégories génériques, des voix narratives et des procédés discursifs. De là, nous pouvons formuler les hypothèses de sens suivantes : les écritures de Bouraoui et de Sebbar mettent en scène un univers qui serait écrasé par le poids de la rencontre franco-algérienne, dès lors, leurs hybridités culturelles pourraient conduire à une présence obsessionnelle de certains thèmes et motifs mis en place et qui seraient décelables dans l'articulation de leurs discours. Conditionnant l'histoire personnelle des narratrices de Bouraoui ainsi que les parcours des personnages de Sebbar, le substrat interculturel pourrait être une source d'angoisse existentielle et présenterait des difficultés non négligeables. Une évidence s'impose à nous lorsque nous lisons l'œuvre de Sebbar et de Bouraoui, c'est que leurs personnages vivent des polémiques qui se poursuivent à perte de vue, en un cercle vicieux dont on voit mal comment sortir, ils seraient prisonniers de leurs situations interculturelles difficiles qui, engendrant des

phénomènes mentaux par lesquels s'accomplit la genèse de l'identité des personnages, commanderait excessivement sur le langage et influencerait la structure textuelle ainsi que les procédés de ces deux écritures féminines pour justement dire cette situation.

Approcher le concept de l'interculturel, faire le point sur d'autres concepts intimement liés à cette notion comme : stéréotypes, identité, discrimination, altérité, valeurs, errance, sera une tâche indispensable à l'aboutissement de notre travail.

Sur le plan thématique, cette situation interculturelle continuerait-elle à ronger l'être des personnages de Sebbar et les narratrices de Bouraoui ; resteraient-ils éternellement dans cet entre-deux sans pouvoir choisir, ni retrouver la sérénité. Il s'agira alors de voir si cet entre-deux est négationnel et marginalisant, créant non seulement un trouble pour l'identité individuelle, mais aussi entre le soi et l'Autre, ou s'il est positif. Si la deuxième possibilité s'avère juste, il nous importera alors de chercher, de souligner les facteurs qui contribuent à assumer cet entre-deux et à le vivre sereinement.

Sebbar et Bouraoui sont toutes les deux de mères françaises et de pères algériens. Leur langue maternelle est le français. En examinant leur vécu, certains éléments biographiques sont homogènes et d'autres hétérogènes ; cependant, on constate un point très fort les unissant : toutes les deux sont issues de l'entre-deux qui résulte de la rencontre franco-algérienne. Puisque Sebbar et Bouraoui ont le même point commun, celui de leur situation interculturelle semblable, auraient-elles, sur le plan formel, les mêmes stratégies discursives pour dire cette situation ou emprunteraient-elles des chemins scripturaires différents pour en fin de compte arriver probablement à une vision du monde commune. Nous nous sommes intéressées davantage à la question de savoir si une même situation interculturelle peut influencer les écritures des deux auteures et de quelles manières ?

L'analyse des textes de Bouraoui et de Sebbar nous conduira à remarquer qu'il existe des différences dans les stratégies narratives, dans le profil des personnages, dans les modalités narratives : alors que Bouraoui ne peut s'empêcher de se dévoiler, de se dire pour dire ensuite le réel à travers le monde narratif, Sebbar s'éloigne le plus possible du privé pour décrire les éléments et les événements du même réel. Serait-il possible d'assumer les deux parts d'héritage culturel qui constituent les personnages –narrateurs des récits ? Les deux romancières pourraient aspirer à voir se concrétiser une symbiose féconde entre les richesses de deux cultures différentes. Ces hypothèses trouveront leur confirmation ou infirmation dans le texte littéraire.

Nous avons été séduits par les écritures de Bouraoui et Sebbar car elles présentent des qualités esthétiques et des thématiques pertinentes orientées vers le Maghreb et la France. De ce fait, les raisons qui ont présidé au choix de ces deux auteures sont plus simple à énoncer. D'abord parce que ce sont deux écritures tendues vers l'Algérie et vers la France ; et il faut reconnaître qu'hier et aujourd'hui, de loin ou de près, nous nous sentons concernée par l'Histoire qui lie ces deux pays, une Histoire bâtie sur l'éloignement et le rapprochement, sur l'héritage colonial et sur l'interculturalité. Dans l'approche de la problématique qui est la notre, nous éprouvons le besoin de nous arrêter aux différentes images qui disent et dévoilent la relation à l'Autre, qui déconstruisent et reconstruisent la relation entre la France et l'Algérie, l'Occident et l'Orient, le Nord et le Sud. Cette situation interculturelle commune et semblable nous autorise à chercher et à trouver des constances, aussi bien dans les formes que dans les thèmes. Ce discours littéraire féminin, pratiqué par deux écrivaines : Leïla Sebbar et Nina Bouraoui nous permet de mieux apercevoir la façon dont elles déclinent leurs rapports au monde puisque leurs textes répondent à des diversités spatiale et culturelle et les actions de leurs récits s'inscrivent non pas dans un lieu défini, mais oscillent entre de nombreux espaces les faisant fusionner par des ponts fictifs. Nous ne pouvons rester insensible face aux conséquences des relations entre l'Orient et l'Occident, entre le Sud et le Nord, et nous avons choisi les fictions de Sebbar et de Bouraoui comme référence pour

connaître dans quelle mesure l'esthétique romanesque contribue-t-elle dans la réflexion de la réalité de la situation interculturelle entre la France et l'Algérie ?

Entreprendre, au début de la recherche, la phase de défrichage en cherchant les documents appropriés à notre problématique, de nombreux ouvrages, articles et études universitaires se sont révélés à nous, parmi eux : de nombreuses études universitaires qui ont eu pour corpus la mise en parallèle de plusieurs auteures parvenant des ex-colonies de l'empire colonial français et écrivant en français mais à notre grande surprise, aucune étude comparative entre les deux romancières retenues, du moins il en était ainsi au moment où nous avons entrepris l'écriture de cette thèse, n'était abordée malgré les nombreux éléments convergeant comme leurs biographies et leurs parcours d'écrivains. Alors, l'une des raisons qui nous a poussés à choisir ces deux écrivaines, c'est parce qu'il n'existe pas de recherches universitaires qui réunissent, dans une perspective comparative, leurs productions malgré l'origine culturelle commune. En effet, ces deux romancières ont déjà fait l'objet de plusieurs études par le passé, chacune à part ou associées à d'autres auteurs francophones¹, néanmoins, la recherche bibliographique opérée pour advenir à concrétiser ce travail ne nous a conduite à aucune étude comparative des productions de Bouraoui et de Sebbar, malgré la forte référencialité entre elles. Mais au-delà de toute théorie ou recherche scientifique, nous désirons transmettre la passion de la lecture et de la découverte du monde à travers la littérature.

Ce travail de recherche a pour objet d'approcher le discours littéraire selon le code culturel. Notre but est, par conséquent, de lire, interpréter et analyser cette réalité interculturelle, qui relie et sépare à la fois. Les critiques littéraires contemporaines ont énormément démontré que le texte littéraire ne peut se prêter à une seule approche théorique ; bien au contraire, il réclame à la fois l'application de plusieurs approches selon la spécificité et les techniques scripturaires élues par l'auteur. C'est la raison pour laquelle nous adoptons une

¹ Nous vous renvoyons à la séquence : « Eléments biobibliographiques des auteures » de notre travail afin de connaître les différentes études à propos de Bouraoui et de Sebbar.

approche éclectique et interdisciplinaire. En effet, la lecture que nous adoptons est plurielle, elle se veut ouverte à de nombreuses approches, telle la linguistique textuelle, la stylistique, la sociocritique, le postcolonialisme, l'argumentation et la narratologie. Nous aborderons donc diverses questions qui touchent au langage, aux techniques narratives et à la représentation symbolique du monde, d'une autre manière, tout ce qui se rapporte au caractère littéraire et poétique des œuvres retenues comme corpus. En prenant le dénominateur commun, se présentant dans cette situation interculturelle, comme point de départ, nous nous interrogerons sur les stratégies discursives, voire l'esthétique littéraire empruntée par chacune d'elles.

Les fondements théoriques sur lesquels notre problématique se base seront alors variés et puisent dans différentes disciplines. Alors, le rapport identité /fait colonial et ses conséquences apparaissent mieux si nous appliquons les approches postcoloniales proposées par Jean-Marc Moura, Homi Bhabha et E. Said qui, dans leurs remarquables réflexions autour des littératures francophones et anglophones postcoloniales, analysent les conséquences du colonialisme sur le fait littéraire et culturel.

Afin de circonscrire les limites de notre propos, et permettre d'engager une recherche autour des enjeux de ces deux écritures, nous organiserons notre projet en deux parties. Mais avant de rentrer dans le vif du sujet, certaines interrogations à propos de l'origine des deux auteures ainsi que leurs parcours littéraires s'imposent à nous, delà une séquence à part sera réservée aux éléments biobibliographiques de Sebbar et de Bouraoui.

Dans la première partie qui s'intitule : « Bouraoui et Sebbar : deux écritures de la dualité », nous essaierons de dégager au premier chapitre portant le titre de : « Dualité spatiale : Ici/Là-bas. » les thèmes récurrents dans leurs œuvres, ainsi que les réseaux d'images qui guident leurs imaginaires romanesques et nous montrerons ici, que leurs personnages vivent et évoluent dans un monde régi par une dualité partout observée, nous nous arrêterons en premier lieu sur un couple thématique concret de l'imaginaire des deux écrivaines, celui de la

problématique spatiale : Ici/Là-bas, qui réservera une place particulière au traitement et à la considération de l'espace. Au second chapitre s'intitulant : « Dualité socioculturelle », il est pertinent de prendre en charge le contexte socioculturel dans l'approche des textes littéraires des auteures puisque leurs personnages vivent un déchirement dont l'origine est personnelle, ils sont doublement écartelés par leur attachement à l'Algérie : pays de leurs enfances et à la France : pays d'accueil. La dimension fictionnelle dans la plupart de ses composantes, est marquée par le sentiment et l'expression d'une dualité qui s'inscrit dans un second motif : socioculturel (père algérien/ mère française), (culture du pays natal/ culture du pays d'accueil). Nous montrerons comment à partir d'un dispositif scripturaire, les écritures de Bouraoui et de Sebbar cristallisent une construction identitaire postcoloniale. Dans le sillage de cette perception dualiste des éléments, ces écritures disent les réalités des métissages culturels, la relation à Soi et à l'Autre selon des procédés scripturaires particuliers que nous analyserons dans le troisième chapitre s'intitulant : « Pour une esthétique de la diversité ». Quels seront leurs agréments stylistiques pour rendre compte des réalités interculturelles de leurs personnages ? Nous essayerons de dégager des textes du corpus choisi la valeur esthétique du discours littéraire propre à Sebbar et à Bouraoui.

La deuxième partie de notre travail intitulée : « Dé (re) construction du discours hégémonique », portera sur la présence du discours historique et de la problématique de l'Altérité dans les écritures de Sebbar et de Bouraoui. Le fait colonial est le facteur majeur de la genèse de leurs œuvres. Le premier chapitre de cette seconde partie concernera par conséquent le rapport des deux écrivaines à l'Histoire. Sebbar a explicitement intégrée à ses récits l'Histoire de l'Algérie, en lui donnant une dimension et une perspective particulière. Les retours à l'Histoire nous aideront à mieux comprendre, d'une part, ces textes sur lesquels nous porterons nos analyses, et d'autre part à analyser la présence du discours hégémonique colonial. Le premier texte dont il sera question ici est son roman *La Seine était rouge, Paris, octobre 1961*, c'est un texte littéraire qui a un rapport voulu à l'Histoire : la Révolution Algérienne, les événements du 17

octobre 61, le 8 mai 45, la guerre civile en Algérie des années 90. La production de Sebbar entretient une liaison constante avec les réalités politiques et les bouleversements qui s'en suivent et qui touchent de près les communautés des immigrés. Ainsi, le passé colonial de l'Algérie et le contexte migratoire sont pris en charge par cette écriture. Les littératures francophones se trouvent donc indissociables de l'étude du fait colonial

En outre, une crainte nous habitait, celle de tomber dans le piège de la subjectivité qui entoure la problématique de la relation franco-algérienne car il est difficile pour le chercheur de se tenir à l'objectivité, surtout lorsqu'il est concerné de près par l'Histoire de son pays. Dans cette orientation, nous examinons également les relations tumultueuses entre la France et l'Algérie : deux pays séparés par l'héritage d'un passé sanglant, à travers le discours de Nina Bouraoui.

En deuxième chapitre, nous questionnons leurs écritures à partir de la problématique de l'Altérité. Nous repérons d'une part les stratégies créatrices des deux romancières pour mettre en question les stéréotypes et les représentations imagologiques du Soi et de l'Autre, et d'autre part nous examinons aussi les procédés de démythification et les subversions langagières qu'offrent leurs textes ; les réflexions de Daniel Henri Pageaux et de H. DYSERINCK autour de la notion de « l'image » nous orienteront dans cette séquence et surtout dans l'analyse des procédés scripturaires traduisant une riposte contre le discours altéritaire hégémonique.

Nous nous demanderons par conséquent, au dernier chapitre de cette deuxième partie si Sebbar et Bouraoui arrivent à dépasser cette dualité et à parvenir à la réconciliation des contraintes spatiales et socioculturelles ? Et de quelles manières leurs personnages surviennent à résoudre les antagonismes de leurs mondes fictifs d'abord placés sous le signe de la dualité ? Quels seront les procédés que leur offre le texte littéraire pour retrouver l'unité et la réconciliation ? La quête de leurs personnages aboutira-t-elle, ou restera-t-elle au point de départ ? C'est la question que nous nous posons en cherchant à la

fin de tous les récits retenus pour corpus. Nous verrons ici comment ces deux écritures, rencontrent les analyses et les objectifs de l'approche postcoloniale telle qu'elle est établie par H. Bhabha.

Des constantes et des distinctions apparaissent dans la mise en récit de la situation interculturelle, et caractérisent les écritures de Sebbar et de Bouraoui, et déterminent la manière dont ces deux romancières donnent à voir le monde et traduisent, sans doute, leurs propres postures face à lui.

Éléments biobibliographiques des auteures

Il est clair que notre étude n'est pas principalement axée sur le parcours personnel des deux auteures, ni sur leurs identités factuelles, en revanche leur discours littéraire, à travers les personnages et les paysages, interpelle les croisements culturels et développe largement plusieurs champs d'étude : celui du culturel, de l'exil, du métissage et du déracinement. C'est la raison pour laquelle nous nous intéressons dans cette séquence à leurs identités culturelles qui s'avèrent à l'écoute de ces différentes situations et qui inspirent leurs créations romanesques.

Nous n'aurons guère de peine à leur trouver des points de similitude : toutes deux de pères algériens et de mères françaises, elles ont adopté le pays de la mère, elles ne connaissent pas la langue Arabe et écrivent en français pour parler de l'Algérie, pays de leurs enfances. C'est pour cette raison qu'une présentation d'éléments biographiques et bibliographiques des deux écrivaines est d'une importance capitale pour notre travail de recherche.

Nina Bouraoui, de son vrai nom Yasmina Bouraoui, est née le 31 juillet 1967 à Rennes ; elle est l'enfant d'un couple mixte : père algérien Rachid Bouraoui, originaire de Jijel, haut fonctionnaire de la banque mondiale, et mère française Maryvonne Henry, une bretonne. L'auteure a vécu ses quatorze premières années à Alger, une enfance heureuse passée avec ses parents et sa sœur Djamila, mais la maladie de sa mère (l'asthme), conduit la famille Bouraoui à quitter l'Algérie pour s'installer en France. Avant de se sédentariser

définitivement à Paris, la famille séjourne à Zurich, et Abu Dhabi. La romancière a eu son baccalauréat à Paris où elle a étudié ensuite le droit et la philosophie.

Le plus souvent, Bouraoui s'est prise elle-même pour sujet de son écriture et n'a cessé de s'interroger avec une franchise éveillée, mettant ainsi au jour les réels problèmes liés à la situation interculturelle franco-algérienne et les conflits qui en découlent. Son écriture consiste à élaborer ses souvenirs en une longue suite romanesque.

Bouraoui est-elle une écrivaine algérienne exilée ? Dans quelle catégorie littéraire pouvons-nous la classer ? A ces interrogations, les critiques de la littérature algérienne d'expression française se sont départagés entre ceux qui l'ont considérée comme une « beurette » et d'autres qui repoussent son classement dans la littérature algérienne du fait que son écriture s'écarte du contexte socioculturel algérien. Nous laisserons l'auteure elle-même répondre à cette question à travers son texte littéraire.

L'écriture de Nina Bouraoui exprime un violent désir de création de soi, la romancière se plait, à faire revivre, transposer ses souvenirs d'enfance en Algérie, à nouer et dénouer les enjeux de sa situation interculturelle. Sa production se présente sous forme de récits distincts, rattachés les uns aux autres par le fil d'une idée directrice : le déchirement identitaire entre deux pays : la France et l'Algérie, deux sociétés et deux cultures. Dans la plupart de ses œuvres, la fiction voile à peine la réalité de sa biographie et les analogies entre la situation du personnage narrateur et celle de la romancière sont suffisamment nombreuses et frappantes. L'écrivaine entre dans le monde de la littérature à un âge précoce, et la critique littéraire occidentale a commencé à prêter de l'attention à ses écrits à partir de son premier roman : *La Voyeuse interdite*, publié en 1991 aux éditions Gallimard, l'œuvre qui a alors bénéficié d'un extraordinaire engouement est couronnée par le Prix du Livre Inter la même année. Dans ce récit, la jeune romancière s'en prend violemment aux valeurs de la société algérienne traditionnelle : autorité paternelle, traditions, et hostilité

du monde masculin à partir du monde intérieur d'une jeune narratrice Fikria, dont le nom n'apparaît que vers le début de la seconde moitié de l'histoire, cachée derrière sa fenêtre, observant ce qui se passe dans les rues d'Alger. Le succès de ce roman est favorisé par l'intérêt croissant du public occidental pour la situation de la femme au Maghreb. En revanche, la critique algérienne juge que ce roman est loin de dire la réalité sur la femme algérienne, il reste totalement à l'écart de l'évolution du statut de la femme en Algérie, ce qui n'a pas manqué d'être vivement reproché à la romancière.

Dans *Poing mort* et *Le Bal des murènes*, la romancière ne se positionne guère dans un espace et un temps algérien décrivant une situation sociale et culturelle purement algérienne. En décrivant la manière d'écriture de l'auteure dans son deuxième roman *Poing mort*, Beida CHIKHI dans son ouvrage : *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, qualifie l'écriture de Bouraoui de : « [...] laisse entrevoir chez la jeune romancière une lucidité à toute épreuve et l'impatience qui caractérise les jeunes talents contemporains de faire valoir leurs capacités vite et bien. »¹ Bouraoui publie, par la suite, chez Fayard, *Le Bal des murènes*, en 1996 et *L'Age blessé*, en 1998 qui sont elles aussi détachées de l'Algérie, ces récits sont beaucoup plus tournés vers la recherche d'une esthétique, la préoccupation majeure de la romancière en cette étape de sa carrière, est la dimension littéraire du texte. C'est avec *Le Jour du séisme* publié chez Fayard en 1999 que la romancière renoue avec son pays d'enfance mais d'une façon très différente du projet narratif développé dans *La Voyeuse Interdite*. Il s'agit d'une narratrice désignée par un « je » anonyme, racontant le jour du séisme : le 10 octobre 1980 qui a frappé El Asnam, ville à l'ouest d'Alger appelée aujourd'hui Chleff. Ce tremblement marque à jamais la narratrice qui dit sa terre blessée. Nous n'en dirons pas plus à propos de ce roman car il est la première œuvre retenue dans notre corpus et sera analysé avec détails. *Garçon manqué*, publié chez Stock, en 2000, constitue la seconde œuvre formant notre corpus ; c'est une narration par le « je » sur le « je » : la Nina qui parle se

¹ CHIKHI Beida, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.233.

soude à la Nina dont elle parle ; le récit se déroule principalement dans l'Algérie des années 70 et le début des années 80, les Moi multiples de la narratrice se livrent à l'affrontement et remettent en cause l'identité féminine, les origines et la relation au passé. En 2002, elle publie : *La Vie heureuse* chez Stock : Marie, une narratrice adolescente qui a seize ans, vit à Zurich et passe ses vacances à Saint Malo. Elle est amoureuse d'une jeune fille, Diane, qui bouleverse son existence et lui fait prendre conscience de son homosexualité.

Une récompense littéraire majeure est venue consacrer l'œuvre de Bouraoui et lui apporte la reconnaissance du monde francophone : le prix Renaudot¹ pour son roman *Mes mauvaises pensées*, publié en 2005 aux éditions Stock (troisième roman de notre corpus) ; récit qui se caractérise par une omniprésence de celui qui profère le discours ; l'instance d'énonciation du texte est constamment soulignée par un « je » qui se remémore d'une part, l'ivresse de la période vécue en Algérie et ne cesse, d'autre part, de soumettre son Moi à des questionnements identitaires inhérents à sa situation de sujet interculturel. Elle publie ensuite trois autres romans : *Avant les hommes* en 2007, *Appelez-moi par mon prénom* en 2008, et *Nos baisers sont des adieux* en 2010, tous les trois chez Stock. L'écartèlement identitaire se discerne encore dans les péripéties d'un autre récit en partie autobiographique : *Sauvage* publié en 2011, c'est une autre étape de la quête identitaire de la narratrice Alya dans le long et interminable discours identitaire réalisé dans les romans précédents. Cette fois ci, la récupération du « Moi » de la narratrice se fait par des réflexions philosophiques autour de la mort, du temps, de la cosmogonie, de la présence d'une grande Entité : Dieu le Tout Puissant. Avec ce roman, Bouraoui opère une mutation dans son écriture, ou peut-être un nouveau départ, dans sa production car elle s'oriente vers des réflexions plus universelles telles que l'apocalypse, le rôle de l'être humain dans la vie et le destin de l'homme.

¹ *Le Jeune indépendant*, « Le prix Renaudot attribué à la franco-Algérienne Nina Bouraoui », le 5 novembre 2005, (auteur anonyme), entretien accordé par BOURAOUI à l'A.F.P. au cours de la remise du prix Renaudot en 2005, in <http://dzlit.free/bouraoui.html>.

Habitée par les mêmes configurations obsessionnelles et thématiques, Bouraoui poursuit son projet fictionnel en versant d'une œuvre dans la suivante. Elle publie, en 2014 son roman *Standard*, aux éditions Flammarion. Or, le roman le plus récent de Bouraoui est *Beaux rivages* à partir duquel elle fait sa rentrée littéraire de l'année 2016.

Nous voyons que le genre auquel Bouraoui se consacre le plus est le roman. En revanche, *Garçon manqué*, *Le jour du séisme* et *Poupée Bella* ne portent aucune indication générique, ils ne s'inscrivent dans aucun genre précis. C'est avec *Le Jour du séisme* que la romancière entame son grand projet d'écriture autobiographique, il précède immédiatement *Garçon manqué*, et pourrait être considéré comme sa première expérience vers l'exercice préparatoire du dévoilement de soi puisqu'il est fort en valeur référentielle. C'est à partir de ce constat que nous allons nous intéresser à la veine autobiographique dans son écriture, nous le ferons ultérieurement.

Afin de suivre le stade d'évolution de l'œuvre romanesque de Bouraoui, nous proposons ce découpage qui rend compte des préoccupations thématiques différentes reliées au vécu de la romancière. En effet, en examinant son œuvre, il serait possible de regrouper ses écrits en trois ensembles qui témoigneraient de quatre périodes de rédaction, selon les objectifs requis par l'auteure et en fonction de l'évolution de son écriture. La classification serait de telle :

- 1) Premier volet, que nous pourrions qualifier d'initiation à la publication, comprend uniquement son premier roman *La Voyeuse interdite*, où le lecteur, comme nous venons de le dire, découvre une héroïne cloîtrée dans la maison de son père fondamentaliste. L'histoire est curieuse et provocante, et la peinture de la relation homme/femme est sombre, marquée par la subordination et la haine. Dans ce roman se dessine avec force un véritable réquisitoire contre le masculin. A notre sens, ce roman exprime l'hésitation, la peur et l'expérience craintive de Bouraoui quand à son émergence dans le monde littéraire.

- 2) Deuxième volet : composé de *Poing Mort*, *Le Bal des murènes* et *L'Age blessé* où les narratrices tirent leurs substances de l'enfance, de l'adolescence et de la vie de la romancière. Cette œuvre n'est jamais totalement réelle, ni totalement inventée.
- 3) Troisième volet : que nous pourrions appeler le cycle de l'Algérie regroupant *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué*, *Mes mauvaises pensées*, *Sauvage*. Il est consacré principalement à l'écriture de soi. *Le Jour du séisme* qui initie le lecteur à la prochaine thématique, à savoir la veine autobiographique, Bouraoui y a amorcé une écriture appliquée au Moi et, depuis, de nombreuses entreprises similaires se succèdent.

Leïla Sebbar est née en 1941 à Aflou, époque où l'Algérie était encore colonisée par la France, d'un père algérien et d'une mère française, tous deux instituteurs dans une école française près de Tlemcen. Elle quitte l'Algérie avec sa famille à l'âge de dix-huit ans et s'installe en France pour faire des études supérieures de lettres à Aix-en-Provence puis à Paris. Un simple calcul nous montre que l'écrivaine a quitté son pays natal dans une période où la guerre de libération connaît ses moments les plus effervescents et annonçant les prémices de l'indépendance. Elle choisit alors le pays de la mère, s'y installe et ne reviendra en Algérie qu'en 1982 pour quelques jours. C'est une écrivaine qui écrit en français, qui touche à tous les genres en y apposant sa marque originale et sa qualité esthétique, elle se définit comme une « croisée »¹, une identification culturelle fréquente dans le langage des banlieues parisiennes comme le précise M. Laronde. C'est ce croisement identitaire personnel de l'auteure avec ses ramifications dans le texte littéraire, que nous exposerons avec plus de détail dans le second chapitre de la première partie. Afin de partager ses préoccupations littéraires, ses inspirations fictionnelles et ses réflexions philosophiques à propos de l'exil, Sebbar a pratiqué l'art épistolaire et a échangé des lettres entre mai 1983 et janvier 1985, avec l'écrivaine canadienne anglophone Nancy Huston, habitant Paris et écrivant en Français. Ces lettres rassemblées font l'objet d'une

¹LARONDE Michel (s.dir.de), *LEÏLA SEBBAR*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2003, p. 19.

publication en 1986 sous le titre : *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*¹ C'est une importante source biographique où figurent de nombreux éléments référentiels de la vie des deux romancières, mettant en lumière une large part de leurs intimités.

Envisageant une carrière universitaire, Sebbar prépare une thèse de troisième cycle intitulée : *Le mythe du bon nègre dans la littérature du 18^{ème} siècle* publiée en 1974. Puis elle s'adonne à la littérature, compose des œuvres variées et nombreuses et s'efforce d'illustrer ses convictions dans des récits en prose entre romans, nouvelles et essais ; elle commence par publier deux essais qui s'intitulent : *On tue les petites filles* en 1978 et *Le Pédophile et la maman* en 1980.

Le théâtre l'attire également, elle publie trois pièces en un acte : *Les Yeux de ma mère* (1992), *Au frère bien aimé* (1995) et *Rue des Iris* (1996) mais c'est dans le genre romanesque qu'elle trouve sa voie et apporte l'essentiel de ses soins : *Fatima ou les Algériennes au square* est son premier roman publié en 1981 aux éditions Stock, récit qui traite de la relation difficile des immigrés algériens de la première génération avec leurs enfants, une relation en crise qui se présente comme un vide inconciliable se creusant entre les deux générations.

Son écriture dans les années 80 se distingue par un contenu thématique dominant, celui de l'entre-deux qui caractérise les enfants de l'immigration maghrébine en France, delà plusieurs romans verront le jour. En 1982, elle publie, chez l'éditeur français Stock, son roman : *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* puis *Les Carnets de shérazade* en 1985, suivi de *Le Fou de shérazade* en 1991, toujours aux éditions Stock : ces trois œuvres importantes sont l'exemple significatif d'un sous- champ littéraire particulier nommé, par la critique : « la littérature des beurs » ; elles forment une trilogie et se font écho. Une intratextualité, qui se manifeste de prime à bord, au niveau des titres : Shérazade, personnage principal commun aux trois romans et figure héroïque incarnant la génération des « Beurs », gouverne ces romans. En effet, en puisant

¹ Leïla SEBBAR et Nancy HUSTON, Paris, Barrault, 1986.

dans les soucis de la génération « Beure », Sebbar a réussi à déconstruire, à travers la parodie et l'ironie, les stéréotypes attribués aux immigrés vivant en France. Saluée par la presse et la critique littéraire, cette trilogie a fait l'objet d'étude de nombreux travaux universitaires. Son talent d'écrivaine s'affirme encore dans son roman : *Le Chinois vert d'Afrique*¹ publié en 1984, suivi de *J.H. cherche âme sœur*², en 1987. Le genre romanesque, plus fertile et plus foisonnant que jamais, s'ouvre dans des directions les plus diverses pour Sebbar : elle met l'accent sur les problèmes sociaux vécus par la communauté des émigrés en France. Dans ce contexte migratoire, la réflexion de l'écrivaine gagne en étendue avec la publication de son œuvre : *Le Silence des rives*, Stock, 1993. C'est une auteure prolifique dont les œuvres littéraires, après plusieurs années, n'ont rien perdu de leur force, ni de leur actualité ; elle est toujours attentive aux grandes mutations sociales et politiques du moment et prend pour sujet non pas l'individu mais la communauté. En effet, la colonisation et la guerre d'Algérie lui ont fourni un thème de réflexion et de prédilection, son récit *La Seine était rouge* publié en 1999 aux éditions Thierry Magnier reconstitue l'un des épisodes de cette guerre : le jour du 17 octobre 1961. Sebbar ne verse pas dans la veine autobiographique, mis à part son œuvre *Je ne parle pas la langue de mon père* publié en 2003 chez Julliard, ouvrage que la critique a considéré comme roman autobiographique³ ou autofictionnel.

Leïla Sebbar est parmi les écrivains francophones qui sont inclus dans des anthologies sur la littérature algérienne, nous citons l'exemple de l'ouvrage de Charles Bonn⁴ qui lui consacre plusieurs pages. Taciturne et observatrice, la romancière note, enregistre et scrute les pas des étrangers appartenant à la communauté maghrébine ou venant des ex- colonies de la France. Elle s'explique dans son récit *L'Arabe comme un chant secret*⁵ ainsi : « Alors

¹ Paris, Stock.

² Paris, Stock.

³ ROCHE Anne, « Je ne parle pas la langue de mon père. » dans BERERHI Afifa, *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, Blida, Editions du Tell, Tome 2, 2004, p.280.

⁴ BONN Charles *Anthologie de la littérature algérienne*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

⁵ SEBBAR Leïla, Paris, Bleu Autour, 2010 (2eme Edition).

j'entends des voix [...] Ces voix je les traduis dans mes livres.»¹ Rien de l'actualité de notre temps, de ses points épineux ne reste étranger à ses textes : exil, colonialisme, impérialisme, famine, émigration, crimes de guerre et politique. Profondément concernée par les événements de l'actualité, l'œuvre de Sebbar s'écrit sur la mémoire, l'oubli et les souffrances des peuples démunis, elle évoque les guerres civiles, les crimes de guerre commis par les nazis, les régimes politiques colonialistes, et le terrorisme. Depuis, elle en a publié plusieurs ouvrages expérimentant l'écriture sous toutes ses formes : roman, essai, théâtre et nouvelles. Elle s'est prêtée également à l'exercice des albums en publiant, à titre d'exemple, en 1990 *Femmes des Hauts-Plateaux*, Algérie, 1960² écrivant les légendes de photos prises par le photographe Marc Garanger. Dans ces albums, l'auteure amène son lecteur à voir les cultures de l'Algérie différemment, avec un œil neuf. Chaque photographie est accompagnée d'une notice associant informations historiques et éléments d'appréciation esthétique. Combiner des albums de photographies dans des fragments de récits joue sûrement en faveur de la perception qui acquiert le degré de la réalité.

Aussi, son savoir faire lui a valu de grands succès dans un autre genre injustement oublié : la nouvelle, genre maîtrisé et apprécié par des écrivains célèbres, comme Proust et Le Clézio, Sebbar, à son tour, excelle dans ce genre. Michel Laronde établit que l'ensemble des nouvelles de Sebbar « posent la question du politique dans la fiction. »³, A la fin des années 1990 et dans les années 2000, le nombre de nouvelles publiées par Sebbar est considérablement important en se concentrant sur l'exil et les questions sociopolitiques. Prenons à titre d'exemple son recueil *Zizou*, à partir duquel nous avons retenu quelques nouvelles comme corpus, ce genre qui se caractérise par sa brièveté et sa structure polymorphologique, permet à plusieurs voix narratives de raconter leur

¹ Ibid, pp.100-101.

² SEBBAR Leïla, *Femmes des Hauts-Plateaux*, Algérie, 1960, Photographies de Marc GARANGER, La boîte à documents, 1990.

³ LARONDE Michel, « Itinéraire d'écriture », dans LARONDE Michel (s.dir.de) *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.30.

vécu que se soit le quotidien amer de l'expérience exilique ou l'errance et la confrontation à l'altérité.

Il existe un tout autre genre littéraire que Sebbar a pris la peine de s'approprier, un genre où l'écrivain met de l'avant sa voix, ses idées et ses arguments qu'il veut faire entendre. Il s'agit évidemment de l'essai littéraire, à travers lequel il expose et communique ses points de vue par l'écriture. Sebbar publie un nombre assez important d'essais : *Paris, géographie de l'exil I*¹, ensuite *Paris, géographie de l'exil II*², *Le pédophile et la maman*³, *On tue les petites filles*⁴ (enquête sur les violences contre les petites filles, sévices, infanticides, et incestes en France) ; dans lesquels elle aborde, de façon personnelle diverses questions malaisées et atteste sa prise de conscience sociale, chose qui montre chez elle la nécessité de se faire entendre et de formuler ses opinions.

En voulant classer la production de Sebbar, nous faisons appel à la répartition de Michel Laronde⁵ qui propose d'inventorier les textes de la romancière selon les quatre étiquettes génériques où elle excelle à savoir : l'essai, le roman, la nouvelle et le théâtre. Le critique littéraire remarque que les années 70 sont consacrées exclusivement à l'essai, se succèdent après, dans les années 80, les romans qui s'espacent par la suite ; puis se regroupent les textes courts, nouvelles et récits, qui prolifèrent dans les années 90, accompagnés de récits autobiographiques. Les années 1996, 2000 et 2002 sont réservés pour les pièces théâtrales.

Sebbar occupe une place bien méritée dans la littérature francophone, M. Laronde, Chaulet Achour et Denise Brahimi reconnaissent le feu intérieur et la motivation qui animent cette auteure, si bien que le critique littéraire Charles Bonn, spécialiste de la littérature maghrébine a pu dire d'elle qu'elle occupe :

¹ Les temps modernes, N°413, décembre 1980.

² Les temps modernes, N°414, janvier 1981.

³ Paris, Stock, 1980.

⁴ Paris, Stock, 1978.

⁵ LARONDE Michel, « Itinéraire d'écriture », op.cit, p.29.

« un rôle de passeur, d'intermédiaire et de catalyseur.»¹ Sa production lui a assuré une belle notoriété en Occident, et ses textes atteignent des résonances universelles, elle a d'ailleurs été traduite en plusieurs langues (allemand, anglais, arabe, italien...), et a fait l'objet d'innombrables travaux et thèses et reste l'un des phares de l'écriture de l'exil. Nous recensons alors d'innombrables travaux qui ont appréhendé son écriture sous différents angles. A défaut d'être exhaustive, nous nous limitons à n'en citer que quelques uns. Nous retrouvons, en premier lieu, l'ouvrage collectif dirigé par Michel Laronde : *Leïla Sebbar*, qui comporte la contribution de plusieurs professeurs comme : Christiane Chaulet Achour, Denise Brahimi, Anne Donadey, Marie- Françoise Chitour et d'autres et dont l'objectif est de présenter le parcours de l'œuvre de cette auteure, d'éclairer la complexité intrinsèque de son projet littéraire à partir de diverses analyses, et critiques de ses textes telles que : l'intertextualité, le croisement et l'exil. A cet ouvrage collectif, nous pouvons ajouter d'autres ouvrages comme celui de Charles Bonn, *Anthologie de la littérature algérienne*² (1950-1987), ou de Denise Brahimi (s.la dir.de) *Un siècles de nouvelles franco-magrébines*³, tous réserve une place importante à cette romancière. Comme nous l'avons déjà mentionné en introduction, nous nous sommes aussi rendu compte que Sebbar a fait l'objet de nombreuses études comparatives, à titre d'exemples, nous citons : mémoire de maitrise de Benjamin Prémel: *Lire, écrire, ... s'écrire ! L'école comme lieu d'apprentissage(s) dans les œuvres d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar*, Paris III, 2010-2011. Roswitha Geyss, *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française, le cas d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar*, 2006. Aussi, Soheila Kian, dans son ouvrage *Ecritures et transgressions d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar, les traversées des frontières*, L'Harmattan, Paris, 2009, qui analyse le rapport de ces deux romancières à l'Histoire tout en montrant les stratégies utilisées par Djébar et

¹ BONN Charles, « L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance. » in MATHIEU Martine (s.dir.de), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.210.

² Paris, Hachette, 1990.

³ Paris, Minerve, 1992.

Sebbar pour subvertir et déconstruire les clichés qui gouvernent le discours occidental sur le Maghreb (l'Orient) et vice versa.

La confrontation des biographèmes de Sebbar et de Bouraoui nous conduit à établir un parcours comparatif comme suit : toutes les deux ont adopté la langue de la mère pour écrire, leurs enfances étaient en Algérie : Sebbar y a passé 18 ans et Bouraoui 14 ans, elles ne maîtrisent pas la langue Arabe, elles ne sont jamais revenu en Algérie (sauf Sebbar, qui est revenu une seule fois en 1982 pour quelques jours.) Bouraoui a vécu dans une Algérie indépendante (période postcoloniale.), Sebbar a vécu ses premières années dans une Algérie colonisée pour regagner après la France.

PREMIERE PARTIE

BOURAOUI ET SEBBAR : DEUX
ECRITURES DE LA DUALITE

Notre étude a ainsi pour objet quelques romans et nouvelles écrits en français par ces deux femmes d'origine algérienne, et qui ont choisi la France pour s'installer ; appartenant donc à une aire culturelle bien déterminée. Cela se reflète sans doute dans leur création littéraire qui englobe le Maghreb et la France et traite les problèmes émergeant de la cohabitation de deux cultures différentes. L'un des buts envisagés dans la première partie est d'analyser l'ensemble des structures et de thèmes communs ou spécifiques à ces deux productions. Par conséquent, l'analyse des aspects les plus importants de ces productions littéraires féminines comme l'appartenance culturelle, l'exil, le rapport à l'espace, les problèmes identitaires, est la première préoccupation de cette première partie. Y a-t-il alors un sens à parler d'une thématique unissant plus ou moins le romanesque de Sebbar et de Bouraoui ? La réponse à cette question s'avère dès fois positive et, d'autres fois négative, constat que nous vérifierons au cours de notre recherche.

Nombreux ouvrages de la littérature maghrébine francophone ont dévoilé le rapport Algérie/ France. Sebbar et Bouraoui s'intéressent elles aussi à cette problématique et la posent chacune à sa manière. Toutes les deux donnent à l'espace beaucoup d'importance, mais nous confirmons qu'il s'agit là d'un espace particulier car il s'inscrit dans la dualité algérienne et française. Dans les imaginaires sebbarien et bouraouien, l'espace est composé de lieux réels, lieux effectifs et leurs récits se déroulent tous dans un va et vient entre l'Algérie et la France.

Ainsi, le premier chapitre de cette partie analysera, dans un premier temps la représentation que prend l'espace dans les œuvres du corpus. Dans un second temps, nous analysons également la structure de la mise en scène de cet espace, autrement dit, nous examinons les techniques d'écriture déployées par les romancières pour représenter l'espace romanesque. Comment Bouraoui et Sebbar disent-elles alors le pays de leurs pères, ainsi que le pays de leurs mères ? Le second chapitre s'occupera de la dualité socioculturelle dans leurs textes, une dualité concrétisée par un basculement entre deux identités (algérienne et française) et dans un système de valeurs opposées et éloignées, paraissant

insoutenable. Le troisième chapitre abordera les faits esthétiques dans leurs textes afin de montrer leurs rôles dans la mise en évidence de réseaux de l'imaginaire des deux romancières. Écrit en langue française, le roman francophone ne fait pas abstraction d'univers culturels ou d'aires géographiques autre que la France. Dans cette partie nous combinons différentes approches telle la spatialité, la linguistique textuelle, la stylistique et la sociocritique.

Chapitre I : problématique spatiale : Ici/Là-bas

Dire l'Algérie, dire la France, dire le rapport France-Algérie ; deux écrivaines qui partagent des données similaires : des parcours généalogiques semblables et qui ne sont jamais retournées dans leurs pays natal. Comment et par quels procédés disent-elles la relation franco-algérienne ? Quelle place et quel usage réservent Bouraoui et Sebbar aux deux pays qui forment leurs entre-deux ? Il serait dès lors impératif de s'interroger sur le rôle que joue la dimension spatiale dans ces deux écritures et d'examiner de plus près la confrontation de deux espaces : l'Algérie et la France. S'offrent à nous alors de multiples interrogations : De quelle manière se dit le pays du père ? De quelle manière se dit le pays de la mère ? L'Algérie de Bouraoui est-elle l'Algérie de Sebbar ou sont-elles différentes ?

1. Dire le pays du père

L'analyse de la mise en récit et de ses procédés emmène généralement à prendre en compte ses composantes habituelles, à savoir : personnages, intrigue, espace, temps. Nous nous intéressons dans cette séquence à une catégorie qui relie les personnages d'un récit au décor qui les entoure, autrement dit : la spatialité. Dans un texte littéraire, l'espace se définit comme : « l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation. »¹ La part et le rôle de l'espace dans un texte peuvent être très variables selon les tendances et les auteurs. A des époques, où il n'était qu'ornement, il est devenu nécessaire à l'analyse des textes littéraires, une question esthétique qui s'impose et prospère à travers les divers

¹ TADIÉ Jean- Yves, *Le récit poétique*, Paris, P.U.F., 1979, p.45.

traitements que lui accordent les écrivains. En effet, ce n'est qu'au XIXe siècle, avec le roman réaliste, que la description des lieux prend les caractères que la critique lui attribue de nos jours. Tout récit ne peut se concevoir sans avoir à planter un minimum de décor où s'imbriquent descriptif et narratif, comme le montre G. Genette : « [...] il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire. »¹ C'est en structurant trois questions que J.P. Goldenstein s'interroge sur la spatialité : « Où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi de préférence à tout autre ? »² Nous nous inscrivons dans la même perspective et nous suivons la même formulation d'interrogations proposée par J.P. Goldenstein pour rendre compte de cette spatialité. Dans quelle topographie donc, nos deux romancières situent-elles leurs actions et personnages ? Comment s'organise et progresse l'espace romanesque ? Et enfin, quelles sont les fonctions de la description des lieux dans l'imaginaire de Bouraoui et celui de Sebbar. La réponse à ces questions permettra de faire apparaître les procédés esthétiques caractérisant ces deux écritures francophones.

1.1. Bouraoui : dire l'Algérie

De prime à bord, nous sommes frappée par les innombrables phrases, paragraphes, voire pages réservées à la description de l'Algérie dans toutes les œuvres sélectionnées de Bouraoui. La matière algérienne est largement présente, en effet, dans sa production, plusieurs pages sont réservées à décrire un seul et même fait : la présence d'une narratrice au milieu du paysage algérien. L'Algérie est qualifiée de « pays de (sa) première vie » (*Mes mauvaises pensées*, p.36) dans tous ses récits au lieu de « terre natale », car les trois narratrices de Bouraoui : le « je » dans *Le Jour du séisme*, Nina dans *Garçon manqué* et aussi le « je » dans *Mes mauvaises pensées* sont nées en France, à Rennes ; mais elles reviennent immédiatement au pays du père. La découverte de la nature algérienne ne se fait pas en âge adulte, mais plutôt pendant l'enfance où

¹ *Figures II*, Paris, Editions Du Seuil, 1969, p.57.

² J.P. GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Editions Duculot, 1985, p.89.

la narratrice connaîtra ses premières jouissances. Le paysage algérien gagne dans ses écrits une dimension inégalée. Il offre une grande diversité de paysages, une beauté particulière, chose que nous allons constater ci-dessous.

1.1.1. La diversité des paysages

Indiquant la grande variété paysagère de l'Algérie, la romancière multiplie les références aux espaces géographiques, tout en y précisant les détails les plus infimes. C'est un Eden algérien qui se dévoile dans ses œuvres, il y est capturé dans toute sa diversité. Nous donnons quelques exemples de cette richesse : « Je sais les champs vastes et rangés, je sais les vestiges, romaines et précieux, je sais les plaines et les Aurès, je sais Palestro et Bejaia, je sais Tlemcen et Taghit. » (*Le Jour du Séisme*, p.54), « Les montagnes de l'Assekrem, la limite précise du désert. » (*Le Jour du Séisme*, p.55), de nombreux paysages algériens se donnent à lire dans le texte bouraouien : un coucher de soleil, un soleil de plomb, une jetée de vagues de mer sur les roches, un désert hostile et dur : « Le soleil est partout. [...] Il exagère l'odeur des mimosas. Il trompe l'hiver par une douceur simple qui baigne les rues. » (*Le Jour du Séisme*, p.68), le vocabulaire de la nature se ramène alors à une diversité de mots : ciel, terre, mer, soleil, désert, colline, rivière, toute une nature en un seul pays. Dans son roman *Le Jour du Seime*, la narratrice fait preuve d'une remarquable maîtrise du moindre coin et recoin de la géographie de l'Algérie : montagnes de l'Atlas, Jijel, ruines de Tipaza, Blida, Cherchell, Boufarik, El-Asnam, les Aurès, Mitidja, les gorges de La Chiffa, Chenoua, Sidi Ferruch, Moretti, Béchar...et la liste est encore longue. Ces nombreux indices topographiques et toponymiques que nous relevons dans ses œuvres sont authentiques à leurs référents réels. La narratrice dispose d'une connaissance infallible des endroits et des paysages qui entourent sa résidence. Ces lieux paraissent très familiers, elle les énumère dans leur diversité, car elle paraît aimantée par la lumière, le soleil, le désert et la mer. Plusieurs aspects de ce monde naturel apparaissent, alors, dès les premières pages de sa production, nombreux sont les substantifs qui en font référence, projetant l'image d'une nature sauvage, tellurique et chaude. Dans son roman

La Voyeuse Interdite, et à travers le quotidien de la narratrice Fikria jaillit tout un univers botanique floral et faunique : tournesols, cigales, criquets, tulipes, gardénias, roses, capucines fougères, fourmis, mousses, cicindèles, hannetons, carabes multicolores, nèfles, pistils ...et la liste n'est guère exhaustive, un inventaire qui donne une idée de la très grande diversité des espèces mentionnées. :

« [...] les tournesols tournent, les cigales sautent, les criquets cinglent, les tulipes enfantent et les diamants jaunes ornent les vieux troncs, les gardénias gardent, les roses rusent, et un tapis de capucines surgit de la terre ! [...] Mousses, fourmis affectueuses, vers rosés, plantes grasses, fougères affamées, cicindèles, hannetons, carabes multicolores, bouquets de nèfles, pistils, trèfles, doryphores et boutons bleutés s'enlaçaient sur une musique enchanteresse : Hymne à la Vie ! » (*La Voyeuse interdite*, p.p.111-112)

En examinant de près le lexique utilisé pour désigner l'espace algérien, nous apercevons qu'il ressort du champ lexical de la botanique, d'un lexique scientifique, en effet, il arrive à la romancière qu'elle choisisse et sélectionne son vocabulaire et l'incorpore de noms savants. Décrire le paysage algérien avec un tel soin, ne se réduit pas à installer un décor indispensable à la narration ou à faire découvrir au lecteur occidental des paysages inconnus et étrangers, mais, plutôt chanter la volupté face à cette terre, dont la beauté n'égale, aux yeux de la narratrice, aucune autre beauté au monde. Derrière ces termes techniques de botanique se cache, en effet, le désir de faire corps avec cette nature. L'espace algérien est légion dans ses récits qui regorgent de descriptions de lieux géographiques présentant une grande diversité de formes et de couleurs paysagères : « forêt de Bainem. », « odeur de la terre », « fougères géantes en Algérie », « champ de marguerites sauvages. », « récifs, plaines, oueds »...

Dans cette enfance algérienne, elle découvre la nature et l'amour qui resteront toujours pour elle les composantes indissociables du bonheur. Elle s'adonne à toutes ses passions : vagabondage, baignade, course, voyage... Il y a l'empreinte d'une vie dans le paysage algérien. Les substantifs « Vie » et « Hymne » bénéficient d'une majuscule comme pour souligner le dynamisme et la vivacité du paysage de son enfance. Son regard ne se lasse jamais d'admirer cet espace, le

dévoilant dans ses moindres détails et changements. La nature nourrit la fiction de l'écrivaine, et la majeure partie de son œuvre lui a été effectivement inspirée par les espaces de son enfance, où elle parvient, par un jeu de réminiscences et de nominations à donner la réalité d'un monde aussi richement dépeint. Elle nous propose d'innombrables situations de joies qui s'accomplissent dans divers espaces : « J'adore le ciel et la terre. » (*Le Jour du séisme*, p.49), « Le printemps arrive et nous rentrons à Alger, [...] il fait chaud, nous retrouvons un pays, nous retrouvons nos corps bénis, nos corps heureux. » (*Mes mauvaises pensées*, p.17), « ivres d'odeurs : les glycines, les mimosas, les orangers. [...] étourdies par les montées de sève et de poussière. » (*Mes mauvaises pensées*, p.90), remarquons que les adjectifs qualificatifs consacrés à la nature sont affectés d'une connotation morale plus souvent que descriptive, nous pouvons citer à titre d'exemple : « bénis », « heureux », « ivres », « étourdies », « protecteurs »,... auxquels s'opposent quelques adjectifs à valeur descriptive : « grandes », « géantes ». Le regard de sa narratrice sur ces lieux permet de saisir aussitôt son euphorie et son intimité. En effet, Bouraoui préfère laisser à la nature le soin de traduire métaphoriquement le mental de ses personnages- narrateurs, l'espace sera alors un lieu de correspondances où prolifèrent de nombreuses sensations. La grandeur et la diversité de ces paysages lui offrent un autre monde qui s'ouvre à la découverte, aux vrais sens de l'existence. Le paysage algérien est caractérisé par une absence de limites spatiales qui donnent l'impression de liberté sans fin : « immense » (*Le Jour du séisme*, p.53), « vide, lieu de fuite » (*Le Jour du séisme*, p.55). Il est une nature à l'état pur, une nature qui prend un caractère grandiose et cosmique. Il est aussi mystérieux et la narratrice ne se lasse jamais de le déchiffrer. La narratrice, dans *Le Jour du séisme*, se retrouvant au Hoggar, à l'Assekrem, ne manque pas de signaler sa fascination par le désert algérien et son immensité, d'ailleurs le mot désert est au majuscule : « Je demande au Désert, une invasion. » (*Le Jour du séisme*, p.54) « Ici, bat l'origine de ma terre. Ici s'élargit physiquement, l'Algérie. » (*Le Jour du séisme*, p.63), « Oui, l'ivresse du désert existe. » (*La Voyeuse Interdite*, p.54), la narratrice est envoûtée par l'ambivalence de cet espace sur lequel l'homme semble n'avoir

de prise. Un lyrisme souligné par une narratrice que nous sentons possédée par la fascination qu'exerce sur elle ce beau paysage, paysage où la liberté du personnage est chantée et glorifiée. Cette nature qui paraît sans limites, fait jaillir ses repères sensoriels. Un lexique à caractère obsédant avec plusieurs répétitions laisse dégager une insouciance heureuse : « [...] enfant, assise dans un champ de coquelicot, si heureuse, si troublée par la couleur rouge, par le vent. » (*Mes mauvaises pensées*, p.146), l'articulation logique est absente, car nous sommes dans un constat brut, et non une explication raisonnée explicite.

Dans *Le Jour du Séisme*, Bouraoui joue à la fois de la beauté du paysage algérien et de sa force qui se manifeste par une violence horrible causée par le séisme de 1981 qui a frappé l'Algérie, ce séisme qui se transforme dans son récit en un spectacle aux allures apocalyptiques : « Le centre de la terre est une violence. [...] Elle se soumet au désordre des guerres. » (*Le Jour du séisme*, p.53) « le feu va venir » (*Le Jour du séisme*, p.52), « la forêt est chaude et silencieuse. » (*Le Jour du séisme*, p.51) « Elle (la terre) vibre, déjà. Je sens sa force, une permanence. » (*Le Jour du séisme*, p.51), cette atmosphère de violence est renforcée par le champ lexical de la destruction : ravages, césure, gémit, broie, renverse, dénature...etc.

La précision des détails laisse supposer la connaissance profonde de la narratrice pour ce paysage : « Je montre [...] le chemin secret qui mène à l'ambassade enfouie. Je démontre mon lieu. » (*Le Jour du séisme*, p.50), « Le Rocher plat est sous la route de Cherchell, caché comme les ruines romaines, les vestiges uniques de la terre. Seules quelques familles savent le secret du Rocher Plat. [...] Je révèle un secret. » (*Le Jour du séisme*, p.77), et son éblouissement pour cette terre. « Je suis attachée à ma terre. Je sais son cœur. » (*Le Jour du séisme*, p.50), Nous observons à cet égard, la reprise du mot « secret » et du verbe « savoir » témoignant justement de cette connaissance infallible de tous les mystères du pays du père.

Même si la terre conserve la préséance, elle n'est pas la seule forme paysagère inscrite dans l'imaginaire bouraouien. En effet, un autre paysage prolifère dans son texte : le paysage marin.

1.1.2. Le paysage marin

La mer sous-tend l'imaginaire de Bouaroui et rayonne dans son œuvre romanesque. Son écriture restitue des milieux où la référence à l'eau, au sable, au sel et aux vagues inonde ses récits, en effet, le vocabulaire marin y abonde ; les narratrices de Bouraoui célèbrent constamment sa beauté : « les roseaux de Moretti annoncent la mer, le paradis. » (*Le Jour du Séisme*, p.40), « Le Rocher Plat est le rêve humain d'une vie heureuse. Il achève la dérive. Il révèle le paradis » (*Le Jour du Séisme*, p.76), ce caractère exceptionnel de ce paysage marin est souligné par son identification avec le « paradis », terme repris, dans le texte de la romancière, plusieurs fois. La mer est signalée comme : « une envie. » (*Le Jour du Séisme*, p.39), « une promesse » (*Le Jour du Séisme*, p.38), elle est aussi : « une possession » (*Le Jour du Séisme*, p.79), images à la fois de la renaissance et de la résignation totale. Tous les textes de notre corpus sont dépositaires de plusieurs grandes rêveries ou obsessions : scènes de baignade, idéalisation du paysage marin : « Je cours sur la plage de Moretti. Je tends mon corps vers la vie. Je jette mes vêtements. [...] je plonge sous les vagues, une folie. » (*Le Jour du Séisme*, p.41). Pareillement à la terre, la mer peut être tendre et offrir la protection : « La mer est un autre corps qui enveloppe. » (*Le Jour du Séisme*, p.42), comme elle peut être violente et meurtrière : « danger de l'eau, des rochers, de la vitesse qui happe. » (*Le Jour du Séisme*, p.14), une fascination pour ce paysage qui mélange révolte et tranquillité. Effectivement, il occupe une place à part pour le bien-être de la narratrice, il est révélateur de sensualité et de bonheur, stimule son énergie et éveille ses sens : « [...] il y a tant d'amours, il y a tant de liens, il y a tant de beauté sur les chemins de Praslin, il y a cette plage déserte, qui brille à cause du sel, à cause du sable, à cause de la chaleur » (*Mes Mauvaises pensées*, p.86.87) D'ailleurs ce n'est pas par hasard que la romancière recourt au pluriel des mots : « amours » et « liens » associé au présentatif : « il y

a » dans sa description, traduisant par là la force et la diversité de la sensation, tant forte. La romancière pare la mer de vertus consolatrices, guérissant tous les maux, elle serait, pour le « je » de la narratrice un havre de paix : « L'eau est légère. Elle porte. Elle nourrit. Elle soigne. La mer est la vie lente. » (*Le Jour du séisme*, p.78) Cette narratrice se ressource et puise ses forces dans le spectre renouvelé des flots : « Son flot est incessant. Son bruit est une hypnose. [...] elles (les vagues) se charrient. [...] les vagues comblent le silence et deviennent la lumière de la nuit. » (*Le Jour du Séisme*, p.44). Dans ce décor, le corps de la narratrice et l'eau sont dans une sorte de communion spontanée, elle sent monter en elle une tendresse profonde pour ce paysage, et paraît donc appelé au bonheur immense : « la mer est permanente. Ses vagues me hantent. Sa certitude est mon espoir. Son immensité assure ma fuite, rêvée. » (*Le Jour du séisme*, p.88), la romancière fait succéder dans le passage ci-dessus, des énoncés formant une énumération asyndétique, servant à établir et valoriser le lien direct existant entre la narratrice et la mer. C'est son corps qui montre le mieux l'emprunte de ce paysage marin sur elle, un corps qui semble formé, travaillé par les vagues, comme le souligne le passage suivant : « [...] je sais que mon corps file vite sous l'eau, que mes épaules et mon ventre semblent avoir été faits pour cela » (*Mes Mauvaises pensées*, p.117) Nous retrouvons cette même volonté symbolique dans *Garçon manqué* et *Mes Mauvaises pensées*, où affleurent d'autres images maritimes, du fond de l'enfance de la narratrice. Elle y célèbre sa beauté qui sera pour elle une invitation : « [...], si bleue, si vide, [...] je descends vers l'eau qui m'attend, [...], je nage enfin » (*Mes Mauvaises pensées*, p.118); nous observons, ici, un procédé de caractérisation jouant sur l'intensification, avec la locution superlative : « si » Le « je » de la narratrice trouve un réconfort en s'enivrant de promenades au bord de la mer, il entretient avec cette entité un dialogue qui métaphorise sa relation avec la vie : « [...], il y a nos corps sous l'eau, il y a cette vie qui coule comme la sève » (*Mes Mauvaises pensées*, p86/87), cette réconciliation de corps à corps est placée sous le signe de la jubilation. Nous dirons, enfin, que les textes de Bouraoui chantent la beauté de ce paysage marin et ne se lassent pas de décrire la côte algérienne avec ses

incessantes variations et delà, naît une union physique entre le corps de la narratrice et la mer, qui devient donc l'espace d'agrément et du plaisir.

Dans toute cette diversité naturelle entre terre et mer, une autre place de choix est réservée à des formes paysagères qui sont plus variées qu'on ne le pense. Des termes dotés d'une valeur symbolique assez forte apparaissent dans ses récits : soleil, oiseaux et poissons. Prenons à titre d'exemple le soleil algérien qui a une nature violente et tellurique, comme nous en avons déjà parlé, et cette violence est sentie dans le texte de la romancière à travers la présence du champ lexical du feu, différents termes extrêmement riches suggèrent à la fois sa beauté et sa violence: « les journées brûlantes et les plages de feu. » (*Garçon manqué*, p.95), « Le soleil incendiaire, brûle [...] le soleil est une foudre sèche et sans éclair » (*Le Jour du séisme*, p.17), « le soleil est un incendie. » (*Le Jour du séisme*, p.28), « Le soleil embrase, [...] il gaine, l'Est d'Alger. » (*Le Jour du séisme*, p.17), le soleil semble régner seul sur les flots, sur la terre, et devient aux yeux de la narratrice le symbole de la puissance, du tellurique et de la chaleur. En effet, cette influence est illustrée dans son écriture par tout ce qui renvoie au sens métaphorique du feu. Une telle richesse tout au long de sa production, des éléments du champ lexical du feu entre substantifs, verbes, adverbess et qualificants, tant au niveau strictement linguistique qu'au niveau plus proprement rhétorique.

L'espace algérien se polarise également autour des images du vol, de l'envol, de l'essor dans le ciel, à travers la présence des « oiseaux de mer » : (*Mes Mauvaises pensées*, p.118) qui, à partir de leur grâce mouvante et leur envol, symbolisent le désir de liberté. Une immense euphorie se dégage de ses promenades dans le paysage d'Alger, elle aime errer dans la forêt de Baïnem, courir au bord de la mer, et a grand-peine de s'arracher de ces espaces ; elle y a vécu les quatorze premières années de son enfance, une période pleine de bonheur, de découvertes et de conquêtes. Elle donne à presque tous ses écrits l'odeur de la mer, et le parfum des jardins.

1.1.3. Une nature agissante, une captivité intérieure

Courant sur tous ses chemins et connaissant tous ses secrets, découvrant tous ses endroits, l'Algérie existe comme un espace d'enfance, un espace nature que la narratrice occupe pleinement. Cette dernière est une rêveuse nostalgique qui cherche une nature sauvage et austère, propice à la méditation, elle sent dans le contact avec le vent, le sable, formant l'écosystème algérien, sa solidarité fraternelle avec cette nature. Il s'agit bel et bien d'une nature sauvage qui est à l'œuvre et aux yeux de cette narratrice. De ce caractère sauvage découle une extrême euphorie : « Ma terre assurait ma vie. Elle donnait le sens et la joie. » (*Le Jour du séisme*, p.74) Le lecteur se rend compte du bonheur de la narratrice durant les quatorze années de son enfance en Algérie. C'est une nature sauvage qui prédispose tout le temps la narratrice à la mobilité, au mouvement, et à l'action : « Je marche dans les fougères géantes de l'Algérie, [...] je marche dans le cœur même de la terre et donc de l'existence. » (*Mes mauvaises pensées*, p.120.121), « [...] mon corps qui court vers la mer. » (*Mes Mauvaises Pensées* p.46), C'est ainsi que Bouraoui présente le paysage algérien cachant beaucoup de secrets, de mystères et de questions. Les attentes de la narratrice de cette nature sont ambivalentes : elle recherche aussi bien la force que la crainte, la tendresse que le mystère et le secret. Un grand désir de découverte, d'affrontement de l'inconnu animent son « je ». Cette nature est à l'image de son moi profond. Elle sent la force de cette nature qui la touche de différentes manières, son plaisir s'active au contact de cette flore : « je pleure de beauté en Algérie, [...] la beauté algérienne a formé ce que je suis. » (*Mes Mauvaises Pensées* p.189),

Bouraoui fait de l'espace algérien l'enjeu central de l'identité de sa narratrice. Toute sa production est un hymne à cette terre sauvage, dans laquelle s'enracine le « Moi » de cette narratrice : « Je suis attachée à ma terre. Je sais son cœur. » (*Le Jour du séisme*, p.50), « Je suis façonnée. J'appartiens, à la nature. Je suis d'Ici, attachée. » (*Le Jour du Séisme*, p.15), « Je suis à l'origine de la terre. » (*Le Jour du séisme*, p.51), nous relevons, à cet égard, ce lexique particulier qui

traduit une entente secrète entre l'Ici de l'Algérie et les narratrices : « attachée » (répété deux fois), « façonnée. » Ces extraits mettent en évidence une série de rapprochements entre les états subjectifs de la narratrice et les éléments naturels, ce qui les rend plus sensibles. Le lecteur a continuellement cette impression de voir une narratrice intégrée à l'espace qui l'englobe, ses actions sont subordonnées à l'espace qui l'entoure et détermine ses comportements. Son agissement et sa force se manifestent par l'intermédiaire de verbes, qui chez Bouraoui, sont dotés d'une force distinctive pour traduire une image en action : « La nature pénètre. Elle modifie. Elle fragilise. La terre, algérienne, est une obsession. [...] Elle marque la vie. » (*Le Jour du séisme*, p.78). L'évolution identitaire ne semble se vivre que dans le paysage algérien. Il est important de discerner ici que la relation du « Moi » et de la nature ne s'établit pas au pur niveau des sensations : Bouraoui parle d' « obsession », la narratrice est possédée, absorbée et obsédée. Cela indique que c'est l'ensemble de sa personne et de sa conscience qui se fond dans cette nature. Cette intégration totale au sein de la nature fait apparaître l'ampleur, la quasi-plénitude de ce qu'elle éprouve et vit. A mesure que la trame romanesque se déroule, l'aspect de la redondance s'accroît et s'impose au lecteur, conférant ainsi au texte l'effet de l'insistance adéquate aux thèmes de prédilection de la romancière à savoir : l'exaltation de la nature tellurique algérienne. Cette redondance est savamment travaillée par l'écrivaine, elle ne provoque en aucun cas la lassitude.

L'espace algérien rejoint la narratrice intimement, et établit avec elle une relation singulière, une certaine « connivence » pour reprendre les propos de Jean-Jacques WUNENBURGER : « [...] un lieu ne peut capter l'attention de l'homme qu'à partir du moment où [...] s'établit une connivence entre les formes extérieures du terrain et les formes intérieures d'un psychisme, individuel et collectif. »¹ C'est cette connivence décrite ci-dessus, que l'on retrouve chez Bouraoui, entre des formes paysagères diversifiées et les forces intérieures d'une narratrice éprise de liberté. Plus encore, car cette connivence passe à la

¹ « Habiter l'espace », *Cahiers de géographie*, N°2, 1991, p.129.

possession : « [...] ma ville, Alger. [...] Ma terre se transforme. Ma terre devient fragile et mouvementé. » (*Le Jour du Séisme*, p.9) « Ma terre tremble. » (*Le Jour du Séisme*, p.11), la présence du pronom possessif de la première personne du singulier indique justement cette possession qui va dans les deux sens. Les narratrices de Bouraoui vivent cette nature différemment, avec intensité, avec violence ; ce rapport n'est guère une simple influence d'une entité neutre qui est la nature sur une autre qui est l'être. Pour elle, son lien avec la nature est si aveuglant, qu'il s'agit moins d'une analogie que d'une relation d'identification, l'expression « je disparaissais dans les fougères » (*Mes Mauvaises pensées*, p.87) renforce encore plus cette imbrication de la narratrice et du naturel. Tout se passe comme si la narratrice et le paysage de son enfance entrent en un constant échange. Une conjonction est heureuse entre Alger, le jardin, les grandes plaines et la vie de la narratrice ; les promenades vers Tipaza, Cherchell qui prolongent cet espace de sérénité et de bien-être.

Pour la narratrice, la nature a une valeur en soi, qui exalte son âme. Le récit se réalise dans l'analogie entre le paysage dépeint et son âme. Communément, la notion de paysage est intimement liée à la nature, mais le T.L.F., en fournissant la définition du mot « paysage » au sens figuré, propose l'expression de : « paysage intérieur » comme suit : « tendances intellectuelles, morales, caractéristiques d'une personne. »¹, métaphore faisant allusion aux sentiments, au caractère d'une personne. Ce sont des sentiments profonds qui animent la conscience de la narratrice. L'exploration du « Moi » doit passer par l'exploration de la nature. Que ce soit dans *Mes mauvaises pensées*, dans *Garçon manqué*, ou dans *Le Jour du séisme*, les narratrices de Bouraoui ont constamment le sentiment d'être incomprises, se sentent isolées et rejetées- nous reprenons ces détails amplement ultérieurement-, elles se tournent alors vers la nature et tendent à former corps avec la terre : « Ma terre est mon espace. Ma terre est mon temps. » (*Le Jour du Séisme*, p.54) La nature algérienne se définit

¹ T.L.F., version électronique, p.1231. à notre tour, nous utilisons cette expression de « paysage intérieur » pour rendre compte des sentiments et du caractère de la narratrice de Bouraoui.

par excellence comme l'espace de la diversité paysagère : « Ma vie tient par la mer, les montagnes et le désert. » (*Le Jour du séisme*, p.15), de la force et de la fragilité, de la violence et du calme et de façon exemplaire, la narratrice de Bouraoui, se décline dans les récits, comme un personnage complexe tantôt heureux, tantôt triste : « Je suis seule avec la terre, matrice. Je deviens sauvage » (*Le Jour du séisme*, p.20) Cet élan vital qui l'anime vient principalement de cette nature tellurique. De là, c'est une véritable symbiose entre le « paysage intérieur » de la narratrice et le paysage extérieur qui l'entoure.

La nature « tellurique » algérienne constitue ainsi un socle identitaire de la narratrice, qui aura toujours besoin de cet espace algérien, de sa lumière, de sa mer, de son soleil et de son climat. « Tellurique » adjectif que nous retrouvons dans sa fiction mais aussi dans sa vie réelle. La véritable richesse de l'espace géographique algérien (l'Ici) de Bouraoui tient au fait qu'il représente une nature omniprésente, voire obsédante, constamment agissante. En effet, la correspondance signalée plus haut entre la vie des entités du paysage algérien et celle de la narratrice, se trouve directement liée à la vie de l'auteure ; à ce propos, Bouraoui, lors d'une interview adressée à la FNAC, coïncidant avec la parution de son ouvrage : *Garçon manqué*, s'exprime en ces mots :

« L'Algérie est un pays bouillonnant, tellurique. J'ai toujours pensé que les éléments influaient sur les gens. La nature m'a vraiment traversée. Mon espace de liberté, je l'ai trouvé dans cette nature marquante, choquante, assez folle »¹

Décidément le mythe de l'Algérie et sa nature tellurique s'emparent de la romancière et de son œuvre.

Faisant corps avec le paysage algérien, la narratrice se sent sécurisée dans ce seul espace vital pour son existence, espace également de liberté et de plaisir : « Je marche dans les fougères géantes en Algérie, il y a l'enfoncement du corps dans la nature qui est un état sensuel, je marche dans le cœur même de la terre et donc

¹ BOURAOUI Nina, Interview accordée à la FNAC in <http://dzlit.free/bouraoui.html>, consulté le : 23.05.2010.

de l'existence » (*Mes Mauvaises pensées*, pp.120-121) , l'adjectif : « sensuel » rend compte du plaisir des sens qui permet de goûter à la vie. Ce vagabondage, cette errance apparemment sans fin s'inscrivent d'une part dans le caractère psychologique de la narratrice et d'autre part dans la structure même du texte qui ne connaît pas d'arrêt ou de pause. Une rencontre toujours chargée d'émotions.

C'est sûrement à partir de rêveries, de sensations fortes et d'expériences individuelles que se conçoit l'espace poétique aux yeux de la narratrice qui nous livre et nous conduit vers un espace reconstruit à partir de la subjectivité de son esprit. En effet, dans ses textes, Bouraoui ne cherche pas à décrire fidèlement les paysages ou les lieux, elle invente, en se laissant aller à la rêverie nostalgique, un monde, un pays d'enfance perdue à tout jamais. Nous allons montrer ci-dessous que l'attachement des narratrices aux paysages algériens qui sont constamment présents dans son œuvre, se réalise moins comme objet de description que comme élément chargé de représentations.

Comme nous venons de le voir, Bouraoui exprime de manière concrète le rapport qu'entretient sa narratrice avec l'Algérie, mais elle le fait aussi de façon figurée, en ce sens Christiane Achour et Simone Rezzoug soulignent que : « l'espace dans une œuvre n'est pas la copie d'un espace strictement référentiel, mais la jonction de l'espace du monde et de celui du créateur. »¹ Nous repérons alors tout d'abord les figures de rhétorique présentes dans les textes de Bouraoui et nous nous demandons ensuite pourquoi la romancière recourt systématiquement à un type particulier de procédés stylistiques, surtout lorsqu'il s'agit de sa terre d'enfance ? Autrement -dit, nous analyserons les métaphores dans le texte ; leur enchaînement et leur rôle dans la mise en évidence de réseaux de l'imaginaire bouraouien. Majoritairement dans toute la production de Bouraoui, le jeu des métaphores, fait fondre le corps de la narratrice avec les éléments de la nature dans une union d'extase physique. L'auteure ne cesse de dresser un tableau des paysages qui rivalisent avec les espaces réels.

¹ ACHOUR Choulet, REZZOUG Simone, *convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, O.P.U., 2005, p.208.

Dépourvu d'outil de comparaison, la métaphore est une figure de sens, rapprochant deux termes, elle prend des formes grammaticales diverses : les métaphores *in praesentia* (ou explicite) qui relient des substantifs soit par le verbe être, soit par la configuration d'appositions, soit par le complément déterminatif ; les métaphores *in absentia* (ou implicite) où seul le terme métaphorique apparaît. De très rares métaphores *in absentia* dont le terme ne figure pas dans le contexte, sont introduites dans son texte, citons-en quelques exemples : « un ventre brûlant » (*Le Jour du séisme*, p.51) la correspondance entre la terre, sachant qu'il est particulièrement question de l'Algérie, et l'élément féminin étant installé, seul le terme métaphorique apparaît. « Le bruit des lames. » (*Le Jour du séisme*, p.43) les lames désignent les vagues, probablement pour leurs forces, « J'obéis à un ravisseur » (*Le Jour du séisme*, p.9), en mettant en relation le mot « ravisseur » avec le contexte textuel, cette métaphore pourrait suggérer l'image du déracinement, de l'exil qui a enlevé la narratrice-enfant de sa première terre. En revanche, nous relevons une abondance de métaphores *in praesentia*, elles sont surtout en « être » et d'autres en « de » En voici un premier exemple : « Insoumise, généreuse, grande amoureuse, ivre de Vie et de bonheur. » (*La Voyeuse Interdite*, p.68) il est évident qu'est suggérée par cet énoncé, comme dans tous les textes de Bouraoui, la grandeur de l'Algérie. Nous signalons que de pareilles métaphores sont nombreuses, elles introduisent à chaque moment une passion fondamentale entre la narratrice et la nature qui n'est pas présente uniquement comme référence concrète ou sensible mais jouant un rôle actif et dynamique dans l'évolution identitaire du personnage ; ces tropes deviennent le support des fantasmes et des rêveries de sa narratrice, elles assurent par là la fonction suggestive.

L'on se demande alors pourquoi avoir recours aux métaphores ? Le souvenir du paysage algérien vit dans sa mémoire plus que la véritable référence au réel. L'emploi, par exemple, de la métaphore : « Ma terre est une mère attentive » (*Le Jour du séisme*, p.64) permet à la narratrice adulte de regagner à nouveau le monde de son enfance, un monde fantasmé et mythifié et rendu différent par le

souvenir. « Rendre la métaphore plus réelle que son référent »¹ c'est en effet, à travers le fait esthétique comme la métaphore que la trame de la rêverie devient plus réelle que le réel lui-même. Reste que la ligne métaphorique dans l'utilisation du champ lexical de la terre est plus importante que toute autre ligne rhétorique. Cette prépondérance nous autorise d'admettre que la romancière favorise l'aspect symbolique de la nature plutôt que son aspect réel. Bouraoui entend être fidèle à la réalité première de sa sensation et non à la construction intellectuelle qui la dépossède de sa magie.

Outre la métaphore, Bouraoui utilise dans sa description un autre procédé esthétique particulier qui consiste en l'emploi de substantif verbal² : « Il y a l'enfoncement du corps dans la nature. » (*Mes Mauvaises Pensées*, pp.120.121) Parler de *l'enfoncement du corps* au lieu de dire : *mon corps s'enfonce*, c'est attirer l'attention sur la sensation décrite comme existant en elle-même. D'autres exemples similaires sont à citer : « Il y a l'invasion de la terre. » (*Mes Mauvaises Pensées*, p.189) au lieu de dire *la terre envahit*, avec cette construction substantivale, la phrase est censée reproduire le mouvement de la perception. La préoccupation de la romancière est de traduire l'impression dans ce qu'elle a d'unique. Cette intimité avec la nature est pour la narratrice un besoin physique et psychique chaleureusement affirmé, la caractérisation par l'adjectivisation nominale dénote la nécessité absolue de ce contact direct avec le paysage. Cette série de substantifs verbaux : « enfoncement, invasion » désigne l'effacement du corps de la narratrice dans la nature. « Je suis seule en Algérie, fondue à ma terre, si aimée, mon invasion. » (*Le Jour du séisme*, p.80) la réussite esthétique de la romancière, ici, tient principalement à l'alliance et l'accumulation de faits langagiers en un seul et court énoncé : les connotations du verbe : « fondre », le superlatif « si », le substantif verbal « invasion ». Considérons encore un autre exemple : « [...] il y a tant d'amours, il y a tant de liens, il y a tant de beauté, [...] il y a nos corps sous l'eau. » (*Mes Mauvaises pensées*, pp.86-87) la récurrence du présentatif « il y a » permet également de

¹ GARDES-TAMINE Joëlle, *La Stylistique* Paris, Armand Colin, 1992, p.11.

² Ibid, p.13.

figer le temps. Les métaphores de Bouraoui majoritairement subjectives, sortent du cadre visé des figures figées, et c'est précisément là toute l'habileté de la romancière à placer l'Algérie au sommet de son imaginaire. Elle se plait à déceler un lyrisme personnel, son imaginaire propage alors une narration (un lyrisme) à base de sensibilité et de sensualisme, dégagé tout à fait d'ornement. Cette esthétique ne joue en aucun cas le rôle traditionnel d'ornement du discours, elle rend plus sensible les états subjectifs de la narratrice.

L'esthétique créative de Bouraoui se caractérise alors par ces procédés qui, tous, tendant à donner la primauté à la sensation pure et brute, lorsqu'il s'agit principalement de l'Algérie. Les premières impressions de sa narratrice ne sont pas analysées en termes rationnels, elles sont présentées dans un souci émotionnel, sans avoir à se soucier des rapports logiques qui relient l'énoncé à ses causes ou à ses conséquences, ce qui suggère là encore la force de l'impression brute. Ceci dit, la romancière cherche à atteindre le paysage par une autre figure plus forte que la métaphore : la personnification.

1.1.4. Des paysages animés

Dans sa trame narrative, Bouraoui s'écarte des moyens habituels d'expression et codifie un certain nombre de figures de style ; sa description, comme nous venons de le voir, est toute entière investie d'un fort réseau métaphorique. Outre cet ensemble de métaphores, l'analyse de la structure immanente du texte bouraouien permet de faire émerger une autre figure de style : la personnification. Cette figure est largement utilisée chez la romancière, elle l'emploie particulièrement lorsqu'il s'agit fondamentalement d'évoquer sa terre d'enfance. On assoie souvent cette figure à la métaphore et on la définit comme suit : « la personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne. [...] Elle a lieu par métonymie, par synecdoque ou par métaphore. »¹ Elle consiste à appliquer les

¹ FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1997, p.111.

traits d'une personne à une chose inanimée ou à une notion abstraite, nous pouvons d'ailleurs la considérer comme une variante de la métaphore. Liée donc à cette dernière, elle associe animé et inanimé. Nous nous interrogeons alors sur cette figure dans la création bouraouienne. La symbolique de la terre paternelle personnifiée revient plusieurs fois dans ses récits: « [...] un corps, une chair, une peau, un réseau vital. » (*Le Jour du séisme*, p.30), « la terre est un vrai corps. Elle est vivante alors. » (*Le Jour du séisme*, p.47). La proximité des espèces végétales qui s'ordonnent en un exubérant décor, n'est qu'un point de départ qui enflamme son imagination : les fougères « vêtues de tabliers verts », « coiffées de bonnets émeraudes », « sautent sur leur unique pied », « en claquant l'air » (*La voyageuse interdite*, p.111), les qualificatifs : vêtues, coiffées, le verbe « sauter » ainsi que les substantifs : « pied, tablier, bonnet » donnent à la nature une personnalité humaine. La nature est si bien personnifiée : membres, cœur, flux sanguin, lymphes...etc, elle est même dotée d'une âme humaine, puisque la romancière lui accorde la possibilité du mouvement « sautent », et lui donne la capacité de la parole, nous relevons à cet égard les éléments lexicaux appartenant aux deux champs sémantiques de la parole et du bruit : « siffle », « chantent », « raconte », « tambourine ». La narratrice est littéralement habitée par cette nature qu'elle finit par en être elle-même un élément, elle fait si bien partie de cet orchestre qu'elle n'a presque plus l'allure d'un humain. Ce long extrait évoque la narratrice comme dans un rêve éveillé :

« Je m'approche de la coupe pleine dont le givre réchauffe plus qu'un sommeil incendiaire ; sous mon pas impatient, les herbes crissent, hurlent et s'étreignent. [...] une liane indisciplinée s'enroule autour de ma nuque et me raconte l'histoire de sa corde [...] j'enduis mon visage d'extase secrétée généreusement par les arbres mobiles, je me roule dans l'herbe [...] les tiges transparentes massent mon corps, embrassent mon visage [...] les tournesols tournent, les cigales sautent, les criquets cinglent, les tulipes enfantent et les diamants jaunes ornent les vieux troncs, les gardénias gardent, les roses rusent. » (*La Voyageuse interdite*, pp.110-111)

C'est donc une nature qui est souvent personnifiée, c'est un corps vivant : « La lymphes court le long des membres verts et le cœur de la terre tambourine pour accélérer le flux sanguin des viscères végétaux. » (*La Voyageuse interdite*,

p.111) La nature s'anime de plus en plus dans les écrits de Bouraoui et va apparaître aux yeux de la romancière ainsi que ses narratrices sous un aspect éperdument vivant, comme dans *La voyeuse interdite* : où le corps de Fikria cède à l'appel du sommeil et s'abandonne au pouvoir du rêve, qui l'entraîne dans une forêt foisonnante de flores, de verdure, d'insectes et de petits animaux ; elle touche, sent, joue et coopère à leur danse déchaînée : « *une danse folklorique autour de moi.* » (*La Voyeuse interdite*, p.111)

« [...] un champ de fleurs sifflote dans le vent des collines lointaines, leurs pétales protecteurs s'ouvrent à moi et je découvre les boutons de velours multicolores : réservoir de sève et d'Amour » (*La Voyeuse interdite*, p.p.110.111)

Ce mécanisme de personnalisation permet d'étendre les champs lexicaux propres à l'espace algérien en jouant sur les correspondances entre l'humain et le non-humain, par là, Bouraoui diversifie la fonction suggestive. Si l'auteure établit la correspondance entre sa terre, c'est-à-dire l'Algérie, et les caractères d'une personne, l'on se pose alors la question : à quel genre appartient cette personne ? Nous verrons que c'est au genre féminin, avec ses traits, que Bouraoui lie sa terre d'enfance.

Un réseau considérable de personnifications se constitue autour du thème de la terre-femme. Aussi, qualifie-t-elle la terre par les mots suivants : « Cette terre est une femme. Elle nourrit mon corps. » (*Garçon manqué*, p.35), « La terre est un vivier. [...] je m'en nourris. » (*Le Jour du séisme*, p.47), « De ce ventre qui attend. » (*Garçon manqué*, p.29), « Féconde, [...] gardait en son sein. » (*La Voyeuse Interdite*, p.69) » parce qu'elle, seule, a le pouvoir de donner naissance ou de ramener à la vie. Cette nature-femme peut être belle et tendre, comme elle peut être violente. Nous relevons alors deux champs lexicaux : « explosion des vagues » (*Le Jour du séisme*, p.43), « brûlure de sel » (*Le Jour du séisme*, p.43), « Elle gronde. [...] elle est brutale. » (*Le Jour du séisme*, p.11), « danger des fosses » (*Le Jour du séisme*, p.431) et les termes se suivent : vide, peur, guerre, effroi, chute, obscurité...etc. Si la tendresse et la violence sont évoquées, c'est pour affirmer la force de la nature algérienne, mais aussi les changements

de tempérament de cette terre car elle est féminisée dans l'imaginaire de la romancière. Par ailleurs, elle peut aussi être fragile. Comme nous l'avons déjà vu, le séisme qui a frappé l'Algérie le 10 octobre 1980, est introduit dans son récit *Le Jour du Séisme*, il est lui aussi personnifié par « Le diable » : « Le séisme est un geste du diable » (*Le Jour du séisme*, p.22), « Le diable revient. [...] je sais son visage, fait d'un seul os. Je sais sa voix qui crisse. Je sais sa main, une violence. » (*Le Jour du séisme*, p.30), elle précise que : « ses yeux sont en feu. Sa voix est rauque. Sa peau est une sécheresse. Il veut, frapper. » (*Le Jour du séisme*, p.28), cette terre -femme est secouée, fragilisée par la violence de ce séisme : « il entaille. Il perce. Il éventre. Ma terre perd ses produits, des vignes, des champs, des vergers » (*Le Jour du séisme*, p.30), il est également le monstre : « un monstre creuse des sillons. » (*Le Jour du séisme*, p.28), l'arme : « Le séisme est une arme. Il charge. il rompt l'équilibre des formes. [...] Ma terre est un corps blessé. » (*Le Jour du séisme*, p.30) Opérer ce genre de montage qui renvoie à deux domaines disparates : l'humain et le non-humain fait de la personnification une originalité littéraire propre au créatif de l'auteure. Le plaisir de la romancière laisse filer une suite d'images spatiales, où l'effet d'irréel concourt avec l'effet du réel.

La personnification de l'Algérie n'est pas un fait isolé que nous retrouvons dans un seul texte de la romancière, au contraire, elle devient une tradition esthétique chez elle quand il s'agit d'évoquer sa terre d'enfance. Grâce à ce trope, la romancière attribue à la nature une apparence humaine, féminine en particulier. Ceci dit, nous posons la question : pourquoi choisir une telle figure pour représenter sa terre d'enfance ? La dimension poétique conférerait alors une fonction symbolique à l'espace. Tout d'abord, la personnification fait sortir la narratrice de la pensée logique et analytique, elle est mobilisée pour fuir la dislocation identitaire de son « Moi » vers une nature bonne et juste, à travers ses multiples nuances. La nature est la source du bonheur, de l'optimisme et surtout de la protection. C'est ce que nous constatons dans les passages suivants : « Je n'ai peur de rien. Ma terre est une mère, attentive. Ma terre est un refuge, mérité. » (*Le jour su séisme*, p.64), « fille capricieuse, avec mes côtes, blottie à la

terre-mère, nourricière. » (*L'âge blessé*, p.102), « Je cours vers elle et contre la nuit. » (*Le Jour du séisme*, p.34) Sans un véritable lien harmonieux avec son entourage, avec une insatisfaction constante de sa situation interculturelle, la narratrice se tourne vers cette nature protectrice. Au-delà de l'évocation de la beauté de l'Algérie, nous pouvons clairement voir dans ses récits la symbolique de la terre-mère. « La terre est un vivier. [...] je m'en nourris. » (*Le Jour du séisme*, p.47), « De ce ventre qui attend. » (*Garçon manqué*, p.29), la liaison des mots « vivier » et « ventre » est d'autant plus forte que tous deux évoquent la fécondité ou la fertilité. En lui accordant par conséquent cet élément matriciel, qu'est le ventre, c'est la figure de la mère porteuse et protectrice qui apparaît alors. L'Algérie est une matrice protectrice, elle offre le refuge à travers le nombre considérable de prépositions locatives : « Je rampe sous le sable. » (*Le Jour du séisme*, p.42), « Je marche enfin sous les eucalyptus. » (*Le Jour du séisme*, p.51), « je cours au centre du monde, sous le ciel, limpide. J'entre dans la terre, abondante. » (*Le Jour du séisme*, p.82), « J'entre dans la terre, je suis à l'intérieur de la terre [...] je reste sous le monde, à l'abri. » (*Le Jour du séisme*, p.26), « Je cherche mon enfance sous les pierres. » (*Le Jour du séisme*, p.24) « Un ventre brûlant. » (*Le Jour du séisme*, p.51), la fonction protectrice de l'espace naturel algérien est aussi soulignée par la référence aux propositions locatives : « sous, dans, au centre, à l'intérieur de » indiquant l'espace qui protège de l'intérieur. Les couleurs et les matières sont celles d'une terre grasse, féconde, tendre et maternelle. Incarnation parfaite de la terre-mère. Ce thème de terre-mère est lié sans aucun doute à l'enfance : « [...] l'être dans l'être, niche. » (*Le Jour du séisme*, p.27) « Je suis seule avec la terre, matrice. » (*Le Jour du séisme*, p.20), « Sa voix (de la terre) [...] nourrit ma vie immédiate. » (*Le Jour du séisme*, p.34) elle évoque par là la petite enfance. Ici, le recours à la personnification de la nature traduit l'authenticité des sentiments de la narratrice qui pare la nature de vertus consolatrices. Les métaphores ou les personnifications, évocatrices de sensations visuelles, auditives et tactiles, peuvent être analysées d'un triple point de vue : syntaxique, sémantique mais aussi phonique. A cette image de la terre-mère autour de laquelle s'organisent

toutes les métaphores que nous venons d'analyser sémantiquement répond également un autre réseau d'associations phoniques. Puisque, comme le précise Joëlle Gardes-Tamine en traitant la métaphore, voire la personnification : « parlant aux yeux, elle (la métaphore) parle également souvent à l'oreille. Bon nombre de métaphores trouvent au moins autant leur justification dans des rapprochements de sonorités, que dans des associations sémantiques. »¹ En effet, cette figure qui se base sur des constructions langagières dans le domaine sémantique peut aussi trouver son sens dans le domaine des sonorités ; dans cette perspective, nous avons sélectionné les extraits suivants : « la terre est un vrai corps. Elle est vivante alors. [...] elle livre son secret qu'à ceux qui savent regarder. [...] Ma ville est une vieille séductrice, [...] Insoumise, généreuse, grande amoureuse, ivre de Vie et de bonheur, affectueuse. » (*La Voyeuse interdite*, pp. 68-69). Aussi : « les tiges transparentes massent mon corps, embrassent mon visage [...] les tournesols tournent, les cigales sautent, [...] les gardénias gardent, les roses rusent. » (*La Voyeuse interdite*, pp.110-111) Il est plus évident que ce jeu opéré sur les sonorités participe à la construction rythmique dans le récit, mais ces échos phoniques ne sont pas recherchés uniquement pour leur musicalité, mais rentrent dans le cadre du réseau terre-femme : cette ressemblance phonique entre ces mots induit alors des associations sémantiques de complémentarité entre l'Algérie peinte sous les apparences d'une donatrice de vie. La multiplicité des assonances et des allitérations traduit fortement la présence du monde sensible car ces échos phoniques amènent à l'esprit des images de bonheur. Cette nature est également une nature-miroir, elle est à l'image de la narratrice enfant, un être jeune et plein d'élan, un être téméraire et indomptable, mais hélas, qui rencontre des difficultés sociales à s'accomplir pleinement dans le monde qui l'entoure, image² que nous développerons avec plus de détails au deuxième chapitre de cette première partie. La personnification devient la figure centrale qui détermine le lien entre le « Moi » de la narratrice et la nature, elle est un moyen déployé par l'auteure

¹ GARDES-TAMINE Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992, p.21.

² Nous reviendrons pleinement sur ce détail important pour connaître d'autres démarches esthétiques qu'utilise la romancière lui permettant de rejeter pour sa narratrice, les lois de la logique et de la raison.

pour mettre en accord sa narratrice avec l'Algérie. Dans *Mes mauvaises pensées* aussi, Bouraoui a recours, comme si souvent ailleurs, à une évocation d'espaces réels et personnifiés. Ce fait stylistique plonge la narratrice dans un autre univers onirique et visionnaire, la narratrice/personnage principal semble se mêler à la nature et former avec elle un espace onirique. La personnification permet d'en faire un « paysage intérieur » nous dirons enfin que Bouraoui se sert alors de la personnification pour exprimer le rapport de ses narratrices avec le paysage algérien qui sera le lieu par excellence de la cristallisation du bonheur, de la protection, de la puissance et de la renaissance. Ces nombreux exemples de personnification ne sont pas un acte décoratif isolé, au contraire Bouraoui fait preuve d'une créativité hors pair pour arriver à apporter de la cohésion à tous ces tropes autour du thème de la terre-mère, protectrice et libératrice. Apparemment, seul ce trope peut satisfaire le désir de la narratrice à fusionner avec le paysage algérien. Les différents lieux géographiques ont une portée symbolique et sont liés à la conscience de la narratrice comme la terre et la mer qui sont toujours présents comme lieux de refuge.

Par ailleurs, il existe un autre fait esthétique qui consolide l'emploi de la personnification, celui de l'agencement de la description dans la production bouraouienne. La tradition littéraire a toujours associé récit et description. Ce qui est fréquent, c'est que communément toute description : « [...] suspend le déroulement du temps. »¹, elle introduit des pauses dans le récit ou les romanciers s'arrêtent pour décrire, pour donner à voir des lieux à travers un personnage qui voit ou regarde à un instant précis, c'est en effet, à travers un certain nombre d'éléments démarcatifs comme les verbes de perception (voir, entendre, apercevoir...) que se dresse la frontière entre récit et description et vice versa. Comment s'organise et progresse cependant l'espace romanesque dans le texte bouraouien? Et de quelle manière se présentent et s'organisent les liens entre la narration et la description? Loin d'être un simple décor, un cadre dans lequel l'action évolue, l'espace n'est pas conçue dans l'imaginaire de la

¹ SCHMITT M.P., VIALA A., *Savoir-lire*, Paris, Les Editions Didier, 2008 (5eme édition), p.67.

romancière comme autant de pauses du récit. Il y joue un rôle principal. Si l'espace assure la progression dans une narration, comme l'indique d'ailleurs Henri Mitterrand : « L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action. »¹, il devient, dans la production de Bouraoui, un protagoniste, un actant, et, est une partie intégrante de ses récits. La description de la spatialité chez Bouraoui n'impose aucun arrêt de l'action, elle n'en est pas détachée, aucun arrêt sur image n'est postulé et l'espace va former une partie intégrante de la diégèse. Servant alors la progression de l'action, elle assure une fonction narrative et ne manque pas d'être au service de l'évolution de la narratrice/personnage principal. Le paysage algérien parcouru par la narratrice de Bouraoui justifie ce qu'ont révélé Chaulet Achour et Simon Rezzoug dans leur ouvrage *Convergences critiques* : « l'espace devient agent de la fiction. »² La spatialité constitue alors un élément fondamental de la construction narrative dans le texte bouraouien, plus encore, elle devient : « [...] un véritable agent qui conditionne jusqu'à l'action romanesque elle-même. »³ Le paysage algérien devient un territoire énergétique dans lequel la narratrice -enfant s'aventure, puise tout son dynamisme et évolue : « Je marche dans les fougères géantes en Algérie, [...] je marche dans le cœur même de la terre. » (*Mes mauvaises pensées*, pp.120-121), « [...] mon corps qui court vers la mer » (*Mes mauvaises pensées*, p.46), « je cours sur la plage de Chenoua » (*Mes mauvaises pensées*, p.58), Le traitement spatial s'intensifie au détriment même de l'intrigue ou de l'action. Le paysage algérien devient un personnage romanesque : s'y voit toute une diversité et un écosystème particulier : mer, sable, sel, désert, soleil...etc. La description n'est pas celle du modèle pictural où l'observateur est immobile, et la narratrice n'est pas cette observatrice figée qui contemple, elle est par contre mobile. Le paysage algérien répond à plus que d'une description réaliste, il est mythifié et acquiert l'élévation d'un paradis, mais hélas, qui va bientôt être quitté. Le paysage influence l'état d'âme de la narratrice. Bouraoui désirerait

¹ *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p.201.

² ACHOUR Chaulet, REZZOUG Simone, *convergences critiques*, Introduction à la lecture du littéraire, Alger, O.P.U., 2005, p.210.

³ GOLDENSTEIN J.P., *Pour lire le roman*, Paris-Gembloux, Editions J. Duculot, 1985, p.98.

peut être rendre le lecteur occidental sensible à la diversité et à la beauté du paysage algérien qui a façonné à son image le « Moi » de la narratrice. Elle insère la description de la topographie algérienne de manière profonde dans son récit ; d'ailleurs il serait difficile pour le lecteur de l'isoler du reste du texte.

En outre, Bouraoui oriente sa description vers les lieux, les paysages au détriment des personnages et des objets : il ya très peu de portraits de personnages, à peine trouve-t-on de rares indications descriptives. Aussi, un autre fait a attiré notre attention : la description des espaces d'intérieur est très rare chez Bouraoui, en revanche l'intérieur est mobilisé pour décrire l'extérieur : voilà la narratrice dans *Mes mauvaises pensées*, qui à partir de son balcon, aperçoit la mer : « Je vais sur la petite terrasse rouge et je regarde, après la forêt, il y a la baie, ce miracle de l'Algérie, et il y a la mer qui semble avancer vers moi. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.13), « [...] je regarde par la fenêtre, le ciel est mauve, puis rouge de soleil. [...] j'entends le vent, j'entends au loin les sables qui avancent sur la ville d'Alger. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.51). Se trouvant même à l'intérieur, la narratrice est sensible au paysage de l'extérieur, aux changements météorologiques, au temps qu'il fait dehors, aux saisons, au levé du jour et crépuscule. La romancière privilégie alors l'extérieur sur l'intérieur et, encore plus, l'intérieur est toujours le prétexte pour le dehors. En mobilisant le sens de la vision, la narratrice de Bouraoui, depuis le balcon de sa chambre est en rapport direct avec la nature. Même en restant à l'intérieur, elle sait jouir du dehors. L'intérieur est tout occupé par le dehors et le lecteur a l'impression de vivre là au milieu des : « champs de marguerites sauvages » (*Mes mauvaises pensées*, p.13), « dans les arbres. » (*Mes mauvaises pensées*, p.90), ou « sous l'eau » (*Mes mauvaises pensées*, p.87), « balcon », « fenêtre » reviennent plusieurs fois dans ses récits, ils restent des lieux de hauteur, à partir desquels le regard de la narratrice domine l'étendue du dehors. Décrire et être à l'extérieur est beaucoup plus valorisé que décrire l'intérieur. C'est en effet depuis son balcon, qu'elle admire la magie de la beauté du paysage algérien, les exemples de pareilles scènes au balcon sont nombreux. Les descriptions n'annoncent pas l'action, elles sont l'action même, le déroulement de l'aventure se fait au sein de

la description des lieux. La description est insérée dans la narration, nous pouvons parler alors carrément de superposition du narratif et du descriptif.

Par cette précision des termes, par cette obsession de nature sauvage, par cette dimension poétique du paysage ne pourrions-nous pas admettre que toute cette description donne dans l'exotisme ? Autrement-dit, ne peut-on pas dire qu'en cela, les récits de Bouraoui apparaissent comme cultivant le mythe de l'exotisme, rejoignant ainsi quelque part l'imaginaire des écrivains français ? En effet, cheminer à travers les récits de Bouraoui donne une impression d'exotisme, à plusieurs instants et dans plusieurs passages, cette question a effleuré notre pensée et nous a conduite à émettre l'hypothèse de la tendance exotique. Fait que nous infirmons immédiatement car, si Bouraoui, dans tous les récits, s'abandonne à l'évocation de l'Algérie, c'est que l'écriture est pour elle, l'occasion d'évoquer le paradis perdu de la terre de sa seconde naissance et de son enfance, C'est ainsi, qu'au rythme de ses émotions et de ses fantasmes, elle va enfile une série d'images qui, toutes, se traduisant dans des figures rhétoriques comme la personnification et la métaphore, ces images vont exprimer la manifestation du désir de la narratrice adulte de renouer avec le passé de son enfance. L'Algérie est l'espace de la perception première de la narratrice, cette terre hante l'écriture de Bouraoui comme un fantôme. L'Algérie est un espace qui se colore de son imaginaire et de ses fantasmes.

Nous dirons enfin que l'environnement naturel joue un rôle prépondérant dans l'imaginaire de Bouraoui. Le paysage naturel rattaché à l'enfance de la narratrice est amplement évoqué dans les récits. L'agissement de la nature est pour sa narratrice la plus enrichissante de ses expériences ; s'attendrissant sur ses longues journées passées dans la forêt, entre bois et fleurs, à courir au bord de la plage, à nager au fond de l'eau sous un soleil méditerranéen ardent, la narratrice/personnage principal fait partie intégrante de cette nature par son action, sa mobilité, sa communion avec le paysage et sa pureté enfantine. Quand il s'agit de l'Algérie, Bouraoui pratique une écriture dans laquelle les ressassements surabondent à côté de la présence d'un nombre important de figures de style : métaphore et personnification sont convoquées. Cette forte

tendance stylistique de la part de l'écrivaine pour qualifier l'espace algérien dévoile que nous avons affaire à un imaginaire obsessionnel de l'espace, la romancière ne manque pas de l'évoquer dans toute son œuvre, L'Algérie est un espace sauvage où la nature garde tous ses droits. Chez Bouraoui, le descriptif et le diégétique s'entremêlent puisqu'il n'y pas de frontières entre la description et la narration proprement dite.

L'Algérie, le pays du père inspire à Bouraoui toute sa production littéraire, elle y parle une langue simple, sans pour autant renoncer à des figures poétiques particulières comme la métaphore et la personnification. Le paysage algérien est le motif littéraire qui revient le plus dans ses œuvres ; en effet, la romancière ne cesse de reprendre ce paysage de manière symbolique et subtile. Il existe des rapports mystérieux d'une tout autre nature entre l'état d'âme de la narratrice et le paysage algérien car la blessure de son déracinement n'arrive pas à guérir.

1.2. Sebbar : dire l'Algérie

Pareil pour Sebbar, cette séquence analysera les traits communs qui nous ont semblé remarquables et définitoires de son imaginaire. De manière similaire, nous questionnons le texte sebbarien selon le vecteur spatial afin d'y voir la spécificité qu'accorde la romancière aux lieux dans ses créations narratives. Similairement à Bouraoui, Sebbar développe un espace d'énonciation particulier caractérisé, lui aussi, par la coexistence de deux univers symbolisés par le couple Ici/ Là-bas. Quel rôle alors l'espace joue-t-il dans l'articulation du rapport France /Algérie ? L'Algérie de Sebbar est-elle représentée de manière similaire à celle de Bouraoui ? Dans un premier temps, nous analysons l'espace chez Sebbar comme espace d'exil, puis dans un second temps, nous montrerons que la représentation de la spatialité chez cette romancière obéit à une structure particulière.

L'écriture de Sebbar se trouve, elle aussi, travaillée par l'imaginaire algérien, mais nous verrons que c'est un imaginaire complètement différent de celui de

Bouraoui. En effet, en examinant son texte, nous avons constaté que la majorité de ses récits se passent dans des lieux populaires : Paris et sa banlieue, des cafés, des restaurants, des usines... , la plupart des personnages sont d'origines différentes (algériens, marocains, jeunes kabyles, français, pied noir, africains...) et de statut sociale modeste (ouvriers, garçons de café, camionneurs, prisonniers, fermiers...) ils sont les acteurs d'un monde fictionnel proche de la réalité. Cette diversité culturelle, ethnique et sociale, omniprésente, est source de rejet, de manipulation, d'exploitation et de violence. Alors, le mot « exil » avec toute sa polysémie hante la production littéraire de Sebbar, qui s'est expliquée longuement sur sa propre situation d'exilée, en particulier dans sa propre correspondance échangée avec Nancy Huston : « *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil* » Pour elle, l'exil, comme thème littéraire résulte d'une expérience vécue, nous pourrions avancer par conséquent qu'il constitue pour elle, une réalité physique, réalité que l'auteure réfute car elle se définit comme une « croisée » et non pas comme une exilée. « Je suis une croisée »¹ citation emblématique de Leïla Sebbar à valeur autobiographique et point d'enclenchement pour le critique littéraire Michel Laronde qui établit la distinction entre ces deux concepts : « exil » et « croisement », et regroupe certains des textes de la romancière, selon leur dynamique propre, sous deux étiquettes thématiques : la dialectique du « croisement » et la dialectique de « l'exil ». Il explique que : « Le rapport entre le champ du « croisement » et celui de l'exil, [...], est probablement celui d'un signifiant à un signifié »². Laronde choisit de mettre l'axiome « croisement » entre deux guillemets, et ce pour rendre compte de sa conception élargie, en effet, c'est un terme polysémique, avec ses sens connotés qui apparaissent et vivent dans le discours littéraire de L.Sebbar chaque fois qu'ils prennent une signification particulière ; le croisement qui, part du géographique et du génétique, investit d'autres dimensions :

¹ SEBBAR Leïla et HUSTON Nancy, *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*, Paris, Barrault, 1986, p.29.

² LARONDE M. (s.dir.de), *LEÏLA SEBBAR*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2003, p.18.

culturelle, linguistique, sociale et historique. Sebbar, comme sujet interculturel ne vit pas cet exil, elle en fait uniquement une dimension de son écriture ; le silence, l'oubli et l'errance y occupent une place prééminente. L'exil, pour elle, n'est pas seulement le résultat de son départ de l'Algérie, il devient la source d'une extraordinaire inspiration littéraire et l'occasion de peindre toute une communauté étrangère vivant cet exil en France ; un exil qu'emblématise son roman *Le silence des rives*. La majorité de ses intrigues romanesques sont centrées sur les problèmes de l'exil, l'errance, et la douleur qui en découlent. Son écriture est attentive au quotidien, aux malheurs des émigrés en France, ces minorités injustement incomprises en raison de leurs différences culturelles ; cela la conduit à observer le monde qui l'entoure, à scruter les usages de cette minorité étrangère en métropole, et en rendre compte avec minutie. Elle accumule pour ses romans, notes et informations sur les préoccupations des communautés étrangères, exilées en France, Elle longe les rues de Paris : « s'arrête », « regarde », et « écoute »¹ ces personnes qui disent les différences, part d'un café à l'autre, écrit sur les bouts de papiers fournis par ces cafés « arabes » pour chercher la matière de sa fiction. Tous ces inventaires et ces collectes d'informations traduisent son désir de décrire les souffrances des exilés et de faire introduire leurs quotidiens dans son imaginaire littéraire. De son présent en France émerge fortement le désir d'écrire ces exils au pluriel, qui l'ont menée à décrire avec une grande fidélité de détails les supplices et les tourments de cette société.

La production de Sebbar en général, n'est pas sans rappeler toutes les écritures exiliques de la littérature d'expression française. En effet, tout un travail littéraire a formé ce qu'on a appelé : « la littérature d'exil » s'occupant de nombreuses problématiques liées aux déplacements massifs de populations. Le thème de l'exil s'est inscrit dans une longue tradition littéraire maghrébine, il est l'un des plus affirmé dans cette littérature francophone, il a pris différentes formes et a été largement traité par la première génération d'écrivains qui ont réussi, à

¹ SEBBAR Leïla et HUSTON Nancy, op.cit. p.40.

exprimer la parole des émigrés opprimés sur le sol français. Presque la totalité de ces écrivains ont connu cette expérience, mis à part Mouloud Feraoun, qui n'a jamais quitter son pays. Au cours de la colonisation, Mohamed Dib a été expulsé d'Algérie en 1959 car son écriture dérangeait les autorités françaises, il n'y est jamais revenu. Kateb Yacine, lui aussi a été obligé de quitter son pays au moment de la guerre de Révolution et a partagé son temps, après, entre l'Algérie et la France. Ainsi a été la situation de tant d'autres comme Mohammed Khair-Eddine, Assia Djebar, Albert Memmi, Tahar Ben Jelloun. Comme l'indique Jacques Noiray, dans son œuvre, *Littératures francophones, Le Maghreb* : « [...] la littérature maghrébine de langue française, même profondément enracinée dans la terre natale, est une littérature de l'exil »¹ Mouloud Feraoun est le premier à s'être intéressé aux divers aspects de la situation des émigrés ; dans *Le fils du pauvre*, publié en 1950 à compte d'auteur, ensuite, par Le Seuil, en 1954, le protagoniste Ramdane, le père du narrateur, passe un an et demi en France pour gagner de quoi payer ses dettes, mais sans cesser de penser au retour, dans *La terre et le sang* (1953) Amer était un mineur dans le nord de la France à l'époque de la première guerre mondiale, il a épousé une française mais il a préféré rentrer en Kabylie accompagné de Marie, sa femme. On peut aussi songer à Amer N'Amer, le fils (fils d'Amer et de Marie), personnage principal dans *Les chemins qui montent* (1957), est l'exilé qui découvre la misère et la déception des Noraf, décide de revenir vers sa terre natale : « [...] des jeunes qui sont revenus de France le cœur meurtri, parce qu'il a fallu qu'ils aillent là-bas pour comprendre [...] Alors j'ai compris que j'avais un pays et qu'en dehors de ce pays je ne serais jamais qu'un étranger. »² Dans *Le sommeil du juste* (1955), le second roman de Mouloud Mammeri, le personnage Mohand poussé par son père à s'expatrier en France, ayant travaillé dans l'usine Renault, revient au pays pour mourir de la tuberculose contractée au pays étranger. Nous pouvons également évoquer Driss Chraïbi, qui, dans son

¹ Paris, Editions Belin, 1996, p.122.

² FERAOUN Mouloud, *Les Chemins qui montent*, pp.126-127.

second roman *Les Boucs* (Paris, 1955) a pris comme thème la condition des nord-africains en France, il a dénoncé violemment la misère de cette minorité qui se heurte à un quotidien misérable et dur : la recherche de travail, la vie au fond de la mine, relégués dans la banlieue ou dans des quartiers populaires, menant une vie de déracinés. Mais le thème est loin d'avoir disparu, les écrivains qui s'en suivent, le reprennent avec d'autres visions, sans doute parce que la réalité perdure dans le temps, sauf qu'elle change de visages, d'images ou porte d'autres masques : Rachid Boudjedra avec son roman *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), ou *La Réclusion solitaire* (1976) de Tahar Ben Jelloun et tant d'autres.

Pratiquement dans toute sa production, Sebbar traite avec une grande minutie et diversité toutes les catégories d'exil. Elle a considéré dans ses fictions romanesques, la situation soit des émigrés de la première génération, comme nous allons le voir à travers son roman *Le Silence des rives*, soit celle des fils de ces émigrés qui sont rejetés par la société française, n'arrivant pas à s'intégrer et sont gagnés par la rue et ses méfaits. Nous illustrerons cet exil et détaillerons quelques unes des situations interculturelles qui, de ce point de vue, s'appliquent à d'autres personnages appartenant aux œuvres de Sebbar.

1.2.1. *Le silence des rives* : récit emblématique de l'exil

Le silence des rives de Sebbar est le récit emblématique de l'exil, il raconte l'histoire d'un émigré, exilé sur une terre étrangère, se remémorant ses souvenirs en terre natale. Appréhender l'analyse d'un texte littéraire nous amène à considérer le système de production textuelle constitué de personnages, de cadre spatiotemporel dans lequel ces derniers évoluent ainsi que l'organisation de la narration, qui, tous, s'organisent, à travers des caractéristiques discursives et rhétoriques afin d'assurer une cohérence au texte. Nul doute que la romancière a disposé ces éléments de son récit *Le Silence des Rives* pour obtenir certains effets de sens, nous nous demandons alors, au fur et à mesure de notre analyse, quels sont-ils ? Trois paramètres textuels retiendront ici notre intérêt, à savoir le titre, l'onomastique et le cadre spatiotemporel du récit, ils nous permettront de dégager

un fait esthétique particulier à l'écriture sebbarienne en correspondance avec la réalité exilique. Examinons alors dans un premier temps le titre de l'œuvre et, dans un second temps, l'identité du personnage principal.

1.2.2. Etude titrologique

Aidant à saisir l'ensemble du processus textuel, le titre est sans doute le premier élément parmi la masse de procédés désignée par le terme de « paratexte »¹ chez Gérard Genette. En effet, selon les traits et les fonctions de l'ensemble des éléments paratextuels, ce critique structure le paratexte en deux composantes : le péri-texte (autour du texte) et l'épi-texte (autour du livre) ; deux groupes qui obéissent à une formule simple : le paratexte égalera le résultat de l'addition du péri-texte et de l'épi-texte. Nous nous limitons au titre du récit car nous jugeons que, à lui seul, il élucide et établit une relation particulière avec le texte référent, il occupe une importance considérable dans l'enjeu et le processus littéraire. Considérons alors le titre du récit de Sebbar : *Le Silence des rives*, premier palier d'analyse du texte, contribuant à sa meilleure compréhension et conditionnant sa lecture.

Bien des critiques se sont préoccupés du domaine de la titrologie, qui s'intéresse particulièrement aux fonctions du titre. Dans ce sens, Claude Duchet relève une triple fonction pour ce lieu stratégique du texte : « référentielle (centrée sur l'objet), conative (centrée sur le destinataire) et poétique (en relation avec le message) »² En considérant seulement la fonction poétique du titre du roman de Sebbar, nous tentons de montrer que ce dernier a une dimension symbolique, il aura alors une relation immédiate avec le récit. Adoptant la structure syntaxique de la phrase nominale, ce titre s'impose comme une figure de rhétorique. Marie-Françoise Chitour, dans son article : « L'exil, la mémoire et l'oubli dans les nouvelles de Leïla Sebbar » précise que le terme « rives » a : « [...] une valeur métonymique et métaphorique. »³ Nous adhérons à cette précision et nous

¹ GENETTE Gérard, *Seuils* Paris, Editions du Seuil, 1987, p.7.

² DUCHET Claude, « La Fille abandonnée et la Bête humaine. Eléments de titrologie romanesque. », *Littérature*, N°12, 1973, p.49.

³ In LARONDE M. (s.dir.se) , *LEÏLA SEBBAR*, p.56.

essayons de l'explicitier plus amplement, nous nous demandons alors en quoi ce terme est-il métaphorique et métonymique ? La métonymie et la métaphore concernent le domaine sémantique, elles sont des figures de signification ou tropes. La métonymie repose sur un rapport réel existant entre deux éléments impliqués dans cette figure, elle: « [...] désigne une chose par le nom d'une autre qui lui est habituellement associée. »¹ Le rapport métonymique est dans tous les cas : « [...] un lien de contigüité. »² Considérons d'abord ce rapport métonymique. Dans ce cas de figure, le lien métonymique est un lien de rapprochement entre l'abstrait et le concret : on désigne « l'exil » par « la rive », au lieu de dire *Le silence de l'exil*, Sebbar préfère titrer son récit par : *Le silence des Rives*. Autrement-dit, à travers cette métonymie, l'écriture de Sebbar efface de manière volontaire la distinction entre l'abstrait et le concret, la rive comme entité naturelle renvoie à une idée abstraite : l'exil. Il existe un lien habituel entre l'exil et la mer ou ses dérivés comme les rives. Remarquons également que le mot « rive » est au pluriel, il est surement au nombre de deux : côté du pays d'origine, et côté du pays d'exil. Il n'indique pas uniquement le silence d'une seule rive. Nous comprenons par conséquent que Sebbar, par le mot « rives », désigne d'une part la France et d'autre part l'une de ses ex-colonies (l'Algérie, la Tunisie, le Maroc, les caraïbes...) il s'agit alors précisément de deux rives, où la première désigne le pays d'exil (la France), et la seconde symbolise le pays natal ; par là, l'écrivaine produit un bel effet de généralisation de lieux, de similarités de destinées et de regroupements de communautés. Si elle s'était bornée à dire : *le silence de l'exil*, elle eut perdu la connotation de rapprochement car la rive est définie comme étant un lieu qui n'est pas éloigné par rapport à un autre, et les deux rives de la Méditerranée sont à la fois proches et lointaines, proches par la géographie séparant l'Occident et l'Orient, et lointaines par les conséquences de la bêtise humaine à savoir le colonialisme. Abordons maintenant le second rapport de la métaphore. Le substantif « silence » métaphorise l'exil, la rupture, la coupure et l'abandon. Cette métaphore *in*

¹ REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Théorie et pratique, Paris, P.U.F., 1991, p.128.

² GARDES- TAMINE Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992, p.19.

absentia de laquelle dérive la personnification, la rive qui se fait un être vivant dont le silence ne manque pas de dire beaucoup de choses : il dit l'exil, la séparation, la nostalgie et le désarroi, en effet, des deux côtés de la Méditerranée rime un silence : le silence de l'homme émigré qui ne donne plus de ses nouvelles à ses proches, et le silence qui émane du côté de son pays natal car le protagoniste bouche ses oreilles et refuse de recevoir toutes nouvelles de sa famille, la rive est alors un être silencieux mais qui gémit. Toujours dans la continuité de cette analyse, nous relevons dans le récit un passage qui apporte plus de détails à la métaphore du titre : « La mer est stérile, elle ne rend pas le grain comme la terre » (*Le Silence des rives*, p.118) « La mer est stérile » renforce le premier sens connoté de « rive », ce passage donne aussi à voir que la métaphore s'imbrique à une comparaison introduite par « comme ». Cette habileté d'écriture permet à la romancière d'éclairer et de compléter le sens de la métaphore et inversement, c'est la métaphore qui sert surtout de pivot à la comparaison. Dans cet énoncé, les deux termes « mer » et « terre » sont comparés, ils relèvent d'une même isotopie : la nature ; nous disons alors que cette comparaison n'est nullement figurative. Cependant, Sebbar arrive à mettre en valeur, à travers cette comparaison, le lien qui rapproche les deux termes : la stérilité et par là cette comparaison acquiert un statut spécifique. La mer ou « l'autre rive », ingrate et qui prend sans rendre, elle prend le fils aîné, les hommes de la famille, l'époux, le frère, le cousin, ne les rendra jamais à leurs femmes, s'oppose à la terre natale, voire l'Algérie, qui est féconde tel un ventre d'une femme qui enfante et attend en retour la gratitude de ses enfants. La mer et tout ce qui se trouve derrière elle sont stériles. Dans ce cas de figure, nous pouvons souligner que la métaphore se fait personnification : « la mer est stérile » ; conférant à celle-ci l'impuissance de donner la vie, de donner l'amour et de réduire l'être humain à la vieillesse et au néant. En effet, cet énoncé, vient en page 118, c'est-à-dire vers la fin du roman, cela pourrait suggérer que Sebbar propose une synthèse, à travers cette image si merveilleusement travaillée de la vie de l'exilé, elle laisse entrevoir qu'en définitive l'équation de l'exil reste sans

solution. Nous rajoutons que la métaphore ici, est « une métaphore vive »¹ pour reprendre les termes de Paul Ricœur car, au fil du temps, la rive n'a pas perdu sa connotation : en amant des indépendances des pays colonisés, elle est la mer méditerranéenne qui conduit vers la terre d'exil, le terme n'a pas perdu sa première connotation après les indépendances car aujourd'hui, atteindre la rive de l'Europe est pour des milliers de réfugiés politiques, climatiques ou ethniques un rêve qui se concrétiserait au péril de leurs vies, la rive connote la Méditerranée mais cette fois-ci hostile et meurtrière qui avale les vies humaines, c'est dans ce sens que Ricœur parle de « métaphore vive » qui ne cesse de créer de connotations nouvelles.

Par ailleurs, ni le protagoniste, ni les autres personnages n'ont de noms, le nom qui demeure l'élément principal de l'identité de la personne, l'inscrivant dans une lignée familiale, patronymique et ethnique, authentifie la personnalité et établit l'identité de l'être, est absent, effacé dans l'œuvre. L'on se demande alors pourquoi cet anonymat de la part de l'écrivaine, question à laquelle nous répondrons dans ce qui suit.

1.2.3. L'homme : le non-nom

Alors que, par accoutumance, le personnage romanesque bénéficie d'une grande précision onomastique, le lecteur dans le récit de Sebbar, ignore presque tout de la biographie de son personnage principal. L'on s'interroge alors sur cette absence. Comme nous le savons, la tendance réaliste a tant fait pour effacer la différence fondamentale entre réel et fiction, et ce, en poussant l'illusion de réel à un point très élevé avec l'exagération de ressemblance avec les noms de personnes et noms de lieux. Au fil du temps, la conception traditionnelle du personnage a subi des altérations avant même la seconde guerre mondiale, sa description a été effacée derrière, par exemple, quelques lettres alphabétiques comme chez par exemple, Kafka dans *Procès* où le protagoniste est désigné par Joseph K. Le nom, est sans doute, la première caractérisation du personnage que cherche le lecteur dans un roman. Pourtant, dans *Le Silence des rives* aucun détail

¹ RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Ed. Du Seuil, 1975, p.311.

porté sur le nom du personnage principal n'est révélé. Ce refus de nomination est chargé sans aucun doute de significations, que nous essayons de découvrir. Le nom n'est pas l'unique caractéristique du personnage, d'autres caractérisations essentielles en sont inhérentes comme l'âge, les traits physiques, les traits psychologiques, aucun trait physique ou particularité n'est mentionnée. Par quoi alors ce personnage est-il désigné ? La romancière lui donne une consistance narrative en le désignant par : « l'homme », ou par le pronom personnel « il » ou par une série de périphrases descriptives : « celui qui marche le long du fleuve » (*La Seine était rouge*, p. 24) Le premier détail descriptif de l'homme est donné en page 12 : « Elle (la mère) l'a dit à son fils, l'ainé, celui qui marche le long du fleuve de l'autre côté de la mer. Elle l'attend. Il a disparu un matin, elle ne sait pas où, elle ne l'a pas revu, elle l'attend. » Christiane Chaulet Achour et Simon Rezzoug, dans leur ouvrage incontournable *Convergences critiques*, en rapportant les propos de Pierre Emmanuel Cordoba, précisent que le personnage est défini par : « Le référent d'un nom propre (réel ou fictif) et /ou de ses substituts. Substituts qui constituent la classe des « désignateurs » (déictiques, pronoms personnels, périphrases descriptives) »¹. Au lieu du nom, Sebbar opte donc pour les périphrases descriptives. En choisissant l'anonymat pour son personnage principal, Sebbar fait de celui-ci un personnage atypique car il réalise un « dysfonctionnement » par rapport à la norme onomastique, mais ce soi-disant écart pourrait être révélateur. La lecture du récit conduit le lecteur à repérer d'autres indices épars dans l'ouvrage qui dressent de l'homme quelques indications onomastiques. En effet, l'épaisseur de ce personnage principal prend dans son passé, son enracinement dans sa terre natale, dans sa famille abandonnée et surtout dans sa compétence linguistique, point sur lequel nous reviendrons un peu plus loin. Pratiquement, dans tout le récit l'homme est décrit par cette phrase qui revient fréquemment : « Il écrit des poèmes et il marche le long du fleuve. » (*Le Silence des rives*, p.62). C'est avec une grande hardiesse

¹ CORDOBA P.E. « Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage. » In *Le personnage en question*, Actes de IV e colloque du Séminaire d'études littéraires. Tavaux de l'Université de Toulouse, 1984, p.35, cité dans ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques*, Alger, O.P.U., 2005, p.203.

que Sebbar joue sur le niveau descriptif d'approche de son personnage principal car il est à la fois typique et atypique, la romancière arrive à réunir, chez lui, des contrastes reflétant la communauté maghrébine d'émigrés. Atypique par la norme onomastique, à travers l'anonymat et l'effacement puisque sa description s'efface derrière l'anonymat, il ne répond pas aux caractères du personnage traditionnel ou classique : nom, adresse, âge, et caractères physiques. Goldstein définit le personnage : comme « la personne fictive qui remplit un rôle dans le développement de l'action romanesque. »¹, il met alors en premier rang la fonction du personnage dans le récit, autrement dit son *faire*. L'homme est typique par son *faire*, par sa situation d'exilé car il incarne tous les exilés maghrébins en terre étrangère, tous ceux qui sont sur les routes de l'exil et ce à travers sa dimension généralisatrice. C'est ici que réside l'habileté de la romancière. Dans le cours du récit, Sebbar fait progresser ce personnage qui est à la fois unique et très commun, l'homme est unique par son non-identification dans le récit et il est commun dans son rôle d'exilé. Quelques soient leurs expériences, leurs terres d'origine, leurs destinées ou raisons d'exil, l'expression : « l'homme qui marche le long du fleuve, de l'autre côté de la mer » (*Le Silence des rives*, p. 47) serait le dénominateur commun à tous ces émigrés partageant le sort de l'exil. Le personnage principal du récit n'est pas l'unique qui n'a pas de nom, de traits physiques ou d'âge, les personnages secondaires, eux aussi ne sont pas nommés, il n'est question que de « compagnons d'exil et d'alcool. » (*Le Silence des rives*, p. 12) Le narrateur ne nomme aucun personnage de ce groupe, en effet, il ne s'agit que de « compagnons d'exil et d'alcool », c'est-à-dire de désignation générale. Cette qualification des personnages illustre, de façon évidente, l'existence de ces êtres sur la terre étrangère, massés dans des cafés et rendus au néant par l'exil. Le personnage principal est la plupart du temps désigné par « il » pronom récurrent, et si un autre personnage surgit dans le récit, il est lui aussi dépourvu d'identité propre et se présente par : « un homme. », « un inconnu » (*Le Silence des rives*, p.140), ou « un ami d'enfance » (*Le Silence des rives*, p.141) ; ces personnages semblent donc n'exister que dans une catégorie

¹ GOLDENSTEIN J.P., *Pour lire le roman*, Paris-Gembloux, Editions J. Duculot, 1985, p.44.

précise, autrement dit, que par rapport à leur exil. C'est dans la conception de ce protagoniste qui s'imposant au lecteur par son comportement individuel, que s'incarne en même-temps le parcours et l'expérience de tout exilé sur la terre d'accueil, loin de sa terre natale ; Sebbar trouve l'occasion de figurer toute une communauté sous les traits de ce personnage principal, typique et atypique à la fois. Le personnage comme nous l'avons déjà précisé n'a ni nom, ni âge, ni adresse, il n'est défini que par rapport à son exil : il est « [...] celui qui marche le long du fleuve » (*Le Silence des rives*, p.24), « Elle l'a dit à son fils, l'ainé ; celui qui marche le long du fleuve, de l'autre côté de la mer » (*Le Silence des rives*, p.12) Ces expressions définitives sont reprises plusieurs fois afin d'insister sur l'ampleur de la situation d'exil. En effet, ce protagoniste, nommé l'homme, parle au nom des muets, de tous ceux qui ont vécu le drame de l'émigration avec ses épreuves difficiles et ses interminables humiliations et qui ont choisi le silence : « [...] ils sont nombreux à être partis depuis toutes ces années » (*Le Silence des rives*, p.47) est une phrase récurrente, qui revient inlassablement dans les textes de Sebbar. Cet exilé incarne la première génération d'émigrés, il est : « [...] de tous les noms, de tous les âges et de toutes les adresses. »¹ comme le précise avec justesse Marta Segarra. C'est à la fois un drame personnel et collectif. Des hommes en pleine jeunesse et en plein élan, partent là-bas, sur l'autre rive, pour ne revenir que fatigués, accablés par la vieillesse, ou ne plus revenir. Si l'anonymat, en onomastique, est un signe de dilution ou de non importance, Sebbar l'utilise dans son récit comme signe de globalisation, il a un effet de généralisation.

Ni l'identité de l'homme, ni d'ailleurs le cadre spatiotemporel ne sont indiqués dans le récit. Il s'agirait probablement de l'une des grandes villes françaises icones de l'émigration comme Marseille, Lyon, ou Paris. Par ailleurs, l'absence d'indication géographique du pays d'origine de l'homme permet à la romancière de cibler toutes les ex-colonies de l'empire colonial français et de relater l'expérience commune à tous les exilés. Dès le début du récit : « Le

¹ *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 87.

premier jour de l'été » (*Le silence des rives*, p.19), l'auteure annonce la dimension dramatique de l'exil. La trame narrative de l'œuvre s'ouvre sur des énoncés paraissant former un ensemble de vers, exprimant l'angoisse du temps et de la mort : l'homme dit son malaise face au temps qui défile comme les grains de sable, sourdement travaillé par la mort. Le titre rejoint alors l'incipit. Communément, si l'écrivain désire ancrer son histoire dans la réalité, il opte pour une surabondance de détails, vouée à cet effet. En revanche, et comme nous venons de le signaler, Sebbar bascule vers cette avarice de détails. Cet acte volontiers de sa part ancrerait sa fiction dans l'artificiel ou au contraire livrerait plus de réalité sur l'exil amer des maghrébins ? Quelle est, dans ces conditions réunies autour de la réalité exilique, la finalité qu'elle fait exister par l'écriture ? Ces aspects marquants dans la structure romanesque de Sebbar conduisent à généraliser les conséquences de l'exil sur tous les étrangers et en particulier les maghrébins. Nous pouvons considérer cette œuvre de Sebbar comme une œuvre de la maturité car elle contient sans aucun doute la somme de sa propre expérience d'exilée ajoutée aux expériences d'exil des émigrés maghrébins.

2. Ici/Là-bas : dualité spatiale

L'espace est intrinsèque à l'imaginaire des deux romancières, il acquiert la caractérisation de la dualité et sera une plate forme pour d'autres dualités : référentielles, socioculturelles, et temporelles, c'est la raison pour laquelle nous allons consacrer la séquence suivante à cette dualité spatiale. Nous montrerons alors dans ce qui suit que la démarche créatrice des deux auteures repose sur l'évocation de plusieurs axiomes qui ne prennent véritablement sens que dans un système d'oppositions avec les éléments qui les inversent : sensations, perceptions sensorielles, couleurs, émotions et valeurs. En effet, l'essentiel de l'énonciation des textes de Bouraoui et Sebbar est situé dans un couple spatial problématique (Ici/Là-bas) qui exprime une coexistence loin d'être pacifique, qui est contradictoire et antonymique. J.M.Moura nous apprend que : « L'œuvre francophone construit d'une manière insistante son espace d'énonciation : c'est l'un des signes les plus manifestes des littératures coloniales ou

postcoloniales »¹Quant on évoque généralement, le terme de « pôle » ou de « bipolarité », il s'agit incontestablement de « répulsion » ou d' « attraction » ; alors si l'Ici et le Là-bas sont les deux pôles spatiaux de la trame narrative de Bouraoui et de Sebbar, comment s'oriente par conséquent, le phénomène spatial pour leurs personnages et narrateurs ?

Chez Bouraoui et Sebbar, l'espace se projette sur une dualité, la dualité Ici/Là-bas. D'ailleurs, pour rendre compte des deux lieux géographiques dont elles sont départagées : l'Algérie et la France , elles utilisent souvent le déictique « ici » pour indiquer un des deux lieux et l'opposent à l'autre par le déictique « Là-bas ». Cette bipolarisation spatiale s'accompagne par la manifestation de plusieurs réseaux de métaphores exprimant soit l'euphorie, soit la dysphorie et s'inscrivant dans tout un système évaluatif, ordonnant la narration en influençant *l'être*, et *le faire* du personnage. La perception spatiale des narratrices de Bouraoui et des personnages de Sebbar se fait alors dans des structures d'opposés. C'est ce que nous constaterons dans ce qui suit.

2.1. Alger/Rennes

Comme nous venons de le voir, une large place est accordée à peindre le paysage algérien chez Bouraoui qui use de formules simples mais pénétrantes pour évoquer les lieux de son enfance. Décrire et surtout vivre le paysage algérien devient un élément central à ses textes. Elle s'attache à rapporter l'harmonie établie entre la nature algérienne et les sentiments de ses narratrices. La description est soumise à l'optique des narratrices, elle est alors en rapport direct avec leurs états d'âme.

La composition du récit de Bouraoui *Garçon manqué* donne à lire la présence de trois chapitres reflétant une dimension spatiale : « Alger », « Rennes », « Tivoli ». Ces trois chapitres se distinguent par le nombre de pages : le premier chapitre « Alger » s'étend de la page 7 à la page 90, le second : « Rennes » allant de la page 91 jusqu'à la page 182, alors que le dernier chapitre n'occupe que

¹ MOURA J-M., *littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p.129.

l'espace de quatre pages, de 183 à 186. Nous remarquons que le troisième chapitre est remarquablement « petit » en nombre de pages par rapport aux deux premiers ; le lecteur, en se basant sur cette densité en nombre de pages, réalise que cette structure particulière peut se lire ainsi : l'œuvre affiche clairement une structure en deux parties renvoyant à deux lieux : Alger et Rennes, noms de villes appartenant au biographique de la narratrice, voire la romancière, que nous pouvons confronter, autrement-dit la romancière met en scène une structure binaire qui incite ouvertement à la comparaison. D'où la formulation des questions suivantes : dans quelle structure se charpente la référence à ces deux espaces ? Pour le dire autrement, comment se déploie l'organisation spatiale des lieux dans ses récits ? Au fait, le texte dévoile une voix narrative représentée par une narratrice/personnage principal, Nina qui est sans cesse en déplacement géographique, parcourt de parcelles en parcelles son lieu d'enfance : l'Algérie, vivant des expériences singulières, et effectue des va et vient d'Alger vers Rennes. Ces deux villes, sont matérialisées dans une matrice spatiale à travers le couple : Ici/ Là-bas, d'ailleurs, le chiffre « deux » est très présent dans ses écrits et même ses interviews. Egalement, la trame narrative de son écriture fictionnelle dans *Mes Mauvaises pensées* et *Sauvage* nous a permis de remarquer que ses narratrices désignées par le « je » et par « Alya » successivement, oscillent interminablement entre deux univers, deux désirs spatiaux : Algérie et la France, deux espaces qui incarnent d'une part l'enracinement et d'autre part la fuite. Les identités biculturelles (père algérien et mère française) de ces narratrices se construisent en référence à ces deux lieux. Nous retrouvons cette affirmation chez Charles Bonn qui précise que : « le concept de littérature maghrébine de langue française est doublement spatial dès son libellé. »¹

La plupart de ses écrits font apparaître une opposition frappante entre le rejet et la réticence devant des lieux géographiques redoutés en France et l'attrait pour

¹ BONN Charles, « littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture », Présence Francophone, Sherbrooke, CELEF, Québec (Canada), N°30, 1987, p.7.

le paysage algérien. D'abord, nous relevons une nette opposition au niveau de la palette de la romancière. En prêtant attention à la diversité des couleurs dégagées dans ses écrits, nous nous apercevons que la gamme des couleurs des paysages de l'Algérie, terre des contrastes, est infiniment diversifiée entre bleu, vert, rouge, mauve, multicolores, plus nuancée que celle du paysage français où le blanc domine. Alger sa ville d'enfance, lieu de sa résidence pendant quatorze ans, ville qualifiée tendrement de : « [...] si bleue, [...] il y a le chant des oiseaux » (*Mes mauvaises pensées*, p.118), « [...] encore avec le soleil, rouge sombre. » (*Le Jour du séisme*, p.85), « « ville du soleil », (*Le Jour du séisme*, p. 45), « je prends un chemin rouge après la forêt. » (*Le Jour du séisme*, p. 75), « boutons de velours multicolores, [...] diamants jaunes, » (*La Voyeuse interdite*, p.111), par contre, la France sera désignée par la couleur « blanche » : « La France reste blanche et impossible » (*Garçon manqué*, p.22), « Tous ces enfants blancs qui courent vers le soleil froid. Vers les vagues glacées des côtes bretonnes. » (*Garçon manqué*, p.102), un blanc qui nuance la froideur, la tristesse et la monotonie. Communément, la couleur « blanche » a une signification presque universelle, elle représente dans la civilisation occidentale la pureté, la paix et la sérénité, et fait allusion à la luminosité, et à l'innocence, par contre, dans le texte Bouraoui, elle acquiert à la fois deux significations opposées : elle dit la froideur de la France, c'est à dire du Là-bas, et rentre en duel avec le « blanc » de l'Algérie en signifiant la chaleur et l'amour : « ville blanche et lumineuse, mon souvenir, parfait. » (*Le Jour du séisme*, p.73), elle devient alors spécifique à l'imaginaire de l'auteure. Si le blanc, alors ne cesse de connoter la séparation et la nonchalance au niveau du pays d'exil, il indique en revanche l'affection, la ferveur en Algérie. Les traits chromatiques récurrents dans l'imaginaire bouraouien désignant la nature algérienne par ses couleurs variées qui développent une isotopie de la chaleur et de la sensibilité du pays d'enfance et qui rentrent en contraste avec le blanc représentant le froid et la froideur du pays d'accueil.

Le rapport spatial a toujours reflété, et de manière incontournable, un jugement ou un rapport moral. Les caractéristiques de ce couple spatial forment un outil

d'analyse privilégié pour mieux comprendre l'évolution des personnages comme l'indique le travail de Philippe Hamon, qui souligne que l'espace investit et détermine l'être et le faire du personnage et réciproquement ; il rejette delà la conception traditionnelle de l'espace comme simple décor. En effet, l'élément spatial dans cette production est interrogé, mis en cause, et surtout transformé par l'imaginaire de l'auteur. Pour Hamon, les lieux : « transforment le statut des personnages, les affectent, les modifient. »¹ Les espaces sont alors investis de sens, nous allons nous en rendre compte, en traitant l'imaginaire de Bouraoui, dans ce qui suit. D'autres épisodes marquants sa présence sur le sol Français sont évoqués de manière lassante et d'un ton ou rythme précipité : « vite, en moi, toutes les images de mes vacances françaises, le Puy-de-Dôme, les volcans, les petites améthystes à collectionner, le funiculaire, la source d'eau chaude et cette impression de manquer de moi-même, de ne pas faire le tour de ce que je suis. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.149) le procédé d'énumération des péripéties liées à ses vacances à Rennes sans aucun attardement sur leurs descriptions ou leurs traces, ajouté à l'emploi de l'adverbe « vite » qui renforce encore plus le déséquilibre et la dysphorie de la narratrice, soulignent parfaitement l'évocation des images qui traversent avec rapidité sa mémoire et introduisent un ton presque apocalyptique. Une véritable concurrence caractérise les deux lieux. Le lexique est généralisant, quant à l'évocation du pays de la mère, alors qu'en espace algérien, le lexique est pointu, se focalisant sur les plus infimes détails ou précisions : « [...] je descends dans le parc de la Résidence, il y a cette odeur des nêfles, d'oranges, de fleurs, de résines, il y a quelques chose de sensuel qui efface, vite, toute idée de la mort. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.31) Son mode de vie à Rennes est rapporté en quelques mots, autrement -dit il est résumé et la narratrice en accorde moins d'importance, le rythme est par conséquent rapide. Quelques mots suffisent pour évoquer ses séjours passés en cette ville. A l'autre bout de la description, et lorsqu'il s'agit d'évoquer l'Algérie, le temps s'allonge ; devient redondant et le rythme se ralentit : « Notre appartement est un grand chalet en bois, nous occupons le deuxième étage, je partage ma chambre avec ma

¹ Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981, p.72.

sœur, il y a cette odeur de sapin. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.229), Aussi, la réalité matérielle des villes occidentales ne ressemble en rien à la réalité laissée au pays d'enfance, la narratrice ne tarde pas à découvrir cet espace nouveau représenté par la ville de Paris, un monde matériel, fait d'acier et de métal qui ne peut la satisfaire et lui fait perdre sa place et ses repères : « [...] quand je cherche ce que je pourrais être, ou ce que je pourrais devenir, à Paris, écrasée par la masse des tours métalliques. » (*Mes mauvaises pensées*, p.97) Le paysage occidental n'intéresse pas la narratrice, qui ne l'évoque que de manière rapide et triste; elle se déclare effrayée par la ville étrangère et remarque la déshumanisation de la vie en cette ville métropole. « Je suis une étrangère quand j'arrive à Paris, [...] je me sens étrangère aux formes qu'on me propose » (*Mes Mauvaises pensées*, p.91.92) elle vit dans une atmosphère d'exclusion ; Paris est un environnement qui lui paraît étranger, la notion d'étrangeté traduit un malaise identitaire, fait que nous analyserons en détails au niveau du deuxième chapitre. La romancière nous offre une forte image poétique de cette dichotomie dans les propos suivants : « Je pense que Rennes est une ville maudite, je pense que je viens aussi d'ici, de la mort, Rennes serait du côté des disparitions, Alger serait du côté de la vie, de ma vie nouvelle, de ma vie inventée » (*Mes Mauvaises pensées*, p.69) Son discours littéraire repose sur ce système antithétique puissant, des oppositions fondamentales charpentent son univers : (Alger/Rennes), (mort/ vie), (disparitions/ vie inventée ou vie nouvelle)

Observons encore ce second exemple : « Il y a ma mémoire qui fait le tri entre ce lieu et la maison de Rennes, entre le ciel bleu et le ciel de neige, entre la gaité et la tristesse de mes grands-parents. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.59) Rennes est une ville ténébreuse, et froide, elle plonge la narratrice dans un univers de douleur et d'angoisse, lui faisant perdre ses repères. Poussé à l'extrême, ce système d'opposition engendre une équation qui fonctionne sous la forme binaire : (ciel bleu/ ciel de neige), (gaité/ tristesse). La narratrice constate le clivage entre ses aspirations de liberté et d'évasion et la réalité de l'exil, entre ses désirs de mobilité et d'action et l'impuissance à laquelle elle est réduite, la générosité de sa terre d'enfance et l'aridité de la terre d'accueil. Ces

contradictions qui s'affrontent dans la conscience d'un même « Moi », sont violemment ressenties par la narratrice.

Des oppositions obsédantes parcourent alors la production de Bouraoui. L'opposition réalise des structures variées dans le discours, elle peut être comme le précise Louis Hébert¹, soit dyadique, triadique ou tétradique, mais l'opposition qui existe le plus est celle qui se présente dans la forme dyadique. Cette dernière se concrétise dans plusieurs relations possibles comme : l'homologation, en H inversé, en H ou d'autres. L'opposition est signalée ici par cette barre oblique placée entre les deux termes opposés. Les oppositions chez Bouraoui sont dyadiques, c'est-à-dire composé de deux termes. Les espaces ainsi que d'autres référents socioculturels dans le récit bouraouien sont souvent dyadiques.

Ce type d'oppositions forme une structure par homologation puisque le terme (Alger) de la première opposition (Alger/ Rennes) correspond à (Euphorie) l'un des deux termes de la seconde opposition (Euphorie/ dysphorie) En effet, nous pouvons admettre que (Alger) est à (Rennes) ce que (Euphorie) est à (Dysphorie), et de manière similaire pour l'autre terme (Rennes) de la première opposition qui correspond à (Dysphorie) de la seconde opposition . Pratiquement toutes les oppositions dégagées dans les récits de Bouraoui se regroupent dans ce genre de relation qu'est l'homologation. (Alger) correspondra alors à (Euphorie) et (Rennes) à (Dysphorie). Le type de l'homologation est le plus adapté pour rendre compte de la spécificité de cette opposition spatiale ou géographique.

¹ HEBERT Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires*, Rimouski, Québec, <http://www.signosemio.com/documents/approches-analyse-litteraire.pdf>. consulté le 28 janvier 2017.

Le schéma ci-dessous représente ce type de relation (homologation) :

Alger	/	Rennes	
Euphorie :	/	Dysphorie :	
-	Renaissance	-	Rejet, froideur
-	Vie	-	Disparitions/ Mort
-	Gaité	-	tristesse
-	Ciel bleu	-	ciel de neige

Les situations culturelles dans lesquelles se retrouvent les narratrices de Bouraoui, ainsi que les personnages de Sebbar engendrent des oppositions synthétiques et analytiques à la fois car elles se produisent et affectent les identités prises dans leurs globalités d'une part, et d'autre part elles contaminent tout un ensemble de termes analytiques alternatifs : (espace géographique, environnement familial, environnement social, référent linguistique...), c'est-à-dire « les coulisses identitaires de l'individu moderne. »¹, pour reprendre l'expression du sociologue Jean- Claude Kaufmann. Entre toute paire d'éléments, nous pouvons trouver une opposition analytique.

Cette comparaison s'étale à d'autres lieux indiquant des villes françaises et des villes algériennes, à titre d'exemple, la narratrice- personnage principal Nina dans *Garçon manqué*, ou le « je » dans *Mes mauvaises pensées* effectue des va et vient incessant entre la France et l'Algérie, entre les lieux d'Alger et les lieux de Rennes, entre la plage de Moretti ou de Zeralda et celle de Nice ou de Saint-Malo. Provocateur de bonheur en Algérie, le paysage joue un rôle angoissant en France. Ce changement continu d'espace géographique est, pour la narratrice, sans issue. En effet, son départ brusque l'a attristée, elle a senti que son enfance s'est suspendue et dès lors elle vit dans l'angoisse, tiraillée entre deux endroits, elle se retrouve désorientée dans ce nouvel espace, la perte de ses

¹ KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette Littératures, 2004, p.196.

repères sensoriels a été profonde. Cet égarement spatial la conduira à une autre forme de dislocation : elle va vivre une dislocation identitaire : « Je deviens un corps sans terre. Je perds les formes témoins. [...] J'entre dans la peur. » (*Le Jour du séisme*, p.37), « Chaque séparation est un vieillissement. » (*Le Jour du séisme*, p.72), « Je construis, le vide. Je comble. Je redresse les murs. Je double la vie. Je fausse le réel. Je, monte, les fondations. Je me souviens. [...] je réunis les temps opposés, en un seul instant. » (*Le Jour du séisme*, p.37), par « temps opposés », la narratrice désigne l'avant et l'après départ. Ce départ qui semble sans retour possible et cet adieu, si pathétique et si lyrique, qu'elle n'a pas proféré : « [...] il y a ce bateau que je n'ai pas pris, il y a ce mouchoir blanc que je n'ai pas agité. Je suis ramenée à mon point de fuite, je suis ramenée à ma ligne algérienne » (*Mes Mauvaises pensées*, p.252) C'en est fini pour un temps du pays d'enfance, et d'adolescence et une nouvelle phase de la vie de la narratrice débute. Avec ce départ tous ses rêves sont immolés. Narratrice et personnage principal dans le récit, elle se livre et raconte sa vie depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Elle raconte plus particulièrement son oscillation entre deux espaces : l'Algérie et la France. Si ses souvenirs d'enfance en Algérie sont chargés d'émotion poétique, ceux de son séjour en France le sont beaucoup plus de tristesse et d'ennui. L'espace de son enfance occupe alors son imaginaire affectif et l'odeur forte des plantes réveille ses souvenirs, c'est la nature sublime qui lui manque : « [...] j'ai pensé à l'Algérie tu sais et j'ai dressé la liste de ce que j'y ai laissé. [...] C'est l'odeur des champs de marguerites sauvages. C'est la force du vent qui nous emportait sous les préaux. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.255) Le vent, le soleil, la forêt sont présentés non pour eux-mêmes mais pour leur relation avec le personnage narrateur, voire l'auteur. L'Algérie est le lieu qui inspire à la narratrice des images de liberté et de chaleur, et son espace infini lui offre l'exploration de l'inconnu, l'aventure hors de la ville, hors des murs, par opposition aux grandes villes françaises. Tout un passé revit dans la mémoire de la narratrice, voici Alger, où elle a vécu enfant, tant de jours heureux : la résidence, les lieux des jeux, les promenades, les amis, la résidence des instituteurs : « Je pense au jeu des mimes, à Alger dans le parc de la

Résidence, avec ma sœur et ses amis. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.105) Ainsi le temps de l'enfance renvoie aux espaces d'épanouissement d'autrefois vécus par la narratrice. A travers l'amour qu'elle porte aux lieux et aux espaces d'enfance, Bouraoui montre surtout son attachement pour ses souvenirs et ses rêves qui s'ordonnent et insufflent des temps d'enfance vécus par la narratrice-enfant : souvenir de ses promenades à la campagne accompagnée de sa famille : « j'aime cette image de lui (son père), les pieds nus, la tête renversée, j'aime cette image inscrite, il n'y a rien à effacer, il n'y a qu'à remonter jusque-là »¹ (*Mes Mauvaises pensées*, p.13). Le passé se réinsère dans la trame narrative comme un vécu, la présence récurrente du verbe « aimer » traduit le plaisir de la narratrice à revoir les images de son enfance, images ancrées dans sa mémoire, elle se forge à chaque endroit des visions de joie et d'abondance, qui sont orientées vers l'objet du désir. La narratrice garde dans ses souvenirs, non pas les lieux, mais l'image que forment ces lieux à un moment précis : « Les paysages sont culturels avant d'être naturels ; ce sont des constructions que l'imaginaire projette sur les bois, l'eau, le rocher. »² Bouraoui se complait à décrire la vie d'enfance et d'adolescence de sa narratrice en Algérie, celle-ci se prêtant mieux à l'évocation de la chaleur, de la complaisance, l'Algérie est comme : « [...] une sorte de contrepoint mythique. »³ Si les images de l'enfance algérienne sont étroitement liées au sentiment de plaisir et de jouissance, l'empreinte laissée par l'espace français se fait selon un second axe, complètement opposé au premier, celui de la douleur, et de la confusion. S'agissant de la période passée à Rennes, tout se déroule comme si les réminiscences ne s'écrivent pas ou ne peuvent pas à s'écrire : « [...] je perds mon passé, je ne couvre plus tous ces liens » (*Mes Mauvaises pensées*, p.43) La mémoire de la narratrice est parsemée

¹ Nous avons souligné certains termes ou expressions, qui ne le sont pas en réalité dans le texte de l'auteure, et ce afin de monter leur importance par rapport à notre travail.

² SCHAMA Simon, *Le paysage et la mémoire*, trad. Josée KAMOUN, Paris, Seuil, 1999, p.73.

³ BONN Charles, « L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin », *Peuples méditerranéens*, N°37, 1986, p.59. In <http://www.limag.com/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm> consulté le: 13-12-2014.

d'instantanés d'ambiguïté et de carence. Organisant le récit, ces absences dévoilent ce qu'elle veut interdire, elles sont liées à des épisodes ou à des événements déterminés. A cet Eden de l'enfance passée en Algérie et illuminé par les moments de bonheur, succède alors la confusion d'un présent et d'un futur incertain en France.

A la lumière de ce qui précède, nous pouvons conclure que le paysage algérien lui procure surtout de l'espérance, de la vitalité en le confrontant à l'espace étranger. Son attachement sensuel aux lieux de son enfance algérienne dont la beauté apaise et fait rêver est dévoilé de manière obsédante. Dans *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* le contraste est saisissant entre le paysage euphorique de la terre d'enfance et le paysage dysphorique de la terre d'exil. Le couple (Ici/ Là-bas) s'inscrit dans un univers bipolaire qu'anime le dynamisme de l'opposition, obéit à un filtrage de deux réalités totalement différentes : d'un côté, un espace algérien euphorique perçu et idéalisé selon des images sensorielles et l'autre un espace français dysphorique observé selon une certaine matérialité. C'est l'acte de perception qui modèlera l'espace. La ville de Rennes est vue comme un espace sinistre, morbide et froid, à l'inverse d'Alger, un espace grandiose et chaleureux. L'espace français est monochrome, à l'opposé du paysage algérien polychromé, d'une luminosité accrue, et d'un horizon sans limite. L'abondance des formes d'oppositions témoignent du caractère fortement duel des récits. Sur le plan spatial, ces allers-retours d'Alger vers Rennes soulignent l'importance de la spatialité dans l'évolution identitaire de la narratrice. Tous les récits de Bouraoui pivotent autour d'une date charnière : celle de son arrachement à l'Algérie, de-là, sa narration est conduite entre un « avant » et un « après » départ de ce beau pays. Nous verrons au deuxième chapitre de cette partie que cette spatialité binaire redouble l'évolution personnelle de cette narratrice dans deux sociétés éloignées. Cette dualité n'est pas uniquement géographique, elle est aussi d'ordre social.

2.2. L'opposition spatiale chez Sebbar : Ici/Là-bas

L'Ici et le Là-bas sont également les deux déictiques spatiaux utilisés dans les récits de Sebbar pour désigner deux lieux géographiques distincts : le pays natal ou la terre d'origine et le pays d'accueil ou la terre étrangère : « Va traverser la mer, on dit que là-bas tu peux travailler. Tu enverras l'argent pour ta maison ici » (*La seine était rouge*, p.34,) cet extrait est l'un des nombreux exemples qui ne cessent de meubler les récits de la romancière, entre romans et nouvelles. Le rapport de l'exilé au couple : Ici/ Là-bas a une nature problématique ; il forme une matrice qui nourrit et oriente son imaginaire et joue un rôle dans la constitution de son identité. C'est un paradoxe qui permet à l'exilé d'être là et ailleurs, égaré entre deux désirs spatiaux, en accord et en errance. Chaque espace est à la fois identitaire, relationnel et historique, et il se traduit, dans l'imaginaire de Sebbar, par ce couple Ici/ Là-bas. Gaston Bachelard affirme que l'espace n'est pas neutre : « L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité mais avec toutes les particularités de l'imagination. »¹ Nous nous intéressons alors à ce couple spatial (Ici, Là-bas) dans l'imaginaire sebbarien et à la manière dans laquelle il se donne à lire. Dans ce sens, nous énonçons les questions suivantes : Dans quel moule esthétique se forme la spatialité dans l'imaginaire sebbarien ? Quelles seraient alors les interactions entre les narrateurs /personnages principaux de Sebbar et ces deux réalités spatiales qui les entourent ? Comme il a été déjà signalé auparavant, majoritairement, les personnages de Sebbar sont tous des exilés qui viennent de terres lointaines, chercher richesse et stabilité, ils se retrouvent départagés entre deux espaces aux antipodes l'un de l'autre, en l'occurrence le village originel et la ville française étrangère. L'espace natal ouvert sur la nature va alors s'opposer à l'espace fermé de l'exil. En découvrant les grandes villes du pays d'exil, tel que Paris, les personnages exilés

¹ BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, (5^{ème} Edition), p. 27.

de la romancière ne retrouvent en rien les descriptions des villes rêvées, fournies par les émigrés aînés de leur village. Toutes ses illusions partent en l'air et se transforment en cauchemar et mélancolie. Par conséquent, nous examinons avec attention les aspects divers que donne la romancière à ce couple : Ici/Là-bas car sous la grande parenthèse : (Ici/Là-bas), nous pouvons apercevoir d'autres couples comme : le café/la maison, village natal/ ville étrangère, espace champêtre ouvert /lieu fermé de banlieue ou du camp forestier.

2.2.1. Le café/la maison

Considérons en premier lieu son récit *Le Silence des rives* et observons l'organisation de la spatialité. La narration dans ce récit se construit sur une spatialité bipolaire : terre natale/terre d'exil, qui, comme nous allons le voir, se transpose par la suite à un deuxième couple : café/maison. En effet, tout au début du récit, le narrateur nous présente l'espace natal du personnage principal s'opposant au lieu de son exil. Nous relevons quelques indices sur le village natal de l'homme : « la fontaine carrelée de mosaïques anciennes bleues et vertes. » (*Le Silence des rives*, p.15), « les ruines romaines, le long de la mer » (*Le Silence des rives*, p.20), « branches de romarin dans le bruit doux des abeilles. » (*Le Silence des rives*, p.p.20-21), « les abeilles vont entre lavande et romarin. » (*Le Silence des rives*, p.21), « les terres à blé » (*Le Silence des rives*, p.22), le registre est alors lyrique ; tout le récit compile les images poétiques comme : « [...] la grande maison heureuse, quand les hommes ne l'avaient pas encore désertée. » (*Le Silence des Rives*, p.60) qui évoquent la nostalgie du village natal, qui font de la terre natale un paradis perdu, le vécu du personnage principal d'avant se caractérise par la présence de référents culturels tels le figuier, l'olivier : « l'olivier géant » (*Le Silence des Rives*, p.23), « le tronc centenaire d'un olivier » (*Le Silence des Rives*, p.45) la fontaine : « qui coule » (*Le Silence des Rives*, p.16) par contre son vécu sur la terre d'exil n'est décrit que selon une seule dimension, celle de la mort, du silence et de la monotonie : « la ville morte. » (*Le Silence des Rives*, p.56), « [...] joué aux cartes ou aux dominos ensemble, des heures et des heures » (*Le Silence des Rives*, p.56), « exil

et alcool » (*Le Silence des Rives*, p.63) Sebbar dépeint cet exil comme le lieu de la négation : « compagnons d'alcool et d'exil. », du néant et de l'aveuglement. L'homme, se mémorisant son vécu au village natal, se voit toujours dans la maison familiale, il évoque les femmes de la grande maison : sa mère, ses sœurs et ses cousines, il se souvient des histoires que lui raconte sa mère, des nids des hirondelles qui viennent chaque printemps, des dents de lait arrachés et des Louis d'or cachées : « Je jette une dent de bourricot, rends-moi une dent de gazelle » (*Le Silence des Rives*, p. 87), ce passé remémoré lui procure une chaleur qui réchauffe son cœur et anime son âme. Le narrateur nous fait savoir que, arrivant seul sur le sol français, « l'homme » : le protagoniste principal de ce récit, se marie avec une française, mais ce mariage se solde par un échec, un échec dû probablement aux difficultés psychologiques du couple mixte et à l'antagonisme de deux mondes auxquels appartiennent ces deux êtres. En revanche, tous les deux continuent à partager le même toit, mais sans aucune intimité dans le mariage. Nous analysons ici le rôle de la maison comme espace de refuge. Dans le récit de Sebbar se présentent, alors, deux maisons : la maison de la mère située au village natal et la maison de l'épouse française. Cet espace vital acquiert alors dans le récit de Sebbar deux connotations, l'une l'opposée de l'autre. Le mot « maison » revient souvent dans le discours de l'écrivaine qui l'affecte de significations différentes, et ce, selon le contexte. Ceci étant posé, il est évident que la maison s'impose non pas uniquement comme un lieu d'origine, mais comme un lieu concrétisant un nombre de valeurs. Avant de nous pencher sur les différentes connotations que rassemble ce mot dans le texte sebbarien, il est impératif d'esquisser certaines particularités de cet espace. Dans son ouvrage *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard décrit cet espace intime comme « espace heureux »¹, c'est un lieu capital de la vie intime, il est le refuge où la mémoire et l'imagination servent à intégrer des expériences de vie. Il précise aussi que : « car la maison est notre coin du monde. Elle est-on l'a souvent dit-notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute

¹ BACHELARD Gaston, op.cit, p.32.

l'acception du terme. »¹ La maison comme espace sort de son sens littéral et fait l'objet d'une lecture symbolique. Il donne à voir le bienfait majeur de cet espace intime : « la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix. »² Métamorphosée en une : « coquille initiale »³, l'être y trouve son abri contre les dangers de l'extérieur, elle abrite les souvenirs de « l'Enfance Immobile »⁴

Se décline, en premier lieu, une opposition entre la maison natale et la maison de la ville étrangère. S'offrent à nous alors de nombreuses scènes décrivant les difficultés psychologiques intérieures du personnage exilé. Privé de son premier espace réconfortant, réduit au silence et à l'effacement, l'homme devient un être fragmenté et se sent nulle part sur la terre étrangère : « cette rive » La maison de la française qui n'est plus le lieu de rencontre s'oppose à la maison natale du protagoniste qui ne cesse de se remémorer ses bons moments dans l'autre maison située sur « l'autre rive ». Pour cet exilé, qui n'est jamais revenu chez lui, la maison natale existera alors dans son imagination et non pas dans le réel, Gaston Bachelard écrit à propos de la maison natale : « Quand on rêve à la maison natale, dans l'extrême profondeur de la rêverie, on participe à cette chaleur première, à cette matière bien tempérée du paradis matériel. »⁵ La maison natale sera l'espace du dedans, qui offre la protection, le bonheur et la chaleur par rapport à l'extérieur. A l'opposé, la maison de la française n'offre aucun refuge contre les agitations et détresses du dehors : « [...] il n'ira pas dans la maison de sa femme, [...] il ne pense pas que cette maison est aussi la sienne. C'est la maison de sa femme. » (*Le Silence des Rives*, p. 61). Ces propos vont à l'encontre de la maison de la française où l'exilé se sent enfermé, elle est le lieu du non-rêve, du non-futur. Un paradoxe, il s'agit du même lieu : « maison » et pourtant. C'est à travers le souvenir, que le passé de l'enfance de l'homme surgit dans la terre étrangère ; la maison du village natal offre ce que Bachelard

¹ BACHELARD Gaston, op.cit., p.32.

² Ibid, p.34.

³ Ibid, p.32.

⁴ Ibidem, p.34.

⁵ Idem, p.35.

nomme : « des souvenirs de protection. »¹ Pour lui, l'essentiel ne réside pas dans le lieu référentiel, c'est plutôt d'y avoir vécu. Le même mot : « maison » connote à la fois deux sens opposés : la maison natale qui s'oppose à la maison de la française ; autant le premier renvoie à des contextes de tendresse, d'amour et de chaleur auprès d'un être cher : la mère, autant le second évoque, d'une part, le délaissement ressenti auprès de son épouse et d'autre part le poids du temps qui l'engloutit et accentue son incapacité à retourner au pays d'origine, les mains vides. La ville étrangère et la maison de l'étrangère s'opposent donc au pays natal et plus particulièrement à la maison natale où le protagoniste a vécu. Le temps s'est écoulé et le Là-bas est perdu à tout jamais. Son cœur ne conserve de cette terre que des souvenirs, s'empare, alors de l'homme une grande mélancolie qui tient au va et vient du passé au présent, se mêlent alors deux strates temporelles : le temps d'autrefois et le moment du quotidien de l'exil. La maison natale /la maison de la ville étrangère répond alors à la structure : espace exaltant/espace déprimant.

Dans un second temps, le texte de Sebbar bascule vers une seconde opposition celle du café/maison. En effet, le narrateur nous indique que l'homme, afin de pallier à l'absence de la maison natale inaccessible existant désormais que dans ses rêves, n'ayant pas trouvé refuge dans la maison de la Française, il s'oriente vers un second lieu : le café, et delà, émerge cette seconde opposition. Le café/la maison incarne la dichotomie du dehors/dedans. Alors que le café est considéré habituellement comme un lieu de halte provisoire, il devient, au contraire, pour le personnage de Sebbar dans *Le Silence des rives* un signe de sédentarisation, de stabilité et de tranquillité et dans le sens inverse, la maison qui constitue l'emplacement ou l'espace du repos, devient le lieu du rejet, de l'inquiétude et surtout du silence. Autrement dit la maison de la française est caractérisée par la froideur et l'hostilité et le café, qui est un lieu public devient, pour l'homme, le lieu privé, l'espace rassurant et familier, à l'inverse de la maison de sa femme française qui est le lieu étranger et restreint. Le café

¹ BACHELARD Gaston, op.cit., p.34.

constitue alors le lieu du regroupement, du ralliement : « Ses compagnons. » (*Le Silence des Rives*, p.62) « Compagnons d'exil et d'alcool » (*Le Silence des Rives*, p.60) où ces exilés, fédérés dans l'espoir de soulager leurs peines. Voilà que le couple maison/café incarne aussi l'isolement/ regroupement. : « Ils se rejoindront au prochain café avant la mer. » (*Le Silence des Rives*, p.61)

Aussi, la romancière insiste sur un fait aussi important que l'exil, celui des conséquences de ce phénomène sur les lieux et les familles abandonnées par les hommes émigrés. La maison natale du personnage principal revêt un sens premier comme lieu de protection et de bonheur mais elle pourrait également symboliser l'Algérie abandonnée par ses enfants : « La grande maison où la fontaine est à sec, où les colonnes se fissurent, où la terrasse se lézarde. » (*Le Silence des rives*, p.46), « maison délabrée » (*Le Silence des rives*, p.26), « Elle est si vieille la maison, les enfants partent loin travailler et ils oublient que les femmes vivent là, sans protection, les murs se lézardent et les colonnes, la terrasse n'est plus sûre, la fontaine ne coule plus, et même le figuier va mourir. » (*Le Silence des rives*, p.24), « [...] une maison qu'on abandonne » (*Le Silence des rives*, p.9), « les hommes oublient la maison, [...] craquement des colonnes. » (*Le Silence des rives*, p.10), Au lieu de désigner l'Algérie explicitement, Sebbar a recouru à une stratégie de symbolisation. La présence dans le récit de la « grande maison » et des « femmes délaissées » oriente notre analyse vers une lecture symbolique. Nous avons indiqué précédemment qu'aucune indication spatiotemporelle n'est précisée dans son texte, en revanche, il suffit de situer géographiquement le village natal de l'homme pour que nous puissions se faire une idée sur son pays : il s'agit bel et bien de l'Algérie.

Tzvetan Todorov, dans son ouvrage *Théorie du symbole* formule que : « Le symbole ne signifie qu'indirectement, de manière secondaire : il est là d'abord pour lui-même, et ce n'est que dans un deuxième temps qu'on découvre aussi qu'il signifie. »¹ Avant de signifier quelque chose, le symbole existe pour lui-même, sa présence dans le roman de Sebbar vise à donner une représentation de

¹ TODOROV Tzvetan, *Théorie du symbole*, Paris, Ed. du Seuil, 1977, p.238.

la situation réelle de l'Algérie immédiatement après l'indépendance. Il n'y a pas que la maison, les femmes qui occupent cette grande maison peuvent à leur tour suggérer l'Algérie : « [...] les hommes les ont abandonnées, [...] elle sait qu'ils partent pour rien, mais ils ne veulent pas rester, qui va les retenir si leur jeune épouse aimante et belle ne les retient pas ? » (*Le Silence des rives*, pp.25-26), cette question rhétorique qui dit la beauté et la fécondité des femmes encore jeunes symbolisant les grandes richesses de l'Algérie que les algériens doivent exploiter eux-mêmes.

Enfin, de nombreuses césures se manifestent entre ces deux lieux, entre maison natale/maison étrangère, espace d'enfance euphorique et espace d'accueil dysphorique, toutes ces oppositions disent l'attachement/le rejet, la dépendance/l'abandon, la sollicitude/la solitude.

2.2.2. Terre d'origine/ville métropole

L'expérience scripturaire de Sebbar l'a conduite à s'essayer à la nouvelle, elle y trouve un espace littéraire idéal à l'expression du pathétique et du lyrique de l'exilé, et ce, en favorisant la condensation des sentiments et des émotions. Le resserrement, dans ses nouvelles, conduit la romancière à favoriser le récit emboîté. Dans sa nouvelle *Le Sofa en pierre*, la nouvelliste nous raconte l'histoire d'une femme récemment exilée qui a accompagné son mari sur la terre d'exil. Elle la présente dans son quotidien départagée entre les tâches ménagères et les obligations envers ses enfants. Il lui arrive souvent d'être avec ses voisines, toutes rassemblées dans des endroits comme la laverie de la ville étrangère. A travers la présence de cette protagoniste désignée par le pronom « elle » dans toute la nouvelle, Sebbar raconte également l'histoire des femmes qui ont accompagné leurs époux dans leurs exils, elles partagent entre elles une aire géographique particulière, en l'occurrence une ex-colonie de l'empire expansionniste français.

« A la laverie, les femmes se racontent entre elles, de l'une à l'autre langue, [...] Les gestes accompagnent des mots, et si les mots manquent, les bruits et les chansons parlent comme si c'était la même

histoire, de la Caraïbe à la mer Noire, de la mer Morte à la Méditerranée africaine. » (*Le Sofa en pierre*, p.45)

Avant d'aborder la spatialité dans ces exemples tirés de cette nouvelle, nous voulons attirer l'attention du lecteur sur la variété de la masse des personnages de Sebbar qui est caractérisée par la diversité ethnique. L'énumération de personnages divers dans leurs appartenances ethniques vise à rendre compte de l'héritage historique colonial en particulier qui a fait de la France un espace cosmopolite, lieu de croisement culturel : « Caraïbe à la mer Noire, de la mer Morte à la Méditerranée africaine » (*Le Sofa en pierre*, p.45) la terre d'exil est cet espace où convergent toutes les nationalités des pays ayant formés les ex-colonies de la France, mélange des origines, des conditions, des comportements, des coutumes, des religions et aussi des langues : « Les gestes accompagnent des mots, et si les mots manquent, les bruits et les chansons parlent comme si c'était la même histoire. » (*Le Sofa en pierre*, p.45), par ces gestes ancestrales, les femmes réunies forment une communauté, elles viennent, certes, de pays variés sur le plan géographique mais elles sont semblables et unies par l'Histoire¹ commune.

Ces femmes se remémorent, toutes, leurs passés dans leurs pays distinctifs, leurs histoires sont accompagnées de bruits, de gestes, et de chansons. Nous avons choisi quelques extraits pour les confronter et ce dans la perspective de mettre en évidence le système d'opposition spatiale établit par l'écrivaine pour exprimer l'écart entre la terre d'origine et la terre d'exil représentée par la ville métropole.

Comparons ainsi cette description avec celle qui est faite des rivières de la ville étrangère.

« A la laverie, les femmes se racontent entre elles, de l'une à l'autre langue, la rivière, la cascade, le bassin, le torrent, l'eau qui coule, les barrages et les écluses fabriquées avec des cailloux que les enfants vont chercher loin sur les bords, le long de la rive. » (*Le Sofa en pierre*, p.45)

¹ Nous calligraphions ici le mot Histoire par un « H » majuscule pour indiquer qu'il s'agit des événements historiques, nous reviendrons pleinement sur cette typographie en deuxième partie de notre travail.

« Dans les villes, [...] où sont les rivières ? Des femmes disent qu'elles ont vu des rivières immenses dans les villes mêmes, plus grandes que les boulevards, on les appelle des fleuves, mais on peut seulement se promener sur le ciment qui borde et parfois s'asseoir sur le banc de pierre pour les regarder. Cette eau des fleuves dans les villes, personne ne la touche, elle ne coule pas vraiment, qui entrerait dans le fleuve jambes et cuisses nues, qui laverait son visage, ses cheveux, le linge, l'eau n'est jamais claire. » (*Le Sofa en pierre*, p.45)

L'eau de la rivière que connaît la narratrice-enfant a la nature bien éloignée de celle des villes étrangères. Le contraste entre les eaux des fleuves métropolitains qui ne coulent pas : « elle ne coule pas, [...] l'eau n'est jamais claire. » « l'eau sale du fleuve » et l'eau de la rivière du village d'origine : « l'eau qui coule », « l'eau claire ». La narratrice /personnage principal qui était fascinée jadis par l'eau de sa rivière, la rebute aujourd'hui dans la ville étrangère. Le narrateur précise que cette femme exilée est allée avec ses enfants marcher le long du fleuve dans la ville : « [...] ils (les enfants) réclamaient la rivière, la cascade, le bassin sauvage, le torrent de l'enfance maternelle, l'eau qui court et qui fait la peau douce, le linge » (*Le sofa en pierre*, pp.45-46), « [...] ils ne connaissent que l'eau sale du fleuve. » (*Le sofa en pierre*, p46). L'eau des fleuves des villes, résignée à être stagnante, opaque et sordide, n'a point l'allure de l'eau des rivières du village natal. Il n'est point aisé de basculer de la vie champêtre vers la vie ennuyeuse de la ville métropolitaine. Au-delà de la valeur pittoresque, Sebbar désire montrer à son lecteur, dans ce passage, le profond changement dans le milieu du personnage et surtout son immense chagrin et désarroi à la perte de son milieu natal. L'opacité des eaux du pays d'accueil qui s'oppose à la transparence des eaux du terroir.

Le narrateur nous précise également que la femme –enfant se souvient d'un jour particulier : « le jour de la lessive » à la rivière de son pays natal. Elle partage le quotidien des femmes, et en particulier le jour de la lessive à la rivière, observons alors les comportements des femmes, des comportements simples et émouvants à la fois. Le passage ci-dessous indique le retour aux premières impressions d'enfance, au vertige d'abandon, à l'immuable. Il se présente comme suit :

« Elle allait à la rivière avec les femmes de la grande maison et les voisines, le même jour, à l'aube, les matins d'été où il ferait très chaud. Elles partaient, les bassines pleines de linge, les ballots sur la tête. Les petites filles qui n'aidaient pas encore couraient devant, sur le chemin de terre jusqu'au sentier qui descend vers la berge caillouteuse. Elles faisaient crier les frères qui marchaient à peine, et qu'elles devaient porter dans le dos, les abandonnant pour s'amuser au bord du fossé dans la terre rousse. [...] chacune avaient sa pierre, son coin, ses broussailles. Elles entraient dans l'eau claire, parfois jusqu'à mi-cuisse, les robes relevées, retenues à la taille dans le large ceinture de laine. C'était le jour des femmes à la rivière, le jour de la lessive, [...] Les femmes sont seules, les hommes ne viennent pas à la rivière ce jour-là, et à la saison de la chasse, ils font un détour. Les enfants vont nus dans l'eau, garçons et filles, les femmes les plus jeunes se baignent à l'abri des roches secrètes, se savonnent entre elles, rincent leurs chevelure. On mange à la rivière, [...] on bavarde pendant que le linge, qu'on peut voir, sèche sur les arbustes et les rochers. » (*Le Sofa en pierre*, pp.44-45)

Commençant tout d'abord par la perception du temps dans cet extrait. Lorsqu'il s'agit d'évoquer la terre natale, la description se fait en grande partie à l'imparfait ; l'on se demande alors pourquoi ce temps-là ? Ayant une valeur temporelle durative et itérative, ce temps indique la durée et la répétition dans le passé. Ce jour de lessive à la rivière est évoqué à travers un nombre de verbes d'action : « allait, partaient, aidaient, pleuraient » qui, du fait de l'emploi de l'imparfait, semblent immortaliser le temps, et par conséquent, figé dans la mémoire de l'héroïne. Les actions sont peintes presque comme interminables, dans un rythme lent, accordant beaucoup d'importance aux moindres détails. A cet imparfait s'ajoute la récurrence de l'expression : « le jour de la lessive » reprises quatre fois dans un passage de quelques phrases : « c'était le jour des femmes à la rivière », « le jour de la lessive », « ce jour-là, le jour de la lessive. » (*Le sofa en pierre*, pp.44-45) Cette insistance sur ce jour souligne une temporalité particulière qui reste gravée dans le souvenir de la femme exilée. Analysons, par ailleurs, le déroulement du temps dans cet extrait, le passage qui, s'ouvre sur l'aube : « elle allait [...] à l'aube. » (*Le sofa en pierre*, p.44) et se referme par le soir : « [...] pour reprendre le travail jusqu'au soir. » (*Le sofa en pierre*, p.45) ne relatant qu'un fragment de vie du personnage principal, c'est à dire le temps d'un jour, Sebbar opte pour une description qui participe à la dilatation du temps, à l'étirement de cet événement particulier qui est le jour de

la lessive. Les verbes sont alors à l'imparfait, la description est repérable, la caractérisation se fait par de nombreux adjectifs : « grande, petites, caillouteuse, claire, sec », également par des compléments de noms (ou compléments prépositionnels) : « jour des femmes à la rivière, le jour de la lessive, la saison de la chasse... » ; par les relatives : « sentier qui descend vers... », c'est le narrateur non impliqué lui-même qui décrit. Les notations de couleur et des odeurs sont frappantes : « terre rousse », « aspergent de citron », « claire » et décrivent de façon très détaillée le paysage. L'usage répété des adjectifs, des substantifs liés à la nature : « rivière, chemin de terre, la berge caillouteuse, terre rousse, pierre, broussailles, eau claire, buissons, soleil, citron, bassin, le cours de l'eau, au fil de l'eau, nus dans l'eau... » fait ressortir le caractère idéaliste de cette représentation de la vie campagnarde, des joies de la famille, du voisinage et de la collectivité. Cette description subjective restitue d'une part la beauté de la topographie des lieux, et d'autre part, les mouvements des corps des personnages. Tout témoigne alors du plaisir éprouvé par le personnage-enfant. Sebbar choisit des images avec hardiesse et cela forme une grande originalité de son écriture.

Ce jour de lessive, qui est rendu épique par la romancière, lui correspond le quotidien à la laverie dans la ville étrangère :

« Dans la laverie, elle voit l'eau par le hublot bombé, blanche avec la mousse puis grise, presque noire, à la fin elle, devient incolore, mêlée au linge qui tourne, plié, brassé, battu dans le tambour, on ne sait plus ce qui est lavé, un pantalon, une chemise, une serviette... » (*Le sofa en pierre*, p.46) ;

La construction littéraire de ce passage décrivant le jour de la femme exilée à la laverie en ville étrangère peut être comparée au jour de lessive au pays natal, de cette confrontation, nous pouvons déceler quelques uns des procédés. Ainsi, nous notons que la description se fait épique et lyrique quand les femmes du village natal marchent vers la rivière et accomplissent leurs tâches, en revanche, la laverie se présente comme un endroit dénudé de sensibilité avec des machines qui mélangent les couleurs et froissent le linge, ce qui avoisine une tournure

burlesque¹ dégradée en créant l'impression que la romancière désire montrer que dans le village natal, l'être humain est tendu vers la nature, vers l'essentiel, vers l'émerveillement, alors que dans la ville d'exil, les moyens de commodité qui soi-disant facilitent la vie et sont le signe de civilisation, ne sont que des objets qui déçoivent les attentes de la femme exilée. Un second élément qui confirme ce détournement burlesque, est le réalisme dans lequel est dépeinte la scène de la laverie, un réalisme littéralement trivial, sans grande importance, nous pouvons relever, ici, la simplicité du vocabulaire descriptif : les verbes « devient, tourne, suit » , les adjectifs de couleur : « grise, noire, incolore » Le jour à la laverie s'accomplit dans un contexte marqué par une absence quasi-totale d'action : rien ne se passe à l'inverse du jour de lessive à la rivière où une récurrence des verbes de mouvement est à relever : « aller, entrer, partir, pleurer, rincer, suivre, se baigner... » Le narrateur semble saluer l'humanité simple des habitants du village natal, attachés à la nature, à l'inverse des villes étrangères qui n'abritent pas cette chaleur et cette connivence. Les unités linguistiques et stylistiques entre substantifs caractérisées par des adjectifs, ou par des compléments prépositionnels ou par des relatives sont absentes de cet extrait. La vie d'enfance dans l'espace d'avant se caractérise par le chant, le geste, le mouvement ; et le pays d'accueil sera l'espace d'une existence privée de tout sens. La rivière devient alors un lieu privé et intime à l'inverse de la laverie qui est un lieu public où toutes les femmes étrangères exposent leurs linges intimes. Nous pouvons pressentir dans ce passage, la nonchalance de la narratrice pour ce décor. Le second extrait témoigne en effet du mode de vie occidental coupé de la nature et du vrai sens de la vie. Dans cette nouvelle, Sebbar met par conséquent en confrontation la vie au village natal et celle en ville métropole. Enfin, nous pouvons affirmer qu'en racontant la scène du souvenir du jour de lessive appartenant au passé de la femme exilée, le narrateur l'habille de grandeur, de sérénité et de joie de vivre, une journée qui se voit comme une

¹ Il ne s'agit pas, pour nous, de traiter du style burlesque qui consiste à parodier un genre littéraire, mais de noter que la romancière désire éclairer l'écart dans lequel se trouve l'exilé, une fois éloigné de sa terre première, un écart qui dit une triste réalité pleine d'ennui.

occupation vétilleuse, demandant de l'attention et se révélant dans les moindres détails et qui contraste ou plutôt s'oppose à la monotonie d'une vie occidentale.

2.2.3. La colonie : terre magnifiée

L'image de la terre d'enfance ne cesse d'hanter les pensées des personnages de Sebbar. Si sa production est axée essentiellement sur les minorités exilées des ex-colonies de la France, il s'agit, cette fois-ci, d'une tout autre communauté à qui la romancière prête attention, celle des « pieds noirs ». La magie de Sebber, c'est d'être attentive à toutes les cultures, les races, les communautés, son habileté réside dans le fait de dresser un équilibre entre tous les camps. En effet, c'est à travers le personnage principal de sa nouvelle *Le Bain maure*, qu'elle narre la nostalgie des « Français d'Algérie » envers leur pays d'enfance, il s'agit d'une française : Fabienne Larrieu, personnage représentatif de cette communauté particulière, que Sebbar ne manque pas d'oublier.

Le narrateur qui se distingue du personnage principal, met en scène un personnage principal : Fabienne Larrieu, une jeune femme, conservateur dans un musée, qui, en partant chaque jour pour son travail, contemple sur son chemin une affiche publicitaire transmettant une description d'un bain maure. Cette photographie attise le souvenir nostalgique de son pays d'origine. Ainsi, la trame narrative qui ne dure que l'espace de quelques jours du quotidien de cette héroïne, reconstruit le passé du protagoniste principal, à travers ses souvenirs d'enfance dans la colonie. Comme à l'accoutumé, ni la dimension spatiale, ni d'ailleurs temporelle ne sont précisés par le narrateur, le récit élude la temporalité et la localisation des faits narratifs. Par contre de nombreux indices traversent l'espace textuel de la nouvelle, régulant par là la structure narrative et conduisant le lecteur à deviner le pays d'enfance de l'héroïne ainsi que son pays d'accueil. Observons ces extraits : « C'était la colonie. Que savait-elle de cette histoire de l'Empire ? » (*Le bain maure*, p.70), « Plus tard, le couvre-feu a enfermé femmes et enfants. » (*Le bain maure*, p.70), « Pourquoi les hommes étaient-ils absents ? » (*Le bain maure*, p.70), « Ne va plus au quartier nègre... On ne sait jamais. C'est la guerre, n'oublie pas. Elle nous a épargnés, jusqu'ici, mais

ça ne va pas durer » (*Le bain maure*, p.72) ces énoncés produisent un effet de sens et informent le lecteur sur le cadre spatiotemporel du récit. Ces descriptions pourraient renvoyer à n'importe quelle ex-colonie de la France mais le détail temporel de la « guerre » limite la sphère de l'empire colonial et fait référence à l'Algérie en temps de guerre. L'héroïne revient par son souvenir à sa terre natale, à travers l'image qui lui permet de faire le va et vient permanent entre passé et présent. L'image occupe une place importante dans cette nouvelle non pas comme élément exotique, mais parce qu'elle déclenche un arrêt dans le quotidien de Fabienne Larrieu, qui y puise la magie de son enfance vécue sur la terre colonisée. La photo publicitaire permet au personnage principal de renouer avec l'époque de son enfance, une époque de bien-être et de magie surtout, c'est ce que nous tenterons de montrer dans ce qui suit.

Au regard de l'affiche, la mémoire affective du personnage lui rappelle ses sensations éprouvées autrefois. Aussitôt, mille détails ressuscitent en elle et raniment les émotions de sa vie passée. Elle surmonte les frontières spatiales et temporelles et accède aux images de son enfance en colonie. Le lexique de l'euphorie comme : « petits bonheurs. » (*Le bain maure*, p.70), « La fraîcheur dorée de la lumière appelle à la promenade. » (*Le bain maure*, p.70), surgit alors. Elle se remémore également de Fatouma, la mulâtresse de vingt ans qui s'occupe d'elle et l'emmène, un vendredi au bain des femmes : « Le hammam du quartier nègre. » (*Le bain maure*, p.72) ; cette journée inoubliable est restée gravée dans la mémoire de l'héroïne, les oranges qu'elle mange après le bain, les garçons qui les guettaient à leur sortie, son carré de potage cultivé, ses livres favoris : « les romans de la Comtesse de Ségur. » (*Le bain maure*, p.73), « le quartier européen » (*Le bain maure*, p.71), qui s'oppose au « quartier nègre. » (*Le bain maure*, p.71). Examinons de plus près le passage qui exprime clairement la fascination de la protagoniste-enfant pour les rites des femmes au bain :

« Assises sur les dalles vertes et blanches, à peine dissimulées par les vapeurs du bain, elles se parlent en gestes ronds. Les longs cheveux mouillés cachent à demi les seins lourds ; les tissus rayés, jaune,

rouge, vert, collent aux cuisses grasses où des enfants petits se sont endormis. Sous les arcades, elles se reposent. Les masseuses sont allongées sur les nattes tressées, chacune la sienne. Esclaves depuis longtemps affranchies [...] Elles massent en expertes, les femmes et les jeunes filles de la ville. » (*Le Bain maure*, p.69)

Le bain maure tel qu'il est peint par la romancière est propice à la rêverie. Ce passage a les qualités d'une composition picturale car la description est élaborée selon la primauté de l'espace et sa caractérisation, la temporalité paraît figée. Le lexique de la couleur (vertes, blanches, jaune, rouge, vert) ; des couleurs qui rendent compte de toute la vivacité à l'intérieur du bain maure. Le lecteur pourrait voir se dessiner sous ses yeux un décor digne d'un tableau pictural, d'ailleurs les propos du narrateur confirme la composition picturale : « comme devant un tableau de maître. » (*Le Bain maure*, p.70) La romancière apporte une attention particulière à la mémoire de l'enfance, aux petits détails sur les femmes au bain. Cette nouvelle de Sebbar est aussi imprégnée d'une certaine forme de merveilleux, par la présence d'un certain nombre d'indices textuels. Tout d'abord l'univers du bain maure qui fascine l'héroïne-enfant, en racontant le rapport au corps, ainsi qu'à la sensualité, éléments nécessaires dans la culture orientale : « Mères et filles admirent et redoutent les négresses du bain. Magiciennes serviles mais puissantes. » (*Le Bain maure*, p.70). Aussi, plusieurs correspondances unissent le personnage à son espace. De là Sebbar associe la description des lieux à la psychologie des personnages et les exemples sont nombreux, nous donnons par conséquent les passages qui nous paraissent les plus réussis. De nombreux repères ne font qu'animer les souvenirs de l'héroïne. Le parc, comme l'affiche au paravent, deviennent alors des prétextes à une rêverie voluptueuse :

« La première fois, qu'elle arrivait du pays natal, son pays abandonné pour toujours, lorsqu'elle a découvert le petit palais ottoman, elle a su que ce parc serait le sien. Les coupoles, les terrasses, les fenêtres mauresques, le patio et jusqu'aux moucharabiehs, la copie exacte d'un palais fameux sur l'autre rive. [...] les coupoles vertes [...] la frappent au cœur, réellement, sa main sous le sein gauche, elle entend les battements précipités. Elle pense : "Je suis folle...Je n'ai pas vu le palais de la ville carthaginoise et j'ai le cœur qui bat comme si..." » (*Le bain maure*, p.75)

Le narrateur nous fait savoir que les instants que passe Fabienne Larrieu au parc à contempler le château oriental sont sans doute les plus heureux de sa vie. Elle ne cesse de s'émerveiller devant ces paysages, égrène ses souvenirs et ses moments de bonheur. Toute sa provision d'images et de sensations marquera durablement sa conscience. Ses souvenirs restent enfouis dans les profondeurs de son inconscient et les moments de son enfance sont toujours là prêts à réapparaître. Elle vit ces moments comme une sorte de résurrection. Le lexique de la sensation et de la perception est développé : « la frappent au cœur », « battements précipités » le lexique du corps est, lui aussi, révélateur : « cœur, corps, sein, cheveux, jambes », C'est tout l'espace mythique de l'enfance qui investit le corps de Fabienne Larrieu, un espace qui paraît davantage mystique que réaliste. La colonie est le lieu mythique du rêve. La répétition du terme : « rêve » éloigne cette terre de son caractère référentiel pour la hisser au rang du surréel. L'héroïne a porté en elle toute la magie de cette terre et le narrateur lui prête le bien-être et l'emballement : « Tu es belle...Un cavalier de la mer t'enlèvera. » (*Le bain maure*, p.70), « [...] elle verrait galoper vers elle le cavalier miraculeux qu'une amie de sa mère lui a promis un soir de promenade. L'a-t-elle rencontré ce cavalier ? » (*Le bain maure*, p.74) Se voit alors un conflit spatial entre l'ex-colonie et le pays d'adoption, il se dévoile aussi et de manière très nette dans le traitement du temps. En effet, la temporalité subit une sélection de l'aspect verbal selon que la narratrice soit située en Algérie ou en France. Le narrateur alterne entre des pauses narratives et sommaires. Lorsqu'il s'agit du pays natal, le temps s'allonge décrivant les femmes au bain, les longues heures du jardinage avec Fatouma, ou les scènes de lecture de contes, par contre quand il s'agit du pays d'accueil, le temps se récapitule en des sommaires, comme avec la phrase : « elle marche vite. » (*Le bain maure*, pp.72-73) reprise deux fois. Les deux procédés donnent l'impression du temps d'enfance qui s'étire, et du temps de l'âge adulte, qui, au contraire, passe vite sans que l'héroïne ne s'en rende compte. Le narrateur résume brièvement la période de l'âge adulte du personnage en métropole sans donner de détails sur sa vie : « Elle n'a pas eu d'enfant, ni fille ni garçon. » (*Le bain maure*, p.74), les

temps de l'enfance sont développés, le narrateur les présente comme temps fort et important, alors que, l'âge adulte, en le résumant, paraît sans véritable importance pour l'héroïne. La terre natale pour cette pied noir est mythifiée : du merveilleux, du surréel et du sensuel ornent la narration quand il s'agit de la première terre.

En résumé, nous retrouvons cette même opposition spatiale chez Sebbar entre espace d'origine/ espace d'accueil, qui s'affine pour donner naissance à un autre couple espace mythifié/ espace monotone. La profusion d'images qui surgissent ainsi à chaque page de la nouvelle, colle à l'esprit du personnage principal, illustre sa fascination permanente pour le pays quitté et explique son geste romantique de la fin de la nouvelle, détail à propos duquel nous reviendrons ultérieurement. La part du merveilleux entretient, dans toute la narration, un climat d'intense sensibilité et l'entrecroisement de deux temporalités éloignées : celle d'un passé ou de l'enfance et celle du présent ou de l'âge adulte s'effectue par un ensemble de motifs comme : la photographie du bain maure, et le décor du château ottoman.

Au terme de ce premier chapitre, nous nous rendons compte que la spatialité chez Bouraoui et chez Sebbar, ne se caractérise pas par l'unicité de lieu, elle est particulière, les narrateurs et les personnages passent, de manière concrète ou virtuelle, d'un espace premier vers un espace second. L'espace se donne dans ces deux écritures sous la forme de rapports conflictuels, l'espace identitaire des personnages bouraouien et sebbarien est défini par des relations entre deux pôles situés à l'opposé. Ici/Là-bas : est le couple du proche et du lointain, de la juxtaposition et du dispersé : Algérie/ France : Alger/Rennes, lieux sauvages/lieux urbains, terre d'origine /ville métropole, espace mythifié / espace monotone. Toutes les deux disent le pays du père, mais elles le disent différemment. Le couple Ici/Là-bas est perçu de manière particulière dans ces deux écritures. Alors que la description chez Sebbar est portée sur les lieux, les objets et les portraits des personnages, elle est essentiellement concentrée chez Bouraoui sur les paysages et en particulier les paysages algériens. Aussi, la

description de l'extérieur est privilégiée par rapport à l'intérieur chez Bouraoui, cependant, extérieur et intérieur sont, chez Sebbar, tous deux présents avec des pourcentages inégaux. La description de l'espace chez Sebbar et chez Bouraoui ne sera pas cette omission de pages que : « nous sautons impunément. »¹, dont parle Roland Barthes, elle ne relève guère de l'ornement. Pour elles, le descriptif se situe hors de simples descriptions décoratives qui réalisent des pauses dans leurs récits. Si, pour la narratrice de Bouraoui, l'espace est le prétexte pour raviver ses souvenirs, pour, les personnages de Sebbar, il sert, la plupart du temps, à représenter la réalité exilique de la manière la plus vraisemblable pour donner l'illusion du réel, tout en faisant progresser le récit.

Pour récapituler notre propos, nous dirons que cette étude de la spatialité nous a aidée à pénétrer l'imaginaire spatiale de Bouraoui et Sebbar. De ce fait l'espace gouverne la structure de leurs récits en leur offrant des évolutions sur le plan des événements en produisant aussi des transitions dans la conscience des personnages. Les lieux géographiques exercent une action sur l'être des personnages. Bouraoui confère à sa description une valeur émotionnelle, et Sebbar lui attribue une valeur sociale car elle aide à comprendre l'attitude des personnages et leurs destinées. Certes, elles varient les façons dont elles conçoivent l'armature Ici/Là-bas, et ce, à travers un imaginaire stylistique qui se développent différemment de l'une à l'autre, mais elles restent dans la grande catégorie de l'opposition. Si ces oppositions reviennent, presque à l'identique, dans la création bouraouienne et sebbarienne, c'est qu'il y ait un imaginaire collectif, partagé par tous ces sujets biculturels, quelque soit les différences de leurs parcours, leurs époques ou leurs destins.

¹ BARTHES Roland, *le plaisir du texte*, Paris, Editions Du Seuil, 1973, p.18.

Chapitre II : Dualité socioculturelle

A cette particularité spatiale des écritures de Bouraoui et de Sebbar, s'ajoute le plus souvent un facteur socioculturel, autre élément pertinent de la problématique de l'entre-deux. En effet, la dualité spatiale démontrée dans les écritures des deux auteures contamine également l'environnement familial et social de leurs narrateurs/personnages. Comme nous le savons déjà, ces deux écrivaines sont toutes les deux enfants naissant de couples mixtes, d'un père algérien et d'une mère française. Nous nous intéresserons par conséquent, dans ce chapitre à la situation des exilés qui entretiennent des rapports distants à la culture d'accueil et à celle des enfants de couples franco-algériens dont l'inconfort réside dans le choix entre deux appartenances car rejetés par tous, algériens comme français. Nous verrons que les espaces référentiels de leurs écritures créent un espace de l'entre-deux engendrant un dialogue socioculturel et historique entre la France et l'Algérie. Par conséquent, il sera question dans ce chapitre de l'inscription du social, un social particulier car il relève de l'entre-deux.

Dans l'ordre de l'interdisciplinarité, et conformément à ce que nous avons mentionné en introduction, nous ferons appel à différentes approches, de manière éclectique ; de chaque approche nous mettrons en œuvre des concepts qui pourront servir de manière profitable notre recherche. Mais avant d'analyser le binarisme socioculturel qui caractérise les écritures de Sebbar et de Bouraoui, nous présentons d'abord en résumé l'essentiel de la démarche postcoloniale pour ensuite, faire appel à ses concepts tout au long de notre travail.

En notre fin du XX siècle, le postcolonialisme, concept en perpétuel devenir, connaît une fortune extraordinaire tout d'abord en Amérique ensuite en Europe. Cette théorie voit le jour et s'impose comme réfutation aux démarches d'analyse des théories esthétiques occidentales qui ont ignoré ou négligé le fait colonial dans le champ des littératures mineures provenant de pays colonisés. Cette approche postcoloniale émerge d'abord des universités nord-américaines

et sera reconquise ensuite par des universitaires français et transposée aux productions littéraires francophones.

Mais que signifie ce concept ? Le terme « Postcolonial » est entendu au sens le plus large comme la période postérieure à l'époque coloniale. Certains critiques l'orthographient avec tiret et d'autres sans tiret. Parcourir alors la diversité des points de vue théoriques nous conduit à plusieurs acceptions. Voici ce que peut signifier ce concept. Il est : « [...] un sens historique, donnant un repère pour les années qui à partir de l'indépendance de l'Inde en 1947 marquent une rupture radicale dans les rapports entre les gouvernements européens et le reste du globe. »¹ C'est-à-dire comme nous venons de le signaler la période post -indépendance des pays colonisés. D'autres théoriciens australiens et canadiens comme Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, adoptant le terme « Post-colonial » le définissent ainsi :

« Toute culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours. [...] Selon nous, il s'agit également du terme le plus approprié pour caractériser la nouvelle critique transculturelle qui a émergé ces dernières années ainsi que le discours par lequel elle s'est constituée. »²

Ces propos font ressortir que les conséquences de la colonisation ne sont pas uniquement politiques et économiques, mais cet héritage historique touche également toutes formes de vie culturelle, et en premier lieu la littérature. Comme nous venons de le signaler, le postcolonialisme a vu le jour car les manifestations du fait colonial, de la décolonisation et de l'après décolonisation n'étaient pas prises en charge par les critiques occidentales traditionnelles, sa gestation a pris forme dans les pays anglo-saxons avec Edward Said qui atteste qu' :

« Ignorer ou négliger l'expérience superposée des orientaux et des occidentaux, l'interdépendance des terrains où colonisateurs et colonisés ont coexisté et se sont affrontés avec des projections autant qu'avec des

¹ BARDOLPH J., *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.10.

² ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p.14.

géographies, histoires et narrations rivales, c'est manquer l'essentiel de ce qui se passe dans le monde depuis un siècle. »¹

ce critique palestino-américain fait paraître, dans le cadre de la littérature comparée, son ouvrage : *Orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*², souvent considéré comme point de départ de l'approche postcoloniale qui a été ignorée, pendant longtemps, en France à cause du passé colonial et ses conséquences dans le présent. Cette littérature postcoloniale devient alors le domaine favorisé de tension entre langues, de concomitance entre univers symboliques divergents et le champ propice pour les stéréotypes et les perceptions que chacun se fait de l'Autre, c'est ce qu' Edward Saïd appelle « narrations rivales »³. Le début de l'émergence de cette critique postcoloniale anglophone, est souvent inspiré de Fanon et Foucault, et de sources francophones, affirment Jean-Marc Moura et Jean Bessière, dans leur séminaire à propos de la littérature comparée⁴, ils indiquent que l'approche postcoloniale est apparue comme riposte aux contresens perpétués qui ont pesé sur les littératures francophones des ex-colonies par les nombreuses critiques traditionnelles, alors que l'hégémonie coloniale a effacé tout espace d'ambivalence, l'approche postcoloniale met en scène une réalité remplie d'oppositions, de dichotomies et où : « [...] n'importe quel dualité devient difficile à soutenir. »⁵ Dans un premier mouvement, c'est donc la parution de *The Orientalism* d'Edward Saïd, qui constitue le premier éclairage sur les études postcoloniales. Se succèdent, dans un second et troisième mouvement deux autres promoteurs de cette approche : Gayati Spivak et Homi K. Bhabha. C'est à partir de la fin des années quatre vingt dix, que la théorie postcoloniale anglophone commence à contaminer les études littéraires francophones. C'est en effet, en 1999, que le critique français Jean Marc Moura publie son ouvrage *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, ouvrant

¹ SAÏD Edward, *Culture et impérialisme*, Traduction française, Paris, Fayard-Le Monde diplomatique, 2000, p.23.

² Paris, Seuil, 1980.

³ SAID Edward, op.cit., p.23.

⁴ Se référer aux textes réunis par ces deux critiques dans « *Littératures postcoloniales et francophonie* », Paris, Honoré Champion Editeur, 2001, p7.

⁵ DONADEY Anne, *Recasting Postcolonialism : Women Writing between Worlds*, Portsmouth, N.H. : Heinemann, 2001, p.xx.

par là la voie à de nombreux travaux de recherches et d'interprétations rendant compte d'un phénomène littéraire, vieux et nouveau à la fois, car il relie, en raison du passé colonial, deux imaginaires distincts : celui de la France et de ses ex-colonies. C'est pourquoi, lorsque nous nous attachons spécifiquement à ces littératures francophones émergeant de ex-colonies de l'empire coloniale français, la question n'est plus tant celle du jugement morale du colonialisme que celle de la prise en charge des conséquences du fait colonial sur les faits culturels. Il est évident de reconnaître que l'approche postcoloniale n'est pas construite de manières similaires dans les deux traditions anglophone et francophone, néanmoins, cette production reste singulière, oblige le chercheur lui-même à se remettre en question de manière fréquente et exige des approches spécifiques qui étudient son contexte propre puisqu'elle n'obéit pas à des catégories de lecture préétablies. L'avancée de la théorie postcoloniale a connu plusieurs orientations, elle n'a pas cessé de s'élargir, de se diversifier et même d'être remise en cause.

Notre objectif est moins ambitieux en ce qu'il ne cherche pas à atteindre un travail exhaustif sur l'historique de cette approche, ni à insister trop lourdement sur les apports théoriques de chaque orientation. Il ne s'emploie qu'à convoquer certains de leurs concepts, comme les structures dichotomiques d'E. Said, présentées sous l'expression : « manichéenne », le concept de la scénographie proposée par J.M. Moura, et le principe d' « hybridité » d'Homi Bhabha, concepts auxquels nous ferons appel à différents moments de notre travail de recherche.

E. Said se tourne beaucoup plus vers la structure manichéenne, il accorde une attention particulière aux oppositions : Sud/Nord, colonisé/colonisateur, centre/périphérie qu'il qualifie de : « manichéisme paralysant »¹ Il, comme d'ailleurs Fanon, utilise à maintes reprises le terme de « manichéisme » pour designer qu'il n'y a pas de conciliation possible entre colonisé et colonisateur. « Monde compartimenté, manichéiste, immobile, [...] Monde sûr de lui, écrasant de ses

¹ SAID Edward, *Culture et impérialisme*, op, cit., p.349.

pierres les échine écorchées par le fouet. L'indigène est un être parqué. »¹, c'est ainsi que Fanon, dont l'œuvre est considérée comme une théorie de la résistance et de la décolonisation, dépeint la société coloniale.

Après ce balisage méthodologique, essayons de repérer et d'analyser la diversité des stratégies discursives adoptées par les romancières pour rendre compte de leur double référence, française et algérienne et pour exprimer leurs logiques de l'identité postcoloniale. Ce second chapitre de la première partie de notre travail aboutira alors à envelopper l'écriture de Bouraoui et de Sebbar dans ce que nous avons relevé chez E. Said par : « structure manichéenne », elles se réapproprient cette notion majeure chacune à sa façon, nous ferons ressortir de leurs écritures des oppositions socioculturelles s'inscrivant dans la traditionnelle division manichéiste proposée par Fanon et E. Said, mais ce manichéisme restera-t-il figé, sera-t-il perpétuel, ou se transformera-t-il en un autre rapport productif ?

1. Algérienne ? Française ? Une identité sans ancrage

La situation interculturelle de Bouraoui est très visible dans cinq de ses textes, à savoir *Le jour du séisme*, *La vie heureuse*, *Garçon manqué*, *Mes mauvaises pensées*, ainsi que *Sauvage*. Comme nous l'avons vu en introduction générale, ce second volet composé de ces récits présente une fiction presque toujours identique et principalement empruntée à l'entre-deux de la romancière². L'histoire, que ce soit dans *Garçon manqué* ou *Mes mauvaises pensées*, retrace les moments d'enfance et d'adolescence d'une narratrice métisse qui vit une solitude sans remèdes, une impossibilité à communiquer, une difficulté d'être et un emprisonnement dans le conflit culturel. Assiégée de souvenirs entre un Ici et un Là-bas, un second élément enfonce encore plus la narratrice dans sa déchirure spatiale : la société qui lui confisque son unité sociale entre Algérienne et française. La problématique identitaire devient alors consubstantielle à sa création littéraire. Ses narratrices peinent alors à trouver l'équilibre entre deux

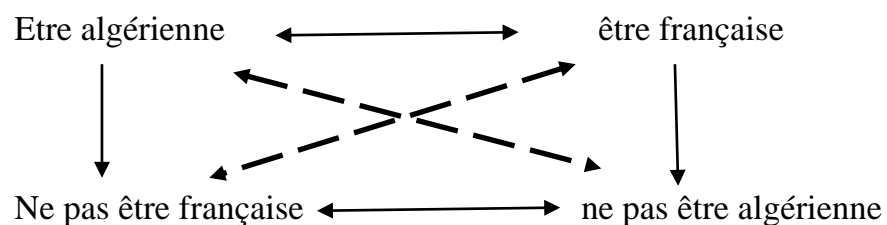
¹ FANON Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, La Découverte, 2002, p.53.

² Nous reviendrons sur la veine autobiographique dans l'écriture de Bouraoui en troisième chapitre de cette première partie.

appartenances. Elles ont, très tôt, pris conscience de leurs propres contradictions, dans *Garçon manqué* par exemple, de nombreux passages disent la quête identitaire qui motive et sous-tend tout le récit et qu'avivent les tensions qui caractérisent les rapports des deux communautés : algérienne et française : « C'est toujours cette histoire, au fond de moi, de venir de deux familles que tout oppose, les Français et les Algériens. Il y a ces deux flux en moi, que je ne pourrai jamais diviser, je crois n'être d'aucun camp. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.47) Les contraintes historiques pèsent donc lourdement sur son vécu, des tensions naissent entre deux identités indissociables : « [...] je ne suis le relais à aucun conflit, je ne suis le lien d'aucune personne, je ne suis le centre d'aucun cercle, [...] je ne suis d'aucune guerre, je ne suis d'aucune rançon. » (*Mes mauvaises pensées*, p.58) Bouraoui use d'un lexique militaire qui semble de règle en la circonstance : « camp, conflit, guerre, rançon, diviser... », cette série de termes témoigne de la présence de deux univers qui se tiennent éloignés au nom de la colonisation, de l'Histoire. La succession de la négation syntaxique : « je ne suis », « d'aucun » dit son rejet de contribuer à cette lutte serrée entre ces deux opposants et son éloignement des conflits engendrés par l'héritage colonial et le passé commun, des conflits qui sèment la haine et la discorde, n'y trouvant, apparemment, pas de résolution. Elle n'arrive pas à se définir ni par inclusion, ni par exclusion à aucune des deux communautés. Ce qui apparaît de prime abord, est que les deux parties algérienne et française qui structurent son Moi sont hostiles l'une à l'autre, trop hétérogènes l'une par rapport à l'autre. Sa double appartenance va provoquer une multitude de conflits, de moments de friction avec soi-même et avec les autres. Elle est la cible des commentaires des autres enfants : « « Tu n'es pas française », « Tu n'es pas algérienne. » » (*Garçon manqué*, p.20)

Sa réalité identitaire lui apparaît faite de fragments totalement hétérogènes les uns aux autres. Cette fragmentation existe dans son état d'âme : « Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ? » (*Mes Mauvaises pensées*, p.163), la recherche de l'identité se traduit par l'emploi d'un « je » pluriel qui se multiplie dans les récits de la romancière.

Ce « je » est tantôt algérien, tantôt d'autre français, il a une nature féminine qui se travestie en garçon. Un véritable paradoxe qui réside dans le rapport entre les narratrices de Bouraoui et la société formée de deux groupes antagonistes. L'écartèlement de soi est, par conséquent, constant dans son œuvre, il est traduit par l'alternance : algérienne ou française, dans laquelle le « je » déchiré se pose continuellement la question : « Qui suis-je ? » afin de restituer son être psychologique et social. La narratrice s'interroge sur son rapport ambigu à sa situation interculturelle et sur la façon de représenter son identité hybride. Nous retrouvons le même constat dans *Garçon manqué* : « Qui ? La Française ? L'Algérienne ? L'Algéro-Française ? De quel côté de la barrière ? » (*Garçon manqué*, p.141) Pour plus de précision, nous avons choisi de représenter ces oppositions sur le carré sémiotique qui permettra de comprendre les possibilités ou les logiques des positionnements identitaires de la narratrice de Bouraoui. Le brouillage identitaire dans lequel se trouve cette narratrice se traduit par une opposition pertinente qui ne cesse d'être ressassée dans toute l'œuvre bouraouienne. Etre algérienne VS être française : Opposition saisissable sur l'axe sémantique de l'appartenance ethnique ou nationale :



- ↔ Contraire ou relation de contrariété
- Implication
- ↔ Contradiction

Bien entendu, il s'agit là d'une schématisation d'un processus identitaire beaucoup plus complexe. De cette relation existante entre ces deux unités minimales : Algérienne et française, illustrée par le carré sémiotique, nous

pouvons déduire les significations que peut produire le texte littéraire de Bouraoui. De ce fait, nous dégagons les relations suivantes :

- une relation de contradiction entre (être algérienne) et (ne pas être algérienne) ainsi que (être française) et (ne pas être française).

- une relation de contrariété : (être algérienne) est le contraire de (être française) et inversement. Son identité algérienne est incompatible avec son identité française, cependant (être française) n'est vécu que comme contraire de (être algérienne). Donc deux identités incompatibles mais qui se présupposent mutuellement.

- une relation d'implication : (être algérienne) implique (ne pas être française) et, de même, (être française) implique (ne pas être algérienne)

Quelle est alors l'identité nationale de la narratrice de Bouraoui ? Est-elle algérienne ? Est-elle française ? Est-elle franco-algérienne ou algéro-française ? Est-elle ni l'une, ni l'autre ? L'identité, un concept qui a déclenché « une excitation intellectuelle »¹ depuis les premiers philosophes jusqu'à nos jours, et enclenche une multiplicité d'appartenances, à partir desquelles résultent des tensions et des contradictions. A la dénomination franco-algérienne, (ou algéro-française), communément utilisée, nous étions sensible à l'idée que s'est forgée Elise Miles qui, dans son article : *Mes tissages : contribution à une anthropologie discursive de la « francalgérianité »*, s'oppose et propose un autre néologisme : francalgérien pour remplacer l'expression « franco-algérien » désignant les personnes dont l'un des parents est algérien et l'autre français, elle oriente sa réflexion autour du signe typographique : « le trait d'union » dans lequel elle voit une certaine rigidité porteuse de tension s'exerçant « entre deux blocs identitaires bien distincts : la France d'un côté, l'Algérie de l'autre. »², elle indique que cette terminologie ne laisse à l'individu que peu d'alternatives : ou français, ou algérien ; ni français, ni algérien ; et français et algérien. Il semble que cette narratrice ne désire surtout pas tanguer à gauche ou à droite, à être

¹ KAUFMANN J.C., *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette Littératures, 2004, p.10.

²MELISE Elise « Mes tissages: contribution à une anthropologie discursive de la 'francalgérianité' », *Insaniyat*, 32-33, 2006, consulté le 21 Juillet 2016. In <https://insaniyat.revues.org/3596>.

l'otage d'une identité nationale particulière ou d'un discours national quelconque. Cette volonté nous rappelle le « ninisme » de Roland Barthes¹ car la narratrice adopte la même devise et greffe ce « ninisme » à son identité sociale. La double négation : « Ni algérienne. Ni Française » est alors l'allié de choix pour s'extraire aux deux identités algérienne et française et véhiculer sa double exclusion de ces deux communautés sociales.

Le déchirement identitaire des narratrices de Bouraoui résulte de la coexistence répulsive d'éléments contradictoires : algérienne et française. Son corps allie ce qui ne peut s'assembler, se réunir : traits algériens, voix française : « Elle a le sourire de Maryvonne, elle a les gestes de Rachid, mon visage algérien. Ma voix française. » (*Garçon manqué*, p.35) Elle perd les repères que tout sujet est sensé avoir. Formé de deux identités divergentes, celle de la mère et celle du père, son Moi se retrouve dans l'impossibilité de gérer son unité. L'identité française va à l'encontre de l'identité algérienne, elles n'arrivent ni à se mélanger ni à se détacher.

La narratrice enfant ne peut se réfugier dans l'ordre des contraintes des adultes, de leur vie hypocrite et fade. La jeune narratrice ne sait plus à quel camp elle se rattache, elle est tiraillée et rendue comme opaque à elle-même : « Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne me comprennent pas. [...] Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père. [...] Qui a gagné sur moi ? [...] La France ou l'Algérie ? » (*Garçon manqué*, p.19). Ces oppositions associées à l'héritage historique entre l'Algérie et la France, s'imposent jusque dans ses rapports à autrui. Elles nous amènent à retrouver, dans l'être et le faire des narratrices de Bouraoui, le reflet de permanentes rivalités. Ce coefficient d'incertitude entre ces deux identités va croître avec le

¹ En se basant sur le fait médiatique diversifié entre publicité, télévision, cinéma et presse, Roland Barthes dresse dans *Mythologies* le portrait de la société bourgeoise française de son temps à travers ses mythes au quotidien, ce théoricien de la littérature, décrit alors une figure rhétorique du mythe bourgeois, qu'il appellera le *ninisme* : « J'appelle ainsi cette figure mythologique qui consiste à poser deux contraires et à balancer l'un par l'autre de façon à les rejeter tous les deux. (Je ne veux *ni* de ceci, *ni* de cela.) »¹ (*Mythologies*, Paris, Ed. Seuil, 1957, p.241.)

comportement des français et des algériens envers son corps normé. L'anecdote de sa scolarisation dévoile sa position insupportable à être une enfant métisse : « Au lycée français d'Alger, je suis une arabisante. Certains professeurs nous placent à droite de leur classe. Opposés aux vrais Français [...] Le professeur d'arabe nous place à gauche de sa classe. Opposés aux vrais Algériens. » (*Garçon manqué*, pp.33.34), elle est confrontée au rejet de la part des professeurs dans le milieu d'apprentissage, l'enseignant d'arabe la trouve française et l'enseignant de français la considère comme une arabe. Cette situation se calque et se généralise dans le collectif, les français ne voient en elle que sa part algérienne, et les algériens ne voient en elle que sa part française. Elle est par conséquent ce : « parfait mélange » (*Mes Mauvaises pensées*, p.74) qui s'oppose au « vrai », le mot « mélange » permet le passage de l'homogène à l'hétérogène, du pur à l'impur ; il connote alors des implications péjoratives. A cette expression proposée par Bouraoui, Sebbar préfère caractériser sa situation biculturelle par : « Je suis un produit contaminé »¹ ; désire-t-elle évoquer la différence de nature biologique, l'hybridité génétique entre deux populations ou plutôt la conscience de cette différence refusée et méprisée entre deux nations qui se sont rencontrées dans des conditions gérées par la bêtise humaine : « le colonialisme » Même si les deux termes : « produit » et « contaminé » qui forment ce propos de Sebbar, appartiennent au domaine biologique, l'auteure ne désire pas uniquement désigner ce fait biologique, mais elle vise la vraie dimension du métissage : la réalité sociale.

« Algérienne ? Française ? », « La France ou l'Algérie ? » : ces questionnements dont le but est sans doute de préparer le paradoxe, de lui ménager tout son effet. Sur le plan scripturaire, l'oscillation entre ces deux identités varie les formes d'opposition. Entre oxymore, antithèse et paradoxe, la romancière exprime, dans ses récits, les états d'âme de nombreuses narratrices en proie aux conflits administrés par leur situation interculturelle. L'inquiétude et le malaise n'ont

¹ « Dans l'histoire d'amour de ma mère pour l'Etranger et de mon père pour l'Etrangère, [...] alors que moi je suis un produit contaminé » explique-t-elle dans *Mes Algéries en France, Carnet de voyages*, Paris, Bleu autour, 2004, p.57.

jamais cessé d'habiter leurs « Moi » qui oscillent entre deux univers. Nous citons alors quelques exemples : « J'ai l'ombre de ma lumière. Je suis l'une contre l'autre. » (*Garçon manqué*, p.35), « Je ne sais pas qui je suis. Une et multiple. menteuse et vraie. Forte et fragile. Fille et garçon. » (*Garçon manqué*, p.60), elle qualifie son « Moi » par l'association d'adjectifs incompatibles ou antithétiques dans le même syntagme, dans un procédé d'oxymore : « Une et multiple », « menteuse et vraie », « Forte et fragile », « Fille et garçon. », par ces formules très brèves où la construction se réalise par la coordination. Comment est-il possible de joindre le référent et son contraire ? L'oxymore est une « figure du paradoxe », elle « ravive la valeur des mots grâce à l'union forcée »¹ Le paradoxe est poussé jusqu'aux limites de l'absurde. Ces « Moi » rentrent par conséquent dans un échange polémique.

Une autre opposition intéressante s'établit entre le corporel et le national, elle est à mettre en relation avec le verbe « croire » qui marque l'hésitation et l'incertitude :

« Je cherche sur les photographies de mes grands-parents algériens, une ressemblance et je crois trouver dans les yeux, dans le menton, sur la peau, mais je ne sais pas vraiment, je suis un parfait mélange, c'est mon seul côté étranger, puisque je suis française, puisque j'ai la nationalité de cette famille. Mais je n'ai pas leurs yeux, mais je n'ai pas leur peau. » (*Mes mauvaises pensées*, p.74)

Outre l'opposition, Bouraoui joue sur la restriction quand il s'agit d'appartenir à l'une des communautés. L'Assertion restrictive se fait par négation : « mais je ne sais pas vraiment », « mais je n'ai pas leurs yeux, mais je n'ai pas leur peau », le connecteur « mais » qui se place entre les deux assertions permet la soustraction de la narratrice des deux groupes nationaux : algériens et français. Considérons aussi cet autre exemple :

« Je reste avec ma mère. Je reste avec mon père. Je perds des deux. Chaque partie se fond à l'autre puis s'en détache. Elles s'embrassent et se disputent. C'est une guerre. C'est une union. C'est un rejet.

¹ BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p.156.

C'est une séduction. Je ne choisis pas. Je vais et je reviens. » (*Garçon manqué*, p.22)

Ce passage, comme d'ailleurs tant d'autres, repose essentiellement sur l'opposition entre sa part algérienne et sa part française, et nous y trouvons donc deux champs associatifs, celui du rejet et celui de l'attachement, celui de la perte et celui de triomphe. Les antithèses s'enchaînent entre le rien et le tout, entre la l'union et le morcellement, entre la paix et la guerre, le rejet et l'intégration, entre la mélancolie et le bonheur, entre l'appartenance et la non-appartenance. L'antithèse est parmi les figures de construction de la phrase, voire du discours, elle est : « [...] l'opposé dans le même. »¹, dit Reboul, elle seule pouvant désigner ce que peut représenter la situation du métissage, en indiquant le conflit entre les deux parts du Moi de la narratrice. Victor Hugo, en 1864, fait paraître un grand texte de critique littéraire sous le titre : *William Shakespeare*, où il définit et explique l'antithèse comme : « [...] la faculté souveraine de voir les deux cotés des choses. »², il écrit aussi dans une préface à ses œuvres complètes, que les grands génies : « [...] ont recours aux oppositions, aux contrastes et aux antinomies. Ceci est d'ailleurs le procédé même de la nature, qui emploie la nuit à nous faire mieux sentir le jour. [...] l'antithèse est le grand organe de la synthèse, c'est l'antithèse qui fait la lumière. »³. Ces maux identitaires qui sont transmués en mots à travers l'opposition qui devient alors l'essence de ses récits et dit l'impossible réconciliation des deux parties identitaires de la narratrice de Bouraoui. L'attitude antithétique devenant un système de pensée qui explique en profondeur la création littéraire bouraouienne. La dépossession de soi et la perte de l'identité sont les signes avant-coureurs de sa situation interculturelle, ils se traduisent dans cet ensemble d'antithèses qui finit de préciser sa vision. Ces manières diversifiées d'opposition sont riches de sens et efficaces car, la romancière, en faisant dire à sa narratrice qu'elle est : « une et multiple », introduit un effet de télescopage, un effet qui ne manque pas

¹ REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique, Théorie et pratique*, Paris, PUF, 1991, p.134.

² HUGO Victor, « William Shakespeare », *Les Châtiments*, Tome II, I, 3.

³ Ibid,

d'interpeller le lecteur sur l'idée même de l'unicité de l'identité. L'accent est donc mis sur l'idée monolithique de l'identité. Les deux parties de son « je » coexistent mais dans un rapport d'opposition.

Les oppositions concourent à marquer le paradoxe en mettant en parallèle le temps passé en Algérie et l'après Algérie.

1.1. Le rejet de la famille rennaise

Les récits de Bouraoui ne se limitent pas à la dichotomie spatiale, ils aboutissent à une seconde dichotomie sociale représentée dans l'environnement familial et groupal, une dichotomie qui alimente encore plus sa dislocation identitaire. Le noyau familial de la narratrice est constitué d'une famille de l'entre-deux, il aggrave à son tour ses dualités identitaires. Aux jeux classiques de ressemblances familiales, c'est toute une rivalité qui se joue :

« Je cherche sur les photographies de mes grands-parents algériens, une ressemblance et je crois trouver dans les yeux, dans le menton, sur la peau, mais je ne sais pas vraiment, je suis un parfait mélange, c'est mon seul côté étranger, puisque je suis française, puisque j'ai la nationalité de cette famille. Mais je n'ai pas leurs yeux, mais je n'ai pas leur peau. » (*Mes mauvaises pensées*, p.74)

La volonté de se détacher par rapport à la famille de sa mère, ainsi qu'aux français en général, est puissante : elle suscite le désir de se séparer, de s'éloigner d'eux et de la France, ce pays qu'elle définit comme suit : « Voilà la France. C'est cette église qui sonne. Cette messe que j'ignore. C'est leur médaille de baptême. Leur jupe bleu marine. Leurs cheveux longs et attachés. Ces chants. Ces signes. Ces prières » (*Garçon manqué*, p.101), la présence du verbe « ignorer » et du pronom possessifs de la troisième personne : « leurs » - souvenons-nous que la narratrice, en évoquant l'Algérie a recours au pronom personnel de la première personne : mon Algérie, ma ville, ma terre- confirme son non-appartenance à cette famille. La narratrice de Bouraoui se sent exclue de sa famille française, et elle même s'exclut de leur espace, elle sait qu'elle n'accéderait jamais au cœur de cette famille. Sachant que ses jours à Rennes ne sont que temporaires, elle était juste une hôte de passage jusqu'au jour fatal, où

elle réalise que son départ de l'Algérie est un départ définitif sans retour : « Je me sens sans lien avec cette famille, je suis sans ressemblance, sans passé, le seul lien que j'ai serait de la peur » (*Mes Mauvaises pensées*, p.18) La narratrice est le jouet de cette famille française et de la société, elle devient un bouc émissaire, son Moi déchu est en proie au morcellement, aussi bien physique que psychologique : « Avant je ne pensais pas qu'on pouvait souffrir de ses grands parents » (*Mes Mauvaises pensées*, p.135) Une identité sécable par la conscience et insécable par le corps. La narratrice ne conserve de cette famille rennaise que des souvenirs intermittents, qui ne reprennent qu'à des intervalles courts et éloignés. La période de « l'après départ » s'annonce trouble : une crise identitaire et une exclusion provoquant le désarroi de la narratrice. La jouissance de l'enfance aura cédé alors la place au désespoir. Elle cherche inlassablement la moindre ressemblance avec sa famille rennaise; elle se demande si son visage ressemble à celui de sa grand-mère française : « [...] je ne sais rien [...], de son visage, que j'essaie de retrouver dans mon visage, dans ma peau métissée » (*Mes mauvaises pensées*, p.108)

Parmi les membres de sa famille rennaise, figure un personnage que la narratrice ne se plaît pas d'évoquer : le grand-père maternel. Entre elle et son grand-père français, c'est tout un gouffre qui sépare le lien familial et le lien affectif. La narratrice est incapable de comprendre l'attitude de son grand-père français qui repousse et rejette.

« [...] je me dis que mon grand-père, [...] que cet homme a influencé ma vie, [...], l'image que j'ai de moi. Il y aura toujours ce miroir déformant, il y aura cette incertitude aussi, [...] je ne sais pas, je cherche, je cherche au fond de ma mémoire cette phrase que je n'ai jamais entendue à mon sujet « Tu es une jolie fille » » (*Mes Mauvaises pensées*, p.77)

C'est, à travers la façon dont la narratrice nomme son grand-père : « cet homme », que se concrétise ce mode répulsif et ce lien désaccordé entre la petite fille et son grand-père maternel : « Voilà je suis à Rennes, [...], et je n'arrive pas à me défaire de cet homme dont je n'ai hérité d'aucun trait, d'aucune richesse, je ne veux rien de lui, et je ne veux rien lui donner » (*Mes mauvaises*

pensées, p.148) Elle affuble cette personne de descriptions péjoratives : « [...] il n'a rien d'un papa, ma mère ne l'a jamais décrit ainsi. » (*Mes mauvaises pensées*, p.146), en l'accablant de sentiments de crainte et d'indifférence. La locution adverbiale de « jamais » traduit l'irréversible. La narratrice prend conscience, à travers le regard hostile et désapprobateur de son grand-père français, de son exclusion de cette famille rennaise. Ce regard perçu comme dangereux, menaçant, culpabilisant. Cette carence affective due à des considérations ethniques fragilise terriblement le Moi de la narratrice. Cette relation orageuse entre la narratrice et son grand-père vient du passé, elle s'explique par le comportement et l'attitude de cet aïeul français envers sa mère et son père : « [...] j'ai peur parce que c'est la première fois que je reviens avec mon père à Rennes, [...], le jeune étudiant qu'un policier suivait parce qu'il était tombé amoureux de la fille du docteur, j'ai peur de sa fragilité » (*Mes Mauvaises pensées*, p.143), « j'avance avec eux vers l'homme qui les a tant terrifiés pendant leur jeunesse » (*Mes mauvaises pensées*, p.145) C'est pourquoi les relations entre la narratrice et son grand-père sont bâties sur le repoussement, l'absence des liens affectifs, la haine même. Face à ce grand-père maternel, la narratrice exige de son père de lui faire face, de redresser sa tête devant lui et d'être fier de ses origines, de sa culture et de son savoir : « Nous voilà, à nouveau, avec mon père en plus, que je vais tenir aussi, mais dans ma tête, « sois fier mon papa, sois fier de toi » » (*Mes Mauvaises pensées*, p.143)

Alors que les relations de la narratrice avec sa famille française se tissent sur un mode fragile et déstabilisé, ses liens avec sa famille paternelle sont très forts. Ses grands-parents algériens sont désignés par leurs prénoms : « Bachir » et « Rabia », ils témoignent à la narratrice de l'attachement, de la tendresse et du réconfort : « La voix de Bachir qui appelle ses enfants. [...] Elle est éternelle et puissante. Elle me rattache aux autres. Elle m'inclut à la terre algérienne. » (*Garçon manqué*, p.12), « Mon grand-père algérien est dans ma mémoire, mon grand-père français est dans le silence. » (*Mes mauvaises pensées*, p.95) La demeure de ses aïeux algériens est considérée comme un foyer donnant la affection et l'amour, un lien continuellement commémoré dans ses fictions :

« [...] parfois l'odeur d'un gâteau, le sucre des cornes de gazelle, le goût de la fleur d'oranger. » (*Mes mauvaises pensées*, p.134) cette relation affective concurrence avec le rejet de la famille rennaise et le mépris dont le grand-père est accablé.

La narratrice arrive en France chargée d'une identité qui se trouve rejetée, une identité que la société française désire gommer totalement. Sa situation fait naître chez elle des signes de névrose car son entourage ne facilite pas sa vie. Rennes devient un espace d'inconfort identitaire, et la narratrice se retrouve alors obliger de se transformer, de se métamorphoser.

1.2. De Yasmina à Nina : une assimilation forcée

Installée en France, la narratrice vit amèrement la distance qui la sépare de sa première terre. Elle traîne tout ce temps un mal d'être dû à sa filiation partagée entre deux pays, entre Ici et Là-bas, entre deux sociétés. Le prénom Nina de la narratrice dans *Garçon manqué* occupe notre réflexion dans le cadre de l'écriture de soi, car, comme nous allons le voir, il connaîtra une transformation, ou plutôt une mutilation comme l'indique d'ailleurs les propos mêmes de la narratrice : « Je passe de Yasmina à Nina. [...] c'est un assassinat. » (*Garçon manqué*, p.60). Son entourage français va désormais tenter de transformer sa personnalité en commençant par modifier son prénom et celui de sa sœur, elle nous explique à travers les propos d'une amie française rencontrée pendant ses vacances bretonnes, comment cette dernière suggère de nouveaux prénoms aux petites : « On préfère t'appeler Nina plutôt que Yasmina. Nina ça arrange. Ça fait espagnol ou c'est italien. Comme ça on a pas à expliquer nos fréquentations » (*Garçon manqué*, p.123) La narratrice ne sera plus *Yasmina*, mais plutôt *Nina*, Cette modification, cette nouvelle appellation conviendrait le mieux à sa présence en France, un moi social nouveau. Comme la narratrice, sa sœur aînée subit également un changement de prénom, elle passe, en France, de Djamila à Jami : « Jami et Nina » (*Garçon manqué*, p.54), ce prénom qui passera de l'appellation orientale à une appellation occidentale est également une assimilation forcée. Nina et Jami, ces deux petites sœurs,

différentes des autres françaises, anomalie dans la famille française à cause de leurs prénoms et de leurs caractères physiques, provoquant les regards inquisiteurs, grandissent alors dans ce climat qui rejette les algériens, et qui bannit à cause des origines. Porter un prénom qui ne doit pas être un nom arabe, même s'il est espagnol ou italien, cette réflexion qui hiérarchise les cultures, la culture arabe est placée au bas de l'échelle, sa famille française ne peut lui donner un prénom français qui ne collera pas avec son nom de famille, alors elle choisit pour elle un prénom qui sonne espagnol ou italien, l'essentiel qu'il diffère de l'arabe. « Je passe de Yasmina à Nina. [...] c'est un assassinat. C'est un infanticide. C'est un suicide. » (*Garçon manqué*, p.60), « Nina est la mutilation de Yasmina. » (*Garçon manqué*, p.64), cette métaphore du crime ou plutôt du meurtre, accompagnée de la gradation relative aux synonymes du « crime » exprime le désir de la société française à vouloir métamorphoser le prénom de la narratrice en le déviant de son rattachement ethnique pour en faire un prénom qui sonne occidental, le prénom cesse alors d'être une identification ethnique. Plus même qu'un changement de nom, c'est à vrai dire un changement d'identité auquel la société française la soumet. Ses grands parents français, ainsi que la société la replacent en position d'objet et non de sujet. En plus du prénom, la famille rennaise trouve que la tenue vestimentaire de la narratrice est inadaptée car elle est en décalage avec son nouveau milieu social : « Les jeans, les shorts, les maillots en éponge, les claquettes, les cheveux ébouriffés, ça va pour ici. Pas pour la France » (*Garçon manqué*, p.92)

En littérature, le nom est le premier moyen de qualifier un personnage. Le procédé sémiotique de la qualification différentielle est l'une des différentes stratégies de dénégation identitaire déployée dans le roman francophone afin de décrire le drame de personnages étrangers par leurs origines (enfants d'origine maghrébine ou enfants métis), nous ne manquons pas ici de signaler que les exemples sont plutôt nombreux dans la littérature francophone. Là n'est pas l'unique exemple dans l'écriture de Bouraoui, Sebbar aussi soulève ce problème dans de nombreux de ses textes. En effet, une situation similaire est indiquée chez Sebbar, à partir du corpus sélectionné. Nous citons l'histoire d'une jeune

femme algérienne qui, épousant son cousin travaillant à l'usine Renault, émigre avec lui en France, elle aura sept filles et un garçon, sa fille aînée s'appelle Khadidja, sa seconde sera appelée Yasmina mais on lui change de prénom suite à la volonté de la mère, elle s'appellera dorénavant Jasmine, ses autres filles portent un prénom orientale (Houria, Nadia, Nedjma), sauf que la mère étant enceinte de jumelles, elle transgresse la volonté de son mari et décide de les appeler Dora et Dina au lieu de Fatima et Aïcha : « Dora et Dina, c'était bien j'ai pas voulu les appeler Fatima et Aïcha, ici en France, je voulais pas » (*Mes filles*, p.31) mais malheureusement la malédiction tombe sur la famille, l'une des jumelles Dina va succomber dans la folie, devient très violente et détruit tout dans la maison, elle est internée dans un pavillon fermé à hôpital psychiatrique : « Voila pourquoi je pense que mon mari avait raison pour les prénoms » (*Mes filles*, p.34)

Nous retrouvons également l'extension de cette assimilation forcée chez Assia Djebar qui dans son roman autobiographique *Nulle part dans la maison de mon père*¹ sera confrontée au même malaise quant à son prénom arabe. Certes le contexte est différent, puisque la narratrice Fatima nous relate son histoire dans une période où l'Algérie était encore sous l'autorité française : « Et moi dans cette classe, pour mes camarades, je suis différente avec le nom si long de mon père et ce prénom de Fatima qui m'ennoblissait chez les miens mais m'amoindrit là, en territoire des autres. »² C'est ce que craignait la protagoniste de Sebbar : la mère de famille, venue s'installer avec son mari en France, en tenant à appeler ses filles-jumelles par des prénoms occidentaux au lieu de prénoms relevant de l'identité commune au pays natal. Un autre exemple se décline dans le roman de Sebbar : *La Seine était rouge* : le narrateur nous raconte l'anecdote du chanteur Etienne Daho qui se cache, alors qu'il est un fils d'Harki, apprend Amel à Omer : « [...] j'ai vérifié, Daho, c'est un nom algérien et si tu l'as vu à la télé, il a une gueule d'Arabe, il a pas réussi à se cacher malgré son look de dandy... » (*La Seine était rouge*, p.106) il a toujours caché

¹ Alger, Editions Sedia, 2009.

² DJEBAR Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Alger, Editions Sedia, 2009, p.120.

qu'il est algérien. De manière similaire, un autre secret identitaire que cache l'un des personnages principaux dans *Mes mauvaises pensées* de Bouraoui. Il s'agit de la Chanteuse qui est née à Alger mais n'accepte pas cette réalité, elle est prudente pour que personne ne sache cette vérité: « Tu es la seule à savoir, que je suis née à Alger » (*Mes mauvaises pensées*, p.207)

Plus que le nom, les traits physiques et le vestimentaire deviennent prétexte pour le rejet. La narratrice devient alors l'objet de deux sociétés rivales. Ces caractères physiques que Bouraoui choisit de représenter particulièrement chez sa narratrice ont une dimension sociale car ils sont la représentation typique déclenchant l'hystérie et le rejet de la famille rennaise et de la société française. Plus encore, l'évocation précise du vestimentaire de la narratrice est également source de rejet. Nous avons pu montrer enfin, que la perception dualiste qui oriente l'imaginaire de Bouraoui, se trouve également dans les relations de ses personnages- narrateur avec les membres de leurs familles, l'opposition se voit dans le rejet en bloc de l'Autre et de ses valeurs.

2. La narratrice de Bouraoui : une héroïne problématique

Dans le cycle fictionnel composé de *Garçon manqué* et de *Mes mauvaises pensées*, l'écriture de la romancière prend le plus souvent la forme d'un lyrisme mélancolique, triste et plaintif, la narratrice y présente diverses modulations de sa plainte : silence, isolement, solitude et même hystérie. D'ores et déjà, les titres de ces deux récits font référence à un état psychologique traumatisant. A quatorze ans, la narratrice de Bouraoui connaîtra un long exil car elle ne retournera jamais en Algérie. Les premières années passées en France sont les pires, elle vivra le déchirement identitaire et le racisme. Outre qu'elle étouffe la narratrice, sa situation, perçue comme un facteur d'angoisse et d'étranglement de l'être, risque même de causer des problèmes pathologiques de son comportement. Son débat intérieur : « Qui suis-je ? » « Française ? Algérienne ? », paraît interminable et la conduit aux pensées les plus obscures, son « je » entretient une équivocité identitaire ; son dédoublement alimente son pessimisme et ses angoisses et pourrait la conduire vers la dépression. Les

nombreux passages tirés de son récit *Mes mauvaises pensées* témoignent de sa persuasion d'être habitée par un second « Moi » violent qui la dépossède de sa volonté et la conduit à commettre des actes odieux, des crimes même. Ainsi, l'incipit de *Mes mauvaises pensées* est dynamique, le lecteur est plongé d'entrée de jeu dans un moment de crise, celle qu'énonce la première phrase même du récit : « Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées. Mon âme se dévore, je suis assiégée. Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête, quelqu'un qui n'est plus moi que j'aurais longtemps tenu, longtemps étouffé. » (*Mes mauvaises pensées*, p.5) elle poursuit et précise : « J'aimerais me défaire de mon cerveau, j'aimerais me couper les mains, j'ai très peur, vous savez, j'ai très peur de ce que je suis. » (*Mes mauvaises pensées*, p.5) Comme nous le voyons, la narratrice fait tonner dès le départ les topos de la violence. L'expression : « j'ai des mauvaises pensées » se décline de façon obsessionnelle tout au long de l'œuvre. Ces énoncés ont une force particulière, ils se disent dans un rythme percutant, ils commencent par le « je » anaphorique. Le système pronominal axé sur un « je », ainsi que les nombreuses expressions : « Qui suis-je ? » manifestent la notion même de crise d'identité. Dans les deux romans constituant notre corpus, nous relevons l'accumulation d'images se référant à l'angoisse, à la perte et à l'effet de litanie avec l'anaphore. Ne retrouvons-nous pas presque à chaque page du corpus des énoncés qui expriment sa dislocation : « la violence ne me quitte plus. Elle m'habite. Elle vient de moi. » (*Garçon manqué*, p.32), encore un peu plus loin : « Je deviens violente. Avec moi. Avec les autres. Je cache mon identité. » (*Garçon manqué*, p.32), ne voyant pas de solution à son malaise, elle bascule souvent dans le monde du silence et de la mélancolie : « Je me perds dans la mélancolie » (*Sauvage*, p.127), « C'est impossible de se défaire de sa mélancolie. » (*Sauvage*, p.121), Ces réactions la conduisent à la folie, elle doute de sa propre identité, prise entre l'image qu'elle a d'elle-même et les images qu'en ont les autres. Réduit à ces nombreux « Moi », le « je » se perd : « Je perds Alger, [...] je perds Biskra. Je perds les lieux de ma mémoire. » (*Le Jour du séisme*, p.73), ou également :

« Je deviens sans Alger.
Je deviens sans enfance.
Je deviens sans attaches, soumise au bruit et au souffle violent.
Je deviens une ombre sans lumière. »

(*Le Jour du séisme*, p.74)

L'anaphore est révélatrice d'un véritable malaise qui n'arrive pas à s'estomper. La force de cette figure réside également dans le rythme qu'elle donne au langage. La romancière se montre intarissable lorsqu'il s'agit de son enfance en Algérie, de son déracinement. A l'image de la dislocation identitaire, le langage est en crise. Le lecteur, ne trouve-t-il pas ce ressassement ennuyeux, voire stérile ? Bien au contraire, cette répétition ou redondance peut être interprétée comme une permanente remise en question. « [...] longtemps je crois porter une faute. [...] Je viens d'un mariage contesté. Je porte la souffrance de ma famille algérienne. Je porte le refus de ma famille française » (*Garçon manqué*, p.34) Elle se sent coupable et croit qu'elle est responsable de cet acte, de cette faute, elle porte la trace de ce conflit qui restera à jamais présent. Etant sentie comme une dislocation, la différence culturelle conduira au processus d'exclusion qui laissera place à des répercussions violentes et graves incarnant des réclamations d'identité individuelle.

L'idée de la peur poursuit la narratrice dans tout le récit et s'amplifie encore plus, une fois son installation en France, une grande angoisse s'empare d'elle, et tout le texte dira la mélancolie et la solitude qui sont provoquées par différents épisodes.

L'itinéraire de la narratrice dans *Mes mauvaises pensées* permet de suivre le surcroît des angoisses qui la rongent et la lente dégradation de son moi. La narratrice exprime directement son écartèlement et son déséquilibre, l'entre-deux constitue les strates de son être et l'accompagne dans tous les moments de sa vie. Sa crise et son angoisse se résument dans cette question récursive qu'elle se pose : « Qui suis-je ? », question à laquelle il serait plus difficile de répondre lorsqu'elle émane, non d'un seul lieu, non d'une seule société, mais de deux

lieux, de deux cultures, ou plutôt « entre-deux » lieux et « entre-deux » cultures. Cette instabilité se manifeste sous forme d'angoisse déterminant son comportement dans son rapport à elle et à autrui. Depuis l'enfance, elle porte en elle un malaise intérieur émanant de sa double appartenance. Nous venons de voir que la référence à ses relations avec les membres de sa famille française révèle chez elle les premières sensations de rejet et d'exclusion. Ses récits déclinent et amplifient sans se lasser le paradigme du désespoir, s'y voit alors une présence abusive et acharnée de répétitions lexicales : « La tristesse est plus forte que le ciel » (*Sauvage*, p.121), « J'ai peur de moi. » (*Mes mauvaises pensées*, p.93), « une peur qui rend immobile. » (*Mes mauvaises pensées*, p.69), « J'ai peur de ma violence qui reste sous ma peau fine. » (*Mes mauvaises pensées*, p.93) Ce sont les motifs de la solitude, la douleur, l'angoisse et les ruptures, qui reviennent fréquemment.

La dislocation identitaire darde l'hostilité effrayante du désir du crime : « Je n'ose plus me regarder dans le miroir, je ferme les chambres de notre appartement à clé, je cache les couteaux, je dors seule, j'ai si peur de faire du mal à l'Amie. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.6). Ces relations défectueuses avec les deux sociétés la conduisent à l'isolement et au mutisme. Le doute est là, bien installé au cœur de l'identité de la narratrice. La narration comporte certains passages où la narratrice devient incompréhensible et inaccessible pour le lecteur. La romancière lui ménage une part d'ombre, elle est un être de fuite et non une construction fictive claire. Elle est prise dans la confusion. Elle révèle ses doutes, ses hésitations ses revirements au Docteur C. La narratrice se trouve dans une position intenable puisque, par sa mère française, elle n'adhère pas aux algériens, sans pour autant adhérer aux français qui la considèrent comme métisse. C'est dans cet entre-deux que se joue son identité disloquée. Sa situation interculturelle la conduira à se mettre à la marge de la collectivité dont elle fait partie.

Le « moi » de la narratrice est alors sujet de recherche et objet d'interrogations existentielles. C'est une identité éparpillée à travers les espaces : Ici/Là-bas, les cultures : algérienne et française et les sexes : fille ou garçon. C'est une narratrice

qui ressasse sa solitude et revient constamment sur son enfance, un temps perdu. Nous pourrions voir que Bouraoui adopte l'esthétique du héros problématique de Luckas, pour ses narratrices en crise. En effet, sa narratrice incarne les caractéristiques du « Héros problématique » de Georg Lukacs, le fondateur de la sociologie de la littérature. En précisant dans son ouvrage *La Théorie du Roman*, que le vécu du héros/personnage principal du roman se tient dans : « [...] une implacabilité tout aussi démesurée que se révèle la futilité de son existence dans le tout du monde ; l'isolement de l'âme, la coupure qui l'exclut de tout point d'appui. »¹ En rapportant les propos de Lukacs, Wadi Bouzar précise que le héros problématique est un être : « à la recherche du sens de sa vie, c'est-à-dire de la connaissance de soi. »², entre ce héros et le monde existe une relation qui : « demeure incomplète et fragile. » sa conscience est « déchirée », des traits dont témoigne la narratrice de Bouraoui. En effet, nous trouvons que le comportement de la narratrice laisse voir une conception du personnage en procès qui répond aux caractéristiques du « héros problématique ».

Face à ces bêtises et ces hypocrisies, la narratrice /personnage principal du roman est impuissante à agir sur le cours des choses, elle choisit par conséquent de se réfugier dans sa vie intérieure. Sa réalité biculturelle lui apparaît faite de fragments entièrement opposés les uns aux autres. Son pessimisme est inconsolable, son isolement est grand. L'antagonisme social qui aboutit dans la plupart des cas au paradoxe, révèle le caractère hautement problématique de cette narratrice. Son identité bascule entre l'infériorité en adhérant à une société hypocrite et l'enfermement, voire l'attitude narcissique. La narratrice a une attitude paradoxale qui fait l'objet d'une sorte d'auto-analyse. Elle revendique son étrangeté et retrace alors les contours du héros problématique de Georg Luckas. Ne pouvant accepter son entourage tel qu'il est, glisserait-elle vers le narcissisme ou l'autodestruction ? De là, son écriture s'ouvre sur un pessimisme presque irrémédiable. Privée de tout point d'appui, la narratrice ressent la futilité

¹ LUKACS Georg, *La théorie du Roman*, Paris, Gonthier, 1963, p.116.

² BOUZAR Wadi, *Roman et connaissance sociale*, Alger, OPU, 2006, p.122.

de son existence dans ce monde qui l'entoure, son intériorité se disloque et son angoisse croît de façon démesurée.

Son texte *Le jour du séisme* est un court récit qui se caractérise par un certain lyrisme tremblant comme l'indique d'ailleurs son titre qui fait référence à un séisme. Mais de quel séisme s'agit-il ? En rentrant dans les pages du récit, nous relevons la date du 10 octobre 1981, référence au séisme qui a frappé l'Algérie. Ce tremblement de terre a fait date dans la vie du « je » narrateur, il est à la fois géologique et social, c'est la terre algérienne qui est blessée et le « Moi » de la narratrice qui est disloqué. Ces conséquences du séisme (El Zilzel) sont répercutées, en effet, sur la terre du père et la conscience de la narratrice. Le séisme dépasse l'anecdote, il est saisi dans ce qu'il a de plus frappant, se greffe alors sur le sens dénotatif un autre sens connotatif. La romancière devançant son sens premier de tremblement de terre, l'associe à l'arrachement de sa narratrice de sa terre d'enfance : « On assassine mon enfance. Je perds l'origine. La terre disparaît avec mes secrets. [...] je perds ma place, essentielle. Je perds mes marques. » (*Le jour du séisme*, p.22) le séisme a donc une portée symbolique : l'arrachement, le déracinement, l'exil : « Je perds Alger, [...] Ma vie adulte, est à construire. [...] Je dévie de ma route. Je change, à jamais. Le séisme prend mon bonheur. Il brouille les lieux, paisibles. Il renverse les lignes habituelles. Il prend l'équilibre. » (*Le Jour du séisme*, p.73) « Quitter Alger est une séparation de soi. » (*Le Jour du séisme*, p.89), « Quitter Alger est un acte violent. C'est un arrachement qui implique la mémoire, son noyau, son intégrité. C'est se détourner de soi. C'est se rendre à l'errance. [...] l'enfance devient historique. [...] Le regret est permanent. » (*Le Jour du séisme*, p.78), son départ d'Alger est identifié, à travers ce procédé d'énumération, à l'égarement et à l'anéantissement. Cette symbolisation est visible dans la représentation du séisme qui frappe l'Algérie, et qui semble aussi représenter son arrachement à sa terre d'enfance, connotant ainsi la tristesse et la douleur qui ont gagné son âme. Ce séisme connote l'espace intérieur de son âme, et les métaphores telles : « Le séisme, [...] démet. Il défait. Il dégrade. Le diable agit par division. » (*Le Jour*

du séisme, p.24) renvoyant à l'arrachement s'accroissent sur le champ lexical de la destruction et du ravage.

Bien qu'écrit en prose, *Le Jour du séisme* présente des passages qui sont agencés à la manière des vers d'un poème, et qui sont poétiques aussi par la qualité de leur pouvoir suggestif. Observons cet extrait :

« Qui sait le séisme ?
Qui sait la vraie peur ?
Qui sait le désarroi ?
Qui sait, enfin, mon enfance liée au mystère algérien ? »
(*Le Jour du séisme*, p.61)

Le séisme est à la fois géographique, psychique et scripturaire¹ car il déstabilise les normes de la langue française. Les phrases fragmentées, présentées en vers dans cet extrait rythment à la fois une réalité géographique de l'Algérie et une réalité identitaire d'une narratrice métisse déracinée de son lieu d'enfance. La douleur s'y exprime par une sensation de disparition, par le sentiment de perdre son unité physique et intérieure. Le terme « ombre » revient sans cesse dans ses romans, son interprétation peut avoir besoin de la réflexion psychanalytique. L'ombre est un phénomène psychique, consistant, selon Jung en un « éternel antagonisme », elle représente la partie refoulée du la psyché, donc le Moi. C'est sans doute cette ombre que la situation culturelle de la narratrice étend sur le récit, elle lui confère ainsi toute sa gravité.

La narratrice oublie même son adresse, élément très significatif, qui indique que cette dernière n'arrive pas à s'inscrire dans un espace :

« Au début, je décline mon identité, nom, prénom, âge, date et lieu de naissance ; ensuite, je dis : « Quelle est mon adresse ? » Et cela arrive au fond de la nuit, mon adresse est l'adresse où je vis. Puis j'ai un doute, non, mon adresse est l'adresse de mes parents, et j'ai encore un doute, mon adresse est sous les préaux de l'immeuble sur pilotis, je viens de là » (*Mes mauvaises pensées*, p.247)

¹ Se référer au Chapitre III de notre travail de recherche : Pour une esthétique de la diversité.

Quel énorme fossé sépare, en effet, le « je » de la narratrice enfant en Algérie, de celui de l'âge adulte en France ? L'oubli ou l'effacement de l'adresse, qui constitue l'une des composantes de l'identité, est la manifestation d'un trouble identitaire, qui se compense par le recours au souvenir orienté vers le passé algérien afin d'échapper au présent qui indique ses tourments. Dans cet entre-deux insoutenable, elle est tellement aliénée d'elle-même au point de se sentir anéantie, probablement, sans aucune possibilité de rédemption. Les « Moi » de la narratrice parviendraient-ils à signer une trêve durable ?

2.1. Amine, l'Amie : des Alter Ego

La narratrice manifeste l'angoisse d'une crise d'être, dans son incertitude à reconnaître son moi, chacune de ses interrogations sur son être passe par la recherche d'un moi qui se prend et se complète d'œuvre en œuvre, par le moyen de l'image du double. D'innombrables recherches effectuées sur l'écriture de Bouraoui, se sont intéressés particulièrement au parcours de deux instances : l'une narrative qui désigne les multiples narratrices des textes et l'autre réelle qui est l'auteure elle-même, et ce bien sûr en s'inscrivant dans la veine autobiographique. Par ailleurs, Bouraoui met également en scène d'autres personnages qui méritent que nous leur accordons de l'importance. Nous montrerons que ce sont des personnages qui peuvent être considérés comme les doubles des narratrices, ou leurs Alter ego. Ces derniers seront Amine dans *Garçon manqué*, l'Amie dans *Mes Mauvaises pensées*, et Sami dans *Sauvage*. L'hybridité n'est pas uniquement propre à l'être de la narratrice/personnage principal, elle est aussi dans ses Alter-Ego : Amine : hybride par le sang (mère française et père algérien), l'Amie, qui est à la fois personnage et dédicataire de l'œuvre *Mes mauvaises pensées* est hybride, non pas par le sang, mais par la culture, puisqu'elle est une française d'Algérie. Ces trois Alter Ego : Amine, l'Amie, Sami, cette rime intérieure en [mi] ne peut pas être le fruit du hasard. Nous allons tout d'abord identifier les stratégies du dédoublement et il s'agira ensuite d'en préciser leurs valeurs esthétiques dans le texte. Pour cela, intéressons-nous plus particulièrement à son double Amine.

Amine est son double dans *Garçon manqué*, elle est collée à lui tous les temps, partageant avec lui tous ses moments de bonheur mais également sa douleur puisqu'ils sont tous les deux enfants métis. Cette figure masculine apparaît dès la deuxième page du récit et ne le quitte pas jusqu'au dernier chapitre intitulé justement « Amine » (*Garçon manqué*, p.185), « Tu me subis. Je te traverse. [...] Ta vie a deux temps. Toi, moi, toi, moi. Je suis en toi, Amine. Tu es pénétré. » (*Garçon manqué*, p.62) Le « tu » est à vrai dire le « je » et le « je » se cache derrière le « tu » cette pathologie du double accompagne sa narratrice dans tous ces récits. Habitée par les mêmes configurations identitaires obsessionnelles, le prolongement de la figure du double se fait d'un texte à un autre.

Aussi, Bouraoui affectionne une forme particulière du discours : celle du monologue. Dans les trois œuvres retenues pour corpus, le discours de la narratrice est intérieure, articulé à soi-même, ou adressé à ses alter-Ego, désigné par leurs noms. Ce monologue est exclusivement pris en charge par la narratrice /personnage principal. Elle se parle à elle-même, et parle aussi à ses Alter-Ego. Leurs présences établit la fiction d'un dialogue, mais un dialogue qui reste à sens unique, car ces alter-Ego sont muets, ne répondent jamais, ne prennent jamais la parole. Amine, l'Amie et notamment Sami sont des personnages muets, sans voix, ils ne parlent jamais dans les récits : « Amine qui regarde sans rien dire. Son silence est un accord. [...] ainsi, je deviens son double. » (*Garçon manqué*, p.18). Dans d'innombrables séquences, le « je » est utilisé plusieurs fois sans aucun autre pronom de dialogue, cela traduit l'isolement de la narratrice. Nous relevons dans un long monologue des répétitions à caractère schizophrénique de nombreux mots qui reviennent : « peur, folie, angoisse, phobie » et hallucinatoire : « rêve, nuit, souvenir, fantôme, hante, cauchemar, sombre » (*Garçon manqué*, p.85), des mots proches par le sens : « infanticide, suicide, assassinat, mutilation » et des mots proches par la forme : « perd, perte » Toutes ces répétitions résument et reprennent sans cesse le thème principal de son écriture : la dislocation identitaire d'une narratrice métisse. Nous relevons également un nombre important de modalités interrogatives, traduisant l'égarement existentiel de la narratrice : « qui suis-je ? » et conduisant vers un

dédoublément en ne cessant de s'adresser à elle-même. Le quotidien de la narratrice est complètement envahi par les mots et les comportements insupportables des autres à son égard. Le monologue traduit alors la montée de l'angoisse, de la peur, de la folie même ; qui se dessine sur le plan discursif par les nombreuses gradations qui se font jour, à titre d'exemple : « [...] c'est un assassinat. C'est un infanticide. C'est un suicide. » (*Garçon manqué*, p.60), et par les antithèses dont le paradoxe va croissant : « Je suis l'une contre l'autre. J'ai deux éléments, agressifs. Deux jalousies qui se dévorent. » (*Garçon manqué*, p.33), « Tout me sépare de ma vie algérienne. Tout. Ce bruit. [...] Rien. » (*Garçon manqué*, p.104), « Je suis tout. Je ne suis rien. » (*Garçon manqué*, p.20), ces deux monosyllabes : « tout » et « rien » s'opposent dans des positions identiques, ils se répètent dans la suite du texte et dans pratiquement toute sa production, ils sont porteurs de paroxysme, il y a là une contradiction irrésolue à l'intérieur du « Moi » de la narratrice. Ces itérations, dans l'écriture de Bouraoui, paraissent avoir un ton amer. Par ailleurs, les métaphores et les personnifications ont-elles aussi une forte cohésion et se font écho car elles se relient à l'impression dominante du texte : le morcellement identitaire de la narratrice : « Le séisme, un animal. » (*Le Jour du séisme*, p.73), « Il (séisme) pointe, un bâton, il défait l'enfance. » (*Le Jour du séisme*, p.28)

Amine est également désigné par l'apostrophe « Tu », la romancière sème la confusion entre le « je » de la narratrice et l'apostrophe « tu » de Amine, ce « je » prend la place du « tu » sans aucun avertissement. D'ailleurs, le lecteur, à maintes reprises, n'arrive pas vraiment à distinguer le « je » du « tu ». Nina ne se détache guère d'Amine, l'interpellant dans ses différentes expériences et anecdotes : « Amine pourrait être mon frère » (*Garçon manqué*, p.7), « Seul Amine sait mes jeux, mon imitation. Seul Amine sait mes envies secrètes. » (*Garçon manqué*, p.15), « Lui seul sait. Il sait ma fragilité. » (*Garçon manqué*, p.29), « Amine et moi. Moi et Amine. [...] Attirés l'un par l'autre. » (*Garçon manqué*, p.30), ces interminables monologues expriment principalement la situation tragique dans laquelle se trouve la narratrice à cause de son biculturalisme. En créant ces figures de doubles, les narratrices optent pour une

stratégie palliative. Ce sont autant de voix qui font entendre la diversité et le droit à la différence. En l'absence d'une identité bien définie, elle peut réaliser des identités selon ses fantasmes sans nul besoin de se chercher des attaches.

Par ailleurs, ses interrogations sur son être passent par l'expérience du « miroir » (*Garçon manqué*, p.61), « Il y aura toujours ce miroir déformant, il y aura cette incertitude aussi. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.77) Amine serait ce miroir dans lequel la narratrice se contemple, la présence de la figure de ce personnage l'incite à s'abandonner à un interminable monologue intérieur, elle apparaît comme le foyer vers lequel les propos de la narratrice convergent. Cette technique littéraire, qui est étroitement liée au principe de renvoi à l'image, s'empare de son écriture, elle est décelable dans les deux romans de notre corpus. Pour que l'image du « Moi » de la narratrice soit pleinement active, Bouraoui utilise, en plus du miroir, deux autres objets réflecteurs qui sont : l'hologramme et le kaléidoscope, autant de processus par lesquels le vécu de la narratrice se trouve métamorphosé, elle s'y mire et se contemple dans son reflet : « on est comme des hologrammes. » (*Sauvage*, p.102), « [...] nos images ressemblaient à celles des kaléidoscopes, tout était fragmenté. » (*Sauvage*, p.39)

Ces Alter egos reproduisent sa dislocation identitaire et l'aide à gérer sa situation interculturelle, lui permettant d'aller de l'auteure au lecteur. Ces Alter Egos deviennent les délégués du narrataire, ils pourraient assumer sa fonction, le narrataire est : « [...] le TU auquel le JE s'adresse dans le roman : créature fictive et non dotée d'un état civil. »¹, le narrataire : « [...] peut être qualifié d'interlocuteur intratextuel, construit par la fiction et ayant un statut étroitement dépendant de celui du narrateur. »² le narrataire a un pouvoir de réflexion, il apparaît comme un support qui donne de la force puisque la narratrice se mire dans sa personne, se regarde, l'interpelle et l'interroge sans cesse ; de là elle s'auto-analyse lucidement. La narratrice adulte cherche dans la personne

¹ ACHOUR Christiane et REZZOUG Simon, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 2005, p.200.

² KAYSER W. « Qui raconte le roman ? » in G. GENETTE et T. TODOROV (s.dir.de), *Poétique du récit*, Paris, Points, 1977, p.71.

d'Amine, l'image de sa première vie autrement-dit de son enfance en Algérie. La projection est loin d'être narcissique, elle se regarde infiniment dans cet alter – ego, non pas pour former une image idéale à laquelle elle fait tout pour ressembler, l'image ici est le produit d'une libération intentionnelle de la conscience, elle est un espace intérieur de continuité entre son corps, sa conscience et le monde extérieur. Ces Alter-egos produisent toutes les nuances psychologiques de la narratrice, ils lui permettent de rehausser son identité fragile. Le pronom « tu » qui forme le deuxième pôle du couple « je/tu » suggère l'apparence et l'immédiateté de la souffrance de la narratrice. La figure des Alter egos lui permet de créer une certaine distance qui lui permettra d'extérioriser et de transmettre son désarroi.

A nos yeux, *Mes mauvaises pensées* et *Garçon manqué* de Bouraoui sont des romans de la fragmentation, en ce sens qu'ils dévoilent des fractures entre un Ici et un Là-bas, entre l'identité algérienne et l'identité française, entre un « Moi » et son double. Un corps normé socialement : algérienne et française, et un « Moi » déchiré, il ne s'agit que d'un entre-deux confus. De la confrontation entre deux moitiés d'un même Moi, naît un mal de vivre qui conduit à la solitude, au désespoir et même à un nihilisme désabusé.

Récapitulons en quelques lignes la réalité interculturelle de la narratrice de Bouraoui. Deux positions extrêmes caractérisent le rapport : identité de la narratrice/ réalité métisse (réalité géographique, familiale, sociétale, genre). Son Moi est disloqué, il se dédouble dans des Alter Ego : Amine, l'Amie et Sami symbolisant par ailleurs l'innocence d'un âge d'or qui est celui de l'enfance, et ceci le mène à la désillusion, à être le centre de conflits et de luttes générationnelles entre Algériens et français. Arriverait-elle à se dispenser de cet énorme paradoxe et à renoncer à sa quête identitaire problématique ? Les tentatives de recoller ce Moi éparpillé, seraient en vain. Son Moi restera-t-il inerte, en attente, confiné dans son espace intérieur, ou, au contraire se révoltera-t-il contre toutes fausses convictions réductrices et discriminatoires ? Et de

quelle manière sera cette révolte ? L'écriture de Bouraoui est véritablement celle du doute, de l'incertain et de l'incertainable.

3. Les supplices de l'exil

La prédilection de Sebbar pour la rencontre des cultures, caractéristique de sa création littéraire, la conduit à introduire dans son monde romanesque des personnages formés d'êtres issus d'origines diverses, minoritaires, départagés entre des pratiques sociales éloignées qu'ils sont, dès fois, contraints d'accepter et d'autres fois obligés de rejeter. Nous consacrerons la séquence suivante à une réflexion sur la coexistence socioculturelle de l'espace d'origine et l'espace d'accueil que lui réserve Sebbar dans le corpus choisi. En ce sens, l'analyse qui suit canaliserait un certain nombre d'espaces favorisés investis de toute une série d'associations et de significations symboliques : collectivité/individualisme, enfermement/liberté, permis/interdit, mythique/hostile. Aux espaces mobilisés dans le texte sebbarien, les personnages accordent des valeurs socioculturelles. Rien de semblable cohérent entre le village natal et la ville étrangère, dans toute sa production, elle met l'accent sur le fait que les exilés vivent un égarement spatial et social. Nous verrons dans cette séquence que l'opposition interviendra dans la représentation de l'ensemble des soubassements culturels rattachée au couple (Ici/Là-bas), des lieux qui revêtent de nombreuses valeurs. A ce propos Youri LOTMAN explique que le : « modèle spatial du monde devient dans les textes un élément organisateur, autour duquel se construit aussi ses caractéristiques non spatiales. »¹ Nous tentons par conséquent, dans ce qui suit, de cerner les valeurs sociales qui se dégagent de l'opposition spatiale. Tous les personnages, que se soient principaux ou secondaires, rencontrés dans l'imaginaire de Sebbar, se déploient dans des espaces dessinant des valeurs sociales. Il sera question de l'évocation de l'exil dans sa réalité quotidienne qui touche le plus grand nombre d'émigrés et ce à travers son roman *Le Silence des rives* et quelques nouvelles.

¹ LOTMAN Youri, cité par ZIETHEN, Antje. (2013). La littérature et l'espace. *Arborescences*, (3), In <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf> consulté le: 27-02-2016.

3.1. L'homme : une dislocation psychologique

Le déracinement ou l'exil n'est pas l'unique conséquence de l'émigration, il y a en outre, la déception de ne pas trouver le pays que l'on s'était imaginé. Ici, en France, le travail est aussi dur et la misère presque aussi grande. La France n'est pas le pays de richesse. Sebbar décrit d'une manière saisissante la destinée de ces personnages qui souffrent et elle dépeint leur inquiétude persistante, leur affliction et leur malheureuse condition. Le thème de l'exil qui traverse *Le silence des rives* relève en effet du pathétique avec ses diverses modulations : déréliction, isolement, solitude, nostalgie de la terre natale et sentiment d'impuissance. Cédant au désespoir, le personnage principal désigné par : « l'homme » est convaincu qu'il ne reviendra jamais dans sa patrie, parmi les siens. Il souffre rétrospectivement de son éloignement du : « Là-bas » et ne parvient guère à reconquérir le calme et la sérénité. Le temps a exercé ses ravages sur lui et sur les hommes exilés, il a métamorphosé, en quelques années, leurs jeunesse et leurs vigueurs en de vieillards en cheveux blancs, à la démarche pesante et constamment fatigués. De manière récurrente, nous retrouvons des réseaux d'images qui tissent en profondeur l'œuvre, renvoyant aux champs lexicaux de la désolation, de la destruction, de la mort des choses et des êtres comme images d'un oubli profond et total, certains passages du roman sont à citer : « Soumis à un destin désastreux, séparés et soudés. » (*Le Silence des rives*, p.120), « Ses compagnons, nomades des villes comme lui. » (*Le Silence des rives*, p.112)

Dans ce récit, l'on doit sans doute plus observer une dislocation psychologique du personnage qu'une dégradation matérielle, comme c'est le cas dans de nombreux récits exiliques. La déchéance psychologique du personnage principal est régulièrement rappelée par les occurrences : « compagnons d'exil et d'alcool. ». Lui et ses compagnons d'exil reflètent ainsi la condition d'émigrés humiliés, démunis et sombrant dans l'alcool. Tout le récit se réalise dans un registre lyrique où l'auteure exprime les émotions et les états d'âme du personnage principal entre nostalgie, regret et perte ; nous pouvons à cet égard

relever les verbes et les substantifs de la dégradation psychologique qui scandent le texte : « S'il a une âme, il n'en est pas tout à fait sûr » (*Le Silence des rives*, p.101), « [...] dominos éparés, dans l'odeur de la bière et du tabac. » (*Le Silence des rives*, p.112), « l'homme a bu beaucoup de bière ce dimanche, [...] dans le café de la mer, il parle trop fort. » (*Le Silence des rives*, p.101), « il fume et boit » (*Le Silence des rives*, p.131), en effet, le quotidien de l'homme se résume à ces récurrentes scènes de déchéance morale. La souffrance psychologique de l'homme réside dans son errance et sa vie est soumise au hasard. Le narrateur présente les actions de telle manière que l'homme semble n'avoir aucune prise sur son destin ; tout au long du roman, Sebbar multiplie les indices, fournis de manière directe ou suggérée, du destin de l'homme livré au hasard. Nous relevons la présence récurrente de « l'hirondelle » et toute la symbolique qui s'en dégage. En effet, il nous a été permis de remarquer que Sebbar établit une série d'échos entre le parcours de l'hirondelle et la vie de l'homme, elle use de ce motif littéraire pour décrire l'expérience de l'exil. Le narrateur précise au lecteur que l'homme est né le même jour de l'éclosion des œufs de l'hirondelle, l'hirondelle construit parfaitement son nid pour donner naissance à ses oisillons alors que lui n'a pas de maison, ni d'enfants, sa vie est partagée entre la maison de la française et le café comme un clochard, l'hirondelle sait retrouver le chemin de retour : « [...] les hirondelles sont fidèles. [...] (elles) viennent de si loin, de l'autre bout de l'Afrique jusqu'ici, et la mer à traverser, des migrantes qui ne se trompent pas, elles savent, et lui ne sait rien de là où il doit vivre, il suit le hasard ou le destin, pas comme les hirondelles qui ne font rien de travers. » (*Le Silence des rives*, pp.72-73). L'homme précise à ses amis d'exil qu'il a : « vécu comme un chien et (il) meurt comme un chien. » (*Le Silence des rives*, p. 89), la rhétorique se durcit avec l'usage de ce cliché, correspondant le monde animalier à celui des exilés. Cette comparaison ne nous rappelle-t-elle pas l'ouvrage de Azouz Begag : *Les Chiens aussi*, publié en 1995 où l'auteur qui est issu lui-même de l'immigration, nous offre un panorama d'images métaphorisant les êtres émigrés par les chiens. Ce roman qui a connu un grand succès auprès de la critique française, dévoile de façon originale, le

drame de l'émigration : « Hélas, nous n'étions pas égaux comme tout le monde [...] Ils avaient acheté mes parents au marché des chiens, pour les employer comme sécurité intérieure dans le jardin de la villa : ATTENTION, CHIENS MECHANTS, C'étaient nous. »¹ , « Les chiens et les zimmigrés, c'est kif-Kif. »² Tout le roman de Begag est bâti sur une comparaison entre les « chiens » et les immigrés. Décidément l'image de l'animal en général et le « chien » en particulier se superpose fréquemment à celle de l'homme émigré, élément commun à l'imaginaire développant la thématique de l'exil, que de nombreux écrivains ont exploité quelques soient leurs techniques esthétiques. Le mot « chien » englobe très largement tous les aspects sociaux et moraux de la communauté des magrébins.

Le silence du narrateur qui, dans son évocation du personnage principal, n'en mentionne presque aucun trait social ou économique (vêtements, profession, revenus...) souligne à lui seul le fait que, d'une part l'homme ne possède rien : seuls les humbles compagnons de fortune permettent au protagoniste de retrouver quelques instants de bonheur, ils l'invitent à manger et à dormir chez eux : « ses compagnons l'invitent à manger, à dormir, il accepte parfois. » (*Le Silence des rives*, p.62). Comme nous venons de le voir, le désintéret du narrateur pour ce qui est de l'ordre de la possession matérielle évoque le projet de la romancière à orienter ses lecteurs vers la dislocation psychologique et ses répercussions sur ces marginalisés plus que l'intéret financier. Sur le plan philosophique de l'exil, cela se conforme à ce qu'a dit Edward Said, repris par Mildred Mortimer, à propos du sens de l'expérience de l'exil : « Ce que l'individu y gagne, et ce qu'il y perd aussi. »³, l'unique équation qui n'a pas de solution. Au-delà du matériel, le sacrifice de l'homme réside dans la fuite du temps, dans les tourments psychologiques de ne pas pouvoir tenir ses promesses à sa mère. Vivant une forme de vie monotone et récurrente : des journées entières passées à boire, à pêcher au bord du fleuve ou à jouer aux dominos, l'exilé est

¹ BEGAG Azouz, *Les Chiens aussi*, Paris, Ed. Du Seuil, 1995, p.15.

² Ibid, p.61.

³ MORTIMER Mildred, « L'exil et la mémoire dans *Le Silence des rives* », dans LARONDE Michel (s.dir.de) *LEÏLA SEBBAR*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.70.

sans enthousiasme, sans envie de vivre. L'homme vit comme une loque humaine, muré dans son silence. Aucun but, aucune fin ne vient orienter sa vie. Ce quotidien s'oppose fortement à celui de l'enfance passée en terre natale. L'apparition de l'hirondelle suggère également le tourment par le biais du remords. Voir une hirondelle passée est vécu comme un grand événement par l'homme, cet oiseau, qui rappelle à ce personnage son enfance.

L'exil a été largement travaillé par les écrivains et ses conséquences sont nombreuses. Dans notre corpus, nous venons de voir que la romancière insiste sur l'une de ces conséquences majeures : la dislocation psychologique de l'homme cloué dans son exil et celle des femmes : « mère, sœur, épouse, cousines » restées seules au village natale, souffrant elles aussi de l'absence du masculin. Dans ce récit, Sebbar fait aussi allusion aux conditions économiques des exilés mais travaille beaucoup plus la perte morale. Le registre est donc tragique : « Ils ont quitté la terre natale [...] pour les machines et les mines, après ceux qui sont allés à la guerre » (*Le Silence des rives*, p.62), « ogresses, usines » (*Le Silence des rives*, p.47), les usines de ce pays sont comparées par le biais d'une métaphore *in absentia* au terme « ogresses » qui suggère la réduction de ces hommes au néant. En effet, la présence de ce terme métaphorise la destruction des ouvriers sur le plan social et humain par les régimes économiques, symboles de sociétés industrialisées et qui ne sont que l'extension de l'exploitation coloniale. La vie qui attend les immigrants et leurs familles est faite de misère physique due aux conditions dans les bidonvilles. Le narrateur nous présente ce personnage comme un être qui a été broyé par son exil : « tout arrive par hasard dans sa vie » (*Le Silence des rives*, p.66), « il est venu mourir en terre étrangère comme un banni » (*Le Silence des rives*, p.95) d'ailleurs, l'extrait suivant reprendra cette image : « ils partent pour rien ». Ne rien gagner de cette vie navrante : « Elle sait qu'ils partent pour rien » (*Le Silence des rives*, p.25) Si l'émigré est resté chez lui, n'aurait-il pas gagné sa vie ? Là ce sont les conséquences néfastes de l'exil, se perdre dans la foule, la vitesse et le défilement du temps, tout se passe comme si ces hommes avaient été enfoncé dans un espace physique souvent hostile et dans un néant d'oubli. Dans le prolongement

de cette perspective, nous pouvons appuyer notre thèse en faisant part des exemples tirés d'autres romans appartenant à la littérature maghrébine d'expression française, à titre d'exemple, *La terre et le sang* de M. Feraoun : « [...] il est clair que nous ne pouvons pas être heureux parmi eux »¹ Connaître le bonheur et la richesse en terre étrangère est un mirage qui découvre, en se dissipant, une réalité amère et cruelle. Ce monde occidental ne procure que des expériences décevantes.

Ce récit qui se veut la voix des émigrés, travaille d'abord à exprimer la peine et les souffrances de la première génération d'émigrés. En effet, c'est avec des mots simples, des accents d'une grande justesse, que la romancière dépeint les circonstances de ces exilés. Sebbar a réussi parfaitement à décrire une situation réelle de souffrance et de privation : celle d'une communauté exilée en France. L'abolition de l'énonciation, de l'espace et du temps confère au récit une puissance émotive et dramatique, mais aussi une authenticité et une véracité. Nous avons constaté qu'à la dualité qui oppose les paysages géographiques, correspond une dualité des comportements et des émotions. En France, la colère et l'absence viennent souvent remplacer le bonheur vécu au pays d'origine ; les éclats de rire disparaissent laissant la place à l'isolement et à la tristesse.

3.2. La dichotomie : banlieue/ville

Majoritairement, les personnages exilés de Sebbar sont renvoyés à la catégorie de simples ouvriers étrangers, travaillant dans des usines d'automobile françaises ou dans des mines, et leurs épouses sont des couturières à la maison, clouées derrière leurs « Singer » confectionnant des vêtements pour la communauté de la banlieue : « [...] j'avais la Singer, je gagnais un peu d'argent à la maison, je travaillais pour les femmes du quartier. » (*Mes Filles*, p.33) Dans ce contexte migratoire, la récurrence la plus dramatique serait sans doute celle de la présence sociale de la « banlieue », espace émouvant et fondateur qui a généré toute une série de faits concomitants, devenus emblématiques de la littérature beurra.

¹ FERAOUN Mouloud, *La Terre et le sang*, Paris, Points, 2010, p.196.

La dissociation spatiale s'établissant entre espace natal et espace d'accueil, que nous avons relevé au premier chapitre, aboutit à un autre couple fréquent dans son écriture, qui est celui de la dissociation entre la banlieue et le centre de la ville étrangère. Présentant parfaitement le gouffre qui sépare la communauté des étrangers maghrébins et la communauté des français natifs, le bidonville se situe à la lisière de la ville. C'est un lieu peuplé par la souffrance, le silence de ses occupants. La symbolique de la banlieue revêt plusieurs apparats : celui de la misère, de la prostitution, de la drogue et de l'insécurité.

Dans son récit *La Seine était rouge*, Noria, personnage principal, se rappelle son enfance en banlieue, sa famille habitait le bidonville « La Folie à Nanterre ». (*La Seine était rouge*, p.35), elle raconte à Louis ce quotidien : « l'été, on avait si chaud dans les baraques. » (*La Seine était rouge*, p.55), « On avait pas d'arbre au bidonville. Juste un, un seul qu'un paysan avait planté, un Kabyle qui voulait son arbre à lui, dans la boue de Nanterre. Quand on a détruit le bidonville, il était là, il gardait son arbre. On l'a pas coupé. Il est resté. » (*La Seine était rouge*, p.55), « Au 7 de la rue de la Fontaine, on pleurait, on voulait pas être là, dans les planches et la tôle. » (*La Seine était rouge*, p.55) Ces nombreux passages dans *La Seine était rouge* évoquent la vie au bidonville. La topographie de la banlieue est particulière, elle se caractérise par son absence du centre et de repères : « Des rues sans nom, des noms fantaisistes, souvent illisibles, des rues... Si on peut appeler ça des rues... » (*La Seine était rouge*, p.33), la banlieue « La Folie à Nanterre » n'a aucune topographie. « On n'en parle pas. » (*La Seine était rouge*, p.33) : un souvenir relégué à l'oubli à cause de la souffrance vécue dans ce bidonville. Les conditions de vie des émigrés sont décrites comme très dures, elles génèrent la souffrance et l'angoisse. Lorsqu'il s'agit du bidonville la description est construite sur le procédé de l'énumération, la description de ces espaces est fondée sur la juxtaposition syntaxique. « Des rues [...], des rues [...], rues. » (*La Seine était rouge*, p.33) la récurrence du terme « rues » crée l'effet d'amplification, cette anaphore culmine avec l'emploi du pluriel, traduisant un réalisme dramatique car Sebbar, dans ces scènes décrites, désire être le plus proche possible du réel ; elle favorise encore plus cette dramatisation à travers la

gradation dans l'énoncé suivant : « Tu imagines l'hiver, le gel, la pluie, la boue... » (*La Seine était rouge*, p.33), c'est le quotidien des habitants du bidonville qui est décrit dans ce passage ; surtout le mot « boue » revient « trois » fois dans ce récit, et qui connote l'abandon, la négligence, le délaissement et le cloaque. L'eau est rapportée : « [...] dans des bidons de lait géants sur des chariots. » (*La Seine était rouge*, p.33), c'est alors une véritable dégradation sur le plan matériel, social et humain qui résulte des conditions de vie en villes étrangères. La banlieue leur impose, en outre, la violence, la peur, l'exclusion. La banlieue est caractérisée comme un « terrain vague » (*La Seine était rouge*, p.33), ses cités et ses maisons ou plutôt ses « baraques » (*La Seine était rouge*, p.33) sont plantés dans un désordre, sans aucune adresse : « Le facteur, je sais pas comment il s'y retrouvait, pour le courrier. » (*La Seine était rouge*, p.33) Beaucoup d'anomalies se présentent dans les quartiers de la banlieue, et la romancière reproduit, dans son écriture, des topos qui parcourent la littérature beurree : la pauvreté, l'ennui dans leur environnement, le chômage. Le bidonville, dans *La Seine était rouge*, serait cet espace qui se situe à la marge de la vraie ville. La pauvreté a poussé une grande partie de maghrébins à émigrer après les indépendances, et l'autre partie qui ne peut partir ne cesse de rêver de le faire.

Sans faire l'inventaire des autres récits de banlieue, nous analysons les plus significatifs, dans sa nouvelle *Mes filles*, par exemple, Sebbar fait référence à la vie au bidonville : il est question des endroits de vie de ces émigrés : « H.L.M., blocs, F3, F5,... » (*Mes Filles*, p.31) « Les immeubles sont plus petits, [...] Les barres et les blocs » (*Mes Filles*, p.31) des logements qui se présentent davantage comme des prisons que des espaces de vie. Les cités banlieusardes des grandes villes françaises sont énumérées : « La Courneuve, Vénissieux, Nanterre, La Folie... » (*Mes Filles*, p.31) Toujours dans le même ordre d'idées, les premiers espaces qu'occupent les exilés, au début de leurs débarquements dans les villes françaises consistent en des hôtels de fortune : « « L'hôtel pauvre dans un quartier pauvre. » (*Mes Filles*, p.32), les exilés se retrouvent obligés de supporter la misère et la condition humiliante : « [...] je pleurais avec ma fille seule dans la

chambre. » (*Mes Filles*, p.32), « Je passais la journée dans une chambre d'hôtel » (*Mes Filles*, p.30) ces lieux mésavenants aux habitudes et espérances des personnages exilés. La redondance du terme « pauvre » dans cet énoncé crée, certes, un effet de rythme, mais elle signale aussi la figure de répétition : l'anaphore ; Sebbar use souvent de cette figure caractérisant par là son style d'écriture et désirent, sans doute informer et mieux mémoriser dans la conscience du lecteur la souffrance à laquelle est exposée la vie de l'exilé. Ces exilés connaîtront alors les dures lois des banlieues et leurs codes : prostitution, violence, déchéance et isolement : « La drogue dans la cité, les viols un jour après l'autre. » (*Mes Filles*, p.37) Les conditions de vie dans la banlieue sont résumées par ce terme : « malheur » (*Mes Filles*, p.37) , la banlieue est rattachée à l'insécurité : « [...] le quartier n'est plus sûr, les voisins, les amis partent, le quartier se dégrade, mon mari dit qu'il faudra quitter la cité. » (*Mes Filles*, p.35)

La banlieue et la ville incarnent des espaces qui sont à la fois centre et périphérie. Le narrateur dans *La Seine était rouge* dévoile une esquisse topographique de la ville de Paris, séparée entre la ville et la banlieue : « J'ai oublié la fameuse fontaine Saint- Michel.[...] La fontaine, je l'ai vue, je t'ai déjà dit que Paris, que je voyais pour la première fois, je ne l'ai pas vu ce jour là, mais la fontaine, oui, parce que j'ai pensé à notre fontaine du bidonville, un point d'eau minuscule, ridicule. Je l'ai trouvé majestueuse. » (*La Seine était rouge*, p.103) Ainsi sont mises en place deux séries de termes qui disent l'opposition et l'écart entre le bidonville et le centre : « minuscule, ridicule/ majestueuse. »

Présentée comme un espace à la lisière de la ville, la banlieue s'oppose en topographie au centre de la ville étrangère, y règne une atmosphère insalubre et chaotique. Les personnages tentent d'échapper au désœuvrement des jeunes de la banlieue, par leur accès au savoir, voilà par exemple, Houria dans sa nouvelle *Mes Filles* qui désire à tout prix échapper à la grisaille et à la violence de la banlieue par sa détermination à poursuivre ses études : « Houria sait, mieux que moi, elle est devenue savante, elle est libre, plus libre que moi, plus libre que ses

sœurs. » (*Mes Filles*, p.36) l'instruction des filles dans les bidonvilles est rattachée à la liberté.

3.3. La chevelure

Sebbar diversifie les référents culturels qui ramènent ses personnages vers leur pays natal. Cette fois-ci, c'est dans sa nouvelle intitulée *La tresse* que la nouvelliste convoque le motif de la « chevelure » pour dire tout le sensualisme et la passion que garde l'exilé dans sa mémoire à propos de sa terre natale. Michel FOUCAULT dans son article : « Des espaces autres » confirme que l'espace qui entoure la personne n'est guère un espace homogène, neutre ou vide, il est au contraire : « [...] tout chargé de qualités, un espace qui est peut être aussi hanté de fantasmes, l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions. »¹ En confrontant cette citation aux suggestions du récit de la romancière, nous remarquons que le motif de « la tresse » devient métaphoriquement un stimulus de souvenirs, il acquiert le rang de référent culturel qui transpose le personnage vers ses souvenirs d'enfance dans sa tribu, entouré de femmes qui prennent soin de leurs chevelures, les parfument au musc et les cachent du regard des hommes. En effet, cette nouvelle relate un épisode de la vie d'un exilé qui parcourt les rues de Lyon, en observant le comportement des femmes dans la rue, il trouve une tresse de cheveux coupée dans la ville étrangère, il la ramasse et la garde soigneusement dans sa poche et ne s'arrête pas de la caresser. Le narrateur nous fait savoir qu'un enivrement de plaisir le comble. Il longe alors les rues de Lyon à la recherche de la femme inconnue à qui pourrait appartenir cette tresse. Ce motif de chevelure sera, dans tout le récit, l'espace de confrontation de valeurs appartenant au village natal et à celles du pays étranger, c'est ce que nous allons examiner.

¹ FOUCAULT Michel, « Des espaces autres. » Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5 (1984): 46-49. In <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/> consulté le : 23-05-2016.

L'espace discursif de Sebbar dévoile, à partir de la thématique de la femme et de sa chevelure, un contraste entre deux univers qui sont dissociés. Cette dissociation dans le texte prend la forme d'une nette opposition qui se crée entre les « femmes, ici » (*La tresse*, p.64) et « les femmes de l'Atlas » (*La tresse*, p.65). Dès la première page de la nouvelle, nous assistons à un effacement de la femme en terre étrangère, à travers la négation : « [...] à Lyon, dans la ville étrangère, il ne voit ni le fleuve, ni les arbres, ni les femmes ou à peine. » (*La tresse*, p.61) et le verbe « égarer » insistent sur le changement qui a touché la femme orientale dans la ville étrangère : « Si les femmes de l'Atlas se sont égarées dans les rues où les femmes parlent à des hommes inconnus, il ne veut pas les voir, si elles existent, il ne les reconnaîtra pas les cheveux coupés, la bouche trop rouge et la voix... » (*La tresse*, p.65). Tout au long du récit, le narrateur use d'un lexique de négativité caractérisant la femme d'ici, c'est-à-dire sur la terre d'exil : « sons trop aigus, stridents à ses oreilles, et ces rires qui lui font peur » (*La tresse*, p.p.62-63), « bruit des mots criés, et le sanglot des rires. » (*La tresse*, p.62), « ces femmes ont la tête vide et le visage vide » (*La tresse*, p.64), nous remarquons la présence d'expressions récurrentes telles que : « parlant et riant aux éclats » (*La tresse*, p.61), « gestes saccadés, les corps secoués » (*La tresse*, p.61), « elles rient comme jamais il n'a vu rire des femmes dans la rue. » (*La tresse*, p.62), traits qui suscitent le mépris et le dégoût du protagoniste. La caractérisation dépréciative de ces femmes va jusqu'à les identifier comme des « folles » (*La tresse*, p.61). Nous assistons par conséquent à une projection dégradante de la femme orientale qui s'est égarée dans les rues de la ville étrangère, perçue par le regard de l'homme exilé. Ce registre dépréciatif traduit la transgression du code traditionnel qui, selon le narrateur, protège la femme. « [...] tresses lourdes croisées en casque ou en auréole sur la tête, ailerons ornés de laine rouge d'argent, de fibules ou de pièces. » (*La tresse*, p.65) C'est dans le foulard que se garde jalousement la chevelure de la femme. Sebbar insiste sur ce temps de bonheur sans retour ; ces qualifications absentes chez les femmes des villes étrangères qui sont libérées au regard de tous les hommes, elles n'ont aucune pudeur. Par ailleurs, nous avons relevé la présence

de nombreuses interrogations se présentant sous la forme d'interrogation rhétorique : « Où sont les femmes ? » (*La tresse*, p.65), « Qui voudrait les toucher dans l'ombre de la chambre ? » (*La tresse*, p.64), « Qui voudrait les toucher sur la peluche usée où elles s'allongent pour recevoir tous les hommes ? » (*La tresse*, p.64), il est évident que ces questions n'appellent pas de réponse, elles disent la quête de ce que pourrait représenter le féminin. Les femmes, « ici » souscrivent aux clichés de la prostitution, réalité représentée dans l'activité de l'écriture par l'effacement lexical de lieu ou maison de « débauche » ; « [...] où vont les hommes seuls dans la ville étrangère » (*La tresse*, p.64) Sebbar propose un euphémisme pour éviter la grossièreté de l'endroit. Cette énumération qui souligne bien la déchéance et le vide dans lesquels se retrouvent ces femmes réduites au factice. Le narrateur réalise que ces femmes qui traînent dans la rue ne sont que la face sordide des grandes villes étrangères. L'homme exilé, qui jouissait dans sa terre natale, découvre un monde fade et surtout déchu.

Dans cette perspective, les divergences entre ville natale et ville étrangère sont pertinentes. Une fois encore, l'espace sert de toile de fond pour les événements narratifs. Dans *La tresse*, l'espace est donc cette chevelure féminine qui fait émerger la dialectique du « permis » et de « l'interdit ». La chevelure devient l'espace symptomatique du secret, de l'interdit, du mystère. La chevelure dans la société orientale fait l'objet d'un interdit. Deux espaces qui s'opposent dans le récit, l'espace de la ville étrangère et le village natal, opposant par là, deux catégories du féminin : « les femmes des cités de l'exil. » aux « femmes de la tribu. »

Le récit a pour fin de mettre en scène des réalités typiques propres aux hommes maghrébins ou étrangers en fonction de leur situation d'hommes exilés. Il nous a été permis d'observer que la ville étrangère peut être l'image de la déchéance, de la perte... Ce décor exilique est caractérisé par une atmosphère malsaine, renforcée par le champ lexical du dégoût, de l'immoralité et de la perte, de la digression et de l'égarement : « tête vide, visage vide. » (*La tresse*, p.64) La

tresse devient le référent culturel qui excite sa passion pour les femmes de sa tribu. Le désintéressement, plus encore, le mépris et le dégoût à l'égard de ces femmes égarées face à la joie de revivre le souvenir des femmes de sa tribu, accompagnée de la satisfaction morale. Sur le couple : terroir/terre d'exil se dresse un autre couple introduisant un référent culturel : la chevelure de la femme, qui gouverne, à travers l'antithèse une grande partie du texte. Citons ces énoncés qui mettent en jeu une opposition de comportement féminin : « [...] soigner et tresser leurs cheveux. [...] à l'abri du regard des hommes » (*La tresse*, p.64), « [...] l'odeur des cheveux mêlée à la perle d'ambre, au corail, au musc. » (*La tresse*, p.64), « Les femmes d'ici vont tête nue et leurs cheveux ne sont pas beaux. Ils ont une vilaine couleur. » (*La tresse*, p.64) Les substantifs : « musc, ambre » soulignent l'importance du sens olfactif et indique le sentiment du bien-être de l'homme.

L'homme dévie les illusions de la société métropolitaine. Il, nous dit le narrateur, devient obsédé par la recherche de la femme à qui pourrait appartenir cette tresse retrouvée. Il part de train en train, de wagon en wagon, aux heures d'affluence pour découvrir à qui appartient cette tresse qu'il ne cesse de caresser dans la poche de son manteau, il aperçoit sur le quai une inconnue qui attire son attention par sa chevelure : « [...] une tresse noire dépasse, serrée au bout, par un minuscule ruban de satin vert. » (*La tresse*, p.67), l'homme ne désire surtout pas voir le visage de cette jeune fille, « la tresse bouge au rythme de ses pas de jeune fille sage. » (*La tresse*, p.64), « [...] de la mousseline blanche dont l'ourlet bordé d'une fine dentelle s'arrête au milieu du dos. » (*La tresse*, p.64), le choix des adjectifs « blanche », « fine » renvoient à la pureté et à la pudeur, la romancière renforce le sensualisme de la chevelure en combinant les adjectifs « blanche » et « fine » avec les substantifs « mousseline » et « dentelle », créant par là l'image de la femme pure et sensuelle. L'homme la suit discrètement, il l'accompagne jusqu'à ce qu'elle retrouve son père. Il ne lui parle pas et refuse de voir son visage. Cet acte traduit la trame de la rêverie qui conduit le personnage à l'image intérieure de ses cousines de sa terre natale, il permet au protagoniste de garder le lien avec les femmes de sa tribu et de s'accrocher au rêve de pouvoir

retrouver la femme à qui pourrait appartenir la tresse : une femme qui concrétise l'espoir de rejoindre l'épouse promise par la famille, une femme qui prend soin de ses cheveux, les parfume avec de l'ambre et du musc. Retrouver l'image de la femme inscrite dans le souvenir du protagoniste, devient par conséquent, une alternative au fait exilique.

C'est, en effet, à travers la chevelure que l'homme renoue avec les siens : sa famille, ses cousines et les femmes de sa tribu. La tresse se sentira comme une thérapie à l'éloignement du protagoniste de l'univers des femmes de sa tribu, un univers de l'enfance sublimé. Si le motif de « la femme orientale cloîtrée »¹ revient sans cesse dans la littérature maghrébine d'expression française et allèche surtout la curiosité d'un public occidental, Sebbar réussit parfaitement à détourner ce motif et installer tout un mystère autour de la chevelure de la femme. Le corps de la femme et le sentiment amoureux chaste sont constamment chantés dans la littérature arabe, ils relèvent de l'Interdit, dans la culture orientale avant et après l'islam d'où leurs valorisations. Nous avons pu mettre en lumière, à travers le motif de la chevelure, l'opposition qui existe entre le permis et l'interdit. Son écriture marque la tension entre les valeurs traditionnelles maghrébines et celles de la société française. C'est dans ce sens que, dans cette nouvelle, de ces oppositions entre deux univers antithétiques : société d'origine/société étrangère, découle une probable inscription de la pensée manichéenne d'E. Said. A ce sujet, il précise : « Pour un exilé, les habitudes de vie, d'expression ou d'activité dans son nouvel environnement se constituent inévitablement par opposition au souvenir de ces choses vécues dans un autre environnement. »² Cette nouvelle révèle l'importance de la structure familiale en terre d'origine, les liens y sont resserrés et s'étendent loin, ils peuvent aller

¹ La femme orientale est toujours présentée comme une victime de la société orientale, plus grave encore de la religion musulmane. N'est-il pas vrai que, dans toutes cultures ou civilisations (orientale ou occidentale soit -elle), nous retrouvons ce négativisme qui relègue l'élément féminin au rang de l'objet, ne voyons-nous pas le combat de la femme occidentale pour reconquérir ses droits face aux esprits masculins masochistes ? La présence de la femme comme genre féminin dans la littérature n'est pas nouveau, et il est encore plus polémique et plus sulfureux s'il s'agit de la femme orientale.

² SAID Edward, *Freud et le monde extra-européen*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2004, p.16-17.

jusqu'à former « la tribu » où tous les membres doivent se soutenir. On comprend dès lors que la chevelure en prenne une valeur de principe.

3.4. Là-bas, c'est la liberté¹

Le récit de sa nouvelle intitulée *La santé* dit le désespoir d'un jeune garçon s'appelant Mourad B. qui part sur les chemins de l'exil en France, mais fini, après de nombreuses aventures dans une cellule de La santé : « On lui a dit : Là-bas, c'est la liberté. » (*La santé*, p.49), les premières pages de cette nouvelle ne renseignent pas le lecteur sur la cause de détention de Mourad B. en prison. Ce n'est que vers la fin du récit que nous apprenons qu'il a poignardé un inconnu qu'il a côtoyé, une nuit, dans une villa des riches. Il est sur scène dans un cabaret, cette nuit là, il apprend qu'un compagnon de nuit est mort atteint du sida. Le titre de la nouvelle *La santé* connote avec le nom de la prison à Paris, et le sens littéral du terme : « santé » car vers la fin, il s'agit de la maladie du sida. Ce personnage que la pauvreté et la disparition du père en terre d'exil, l'obligent à partir lui aussi sur les chemins de l'exil pour tenter fortune, décide alors d'être libre, mais par quel moyen y arriver ? Il choisit, comme son père, le chemin de l'exil. il convoite alors tous les types de libertés : liberté financière en gagnant son propre argent même s'il sait que cet argent est sale, liberté corporelle en se prostituant et liberté psychologique en fuyant les lois imposés par sa communauté : « il est libre. [...] la tribu ne le surveille pas. » (*La santé*, p.56) la ville étrangère serait, alors, aux yeux, du protagoniste l'espace où s'accomplit un homme libre, une liberté qui lui vaudra son âme car elle est désormais : « dans la décharge avec les ordures de la ville...il a perdu son âme. » (*La santé*, p.59)

Tout d'abord et avant d'aborder la portée socioculturelle du texte sebbarien, nous aimerons préciser que la romancière attire l'attention du lecteur à propos de la conduite de nombreux exilés qui quittent le village sous prétexte d'envoyer de l'argent à leurs familles mais oublient d'envoyer des mandats ou abandonnent complètement leurs familles : « [...] sa sœur, qui ne reçoit plus le mandat du mari

¹ SEBBAR Leïla, « La Santé », in *Zizou l'Algérien*, ANEP, Alger, p.49.

depuis plusieurs années » (*Le Silence des rives*, p.46) nous retrouvons la même conduite dans cette nouvelle *La santé*, à travers le père du protagoniste Mourad B., qui n'envoie plus de mandat, ne donne aucun signe de vie, il a : « [...] il a disparu en Allemagne », sa famille « [...] ne recevait plus ni lettre, ni mandat » (*La santé*, p.50) dans les premiers temps, ce père revient de l'étranger accompagné d'illusions : « revient d'un pays riche. [...] il parle de la belle voiture qu'il a laissée dans l'autre pays, une Mercedes. » (*La santé*, p.50), et puis il disparaît pour toujours et ne revient plus. L'attente de la famille est mortelle, elle conduit vers la folie. Ainsi donc, la vie de ces femmes se résume en l'attente de ceux qui ne reviennent pas, pour elles, le temps passe langoureusement, prises dans le piège de l'attente et du désespoir, entre le quotidien vain et pénible et l'existence sans but, entre la vie et la mort.

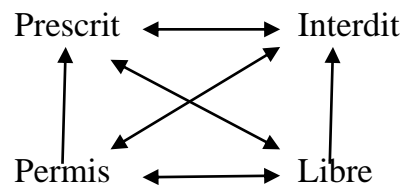
La tentative d'exil du protagoniste principal représente une rébellion contre l'hégémonie de la tribu (la famille), contre les conditions de vie dans son pays natal : l'Algérie : « Il est né, par hasard et par malheur dans une ville marâtre, ville maquerelle. Elle n'a pas été bonne avec lui, elle ne l'a pas aimé et il ne l'aime pas. Il n'y reviendra plus. » (*La santé*, p.56), « il n'est pas allé longtemps à l'école. Il s'est débrouillé dans la ville. » (*La santé*, p.50) « [...] Quand il fallait des heures et des heures de chaîne, pour se nourrir et que la pénurie désespérait les mères de famille. » (*La santé*, p.54) « la mère a fait des ménages. [...] Sa mère au chômage une semaine sur deux. » (*La santé*, p.50) la rhétorique se renforce avec l'expression de « ville maquerelle », adjectif qui suggère qu'Alger est devenue l'espace de l'asservissement, de l'exploitation, elle traîne ses citoyens dans la pauvreté et broie leurs destins, ajouté au chiasme opéré dans « elle ne l'a pas aimé et il ne l'aime pas ». Alger devient synonyme de mensonge, de désespoir et de déchéance. Il est évident que la romancière, à travers ces descriptions, met en œuvre les aspects sociaux et économiques les plus saillants d'une Algérie postcoloniale. On ne saurait manquer de souligner qu'en dévoilant la réalité amère du quotidien d'une certaine communauté en Algérie, Sebbar désire être en rapport étroit avec les drames et les souffrances d'êtres humains qui n'arrivent pas à se situer. Par là, elle ancre son écriture dans la réalité sociale.

En se situant dans la dimension sociocritique, nous pouvons avancer que ce texte apparaît comme le miroir de réalités sociales diverses. Elle y dénonce l'injustice à laquelle se heurtent les algériens après l'indépendance en livrant une critique sociale qui révèle : « des aspects cachés, latents, inavoués de la vie sociale, économique, psychologique. »¹ de la société algérienne postcoloniale. Mourad B. est soumis à un destin tragique, prisonnier de la tradition, soumis à la pauvreté dans laquelle il est jeté à la disparition de son père. Comment en sortir ? Il se trouve que les problèmes du protagoniste ne sont pas résolus, mais au contraire, tragiquement accentués. Happé par ce monde qui brille, il en devient la victime et finit par commettre un meurtre. D'ailleurs Sebbar, dans son entretien accordé à Dominique Le Boucher, à propos de cette nouvelle, précise : « Mourad a rencontré tous les diables sous des formes diverses. Ce qu'il vit, c'est le comble de l'exil [...] cet exil là est destructeur. »² En effet, le personnage est séduit par la vie ailleurs où existe un autre monde qui fascine et procure de la liberté, loin de la réalité amère de son pays d'origine, l'autre côté de la Méditerranée serait pour lui le lieu du « rêve » qui s'oppose au « réel ». Mourad B. se dirige vers la collectivité riche et opulente. Le pays étranger est une voie vers l'avenir et la liberté, c'est ce que croit Mourad B : « Les toits de la nuit l'ont accueilli. » (*La santé*, p.53), « Libre oui. Comme un clandestin. Qui lui aurait interdit les bars, les boîtes, les cabarets où d'autres garçons gagnent leur nuit et le jour suivant ? » (*La santé*, p.55) « Le prix des passes et des nuits travesties, en chambre, au bois, sur scène... » (*La santé*, p.56) « Cinq heures du matin, il sortait de la nuit où on l'avait déguisé en Lawrence d'Arabie. » (*La santé*, p.56) Ce sont là les lieux de perdition des villes étrangères, les tentations de la vie marginale. La ville étrangère est aussi l'espace de la déchéance, de l'immoralité, de l'illusion de la richesse et son public occidental est assoiffé d'images et d'impressions exotiques.

¹ ZERAFKA Michel, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971, p.12.

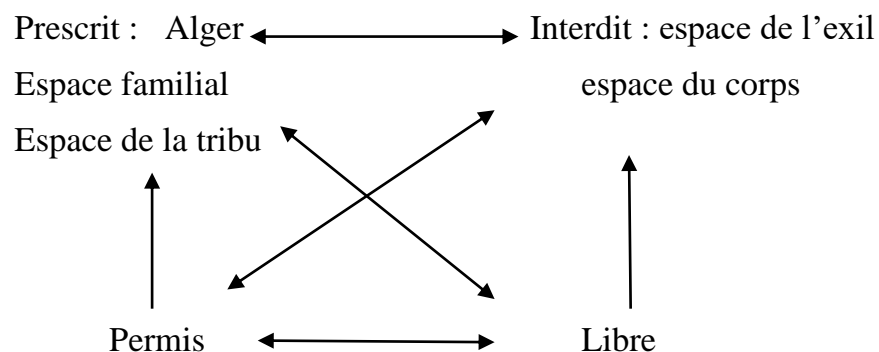
² Entretien rapporté par Dominique Le Boucher, tenu à Paris en juin 1997, cité dans LARONDE Michel (s.dir.de) *LEÏLA SEBBAR*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.158.

L'espace mythique de la liberté se transforme en un espace de claustration, d'emprisonnement. Les espaces pourraient se combiner selon le modèle du carré sémiotique, précisent Chaullet – Achour et Rezzoug qui proposent le « modèle toposémique »¹ caractérisant le texte fictif, et s'articulant sur deux axes : celui des contraintes et celui des contradictions comme suit :



Partant du terme générique de l'espace, nous y voyons évoluer à travers des personnages départagés entre pays natal et pays d'exil, une série d'associations à cet espace qui dit l'écart entre l'ici et le Là-bas, l'analyse de la production de Sebbar perçoit et suggère que la fiction se déroule sur deux plans spatiaux qui correspondent à deux états psychologiques.

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'en faisant référence à l'expérience exilique, Sebbar installe l'esthétique de l'opposition en livrant une série d'expériences individuelles vécues par ses personnages qui soulignent l'écart entre l'occident et l'orient. Romans ou nouvelles formant notre corpus, nous invitent à voir ces oppositions que le carré toposémique va faire apparaître. Nous choisissons *La santé* pour concrétiser cette structure d'oppositions.



Alger, la ville natale juxtapose les champs métaphoriques du rejet : marâtre, de l'hostilité dans laquelle les pauvres ne peuvent être que des loques humaines

¹ ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, O.P.U, 2005, p.210.

et où les riches peuvent tout se permettre et abusent d'eux. Alger a été une véritable marâtre envers ce protagoniste. Elle suggère aussi la claustration et l'emprisonnement à travers un certain nombre de citations dont les plus significatives sont les suivantes : « il est libre. [...] la tribu ne le surveille pas. » (*La santé*, p.56) Paris est le lieu paraissant comme un lieu ouvert, mais en réalité il n'est qu'un lieu d'exclusion, le protagoniste Mourad B. peut y accéder mais à vrai dire ce n'est qu'un mensonge ou une illusion. Mourad B. croit qu'il arrive à pénétrer ce monde et ses lieux, mais il n'accédera jamais à l'adoption de cette ville : « Paris ne l'a pas adopté. » (*La santé*, p.56) Paris et ses villes deviennent les lieux de la déchéance, des emplacements où la sexualité est illégale.

Il paraît dans le récit que la déchéance à laquelle est arrivé Mourad B. le conduisant au meurtre et à la prison est un choix, même si Sebbar laisse entendre que ce stade de dégradations auquel arrive le personnage n'est pas vraiment un choix délibéré, il résulte d'une série de contraintes imposées par la société : sa pauvreté à Alger, le mensonge et l'hypocrisie des « amis du monde arabe » (*La santé*, p.53), le narrateur résume ainsi sa déception : « Il a renoncé à trouver un toit amical. Les toits de la nuit l'ont accueilli. » (*La santé*, p.53), il a bien cherché les adresses et les noms qu'on lui a fournis avant son départ, mais hélas. Sebbar ne livre pas à son lecteur une théorie explicite sur la société, mais elle laisse entendre que celle-ci semble fondamentalement mauvaise pour les minorités. De ce contexte, le narrateur tire une conclusion plus générale : l'on ne peut compter sur les paroles du monde arabe. Mourad B. se laisse alors gagner par les vices de la rue et de la nuit. Ce qui revient à dire, que ce personnage est victime en premier lieu de sa société native et en second lieu de la société occidentale qui ne fait qu'enfoncer le clou. Le narrateur dévoile alors le mécanisme par lequel, selon lui, l'être humain est contraint à se soumettre aux lois de la société. Ce mal qui survient dans l'âme du personnage, est le résultat d'une pression exercée par des contextes sociaux le poussant à y céder. Le mal le tente alors, et il y consent par contrainte. Mourad B. s'engage dans la mauvaise voie, non pas pour satisfaire ses propres besoins, mais pour subvenir aux besoins de sa famille : de sa mère et de ses sœurs, nous précise le narrateur : « il gagne de l'argent,

beaucoup d'argent. [...] il n'oublie pas le mandat. Il l'expédie à une date précise d'un bureau de poste précis, chaque mois. » (*La santé*, p.57)

Dans cette nouvelle, Sebbar nous présente des milieux sociaux pauvres, déchues, vulnérables des deux côtés de la Méditerranée. Les réalités sociologiques contrastent avec la fin tragique du récit, un dénouement qui s'avère en accord avec les drames trainés tout au long du texte. Toutes les péripéties suggèrent une fin inévitable et fatidique. Le drame de Mourad B. est montré comme une suite logique à ses choix et ses agissements. Est-ce le sort qui s'acharne contre lui ou les conséquences d'une société malveillante ? Cette nouvelle se termine par un fait divers : Mourad B. va commettre un crime, il poignarde un homme qu'il a reconnu et qu'il a côtoyé, un jour, dans la villa dans les rochers à Alger. Une fin tragique qui se termine sur la mort (le meurtre) et la maladie (le sida) On ne connaîtra pas les raisons qui ont conduit le personnage principal à poignarder l'inconnu, nous ne saurons pas non plus si Mourad B. est lui aussi atteint du sida. Ce qui est clair c'est que tous les personnages de ce récit vivent des formes variées de tragique, cette fin tragique : meurtre, maladie et prison, fait écho à la description, tout au début de la narration, de la ville outre-mer :

« Chaque mois, un mandat. [...] de la ville, outre-mer, la ville dont elle ne veut pas prononcer le nom, la ville de la malédiction, c'est ce qu'elle pense, chaque fois qu'elle touche l'argent de là-bas, l'argent de l'enfer, elle est sûre qu'il vient du pays du diable et les billets qui brûlent ses doigts, elle les touche à peine, ses mains lui font mal, [...] Elle les brûlerait à la braise. » (p.53, *La santé*)

« malédiction, diable, mal, brûler... », des termes bien sélectionnés de la part de Sebbar pour y abriter le tragique du destin de son personnage. Ce récit traduit la tragédie de l'absurde, raconte la réalité d'un monde sans pitié. La prostitution du protagoniste ne pourrait-elle pas être vue comme une révolte contre l'absurdité de ce monde qui assiège et assigne un jeune homme au vice et à la déchéance. Mourad B. est attiré par la richesse et l'éclat du plaisir mais qui va finalement le payer très cher, de sa santé et de sa liberté. « On lui adit, Là-bas, c'est la liberté. » (*La Santé*, p.49) cet incipit qui contraste avec la fin de la nouvelle, où cette ville

outré-mer lui ôte définitivement sa liberté. Sa tragédie est celle de tout être qui fuit son pays natal à cause de la misère et la médiocrité mais qui ne gagne finalement que la prison. Epris de liberté, ce personnage vend son âme au diable, il la perd son âme et finit en geôle. La description de la ville d'origine (Alger) rejoint celle de la ville outre-mer, par sa mention d'une immoralité et d'hypocrisie. Nous retrouvons là ce qui caractérise le rapport d'une catégorie d'Algériens à leur pays, à savoir dureté, souffrance, pauvreté. Alger devient la ville où s'expose la pauvreté de nombreux algériens qui ne sont décrits que par rapport à leur situation sociale, de nombreuses notations rappellent leurs niveaux de vie : et le terme « pauvre » (p.56) revient plusieurs fois dans le récit. Mourad B., ce fils d'émigré, rêvant de liberté et de richesse, incarne, comme beaucoup de jeunes qui fuient leur pays, le désespoir qu'il rencontre dans son pays d'origine et la fuite vers les routes de l'exil. Si la vie du personnage n'a été marquée que par du malheur, il cherche une part d'apaisement à travers la voie de la religion : c'est en effet dans la prison La Santé qu'il rencontre un vieillard de la même appartenance ethnique que lui, qui lui ouvre les portes de la rédemption. C'est dans la fusion particulière entre fiction et réalité que Sebbar parseme son texte d'indices propres du réel. Citons à ce propos Claude Duchet qui écrit que : « [...] il n'est point de fiction qui nait de compte à rendre au réel, qui ne rende compte du réel, [...] Le social est une forme du réel. »¹

En somme, Mourad B. cherche une liberté en s'exilant de la pauvreté et de l'atmosphère astreignante de la tribu. La discrimination opérée dans sa ville natale Alger n'est pas moins avérée que celle des occidentaux dans la ville étrangère. Les péripéties et les descriptions dans cette nouvelle dénoncent les conditions de vie aussi bien en Algérie qu'en France. Sebbar montre que la

¹ DUCHET Claude, « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », dans *Actes du colloque Roman et société*, Publications de la société d'histoire littéraire de la France, Paris, Armand Colin, 1973, p. 64, In <https://revuechameaux.org/index.php/numeros/le-roman-en-question/le-temps-du-roman/>, consulté le : 16-05-2015.

pauvreté a pour effet la réification de l'être, elle transforme les minorités en simples objets.

3.5. Les harkis : le camp de la honte

Dans sa nouvelle *Monologue du soldat*, le narrateur /personnage principal anonyme est un soldat qui s'engage auprès des casques bleus à Sarajevo. Le contexte de la guerre le ramène par ses souvenirs à son vécu dans un camp forestier dans lequel sont logés sa famille, et plus précisément son père « harki » ainsi que d'autres familles d'harkis. Ce camp forestier est désigné dans le texte par les expressions : « le camp de la honte », « le camp du châtiment » (*Monologue du soldat*, p.18), « honte » et « châtiment » deux termes abstraits résumant la condition de vie des harkis en France. Nous allons nous rendre compte que ce n'est pas uniquement de confort dont ils seront privés, après leurs dévouement au régime colonial qui les a logés dans ces lieux indécentes, c'est de leur dignité et de leur fierté qu'il s'agit. L'humiliation va de pair avec le tourment. Dès le début du récit, l'accent est mis sur l'impossibilité de dire quoi que se soit sur les faits du passé, le narrateur encore enfant entendait les secrets des femmes qui s'abstiennent de ranimer le passé, et s'il leur arrive d'en parler, c'est toujours en cachette des hommes et loin d'eux, mais le narrateur, encore enfant de sept ans, réussit à prêter l'oreille et découvrir des vérités bien cachées : « [...] les rires étaient traversés par les mots de la guerre, [...] elles faisaient comme si ces mots échappaient à leurs bouches, [...] Je n'ai pas compris les mots éclatés qui se dispersaient d'une bouche à l'autre, dans le désordre. ». (*Monologue du soldat*, p.p.17.18), un grand silence tourne autour du passé et de la présence de ces familles dans ces camps forestiers. Après avoir établi le contexte de cette nouvelle, le narrateur/personnage principal évoque des erreurs qui sont payées par toute une vie d'égarement, de remords et de déchéance, il annonce d'abord l'état dans lequel se trouve le père harki du protagoniste principal.

Un silence lourd pèse sur ce père « harki », sans aucune énergie, il accomplit quelques rares actions : s'asseoir sur un banc de bois, boire du café, rouler des

cigarettes et écouter une musique militaire avec un chant dans la langue de son pays. Le regret et les remords semblent éteindre son énergie, le figer dans la monotonie du silence et annihiler son âme : « Je le vois, Chaque matin, assis sur le banc de bois, [...] boit son café seul, [...] en silence. » (*Monologue du soldat*, p.17), Le champ lexical de l'enfermement : « Les mots de la guerre ont enfermé mon père dans le camp forestier où il entendait des cigales étrangères comme des ennemis. » (*Monologue du soldat*, p.20), la comparaison introduite par « comme » laisse entendre que le harki sombre dans une espèce de folie ; d'ailleurs, dans les lignes qui suivent, nous retrouvons la référence à la folie à partir de l'expression : « le silence de la folie » (*Monologue du soldat*, p.20), « cette guerre qui avait fait taire mon père. » (*Monologue du soldat*, p.20), « Il n'est pas encore vieux, sur le banc du camp, mais sa moustache est grise. » (*Monologue du soldat*, p.21), « Il n'était pas vieux, mais il vivait comme un vieux, sans même jouer aux dominos avec les autres vieux du camps. » (*Monologue du soldat*, p.18), l'adjectif « vieux » qui est repris plusieurs fois dans le récit, est évoqué par Sebbar, non pas pour préciser une catégorie d'âge, mais pour lier la vieillesse à l'image de l'impuissance, cet adjectif est détourné alors de sa référentialité propre pour signifier l'enfermement, la fatalité du remords qui côtoie le désespoir de revoir le pays trahi. Une vieillesse lourde et contre nature. Rien ne se passe alors, les rares verbes d'action mentionnés sont en fait à la forme négative : « Il n'avait plus bougé », « il n'avait plus parlé », « sans même jouer au domino » (*Monologue du soldat*, p.18), ou impliquent une action sans mouvement : « assis sur le banc de bois », il « avait décidé de s'asseoir. » (*Monologue du soldat*, p.19) Les jours de ce harki s'écoulent de manière identique dans leur fadeur. C'est également la temporalité qui est soulignée de façon itérative à travers le lexique de l'attente, de la répétition et de la monotonie : « chaque jour », « lentes » (*Monologue du soldat*, p.17), « avait tout le temps », (*Monologue du soldat*, p.18) « plusieurs fois », « toujours la même. » (*Monologue du soldat*, p.19) Les jours qui passent sont tous les mêmes. Le narrateur joue donc sur la temporalité pour suggérer le désarroi du harki contenu dans le silence et l'immobilité. Le remords semble avoir tué jusqu'à la moindre

activité d'agir ou de vouloir, et même annihile la parole : « Mon père ne m'a rien raconté. Mon père ne m'a pas parlé. » (*Monologue du soldat*, p.17)

En parlant de son père, le narrateur/personnage principal précise, à partir d'une photographie qu'il a trouvée bien cachée : « Il regarde au loin, par-delà le village. Ce village n'est pas son village. Il n'est pas revenu dans la maison de sa mère, il ne sait pas si la maison tient debout. » (*Monologue du soldat*, p.17), cet effet répétitif des mots : « village » et « maison » dans cet énoncé, en apparence involontaire, est intentionnel. Nous avons précédemment relevé les nombreuses anaphores dans le discours de la romancière ; à cela, s'ajoute une autre figure de répétition -voisine à l'anaphore- désignée par l'anadiplose qui consiste à : « reprendre dans une phrase un mot ou un groupe de mots de la phrase précédente, de manière à établir une liaison. »¹ Le mot « village » réalise l'enchaînement dans le discours ; occupant la dernière puis la première position dans l'énoncé qui suit, il crée un effet stylistique révélateur. Cette concaténation parfaitement maîtrisée de la part de Sebbar conduit à souligner l'importance du lieu qui exprime une sensation passionnelle envers le village natal et la maison de la mère. Et la photographie n'est là que pour ramener le passé et décliner l'insupportable poids des remords. En effet, le peu d'harkis qui étaient pris en charge par des français, les aidant à quitter l'Algérie indépendante vers la métropole, seront délaissés, méprisés par le gouvernement français et accablés par la douleur de l'exil qui n'a fait que brouiller davantage leurs vies. Nous ne s'étonnerons alors pas de voir ce harki décliner une vieillesse, la figure d'opposition avec « mais » est convoquée pour montrer que ce harki est réduit au néant, aux cendres.

Le narrateur dans *Monologue du soldat*, ainsi que dans d'autres récits de Sebbar, et quand il s'agit précisément de la communauté des harkis, s'attache moins à présenter les faits qu'à avancer en premier lieu le regret, l'humiliation et les remords dans lesquels se retrouvent ces personnages. Un fait qui a attiré

¹ BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p.15.

notre attention et a éveillé notre réflexion. Signalons ce constat tout d'abord dans sa nouvelle *Monologue du soldat*, puis examinons d'autres textes.

L'action se poursuit dans ce récit, mêlant le quotidien aux secrets et mensonges, à l'issue desquels le personnage-enfant de sept ans : « j'avais sept ans. » (*Monologue du soldat*, p.18), devenu un homme s'engage comme soldat : « soldats casqués de bleu. » (*Monologue du soldat*, p.19) et se retrouve à Sarajevo sur les champs de bataille de la guerre fratricide entre Serbes et Bosniaques. Bouleversé par le spectacle de la souffrance, de l'horreur du fratricide, le soldat décide de désertir, il rejoint le camp des Bosniaques et les aide à se défendre. L'épisode de l'engagement du narrateur/personnage principal comme casque bleu, apparaît comme un parallèle de l'épisode dramatique de son père harki : « je suis un soldat de la paix dans la guerre. C'est ce que je crois. Mon père a peut-être cru, lui aussi, qu'il était un soldat de la paix dans la guerre de Barbares. » (*Monologue du soldat*, p.21), l'expression adverbiale « peut-être » introduit l'hypothèse ou le doute sur les intentions des harkis lors de leurs engagements, qui peut être affirmé ou infirmé, et là interviendra le rôle du lecteur dans cette oxymore entre paix et guerre.

Il nous a été accordé de remarquer que Sebbar, quelque soit le thème de sa narration, ne manque pas d'introduire la situation des harkis dans tout le corpus que nous avons sélectionné ; de nombreux clins d'œil sont adressés à cette communauté. Dans sa nouvelle *La Santé*, « Harkis déportés à Lodève, [...] les hommes, qui se sont trompés de guerre, désespèrent, oubliés, maltraités, désœuvrés. » (*La santé*, p.56), nous remarquons la présence d'une figure particulière que Sebbar use lorsqu'il s'agit de la communauté des harkis : l'euphémisme, une figure qui : « tend à adoucir l'expression d'une réalité grossière, brutale ou susceptible de provoquer des sentiments de crainte ou de gêne. »¹ Ici l'euphémisme repose principalement au niveau de l'expression : « qui se sont trompé de guerre. » au lieu de dire : « qui ont trahi leur pays. », l'emploi de cette expression atténuée à la place d'une autre que Sebbar refuse

¹ Ibid, p.89.

d'utiliser. L'effacement lexical du mot « trahison », terme dévalorisant, cédant la place à la « tromperie ». Nous nous demandons alors : dans quel sens Sebbar utilise cet euphémisme ? Les nombreux exemples que nous avons relevés dans notre corpus se rattachant à la communauté des harkis nous autorisent à confirmer que les procédés scripturaux qu'utilise Sebbar ne sont pas en rapport avec des sous-entendus. Le procédé euphémique nous éclaire sur le véritable sous-entendu de la romancière à propos de personnages -harkis, qu'elle préfère présenter sous la catégorie de « victime ». Nous devinons derrière ce double langage, la culpabilité du régime politique français et sa responsabilité dans la négligence des harkis. Le lecteur, et, peut-être, plus précisément le lecteur algérien, est interpellé et ce dans le but de le faire réfléchir sur la situation des harkis. Également, dans son roman, *Le Silence des rives*, Sebbar, à travers son narrateur :

« Je ne veux pas me retrouver comme ces pauvres types qui se sont trompés de guerre, qu'on a trompés pendant tant d'années, ils auraient une maison, plus belle que les masures des hauts-plateaux et des montagnes, ils auraient des privilèges, dont personne avant eux n'aurait bénéficié, leur femme, leurs enfants et les enfants de leurs enfants seraient les plus heureux. [...] les filles de ces hommes trahis, combien de fois, courent sur des kilomètres, à travers les routes de ce pays, qui ne leur a pas donné une maison décente, pour que la terre étrangère ne leur soit pas hostile, pour qu'on ne les oublie pas, [...]. Misérables dépouilles que personne n'honore, fleuries une fois par année, pour rappeler leurs erreurs et qu'ils sont morts comme des orphelins, dans la honte. » (*Le Silence des rives*, pp.121.122).

« pères exclus », « frères déshérités », « parias », « maudits à leur mort et après, comme ils l'ont été vivants. » (*Le Silence des rives*, p.122), Sebbar use de ce jeu discursif sur les mots et les tournures syntaxiques, pour désigner cette communauté, non pas dans le terme accusateur de « traître », elle ose et va plus loin, pour les représenter comme « victime » et incite son lecteur à décoder son message. Glisser une expression comme : « qu'on a trompés pendant tant d'années », transpose les harkis dans la catégorie de complément d'objet direct, suggère une situation subie, un engrenage fatal dans lequel ils se trouvent pris par ce « on » indéfini, une action qui les conduit vers le châtement. Cette impression est confirmée par le champ lexical de la « victime » que déploie la

romancière : « misérables, pauvres, orphelins ». En faisant miroiter, à leurs yeux, quelques vaines espérances, qui se manifestent dans le discours de Sebbar à travers l'emploi du conditionnel présent (auraient, seraient), les harkis se sont laissé facilement entrainer. Le narrateur invite le lecteur à nuancer son jugement sur les actions des harkis, qui auraient trahis leur peuple par aveuglement, selon, toujours, le narrateur de Sebbar. Nous sentons une certaine disposition de la part de la romancière à défendre cette communauté. Sebbar témoigne-t-elle d'une forme de partialité pour les harkis, ou incite-t-elle son lecteur à l'indulgence et au pardon ? C'est justement ce qui fait de la production de Sebbar une production qui s'ouvre à la réflexion.

Le narrateur distingue notamment les causes qui ont poussé les harkis à agir de la sorte. Selon lui la tentative d'une vie meilleure était forte et que les harkis y consentent par obligation. Ainsi, voici les propos d'un harki de Papon qui raconte sa venue en France :

« Les officiers de la SAS venaient nous parler jusque dans la cour des maisons, ils nous disaient : « En France, vous aurez du travail, un salaire, pas comme ici...vous êtes jeunes, vous aurez un avenir... » Ils nous donnaient des exemples d'Algériens comme nous, jeunes, sans travail, là-bas, ils avaient réussi. « En France, c'est pas la guerre, vous serez tranquilles. » » (*La Seine était rouge*, p.45)

Il rejoint les français sous l'influence de sa mère et des soldats français, le gouvernement français de l'époque y est pour quelque chose. Le narrateur veut sûrement montrer que la responsabilité de cette trahison ne revient pas uniquement aux harkis. De manière habille, Sebbar, à travers le contexte historique des harkis, oriente principalement son attaque vers le régime colonial ; si les harkis ont trahi leur pays, la faute en revient aussi au gouvernement politique installé. Le harki a certes choisi de s'engager dans les rangs de l'armée française, mais ce choix lui a été imposé par les conditions de sa vie et sous la pression des soldats français, laisse entendre le narrateur.

Ce constat a de quoi surprendre le lecteur algérien en particulier , car aux yeux de ce dernier et notamment à nos yeux, l'Histoire ne peut pardonner aux harkis leurs crimes contre le peuple algérien, mais, en premier lieu, l'objectivité dans

laquelle nous nous trouvons autant que chercheur ne nous autorise guère à convertir la recherche en un champ émotionnel et subjectif ; en second lieu, Sebbar ne cherche pas à innocenter les harkis ou à prendre part dans quelconque camp, cependant, elle a une manière particulière à raconter et examiner le fait historique des harkis. Ce n'est pas parce que Sebbar pose la problématique des harkis de manière partielle, ou bien, elle désire plaider leur cause, cependant, le lecteur est convié à réfléchir aux contextes de guerres où les êtres humains sont contraints parfois à dévier du droit-chemin.

Il y a lieu de souligner, en fin de ce chapitre, qu'à la dualité spatiale dans les écritures de Bouraoui et de Sebbar se greffe souvent une dualité socioculturelle : non seulement le va et vient s'effectue entre un Ici et un Là-bas, il se concrétise aussi dans un potentiel chargé de valeurs symboliques relevant de deux cultures diverses.

Toute la construction narrative de Bouraoui repose sur cette bipolarité, elle progresse dans une série de structures binaires : géographiques, sociales et culturelles, qui se combinent dans un rapport conflictuel. Ce qui paraît ce sont ces fragmentations qui témoignent et exposent des oppositions entre un Ici et un Là-bas, entre une culture valorisée par la narratrice et une civilisation métallique hostile, entre une nature sauvage et une nature domestiquée, entre un soleil de plomb et un froid accablant, entre des grands-parents algériens, source de tendresse et exemple de simplicité et un grand-père français étrange et dur. De façon similaire, nous retrouvons cette bipolarité particulière aussi chez Sebbar, certes exprimée par d'autres stratégies scripturaires, dans sa prédilection pour la thématique de l'exil. *Le Silence des rives*, par exemple, est travaillé en profondeur par le thème de l'exil, par ses différentes formes et réalités et par l'angoisse qu'il suscite. Les motifs de la mort, de l'éloignement, de l'absence, de l'isolement et du silence expriment à des degrés divers le caractère tragique de l'exilé. L'homme se trouve emprisonné dans cet exil inéluctable et fatal. Tous ses personnages sont partagés entre leurs souvenirs et le présent exécration. Entre un terroir favorisé par le souvenir de l'enfance et une banlieue française, entre

l'espace ouvert de la montagne et l'espace de clôture d'un hôtel-dortoir, entre la terre d'une colonie, perdue à tout jamais, source de rêves et d'émerveillement, et la monotonie d'une terre d'accueil, entre le ciel bleu de l'Algérie et le ciel gris de la France. Un véritable basculement des sens profond de l'existence, des convictions et des valeurs. La première génération d'émigrés et leurs descendants sont toujours en déséquilibre, leur relation avec le pays d'accueil est toujours problématique et ambiguë. Malgré les nombreuses tentatives d'intégration personnelle, ils ont l'ultime conviction d'être piégés dans cet entre-deux qui fait qu'ils ne seront jamais entièrement français et d'autre part perdent les valeurs et les coutumes de leurs pays d'origine. Sebbar précise que l'exil de ces pauvres gens dont l'existence est marquée par la précarité est : « provisoire, dans un espace qu'ils n'habiteront jamais tout à fait, même s'ils y transplantent des habitudes de vie ou des coutumes religieuses. »¹ Cette situation est génératrice d'aliénation et de remise en question identitaire. Ses récits dans les trois nouvelles : *La santé*, *La tresse*, *Monologue du soldat* sont porteurs de sentiments pathétiques, voire tragiques ; la romancière désire faire sentir à son lecteur la dégradation, la dislocation psychologique qui caractérise la présence et la vie des exilés sur l'autre rive de la Méditerranée.

¹ SEBBAR Leïla « Paris : Géographie de l'exil I » in *Temps Modernes*, N°413, 1980, p.945.

Chapitre III : Pour une esthétique de la diversité

Ce point de lecture s'attardera sur les discontinuités dans les écritures de Bouraoui et de Sebbar, à savoir des ruptures de nature diverses : formelles, syntaxiques et chronologiques dans leurs rapports aux situations interculturelles propres aux deux romancières. Afin de nommer les faits esthétiques chez Bouraoui et Sebbar, nous avons choisi le titre : « esthétique de la diversité », nous verrons que ce choix se justifie sur la plan thématique comme sur le plan stylistique. Nous nous posons alors la question suivante : à quoi concordent ces décalages et quel est leur enjeu sémantique ? Nous apporterons la confirmation que cet écart de langue ne se joue pas, chez Bouraoui, comme exercice de style mais plutôt comme fuite d'une narratrice /personnage principal face aux absurdités du monde tout en s'inventant dans l'écriture. Il est, chez Sebbar, tel un dialogue intertextuel entre sa tradition littéraire occidentale et sa sensibilité orientale. La vision comparative nous permettra alors de mettre en lumière les particularités stylistiques et langagières propres à chacune de deux romancières, ou communes entre elles.

Inscrivant notre corpus dans les littératures francophones postcoloniales, il serait légitime d'appliquer le modèle scénographique proposé par J.M. Moura sur les textes bouraouien et sebbarien, puisque de nombreuses raisons s'offrent à nous et plaident pour une approche postcoloniale. La double référence, française et algérienne, chez Nina Bouraoui et Leila Sebbar, témoigne du fait colonial et de ses séquelles qui se prolongent même après l'indépendance de l'Algérie, et leurs imaginaires créatifs se construisent par conséquent dans un rapport polémique avec leurs deux pays ainsi que leurs référents. J.M. Moura qui se veut le théoricien de la « poétique postcoloniale » francophone, conformément au titre de son ouvrage¹, range sous cette expression la situation d'énonciation que l'œuvre construit par elle-même ; cette dernière est considérée comme un univers de signes perceptibles qu'il appelle la scénographie, concept qu'il emprunte à D. Maingueneau, Moura précise qu' : « une étude de poétique

¹ MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, Paris, 1999.

postcoloniale se concentre [...] sur la situation d'énonciation que s'assigne l'œuvre elle-même, et dont l'ensemble des signes déchiffrables dans l'œuvre peut être appelé la scénographie. Celle –ci articule l'œuvre et le monde et constitue l'inscription légitimante d'un texte. »¹ Il rajoute que l'essentiel de l'étude de la scénographie pour les œuvres francophones réside dans le fait que celles-ci : « [...] s'inscrivent dans une situation d'énonciation (réelle) où coexistent des univers symboliques divers. »² Ces univers symboliques dont parle Moura sont l'univers autochtone et celui hérité par la colonisation pour l'écrivain francophone ; en ce qui concerne la situation particulière de Bouraoui et celle de Sebbar , ces deux univers sont l'univers algérien provenant du côté paternel et l'autre français occidental du côté maternel. La scénographie selon Moura s'articule sur deux domaines, elle est à la fois la construction intrinsèque de la situation d'énonciation par l'œuvre, et la reconnaissance du texte littéraire francophone sur la scène littéraire occidentale : l'œuvre est : « [...] dominée par la scène littéraire, qui confère à l'œuvre son cadre pragmatique, associant une position « d'auteur » et une position de « public » »³ , le spécialiste de la littérature algérienne francophone Charles Bonn prend part à la réflexion postcoloniale et qualifie ces deux types de scénographie par des termes plus dynamiques et moins ambigus, à savoir scénographie interne et scénographie externe. Nous maintiendrons cette appellation proposée par Ch. Bonn quant à l'étude du fait littéraire de l'écriture de Bouraoui et celle de Sebbar.

Etant donné que le texte littéraire doit comporter certaines marques pour que le public puisse s'y repérer, la scénographie externe est une connivence entre l'écrivain et son public dont il doit satisfaire les attentes. Elle est un accompagnement indispensable et révélateur du texte littéraire, et comporte tous les indices extratextuels propres à l'espace de l'ouvrage : titre, genre littéraire, dédicace, préface, avant-propos... mais également les déclarations de l'auteur au média ; tout cet arsenal permet d'inscrire l'œuvre littéraire dans le monde des

¹ Ibid, p.109.

² Ibid, p.110.

³ Ibid, p.109.

lecteurs et de l'institution des Lettres. Pour notre part, nous retiendrons de cette scénographie un seul aspect, celui de la généricité de l'œuvre. Au-delà de ces précisions, Moura ouvre la voie vers un autre aspect du texte francophone celui de l'hybridité générique, une variable aussi importante de l'œuvre francophone. Elle : « semble la règle pour les œuvres postcoloniales. »¹, et pourrait se présenter comme l'une des démarches essentielles qui marque la structure narrative de l'écriture francophone. Son élaboration entraîne des changements au sein des théories esthétiques traditionnelles et donne lieu à de nouveaux modes de lecture et à de nouvelles considérations du fait littéraire. Moura souligne que l'hybridité générique établit un : « [...] débat intertextuel entre tradition littéraire générique occidentale et la tradition autochtone. »²

Quant est-il alors de la catégorie générique dans laquelle se placent les textes des deux romancières et qui constitue un autre élément favorisant à l'application de la scénographie postcoloniale ainsi qu'à l'une de ses manifestations : l'hybridité générique.

1. Deux écritures en marge des genres

La problématique des genres a occupé la réflexion de nombreux critiques et écrivains³, ordinairement elle a fondé son approche des textes sur la distinction entre théâtre, roman et poésie. L'écriture romanesque contemporaine en général et francophone en particulier met en scène de nombreux exemples significatifs témoignant d'une profonde mutation en repoussant la « bannière générique »⁴, l'écriture narrative francophone actuelle n'est pas arrivée au terme de son évolution. Dans ce chapitre nous allons montrer comment les écritures de Bouraoui et de Sebbar arrivent à déplacer les contours du genre romanesque en privilégiant la forme éclatée, et ce, pour donner libre cours à leurs imaginaires. Il

¹ MOURA J.M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Op.cit., p.136.

² Ibid, p137.

³ T.TODOROV dans son article « Genres littéraires » dans *le Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*, Seuil, 1972, pp.193-201. Un autre ouvrage du même auteur, *Les genres du discours*, Seuil ; 1978, « l'origine des genres », pp.44-60. GENETTE G., « Genres, types, modes », *Poétique* N° 32, 1977, pp.389-421. P.LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁴ VALETTE Bernard, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 2005, p.16 (1992, aux Editions Nathan)

convient alors d'analyser comment se présentent ces fragmentations scripturaires par lesquelles leurs œuvres deviennent par conséquent de véritables constructions. Le classement générique ne constituant pas exclusivement l'objet de notre réflexion, nous nous proposons, cependant, d'analyser l'éclatement générique de l'œuvre de Bouraoui et de Sebbar comme élément de la scénographie proposée par Moura, et ce, afin d'apporter des éclaircissements sur les marques stylistiques de la part des deux romancières.

1.1. Les narratrices de Bouraoui : fragments d'un discours autobiographique

Pratiquement tous les critiques mettent en garde contre l'identification naïve entre auteur et narrateur, ils insistent sur la distinction entre ces deux êtres, le premier comme personne réelle et le second comme agent du récit racontant de la fiction, alors que confondre l'auteure à la narratrice dans les écrits de Bouraoui est une possibilité tentante et permanente, car la majorité de ses œuvres sont des récits où se dit et s'écrit l'identité d'une narratrice qui pourrait être confondue avec l'identité de l'auteure. Les questions du rapport du vécu et du littéraire chez Bouraoui méritent alors d'être posées : Qu'en est-il de l'identité de celle qui dit : «je » ? Est-elle simple ou multiple ? Est-elle vraie ou fictive ? Et quel est enfin le sens de cette écriture pour Bouraoui ?

Nous ne voulons pas donner un relevé exhaustif de la dimension autobiographique de l'écriture de Bouraoui, mais plutôt chercher et analyser le sens de cette écriture du mélange générique. Le texte bouraouien arrive-t-il clairement à délimiter la part de l'autobiographie et du roman, puisque la romancière situe son écriture entre les deux genres autobiographique et romanesque ?

Ce qui nous préoccupe le plus sera par conséquent le rôle que joue le factuel et le fictionnel dans l'équilibre identitaire interculturel de la romancière.

Si G. Genette a le mérite d'avoir rompu avec les pratiques littéraires héritées du XIX^{ème} siècle, à savoir : l'instance narrative du récit (le narrateur) qui est assimilée abusivement à l'instance productrice du récit (l'auteur) ; les écritures de Bouraoui risquent de nous faire tomber dans le piège de la confusion entre la romancière et ses narratrices. Le lecteur devient alors naïf en confondant le narrateur à l'auteure et en considérant le récit comme à la réalité même :

« [...] on identifie l'instance narrative à l'instance d' « écriture », le narrateur à l'auteur [...]. Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif, fut-il directement assumé par l'auteur, et où la situation narrative supposée peut être fort différente de l'acte d'écriture qui s'y réfère. »¹

Alors, le narrateur n'a d'existence que dans le texte du roman. Notre objectif dans cette séquence est par conséquent de repérer des indices du vécu autobiographique de l'écrivaine.

Il est important, également, pour nous de préciser, comme nous l'avons déjà mentionné au paravent, que nous n'avons nullement l'intention de s'engager dans une analyse générique de l'œuvre de Bouraoui, mais notre objectif est de relever les traces autobiographiques qui sont mises sous la consignation du romanesque afin de chercher et d'interpréter les causes qui ont conduit la romancière à cette ambiguïté générique, d'où la formulation de la question suivante : existe-t-il un sens à dégager à partir de cette écriture de soi chez Bouraoui ?

1.1. 1. Nina, et le « je » : des narratrices dévoilées

Une première lecture de l'œuvre de Bouraoui permet de constater que de nombreux faits de ses récits sont tirés de la propre vie de l'auteure ; en effet, en pénétrant de plus en plus dans l'univers fictionnel mis en texte dans les œuvres formant notre corpus, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'un univers qui se rapproche de la réalité de l'univers concret de la romancière.

¹ GENETTE G., *Figures III*, éd. du Seuil, Paris, 1972, pp.226-227.

Avant d'avancer dans le vif du sujet, il serait impératif de signaler que les ouvrages *Garçon manqué*, comme d'ailleurs *Le jour du séisme*, ne comportent aucune indication générique sur leurs couvertures, par contre *Mes mauvaises pensées* se présente comme un roman.

Les deux récits *Mes mauvaises pensées* comme *Garçon manqué* s'ouvrent sur un « je » envahissant désignant une narratrice qui reste anonyme dans le premier mais qui divulgue son identité dans le second, alors l'une des questions premières sera de déterminer à qui renvoie ce « je » initial :

« Je cours sur la plage de Chenoua. Je cours avec Amine. Je longe les vagues chargées d'écume, des explosions blanches. Je cours avec la mer qui monte et descend sous les ruines romaines, je cours dans la lumière d'hiver encore chaude. Je tombe sur le sable ». (*Garçon manqué*, p.11)

La narratrice se profile également dans *Mes mauvaises pensées* à la première personne :

« Je viens vous voir parce que j'ai des mauvaises pensées. Mon âme se dévore, je suis assiégée. Je porte quelqu'un à l'intérieur de ma tête, quelqu'un qui n'est plus *moi*¹ que j'aurais longtemps tenu, longtemps étouffé. » (*Mes mauvaises pensées*, p.5)

L'examen des deux incipits fait apparaître cette anaphore obsédante en « je », à laquelle s'ajoute d'autres anaphores, celles des verbes, par exemple : « être, pouvoir, courir ... » Là n'est pas l'unique exemple de l'incursion du « je », toute l'œuvre gravite autour de ce pronom de la première personne, fait qui rappelle l'expression utilisée par Doubrovsky, en évoquant le cas de Proust : « Litanie pronominale, inlassablement ressassée »²

Un fait scriptural qui attire notre attention : le « moi » désignant ici la narratrice, est mis en italique, nous nous demandons alors pourquoi Bouraoui introduit-elle cette typographie particulière ?

¹ Le « moi » est mis en italique de la part de l'auteure elle-même.

² DOUBROVSKY Serge, *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, Perspectives critiques, Paris, PUF, 1988, p.52.

En allant chercher en matière de relation entre la linguistique et la littérature, nous avons abouti aux recherches de Dominique Maingueneau, qui a proposé des notions utiles pour l'étude du texte littéraire (en particulier le texte narratif), il s'est attaché alors aux problématiques de l'énonciation, entre autre, situation d'énonciation, discours et récit, polyphonie, discours rapporté et autres outils linguistiques. Pour ce qui concerne l'étude de certains signes typographiques comme les guillemets et l'italique, insérés à l'écrit, il précise que : « comme les guillemets, l'italique s'emploie à la fois pour l'autonymie et pour la modalisation autonymique. Toutefois, les guillemets s'ajoutent à l'énoncé, alors que l'italique est incorporé dans l'énoncé. »¹ et il rajoute que : « De manière générale, en modalisation autonymique, l'italique s'emploie de manière préférentielle pour les mots étrangers ou pour insister sur certaines unités. »², ces stratégies par lesquelles le locuteur s'exprime en les inscrivant dans le fil de l'énonciation tout en les mettant à distance, D. Maingnneau les insère dans ce qu'on appelle la modalisation autonymique, expression empruntée à J. AUTHIER-REVUZ³, qui, avec d'autres auteurs insistent sur l'attitude de l'énonciateur par rapport à son énoncé et également la manière dont il nuance, remanie ou marque une distance à l'égard de son propre énoncé.

En mettant ce mot en italique, Bouraoui attire l'attention du lecteur sur le fait qu'elle l'emploie précisément en changeant la norme et lui laisse le soin de comprendre pourquoi elle attire ainsi son attention. Elle pourrait désirer soulever le doute à propos de l'identité de ce « moi » mis en italique en inscrivant la question de l'investissement de l'auteure, il pourrait être aussi un masque ou un travestissement que porte le moi civil, à l'intérieur du texte, marquant cette distance entre le « je » de la narratrice et le « je » de l'auteure qui ne peuvent pas s'identifier entièrement. Toutefois, nous signalons que ce n'est pas l'unique fois où la romancière emploie italique et guillemets dans son texte, les exemples tirés de sa prose narrative sont nombreux, nous y reviendrons au moment adéquat.

¹ MAINGUENEAU D., *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003 (4eme édition), p.106.

² Ibid.

³ Se reporter à l'ouvrage qu'elle a consacré à la modalisation autonymique : *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.

M. Proust, dans sa critique *Contre Sainte-Beuve*, démontre qu' : « [...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. »¹ Quel est alors ce mystère qui tourne autour de la narratrice dans les textes de Bouraoui ?

Nous montrerons dans ce qui suit que l'instance narrative qui désigne la narratrice pourrait aussi représenter la romancière, il serait alors légitime de s'interroger sur la possibilité de l'inscription de l'œuvre de Bouraoui dans le genre autobiographique. Une brève mise au point théorique concernant ce genre est alors nécessaire.

On appelle autobiographie un récit écrit à la première personne, dans lequel l'auteur, en retraçant le cours de sa vie, réfléchit sur la formation de sa personnalité. La définition qui fait autorité est celle que propose Philippe Lejeune dans son ouvrage *Le pacte autobiographique* : « Récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait sur sa propre existence quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »² C'est un genre qui repose donc sur l'identité entre auteur, narrateur et personnage, réunis sous le même nom propre. Pour consigner les deux productions de notre corpus dans la dimension autobiographique, nous proposons en premier lieu d'effectuer des rapprochements entre l'auteure et ses narratrices en se basant sur la convenance de certains éléments du genre autobiographique à savoir le pacte autobiographique (l'identité onomastique), et le pacte référentiel.

1.1.2. Le pacte autobiographique

Les récits de Bouraoui mettent l'accent sur la vie individuelle de plusieurs narratrices ainsi que sur les histoires de leurs personnalités. Afin de permettre de projeter l'auteure sur ces narratrices et d'admettre la possibilité de l'identification : auteur-narrateur/personnage principal, nous sommes contraint d'aller chercher dans la création littéraire de Bouraoui, des indices qui

¹ PROUST M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Idées, 1964, p. 148.

² *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Réed.1996, p.14

permettent de repérer le pacte autobiographique. Comment pouvons-nous donc déceler les fragments autobiographiques introduits dans son texte? Pour pouvoir répondre à cette question, nous convoquons la notion de paratexte, mise en œuvre par le critique Gérard Genette¹, et définie comme un accompagnement indispensable et révélateur du texte littéraire :

« L'œuvre littéraire consiste exhaustivement ou essentiellement, en un texte [...] Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations [...] Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue ce que j'ai baptisé ailleurs [...] le paratexte de l'œuvre. »²

Il poursuit et précise que : « Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »³, il permet d'inscrire l'œuvre littéraire dans le monde des lecteurs et de l'institution des Lettres.

Appliquée au texte littéraire, cette notion se ramène à deux versants : le péri-texte composé de paramètres essentiels tirées à partir de l'espace de l'ouvrage : (titre, dédicace, préface, avant-propos...) et l'épi-texte (les déclarations de l'auteur à la presse). Elle est alors l'ensemble des indications fournies par le titre, la préface, la quatrième page de couverture ou le nombre d'informations puisées dans les médias, qui nous permettent de faire le va-et-vient entre la romancière et sa production. Nous nous interrogeons donc à propos de la mise en forme du vécu de l'auteure et son degré de transposition. Le paratexte dans les écrits de Bouraoui sera analysé en tant que participant au repérage des éléments du discours autobiographique de l'auteure ; G. Genette ne manque pas de signaler l'importance de la fonction de cet outil : « Le paratexte

¹ Ce critique a envisagé les rapports entre les divers éléments du récit selon le modèle syntaxique, il a proposé une démarche analytique considérant l'œuvre du point de vue de son fonctionnement interne. Ainsi, il s'est attaché à l'étude du récit, du personnage en tant que narrateur ou percepteur et de la description en établissant un appareil conceptuel solide autour de l'œuvre.

² GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p.7.

³ Ibid.

n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur. »¹

Outre le texte des récits de Bouraoui, ces composantes péritextuelles et épitextuelles constituent des instruments de travail utiles et conduisent le lecteur à reconstruire du sens et à lire ces récits comme autobiographiques.

Pour nous, il s'agit principalement de s'intéresser à trois données péritextuelles, en l'occurrence : le titre, la dédicace et le genre littéraire. En premier lieu, commençons par jeter un regard sur l'ensemble des titres du corpus ; comme nous le savons et comme le précisent les deux critiques littéraires Christiane Chaulet Achour et Simone Rezzoug, le titre est un « aimant » qui « doit être à la fois stimulation et début d'assouvissement de la curiosité du lecteur »² Il est l'une des premières microstructures du texte littéraire ; il informe, oriente la lecture et suscite l'intérêt. Il peut annoncer un thème, un personnage principal ou reste énigmatique.

L'examen de la structure morpho-syntaxique de *Mes mauvaises pensées*, et de *Garçon manqué*, permet de dire qu'il se présente sous forme d'une phrase nominale, ce qui lui donne le statut de vérité générale puisqu'il ressort de l'axe temporel.

Mes mauvaises pensées composé de l'adjectif possessif : *Mes* renvoyant à la première personne du singulier, marque l'implication de l'auteure, le mot : *pensées* qui renvoie à la thématique du psychique, de la réflexion sur la représentation de la vie intérieure de l'être humain est caractérisé par un adjectif antéposé non classifiant : *mauvaises* présentant un caractère de jugement péjoratif et traduisant la subjectivité de l'auteure. *Garçon manqué* est un titre qui pose la question de l'identité sexuelle d'une personne qui a recours au travestissement pour exprimer son instabilité sexuelle ainsi que son désir de dénaturer son corps féminin et à se comporter comme un garçon.

¹ GENETTE Gérard, *Seuils*, Op.cit., p.374.

² *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, O.P.U., réédition 2005, p.28.

En effet, là, la titrologie semble avancer un fait propre à l'auteure qui indique que celle-ci pourrait se placer dans une perspective psychanalytique, d'auto-analyse, dressant un tableau sombre des pensées qui traversent son esprit et attaquent violemment son équilibre identitaire et sexuel.

Examinons en second lieu, la dédicace qui figure dans le corpus. Alors que dans *Garçon manqué*, n'existe aucune dédicace, *Mes mauvaises pensées* et *Le Jour du séisme* comportent une dédicace significative. Etant extérieure au texte, cette dernière, comme indice péritextuel, rattache le récit à la réalité de la vie de la romancière, G. Genette la définit comme :

« [...] la dédicace d'œuvre [...] est l'affiche (sincère ou non) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité. [...] sa fonction propre [...] s'épuise dans cette affiche [...], c'est-à-dire précisément la nature de cette relation. »¹

Les premières personnes que Bouraoui choisit d'évoquer sont ses grands-parents paternels : Rabiâ et Bachir ; elle leur dédie son court récit : *Le Jour du séisme*, néanmoins elle les introduit en outre comme personnage : « je viens de la terre de mon père. Je viens de la terre de Rabiâ et de Bachir, ses parents » (*Le Jour du séisme*, pp.96-97) Cette correspondance entre le paratexte, à travers la dédicace et le texte, nous laisse croire que véritablement ses grands-parents paternels se prénomment de tel, ces deux prénoms sont également cités dans *Mes mauvaises pensées* et dans *Garçon manqué* : « mais je suis algérienne. Par mon visage. Par mes yeux. Par ma peau. Par mon corps traversé du corps de mes grands-parents. Je porte l'odeur de leur maison [...] je porte la main de Rabiâ sur mon visage fiévreux. Je porte la voix de Bachir qui appelle ses enfants. » (*Garçon manqué*, p.12) Ce ressassement ne peut être qu'un signe de vérité. Ici, dans ce dernier extrait, l'identification de la narratrice à ses grands-parents, voire à l'Algérie, est physique, son corps est normé à l'algérienne, elle voit en son « moi » la ressemblance avec ses ascendants algériens.

¹ GENETTE G., *Seuil*, Op.cit., p.138.

D'autres noms circulent dans le projet créatif de la romancière, qui les introduit comme noms de personnes qui ont existé ou qui existent dans son entourage, elle leur dédie ses œuvres, mais elle les introduit également comme personnages ou êtres de papier, nous donnons l'exemple ici de : l'Amie, qui peut être considérée comme le double, le miroir ou l'écho de la narratrice de *Mes mauvaises pensées* : « Il y a tant d'amour entre nous, il y a tant de respect » (*Mes mauvaises pensées*, p.265), « L'Amie est ma deuxième tête » (*Mes mauvaises pensées*, p.241) ; au feu le père de l'Amie : Alain Ferrier, un architecte, ces deux personnages occupent une place importante dans la vie de la narratrice, et dans la vie de Bouraoui qui ne manque pas de leur dédier son roman pour exprimer sa reconnaissance et son amour envers ces personnes :

À l'Amie

À la mémoire d'Alain Ferrier

Aussi, Le Docteur C. est à la fois personnage et dédicataire dans *Mes mauvaises pensées*, ce nom figure parmi les personnes auxquelles est dédié le roman, et Bouraoui précise qu'elle s'est réellement rendue au cabinet du Docteur C. pour des séances de psy au cours d'un entretien accordé à l'éditeur FNAC : « Pendant trois ans, je me suis rendue une fois par semaine chez le docteur C. A chaque séance, j'avais l'impression de lui donner un livre, il s'agissait toujours de liens, de séparations, de rencontres, à chaque séance, je construisais et déconstruisais un édifice amoureux. »¹

La trame narrative de l'œuvre laisse apparaître ce personnage en page 214, qui est le médecin-psychanalyste chez qui la narratrice se rend pour des séances de thérapie à cause de ses mauvaises pensées, personnage également omniprésent désigné par le pronom « vous » mais qui reste sans nom et sans visage.

¹ Nina Bouraoui, interview accordée à la FNAC, (auteur anonyme, date non mentionnée), in <http://dzlit.free/bouraoui.html> consulté le : 21/05/2013.

1.1.3. L'identité onomastique

Dans *Garçon manqué*, le « je » de la narratrice décline son identité et se présente sous le vrai nom de la romancière, elle précise qu'elle est : « Yasmina Bouraoui » (*Garçon manqué*, p.96), sur cette identité se construit tout le texte, c'est une narratrice qui remonte dans son passé algérien, afin de revenir sur sa période d'enfance. Quelques pages plus loin encore, elle précise : « La famille Bouraoui » (*Garçon manqué*, p.176), ici l'auteure utilise son propre nom dans le récit, nous connaissons alors son nom de famille, et le personnage principal se confond à la narratrice ainsi qu'à l'auteure, l'identité onomastique est validée. Narratrice et auteure sont ici la même personne ? L'identité du nom entre auteure, narratrice ou personnage principal est attestée par la signataire et assumée par l'énonciation. Par cette identité onomastique, qui est affirmée et reprise dans plusieurs passages de son récit *Garçon manqué*, elle établit un contrat avec le lecteur et le pacte autobiographique est rempli.

Nous savons que Yasmina est le vrai prénom de l'auteure, mais cette dernière s'est présentée au public sous un autre prénom : Nina, depuis sa première publication et jusqu'à présent. Pourquoi alors cette signature et ce nouveau prénom civile à travers lequel la romancière se fait connaître dans le monde littéraire ? Nous répondrons à cette question un peu plus loin, où nous reviendrons sur les détails qui ont accompagnés ce « pseudonyme » si nous osons dire.

Bouraoui met également en scène certains personnages qui ont leurs vrais noms, elle avance dans son projet autobiographique en nommant presque tous les membres de sa famille : elle nous communique le nom de sa sœur aînée : « Ma sœur, Djamila, est mon visage aimé » (*Le Jour du séisme*, p.66), « Mlles Djamila et Yasmina Bouraoui. » (*Garçon manqué*, p.123), elle nous divulgue également la date de naissance de celle-ci : « Ma sœur naît en 1962. » (*Garçon manqué*, p.60)

1.1.4. Le pacte référentiel

Plusieurs indices nous autorisent alors à lire les écrits de Bouraoui comme des récits à intention autobiographique où les narratrices présentent un profil semblable à celui de l'auteure. Nous ne pouvons donner une liste exhaustive de ces indices, nous nous contenterons par conséquent de quelques exemples pertinents relatifs au vécu, et au factuel de la romancière.

Les récits de Bouraoui s'inscrivent dans des structures spatio-temporelles qui fondent leurs véracités, en effet, les textes retenus pour corpus présentent en premier lieu des aspects référentiels solides et relatifs à la vie réelle de l'auteure comme certains lieux : Moretti, Club des Pins, Zeralda, Sidi Ferruch, Aurès, l'Assekrem, Bejaia, Cherchell, Blida, Mostaganem... (*Garçon manqué*, p.90), « [...] alors que je vivais encore à Alger, [...] ruines de Chenoua. » (*Mes mauvaises pensées*, p.65), « les ruines de Tipaza, [...], les vallées de Chréa » (*Mes mauvaises pensées*, p.123) , « la forêt de Bainem, sur les routes de Koléa. » (*Mes mauvaises pensées*, p.150) , des lieux de son enfance en Algérie mais également des villes de sa deuxième patrie, la France comme : Rennes, Saint-Malo, Nice, Puy-de-Dôme... et d'autres repères temporels : à titre d'exemple des dates qui apparaissent : 1960 : année où se sont connus ses parents : Rachid et Maryvonne à Rennes, 1962 : date de l'indépendance de l'Algérie, le 10 octobre 1980 : le séisme qui a frappé l'Algérie « Ma terre tremble le 10 octobre 1980 » (*Le Jour du séisme*, p.9), « le 10 octobre 1980, la terre en Algérie. A El Asnam. » (*Garçon manqué*, p.83) ; 1981 : moment du départ définitif de la famille Bouraoui de l'Algérie. Ces éléments géographiques et temporels reviennent sans cesse et sont repris d'un récit à un autre.

Aussi, la filiation, la date et le lieu de naissance de la narratrice- auteure sont transmis au lecteur : « Je vous dis, tout de suite, que je suis de mère française et de père algérien. » (*Mes mauvaises pensées*, p.14), « le 67, c'est ma date de naissance, c'est la date où je suis arrivée à Alger » (*Mes mauvaises pensées*, p.38) « Je suis née à l'Hôtel-Dieu de Rennes. » (*Garçon manqué*, p.54)

Plusieurs citations introduisent le lieu qu'elle a habité jadis à Alger : la Résidence : « Nous vivons dans un immeuble construit sur pilotis, bordé par une forêt d'eucalyptus » (*Mes mauvaises pensées*, p.19), « Je sais ma maison, la Résidence, le Parc, les sept bâtiments unis en arc de cercle, l'Orangerie » (*Garçon manqué*, p.41) « je perds l'Orangerie, la rotonde des quatre bancs, les glycines, les préaux ouverts sous les sept bâtiments unis en arc de cercle, la Résidence. » (*Le Jour du séisme*, p.22-23) Son adresse est citée et rappelée plusieurs fois soit dans le même texte, soit d'un texte à un autre. Cette reprise que nous pouvons qualifier d'exagérée, est un signe d'évaluation du degré de vérité de l'identité de celle qui dit « je » et de l'adéquation de ce qu'est réellement sa vie.

De nombreux faits touchant à l'histoire de l'auteure sont relatés tels que : le rejet de ses grands-parents français ; les différents épisodes narratifs déroulés dans sa production sont de l'ordre de l'intime : ses expériences amoureuses, son homosexualité, ses phobies et ses angoisses identitaires. Une multiplicité de sensations qui renvoient à son enfance et au pays perdu.

Un autre fait vient pour confirmer notre hypothèse autobiographique, c'est celui de la profession de la narratrice qui dit dans le texte, qu'elle est écrivaine. Ce statut d'écrivaine est un détail d'une très grande importance, qui, investissant le texte littéraire, se présente comme un fait réel. La mise en récit de la profession de la narratrice, non pas dans une seule œuvre mais dans plusieurs : « je redeviens l'auteur qui passe à la télévision, qu'on équipe d'un micro, qu'on maquille, qu'on questionne. » (*Mes mauvaises pensées*, p.51) « J'écris en français en portant un nom arabe. » (*Garçon manqué*, p.33) « Je ne suis plus l'auteur du roman, je suis à l'intérieur du roman. » (*Mes mauvaises pensées*, p.178)

Quoi de plus vrai que les déclarations de la romancière elle-même à Dominique Simonnet, où elle confirme qu'en écrivant elle revit son écriture : « Quand j'écris, j'ai à nouveau 7 ans (*Garçon manqué*), 12 ans (*La voyageuse interdite*), 16 ans (*La vie heureuse*) ou 20 ans (*Poupée Bella*)... Je rattrape ma vie par

l'écriture.»¹ Cette information est un indice de plus qui rend crédible l'hypothèse autobiographique, puisqu'elle reconnaît ici sa subjectivité dans ses écrits. Le « je » de la narratrice rangé par sa situation interculturelle reflète d'autant plus Bouraoui qu'elle raconte ses souvenirs à la première personne du singulier. C'est une écriture de confidences ou plutôt de confession à la Rousseau², d'ailleurs son texte *Mes mauvaises pensées* se termine par les propos suivants : « quand je viens vous voir, je garde l'idée d'une confession. » (*Mes mauvaises pensées*, p.270), le mot confession n'est pas introduit dans sa dimension religieuse, il évoque plutôt, une problématique existentielle, c'est du moins, ce qui apparaît en premier lieu, chez l'auteure.

Il est clair que l'écriture de Bouraoui est une narration qui se nourrit de son vécu réel, qu'elle comporte de larges espaces autobiographiques, mais il se prête à nous également de remarquer que les critères du genre autobiographique sont brouillés et la cohérence attendue est annihilée. A titre d'exemples, l'organisation rétrospective que le genre autobiographique impose au vécu de celui qui entreprend d'écrire sa vie ne se décèle pas dans l'écriture de Bouraoui : (l'anachronie, les multiples ellipses...), autant de procédés sur lesquels nous reviendrons un peu plus loin, sa prose autobiographique, également, n'évacue pas totalement l'imaginaire, par conséquent, la question qui surgit à notre esprit est la suivante : cette identité onomastique et ce pacte référentiel établit avec le lecteur sont-ils des signes de vérité et de sincérité ou plutôt un artifice littéraire doté d'un aspect esthétique qui transforme la réalité ? Il est vrai que tous ces éléments que nous venons d'analyser laissent dire que les narratrices dans le corpus s'identifient presque entièrement à leur créatrice, mais d'autres données se présentent et nous conduisent à repenser la part de la fiction, à savoir la catégorie « roman » qui s'affiche sur *Mes mauvaises pensées*, autorisant l'auteure à annoncer franchement son pacte romanesque et jouant ainsi avec le lecteur d'une crédulité librement acceptée ; ainsi que

¹ SIMONNET Dominique « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes », L'Express publié le 31/05/2004 in www.lexpress.fr. Consulté le : 06/01/2012.

² *Les Confessions* (1765-1770) de Jean-Jacques ROUSSEAU constituent la première autobiographie moderne, il y décrit l'histoire de sa vie.

d'innombrables extraits qui viennent perturber la confirmation autobiographique. En plus, nous savons que la première condition indispensable à l'écriture de son autobiographie est l'avancée dans l'âge de celui qui décide de raconter l'histoire de sa vie, mais Bouraoui quand elle écrit *Garçon manqué*, son premier récit à forte valeur référentielle, elle n'a que trente-deux ans, il lui manque certainement le recul, la durée et l'expérience. Dès lors qu'elle repose sur l'identité entre auteur, narrateur et personnage, l'autobiographie n'établit sans doute pas toujours la vérité de la personne qui écrit, pour cela, nous envisageons un autre pacte de lecture intégrant le vecteur de fiction : le pacte romanesque ou fictionnel.

1.1.5. Le pacte fictionnel

A la page 54-55 de son roman *Mes mauvaises pensées*, l'auteure précise qu' : « Il faut de l'imagination pour vivre, pour avoir des mauvaises pensées, pour écrire sur soi » Elle nous avertit qu'il ne faudrait pas oublier qu'elle reste dans le domaine de l'imagination. Fiction, donc ? Cela ne fait l'ombre d'un doute, elle rajoute plus loin : « Il y a des auteurs qui masquent, d'autres qui ont choisi la vérité, moi je suis entre deux » (*Mes mauvaises pensées*, p.63) Réel et fiction qui se mêlent inextricablement, elle se situe entre deux manières de tromper : ni entièrement vrai, ni entièrement faux et son texte n'est ni de l'autobiographie classique, ni purement fictif, il est dans cet entre-deux, une identité générique que revendique l'auteure. Le pacte de sincérité établi dans l'autobiographie est remis en question : « [...] j'écris avec un visage masqué. » (*Mes mauvaises pensées*, p.154) Ce masque ou cette dissémination est un processus de refiguration lui permettant de jouer avec le réel et le fictif, la vérité n'est alors plus tenable, elle est brisée : « [...] je porte un voile [...] mon travail d'écriture est aussi un travail de faussaire » (*Mes mauvaises pensées*, p.194) Nina Bouraoui prévient, ici, son lecteur que la part de fiction, inhérente à l'œuvre, ne peut être écartée, en choisissant de déformer le réel par la fiction, elle fabrique un « faux-réel » où elle s'invente. Si la narratrice considère que son travail est travail de faussaire, alors elle pourrait poursuivre le même but

qu'André Gide, qui dans son roman *Les Faux-monnayeurs*¹ montre les limites de la prétention du roman à reproduire le monde réel et ouvre ainsi la voie à la recherche plus large d'une écriture créatrice.

Il faudrait également signaler le recours de Bouraoui, dans la majorité de ses textes, au verbe : « mentir », nous en donnons quelques exemples significatifs : « je ne sais pas mentir » (*Poupée Bella*, p.17), « Je ne saurais jamais mentir » (*La vie heureuse*, p.283), « Je ne me suis jamais menti à moi-même, je crois que mon problème est là. J'ai toujours occupé le cœur de la vérité » (*Mes mauvaises pensées*, p.267), « [...] je suis encore prise dans la culpabilité, je vais peut-être vous mentir sur mon enfance, vous savez, et il, ne faudra pas m'en vouloir. » (*Mes mauvaises pensées*, p.35) C'est dire que son histoire n'a rien de vrai et qu'elle pourrait être représentée autrement. Le verbe « mentir » est utilisé des fois à la forme négative et d'autres fois, à la forme affirmative, la narratrice prétendrait donc parler ouvertement et sans mensonge ; néanmoins elle sème aussi le doute sur l'authenticité ou la sincérité de ses propos. Que cherche-t-elle à partir de ce trompe-l'œil qu'elle propose au lecteur ? La romancière désire tantôt le persuader de la vérité de ses faits, alors qu'elle ne prétend pas dans d'autres endroits, livrer autre chose que de l'imagination. Telle est l'originalité de la création littéraire de Bouraoui. Pour expliquer cette ambiguïté autour de ce lexique de mensonge et d'innocence, nous pourrions se référer à cette citation de François Mauriac qui a soutenu de son côté l'hypothèse que l'œuvre fictionnelle est en même temps la plus véridique, il a écrit dans son récit relatant son enfance : « Seule la fiction ne ment pas ; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où se glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue »², selon lui la fiction est plus apte à exprimer la personne réelle de l'auteur mais les travaux de Philippe Lejeune n'adhèrent pas à cette contradiction avancée par F. MAURIAC, qui, à travers cette oxymore rapproche « fiction » et « mentir », le romanesque permet par conséquent de libérer l'activité de

¹ Paris, Gallimard, 1925. Le seul roman d'André Gide qui affirme dans la dédicace à Roger Martin Du Gard, que c'est son « premier roman », qualifiant ses publications antérieures de récits.

² Introduction à *Commencements d'une vie*, in *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1990, p. 67.

l'imagination et permet à la romancière d'exprimer les fantasmes enfouis en elle. A travers ces récits, Bouraoui exprime sa personnalité profonde grâce à sa part d'invention qui ouvre la porte à l'imaginaire, cette identité fictive, esthétisée ou mensongère exprimée par le « je » qui reste anonyme dans la majorité de ses œuvres ou se nomme dans d'autres, s'invente dans la dimension de la fiction, car, d'une œuvre à une autre, la narratrice-personnage principal demeure comme inachevée, elle réapparaît dans le récit suivant pour se chercher, et s'inventer encore et encore dans de nouveaux fantasmes. Mais quel serait le rôle de cette fiction ? Ne peut-on pas suggérer qu'en recourant à la fiction, Bouraoui vise la vérité ? Une fiction qui produit une vérité, sa propre vérité et qui obéit à sa mémoire affective qui déforme inconsciemment son passé algérien. Dans cette recherche de la vérité du moi, Bouraoui n'arrive pas à saisir les instances de sa personnalité, elle s'emprisonne dans une auto-analyse sans fin. La fiction, à travers la production du texte littéraire, permet alors à la narratrice ainsi qu'à l'auteure de se connaître, de construire son identité et de trouver l'unité recherchée. Bouraoui voit dans le romanesque le moyen indirect qui lui permet d'exprimer ce qu'elle cache au fond d'elle-même. Rousseau dans son ouvrage *Les Confessions* reconnaît qu'en recourant à la fiction il reste dans le vrai : « J'en remplissais les lacunes par des détails que j'imaginai en supplément de ces souvenirs, mais qui ne leur étaient jamais contraires »¹, ou même évoquer la technique du « mentir vrai » prônée par Louis Aragon.

A préciser également, que le pacte fictionnel vient au secours de l'écrivain afin de combler les troubles de la mémoire : la narratrice pourrait en effet, avoir oublié tel événement ou tel détail : « Je ne me souviens plus de [...] » (*Mes mauvaises pensées*, p.196), « [...] je perds mon passé, je ne couvre plus tous ces liens. » (*Mes mauvaises pensées*, p.43), « [...] c'est mon manque de mémoire sur l'événement » (*Mes mauvaises pensées*, p.130), « [...] j'ai oublié cela aussi, ou je l'ai immergé au fond de ma mémoire. » (*Mes mauvaises pensées*, p.97)...etc, une telle prolifération, tout au long de ses textes, des éléments appartenant au

¹ ROUSSEAU J.J., *Les Rêveries*, Paris, Editions A. Belin, 1817, (Tome 5), p.368.

champ lexical de la mémoire, de l'oubli, de l'incertitude et de l'absence tant au niveau strictement linguistique (verbes, substantifs ou qualifiants), qu'au niveau narratif (ellipses) ouvrent la voie à l'invention ; les trous de mémoire et les défaillances sont palliés alors par des inventions et des réponses espérées, mais le passé n'est pas uniquement oublié, il peut aussi être refoulé et déformé et le roman est là au secours de la romancière, il lui offre une certaine liberté plus que les autres genres obéissant à des codifications trop strictes. Comme le précise Jean Paul Sartre : « Le roman ne donne pas les choses, mais leurs signes. »¹, ou Henri Heine : « Avec la meilleure volonté d'être sincère, personne ne peut dire la vérité sur son propre compte »², ou encore Roland Barthes qui, en livrant, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, au lecteur des « biographèmes » parfois très intimes, non sans affirmer d'entrée que : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. »³, ce genre ne frôle pas de si près la vérité de l'auteur, qui, portée sur la fiction, pourrait imaginer des situations qui ne reflètent pas directement sa vie, Bouraoui se projette, consciemment ou non, dans ses narratrices, elle attribue à ces dernières ses propres rêves et ses propres fantasmes. En outre, de nombreux personnages ne sont pas nés de la pure imagination de l'auteur, d'ailleurs, c'est elle qui le confirme dans son texte, ses fragments autobiographiques se mêlent alors à la fiction par crainte de dévoiler l'intimité des personnes formant sa famille et son entourage, écrira-t-elle dans *Mes mauvaises pensées* : « Je crois que je me contrôle avec vous, ma voix n'est pas libre, je suis encore prise dans la culpabilité, je vais peut-être vous mentir [...], j'ai toujours voulu protéger les gens que j'aime. » (*Mes mauvaises pensées*, pp.34-35), ailleurs, elle indique qu'elle ne divulgue pas l'identité de certains de ses personnages, elle entend ne pas abdiquer les droits de son imagination : « Il y a d'autres chanteuses, dont je ne donnerai que les initiales : S.V, B.F., M.L., C.L. » (*Mes mauvaises pensées*, p.247)

¹ SARTRE J.P., *Situations, I*, Paris, Gallimard, 1947, p.43.

² HEINE Henri, « Les aveux d'un poète », dans *Revue des Deux Mondes*, Tome 7, 1854.

³ Paris, Le Seuil, 1990. (deuxième édition)

Le respect du système des genres, fondé sur une stricte séparation des matériaux, des tons et des formes, n'est guère respecté par Bouraoui, son écriture s'efforce en effet de rompre avec les formes ordinaires de l'expression. A cette question : à quel genre appartient l'œuvre de Bouraoui, qui frôle les frontières du vrai et du faux ? Nous ne pouvons donner de réponse puisque les critiques eux mêmes proposent différentes notions, entre Ph. Lejeune, qui propose l'expression de roman autobiographique pour qualifier l'écriture qui regroupe : « Tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y ait identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. »¹ En revanche Ph. Gasparini, rejette cet étiquetage au profit de celui de l'autofiction², voici ce qu'il propose : « pour saisir l'originalité de l'entreprise, il faut commencer par écarter la notion parasitaire et inconsciente de "roman autobiographique", abusivement présentée comme une catégorie de plein droit, et que l'on aimerait bien voir disparaître du vocabulaire critique, tant loin d'aider l'analyse, elle la brouille. »³, entre ces définitions et tant d'autres, nous risquons de tourner en rond sans pouvoir arriver à formuler des réponses exactes et précises à propos de la classification de l'œuvre bouraouienne, d'ailleurs, là n'est pas l'objectif de notre travail, alors, il est inutile de s'aventurer dans cette direction qui conduit aux fluctuations et controverses des uns et des autres à propos de ces distinctions génériques ; ce qui est certain c'est que la création de Bouraoui est indécidable, elle tend à effacer les frontières entre roman et autobiographie, en veillant alors par divers artifices, à se situer entre le réel et l'illusion ; son texte pourrait relever de l'autofiction, comme du roman autobiographique ou autobiographie romancée, ou peut-être d'un nouveau néologisme qui sera proposé ultérieurement par des critiques littéraires, elle a cette forme hybride qui mêle le réel au fictif. Avec ce

¹ LEJEUNE Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.25.

² Terme inventé par Serge Doubrovsky pour caractériser son ouvrage *Fils* (1977) dont le protagoniste, nommé Serge Doubrovsky, raconte une journée où il suit une séance de cure psychanalytique lui permettant de renouer les « fils » de son passé.

³ Cité par V. Colonna, « Défense et illusion du roman autobiographique » In *Acta Fabula*, la recherche en littérature, vol.5, N°1, Printemps 2004, in www.fabula.org, consulté le : 21-02-2011.

mélange, Bouraoui a visé une autre vérité, celle de l'écriture. Vouloir classer ou plutôt cloisonner la production de Bouraoui dans une quelconque catégorie d'ordre générique, nouvelle ou ancienne soit-elle, serait trahir le sens de son écriture.

Il est clair que tout poète ou romancier ne peut produire du néant, il écrit sur ce qu'il a vécu ou senti, son imagination même est une part de sa personne ; serait-il le cas ici de Bouraoui ? Nous supposons que la réponse serait négative, car nous avons réalisé que l'écrivaine, depuis 1999, année de la publication de son court récit *Le Jour du séisme*, et jusqu'à ce jour, elle ne cesse d'écrire que sur son amour et son attachement à son enfance et à la terre de son père. Pour nous, son discours autobiographique est en adéquation avec ses sentiments individuels réellement éprouvés. La romancière, en mélangeant le factuel au fictionnel, désire d'une part restituer son moi morcelé, et d'autre part dépasser les contraintes qui restreignent effectivement son inventivité créatrice. Sa prose autobiographique paraît se définir de façon particulière par le problème de la construction du moi, qui est loin d'être une simple histoire personnelle, elle ne se livre pas à une autobiographie classique car elle a réalisé que la fiction peut mieux approcher sa propre vérité.

Cet éclatement générique est favorable et salutaire à la situation de l'entre-deux et aux troubles identitaires des narratrices de Bouraoui. Les « moi » inventés dans le texte, sont ceux dont-elle rêve. La projection de soi débouche alors sur le fantasmatique, c'est là sa part d'invention. Là où le vécu s'éclipse, là où la mémoire fait défaut, les aspirations du moi surgissent et remplissent les vides. Il faut dire que ce n'est pas l'espace algérien qui compte tant que ça, mais c'est le souvenir de l'espace et le rêve qui l'idéalise. C'est aussi ce que nous proposons de voir avec *Le Silence des rives* de Sebbar. Mais avant de procéder à l'examen de la généricité de l'œuvre de Sebbar, examinons une autre particularité stylistique chez Bouraoui qui est l'omniprésence du présent de narration comme forme d'atemporalité.

1.2. L'atemporalité : le présent de narration

La narration de Bouraoui n'est pas de l'ordre chronologique, la romancière compose, loin de toute construction linéaire. Les événements racontés ne suivent pas un parcours linéaire et chronologique, ils sont écrits selon le rythme de la mémoire, loin de la cohérence qu'exige le récit. Si les temps du passé sont l'une des conditions nécessaires à l'entreprise autobiographique afin de montrer le recul dans le temps et l'aspect rétrospectif, cette condition se trouve basculée et le récit de Bouraoui s'écrit dans un présent qui anéantit le retour vers le passé et qui fait coïncider temps racontant et temps raconté. Cette écriture de Soi aurait pu communiquer les souvenirs de la narratrice de manière rétrospective, ayant recours à un temps du passé. En revanche, la prose bouraouienne s'effectue dans un présent de narration, tous les événements, tous les sentiments et toutes les sensations éprouvés dans le passé sont narrés à un temps qui se sent au présent. Il faut bien en convenir que derrière ce présent de narration, il y a bien un sens implicite à dégager. Comme il nous a été accordé de voir, chez Bouraoui, la situation de l'entre-deux conduit à un déploiement d'une scène d'énonciation particulière marquée par une forme de dédoublement. La narratrice /personnage principal, qui dit : « je » est scindée en réalité en deux voix : l'une présente de l'écriture en cours, renvoyant à l'âge adulte et se situant en France, l'autre voix revient par ses souvenirs à une dimension spatio-temporelle autre, celle de l'enfance en Algérie. Une voix se rapportant à un Ici/présent et une voix autre ramenant un ailleurs/passé insistant, en effet, la fiction bouraouienne met en scène des instances narratives partagées entre deux univers complètement différents. La romancière réussit à superposer le passé de son enfance algérienne au présent de sa réalité française au point que le cadre spatio-temporel finit par perdre ses repères. Afin d'illustrer ce recours au présent de narration dans l'œuvre bouraouienne, nous citons l'exemple de la narratrice et de l'intérêt qu'il y a à présenter ses états affectifs, ses actes ou ses sentiments dans la jouissance à narrer un souvenir heureux ou dans la difficulté à narrer un souvenir douloureux.

Le présent de narration consiste à ranimer pratiquement la totalité des souvenirs de son passé en Algérie, des moments qui ont plus comptés que d'autres. La narratrice, voire l'auteure ont connu l'innocence d'une enfance exceptionnellement heureuse et bercée ; ces années de bonheur reviennent dans la totalité de son œuvre littéraire. « Je sens l'odeur de la maison de mes grands-parents algériens. » (*Mes mauvaises pensées*, p.256), « j'entends le vent [...], j'entends, au loin, les sables qui avancent sur la vile d'Alger. » (*Mes mauvaises pensées*, p.51), les exemples de pareilles scènes sont nombreux et récurrents : course au bord de la plage, baignades, longues journées passées dans la forêt, souvenir des rires avec sa sœur et ses parents, camping...sont des éléments qui traduisent un sentiment euphorique du vécu de la narratrice où se mêlent présent et passé. A mesure que Bouraoui avance dans sa production, l'émotion de la narratrice de retrouver la pure jouissance des souvenirs se traduit dans ses écrits. On constate que dans toute l'œuvre bouraouienne, la source vive est son amour inoubliable pour l'Algérie ; l'écrivaine est animée par le désir de revivre la période de l'enfance, les années perdues en ce pays. L'Algérie est pour elle le lieu d'un merveilleux légendaire, attaché à l'enfance et à son imaginaire. Le temps ou la temporalité apparaît comme une ramification de la problématique spatiale, le couple temporel : passé/présent se greffe sur le couple spatial : Ici/ Là-bas.

En revanche, si le processus de remémoration, nécessaire à tout équilibre psychologique, s'avère gratifiant lorsqu'il s'agit de son monde utopique d'enfance, il peut également être douloureux. Le recours à la mémoire personnelle, autrement dit, à l'introspection rétrospective évoque aussi des événements pénibles. Nous en citons le plus significatif. Il s'agit de la description de la scène d'enlèvement de la narratrice –enfant à Alger, que la romancière décrit par le terme : « événement » (*Garçon manqué*, p 43). Bouraoui fournit à son lecteur un long passage peignant la peur et la douleur de sa narratrice Nina dans un temps qui se sent au présent : « Il penche sa poitrine vers moi pour me parler. [...] il dit, près de mon visage. [...] Il porte des

chaussures en lacets. Il prend ma main. Il répète, toujours : Tu es belle. »
(*Garçon manqué*, pp. 43-44)

Par ce présent de narration, la distance temporelle qui sépare la narratrice adulte de la narratrice enfant est réduite, plutôt gommée, la narratrice et l'enfant qu'elle a été, n'en forment plus qu'un. L'Algérie devient dans son imaginaire un espace hors du temps, un espace qui ne bougerait pas, qui ne changerait pas, le temps de son enfance est figé et abolit. Cette atemporalité contribue à la vie de ses récits.

Sur le couple spatial (Ici/Là-bas) se greffe également une certaine sensation du temps : son texte privilégie la durée au détriment de l'instant, le ralenti au détriment de l'accélération. Désormais, la vie de la narratrice, de sa mémoire, de ses émotions, seront divisés entre un « avant » et un « après » son départ. Son drame serait alors de basculer entre l'espace quitté immortalisé à travers le souvenir et l'espace d'accueil, banni et rejeté. Ainsi, l'âge d'or de l'enfance en Algérie se transforme en un grand chagrin, d'autant plus démesuré qu'il est lié à un arrachement soudain.

1.3. La Mémoire des lieux

Comme il a déjà été précisé auparavant, les narratrices de Bouraoui se font une idée très haute de la nature algérienne, de ses vertus, de sa puissance et de ses pouvoirs. Elles font le récit des moments d'enfance passés au sein de la nature algérienne, dont elles veulent retrouver le plaisir indicible, à travers ce que nous pouvons appeler : « la mémoire des lieux ».

Grâce à sa mémoire olfactive, auditive et visuelle, la narratrice regroupe tous ses sens pour se souvenir de l'Algérie, elle se rappelle, par exemple, de la couleur de sa terre et a encore au nez l'odeur qui se dégage de la flore printanière d'Alger : « [...] il y a l'odeur de la terre, celle-là même qui me rattache à mon pays, au pays de ma première vie » (p.35, 36), « Je retrouve l'odeur de cette terre, [...] au Cap-Martin » (Mes Mauvaises pensées, p.36). Cette odeur est ancrée dans son esprit et sa mémoire, ressurgit à sa guise n'obéissant à aucune

loi. Nous citons également un autre exemple qui vient affirmer nos propos, celui de la mémoire auditive à travers les voix d'un temps lointain, le temps de l'enfance, qu'elle essaye de se remémorer. : « [...] la voix de mes amis d'Alger, ces voix amoureuses qui hantent encore » (*Mes Mauvaises pensées*, p.193) L'emploi du verbe « hanter » indique que ces voix surgissant des profondeurs du passé, retentissent encore dans son oreille, occupent entièrement son esprit et l'obsèdent. La mémoire des lieux et les souvenirs narrativisés s'engagent également dans la problématique de l'opposition. En effet, lorsque la narratrice qui n'est pas encore remise du traumatisme de son départ, est en France, elle mobilise tous ses sens pour se rappeler de sa terre d'enfance. Voix, visions et odeurs traversent facilement la mer méditerranéenne et interpellent ce pays : « [...] je me laisse aller vers la mer, comme si la lumière me portait loin d'ici, au seuil de mon enfance : je suis ramenée à ma première vie. Il y a un fantôme de l'Algérie. » (*Mes mauvaises pensées*, p.p.107-108).

Cette déracinée qui laisse derrière elle les années de son enfance, garde la nostalgie de sa terre d'enfance : « [...] je ne suis pas une exilée, je suis une déracinée » (*Mes Mauvaises pensées*, p.13) Elle préfère parler de son déracinement au lieu de son exil, « [...] je suis un arbre qu'on a retiré trop tôt de sa terre. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.102) cette métaphore traduit le rapport organique qui unit la narratrice à sa terre. La description est réalisée au fil de la narration, les séquences narratives sont tissées avec celles de la description : les nombreux passages descriptifs dans le texte bouraouien ne sont pas là pour reproduire de manière banale des lieux où la narratrice a vécu, mais pour explorer à nouveau et revivre surtout cette « mémoire des lieux » qu'elle garde soigneusement avec elle. Nous pouvons qualifier alors l'écriture ou la description de Bouraoui par « la spatialité du souvenir » car les lieux sont associés à des souvenirs heureux, émouvants ou dramatiques. La description chez Bouraoui a une valeur psychologique par les connotations que la narratrice prête à la réalité paysagère qu'elle perçoit.

Nous avons montré au premier chapitre de notre travail que la romancière transfigure sa terre d'enfance au moyen de figures de style comme la métaphore et la personnification, car, elle a, de cette terre perdue une sensation particulièrement aigüe et une perception pénétrante. Le paysage algérien donne tout son sens à ses récits, il devient alors un paysage d'élection pour la narratrice. Les différentes formes paysagères, l'incroyable polychromie, les formes et les couleurs de son espace d'enfance sont gravés dans sa mémoire. Les passages sont nombreux et il serait trop long de les mentionner tous.

Pour évoquer cette nature, la romancière fait appel aux sens : l'odorat, la vision, l'ouïe et le tactile, des sens qui s'harmonisent dans un monde magique et qui se donnent à voir, sur le plan scripturaire, à travers la figure de la synesthésie, qui est une métaphore des sens, où le regard, l'odorat et l'ouïe s'entremêlent. Citons encore ces sensations de correspondances énigmatiques, des synesthésies qui renforcent le bien-être de la narratrice. « les vagues comblent, le silence, et deviennent la lumière de la nuit. » (*Le Jour du Séisme*, p.44), « [...] et je veux encore entendre le chant des oiseaux, voir les hirondelles, respirer l'Algérie. » (p.134, *Mes mauvaises pensées*), la vision, l'odorat et l'ouïe s'entremêlent pour évoquer de manière obsédante et constante l'espace quitté de sa « première naissance » Avec des correspondances pareilles entre les sens différents, la valeur de la synesthésie est renforcée.

Il existe une intense communication avec la nature, une sorte de correspondance où chacun des sens de la narratrice trouve dans l'autre son renforcement. Sa joie toute terrienne ne se déplaît guère face à une odeur, une couleur ou un son. Cette communion avec la nature allège sûrement son angoisse. Ce qui justifie le recours à certaines figures comme : la personnification, l'énumération, la métaphore et la synesthésie. Avec cette rhétorique, l'espace référentiel est fictionnalisé et devient de la sorte un espace privilégié où les narratrices de Bouraoui s'expriment et s'extériorisent. L'Algérie et ses paysages demeurent des espaces privilégiés, des espaces de sérénité, ils vivent dans son esprit et ce même lorsqu'elle est bien loin de son pays d'enfance.

Après avoir montré l'hybridité générique de l'œuvre de Bouraoui, nous examinons une autre voie par laquelle Sebbar expérimente un nouveau genre dans son roman *Le Silence des Rives*, où la frontière entre vers et prose devient insignifiante. En effet, bien qu'en prose, ce récit, englobe une forme poétique que l'on tentera d'analyser dans la séquence suivante.

1.4. Le Silence des rives : une prose poétique

Ce qui oppose le roman au poème réside d'abord au niveau de l'énonciation, en prose ou en vers. En revanche, ce repère formel n'a pas empêché Sebbar de glisser une série de vers dans sa création romanesque. Dans *Le silence des rives*, l'intégration de quelques fragments de vers, qui est complètement bannie d'une œuvre narrative, y est présente et se manifeste dans les débuts de chaque chapitre. Ces vers créeraient-ils une quelconque rupture de la disposition habituelle du texte narratif ? Cette forme de rupture que le lecteur ne peut manquer de percevoir à la lecture de ce récit se décèle comme suit.

Le protagoniste sur l'autre rive de la France, agonisant, est hanté par la peur de mourir seul sur cette terre étrangère. Il murmure :

A la courbe du fleuve, il est tombé. (p.7)

Qui viendra sur l'autre rive, dans la chambre blanche où je suis seul, depuis combien de jours, murmurer à mon oreille la prière des morts ?

Qui me dira les mots de ma mère ?

A la courbe du fleuve, il est tombé. (p.53)

Qui me dira les mots de ma mère ?

Dans la chambre blanche où je suis seul, qui viendra murmurer la prière des morts ? Et qui parlera la langue de ma terre à mon oreille, dans le silence de l'autre rive ?

A la courbe du fleuve, il est tombé. (p.99)

Qui me dira les mots de ma mère ?

Qui saura dans la chambre blanche où on me laisse seul, réciter la prière des morts ? Je ne vois personne et personne n'entend quand j'appelle, de l'autre côté de la mer.

A la solitude des trois premiers extraits répond la négation syntaxique : « il n'est pas seul » du dernier extrait, et à l'interrogation et au chiasme va répondre la modalité

affirmative de ce dernier extrait, suggérant par là une situation d'apaisement de cet exilé qui arrive au terme de sa vie :

A la courbe du fleuve, il tombe (p.147)

Dans la chambre blanche sur l'autre rive, il
n'est pas seul. Un homme, assis contre l'agonisant
murmure à son oreille la prière des morts dans la langue de sa mère.
Il la répète trois fois.

Il s'agit de transposer dans cette création romanesque un ensemble de vers. Nous pouvons alors se demander quel effet cela produit d'expérimenter la forme du poème dans le roman ? Pour quelles raisons donc, Sebbar réunit-elle prose et poésie ? S'agit-il d'un roman hybride ? Et dans quelle perspective s'effectue cette hybridation ?

La présence du genre prosaïque et poétique est un phénomène de dualité discursive assez maîtrisé par l'écrivaine. La distinction visuelle entre prose et poésie dans le texte est évidente : des énoncés sont disposés de manière particulière, en début de chaque chapitre formant ainsi des strophes de vers. Nous essayons tout d'abord de repérer quelques faits de langue, avant de chercher, dans une seconde tâche, à interpréter ces vers réunis.

Il est évident que le rythme est l'élément fondamental de la poésie, il suppose : « des mesures répétées et la proximité dans le temps de ces structures. »¹, les rythmes peuvent être soit codés par les règles de la métrique, soit non-codés. Les vers réunies ci-dessus n'obéissent pas aux règles de la versification : rythme métrique, rime. Ils n'ont pas le même nombre de syllabes et riment irrégulièrement (mère/mer) ; ils ne suivent pas les lois de la métrique. Aucune métrique ne contrôle les groupes de mots, la mesure est plutôt imposée par la typographie : ponctuation et retour à la ligne. Ils constituent par conséquent des vers libres autrement dit ils s'inscrivent dans la catégorie du poème en prose. Cette dernière est une nouvelle tendance littéraire qui est parue chez les

¹ GARDES-TAMINE Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992, p.9.

romantiques ; elle les a libérés des contraintes du vers traditionnel et de là, chaque inventeur s'est donné ses propres repères et moyens. C'est un genre qu'on qualifiera d'ambigu, car il n'existe pas vraiment de règles propres à lui, il peut emprunter aussi bien les aspects de la poésie (répétitions phoniques, lexicales, importance des images) que ceux de la prose (liberté de rythme et d'inspiration). Il existe diverses natures du poème en prose et parmi ceux qui l'ont pratiqué, nous citons : Lautréamont dans *Chants de Maldoror* (1869), Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* (1862) ou Rimbaud dans *Les Illuminations* (1886).

Il est certain que la poésie n'est pas seulement la versification, et si Sebbar s'en libère ici, c'est pour faire correspondre ce poème aux : « mouvements lyriques de l'âme »¹ de l'exilé. Et si Sebbar n'offre pas des retours des mêmes sons à la fin du vers (des rimes), nous relevons des retours d'un même son consonantique dans plusieurs mots, c'est à dire des allitérations, et des retours d'un même son vocalique ou assonances. Ces reprises de sonorités sont présentes pour renforcer le sens des mots relatifs au thème. Des mots et des groupes de mots sont repris soit de manière couplée avec des positions précises comme les anaphores : « A la courbe du fleuve, il est tombé. », « Qui me dira les mots de ma mère ? » ; soit de manière aléatoire, autrement dit sans régularité ou organisation décelable : « Qui viendra », « sur l'autre rive », « la chambre blanche », « prière des morts ». Nous justifions alors l'emploi du vers libre. Il correspond à l'expression du thème de la mort et de l'exil. C'est à vrai dire, non pas la mort en elle-même, mais la réalité de mourir seul en terre étrangère, loin des siens, loin des mots de la mère que l'homme ressent violemment. Cette émotion, la romancière la suscite chez le lecteur à travers cette prose poétique. Les répétitions marquent l'insistance sur les sentiments de l'exilé : le désarroi, la peur, et l'amertume ; la répétition assume alors une fonction intensive. Le rendez-vous avec la mort est arrivé, le narrateur a réussi à dire les sentiments personnels de l'homme qui

¹ Comme le dit justement Charles Baudelaire dans la dédicace de ses *Petits poèmes en prose*, publiés en 1869 : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements de la conscience ? »

agonise. Ces énoncés expriment la douleur et l'espérance de voir un proche pour lui réciter les prières de la mort, dans sa dure condition d'exilé. L'énoncé traduit de la frustration et l'expression qui souligne le plus cette frustration est reprise trois fois : « Qui me dira les mots de ma mère ? » L'homme, accablé d'exil, traduit son dernier souhait avant de mourir : voir ou entendre la voix d'une personne de sa terre natale qui l'accompagne dans sa mort. En effet, dans cette méditation, en aucun cas le narrateur nous montre que l'homme craint la mort, il craint plutôt la solitude aux instants de l'agonie, il craint l'absence des siens dans sa marche vers l'au-delà.

Par ailleurs, nous dégageons dans cet extrait des sonorités agréables à l'oreille, qui constituent un rythme à la prose et confère à la narration une qualité poétique. L'on note de surcroît la répétition du [m] et [r] : qui se trouvent dans un nombre important de mots ; ce réseau sonore formé par ces allitérations a une forte cohésion et se relie à l'impression dominante du récit : la thématique de l'exil et de la mort. Les échos phoniques suggèrent aussi un ton monotone qui s'accorde avec la tonalité mélancolique de l'extrait :

[am], [an] chambre, blanche

[s] : sur, suis, seul, silence, saura, réciter, personne.

[m] : murmurer, mon, morts,

me, mots, ma, mère, ma, mon, me, mer

Il est clair que ces répétitions assurent comme première fonction : la fonction rythmique importante dans les extraits non versifiés, mais ces reprises suggèrent aussi la douleur et la certitude de mourir seul dans une grande résiliation et amertume. Les énoncés réunis s'écartent donc délibérément de la prose par l'emploi qu'ils font des répétitions rythmiques, des dispositions formelles, des assonances et des allitérations.

Nous cherchons maintenant la cause de la présence de cette dimension poétique dans le récit pour arriver à montrer qu'elle est mise au service de l'aspect tragique. Cet aspect est présent dans tout le récit, il est là pour aggraver la situation d'exil à travers l'agonie de l'homme tout seul sur l'autre rive, pour

décrire son expérience de l'exil qui s'impose au texte et lui confère une atmosphère sinistre, par laquelle la mort rode et touche, d'une façon ou d'une autre, pratiquement tous les personnages. En effet, de nombreux récits enchâssés racontent les fins tragiques de plusieurs personnages.

La subjectivité du personnage principal est manifestée à travers des modalités exprimant ses sentiments. Bien que l'ombre de la mort commence à surgir à l'homme, la force de l'émotion réside non pas dans sa disparition inéluctable, mais dans sa solitude. D'ailleurs de nombreux repères spatiaux : « l'autre rive » et « l'autre côté de la mer », « courbe du fleuve », « chambre blanche » marquent l'éloignement, ces repères spatiaux sont importants à plusieurs titres. La couleur blanche a une valeur symbolique, elle suggère la solitude, la mort et la froideur. Nous sommes aussi attentif aux temps des verbes comme le futur surtout : « viendra, dira, parlera, saura », à ce futur, mais également à la construction phrastique de l'interrogation comme modalité de la phrase qui sert à repérer la plainte et l'angoisse et qui a suggéré l'éloignement et l'impossibilité de la rencontre de l'homme avec un membre des siens, et aussi au chiasme dans : « je ne vois personne et personne n'entend quand j'appelle » répondra le dernier extrait où l'exilé est accompagné dans sa trajectoire vers l'au-delà par l'un des siens qui lui récite la prière des morts dans la langue de son pays. Le futur comme temps renvoie à l'avenir, mais ici il fonctionne comme transition entre la vie et l'au-delà. Ce ton plaintif est renforcé par le champ lexical de la solitude : « où je suis seul », expression répétée deux fois dans l'énoncé, « où on me laisse seul » Tous ces faits discursifs permettent d'exprimer les sentiments de l'homme face à la mort sur la terre d'exil.

Avec ces vers, la poésie a emprunté les voies du récit de Sebbar qui abat les cloisons entre prose et poésie, une séparation ressentie comme un frein à la création littéraire. Elle se débarrasse des contraintes génériques en adoptant une forme mixte pour son récit, entraînant le texte poétique dans le prosaïque narratif

Jean –Marc Moura précise que : « L’hybridité générique semble la règle pour les œuvres postcoloniales. »¹ Sur la première de couverture, l’œuvre est présentée dans la catégorie du roman. Pourquoi alors le genre romanesque ? Parce que le roman est ouvert à l’évolution, à la métamorphose et à la flexibilité ce qui lui vaut sa dominance et son rayonnement qu’on lui reconnaît unanimement, il est alors profitable à nos deux écrivaines par son aspect insaisissable face aux usages canoniques pour rendre compte de leurs situations interculturelles qui alimentent leurs imaginaires. Ce refus de codes classiques, ce remodelage des normes dominantes instituées au XIXe siècle constituent une forme de fiction nouvelle. Le roman est et restera en effet un genre en devenir, car comme l’affirmait M. Bakhtine :

« Car le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même il est a- canonique. Il est tout en souplesse. C’est un genre qui éternellement se cherche, s’analyse, reconsidère toutes ses formes acquises. Ce n’est possible que pour un genre qui se construit dans une zone de contact direct avec le présent en devenir. »²

Cette transgression générique ne devrait pas restée au stade de l’observation mais elle doit donner lieu à plus d’interprétations. Derrière ce mélange générique, Sebbar désire faire passer à son lecteur un message dont l’identification est à lier avec le thème de l’exil. Elle va tenter par cette pratique dans *Le Silence des rives* de créer un espace romanesque nouveau qui s’inscrit dans les modes lyrique et tragique et qui sont en parfaite adéquation avec la réalité du thème majeur traité dans le roman : l’exil. Par ailleurs, il n’y a pas que la poésie qui intervient comme genre étranger au récit, le fantastique et le merveilleux aussi y ont place. En effet, nous avons retenu la présence de ces genres que nous analyserons au deuxième chapitre de la deuxième partie.

A mi chemin entre la prose et la poésie, Sebbar tend à abolir les limites qui séparent la prose de la poésie, c’est là que le récit joue sa part de littéarité. Anaphores, assonances, allitérations ne cessent de figurer dans ces extraits réunis. Sur le plan générique, la romancière propose une coloration stylistique

¹ MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p.136.

² BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.472.

qui pourrait s'expliquer par la culture du pays du père, la culture de l'enfance, son écriture concrétise ce que Moura a désigné par « hybridité générique » de l'écriture francophone, elle rejoint par cet aspect la tendance bouraouienne dans son éclatement générique.

Tels sont les déambulations de cet homme perpétuellement déchiré, partagé entre deux mondes, des déambulations qui se cernent dans un monologue de pensées sans allocutaire. En agonisant, ce jour d'été, l'homme cherche dans son esprit sa terre perdue à laquelle il appartient corps et âme, afin d'être enterré. En tournant son regard vers l'autre rive, il appelle ses siens et lance des cris de désarroi ; il demande qu'on lui rappelle la prière qu'il faut prononcer lors de l'agonie, il désire entendre les mots de sa langue, ou revoir les images appartenant à son passé mais vivant en lui, nourri par la mémoire ; la langue de sa mère est comme mélodie, comme poésie, car mourir « [...] aux comptoirs du pays étranger » (*Le silence des rives*, p.59) est une grande certitude, il est condamné et sera châtié et aura le même sort que : « [...] ses frères d'infortune, ses frères de vie et de comptoir, ses frères dans la mort » (*Le silence des rives*, p.56). Il nous semble que cette structure poétique correspond aux déambulations par lesquels passe l'exilé, prisonnier de l'équation exilique difficile à résoudre puisqu'il débouche sur la sensation d'être nulle part. L'homme est condamné au cadenas exilique par son exclusion sur la terre étrangère et par son non-retour au pays d'origine. Par cette prose poétique qui fait jaillir les sensibilités, Sebbar désire sûrement donner à lire les faces cachées de certaines vérités telle la mort sur la terre étrangère.

1.5. Mourir en terre étrangère

Le Silence des rives est d'abord le récit de l'exil et il est ensuite le récit de la mort, puisqu'il s'agit principalement de la mort du personnage principal, de la mort de ses proches ou de personnes étrangères. la mort, qui est omniprésente dans le roman, rode ; elle survole le village, les ruines, la mer, elle emporte femmes, enfants, et hommes, nous citons l'exemple de l'enfant tué par le coup de sabot d'un cheval, la femme qui meurt après son accouchement, le voisin qui

tire sur un jeune français d'origine étrangère ainsi que d'autres situations de morts violentes et inattendues.

Comme nous venons de le voir, *Le Silence des rives* est le récit de l'exil d'un personnage central désigné par l'homme dont Sebbar a prolongé pathétiquement l'agonie jusqu'à la fin du roman. Détruit moralement et physiquement par l'exil, l'homme ne peut prévoir un retour dans son pays d'origine. La scène pathétique de l'agonie de l'homme est chargée de symboles. Le narrateur dans cette trame narrative nous apprend que le personnage a franchi de nombreuses années sur la terre d'exil et qu'il se retrouve aujourd'hui : « ce jour d'été » en train d'agonir. Sentant alors sa mort se rapprocher, le narrateur laisse entendre que l'homme des rives ne se préoccupe guère du lieu de son enterrement : « L'homme qui marche le long du fleuve a répété si souvent que sa mort, il n'y pense pas, que sa mort ne l'intéresse pas, et qu'on laisse son corps là où il sera sans vie...Que ce soit sur une colline aride où crient les chacals, ou sur le bord d'une autoroute à six voies entre deux poubelles qui débordent, les boîtes de Coca-Cola, les boîtes de bière pas complètement vides cogneront sa tête. » (*Le silence des rives*, p.55), sa grande désespérance de ne pas être enterré parmi les siens le conduit à accepter : « [...] qu'on le prenne par les pieds, qu'on le traîne vers la jetée et là, qu'on le lance dans la mer » (*Le Silence des rives*, p. 107), le corps qui est une trace tangible de l'identité de l'être sera jeté à la mer ; toute empreinte spatiale est alors invisible ; l'homme désire une disparition pure et simple, de manière anonyme dans la mer qui est un espace non clairement démarqué, pas de nom et encore moins de tombe. En effet, l'angoisse devant la mort seul sur l'autre rive, se traduit à travers deux motifs récurrents, celui de l'anonymat : « [...] jeter son corps dans une fosse commune » (*Le Silence des rives*, p.56), et celui de l'effacement :

« [...] c'est le désert, tout seul, sans famille, ni rien, dans le désert, avec le sable qui bouge tout le temps, une tombe disparaît, le vent, les dunes qui se déplacent, on ne peut rien marquer dessus, à quoi ça servirait, qui lirait les lettres effacées. » (*Le Silence des rives*, p.56)

L'homme ironise à propos du lieu de son enterrement, les métaphores du désert, du sable et de la mer connotent l'effacement de son identité ; alors que la tombe d'un être humain est le lieu du recueillement de sa famille afin de le garder en mémoire, le protagoniste du récit trouve que sa vie n'a eu aucun sens, il a toujours vécu dans l'anonymat et il désire l'être aussi dans sa mort, les lettres de son nom n'ont pas existées au cours de sa vie, à quoi serviront-elles, si elles sont inscrites sur une tombe ? Le sommet de la douleur est cependant atteint au moment de l'agonie du personnage qui crie et appelle les siens, ses yeux sont prêts de s'éteindre, l'homme demeurera le corps sur une rive et l'âme sur l'autre rive, il a vécu comme un inconnu et désire mourir en inconnu, car il refuse d'avoir une sépulture qui porte ou indique son nom. Ici, sur ce lieu, il est certain qu'il n'appartient à aucun groupe : « [...] il est seul, il n'a pas de famille, personne à prévenir nulle part » (*Le silence des rives*, p. 58) Le chemin du retour s'est à jamais refermé devant lui. Il désire que la mer soit le lieu de sa dernière demeure, son identité sera effacée par le va et vient des vagues, l'homme n'aura aucune projection de son identité dans un lieu précis. Car cet exilé est privé de tout ce qui compose son identité : loin de sa famille, loin de la langue des siens et loin, dans sa mort, des rituels inhérents au deuil. Et puisque les relations entre les êtres chers des deux rives sont fortes, émouvantes et surtout résistantes au temps et à l'espace ; elles le sont encore plus au moment de la mort. Nous avons pu constater qu'aux nombreuses années d'exil, se succèdent déchéance et amertume que le narrateur de Sebbar a explicité de manière très claire en usant de types variés de registres qui se sont mis en place pour rendre compte de la situation des exilés. Dans ce roman, les rapports de Sebbar avec le thème de l'émigration ne sont pas seulement de l'ordre du témoignage, elle dépasse la retranscription des réalités pour amener le lecteur à une réflexion profonde, à travers le motif de la mort, sur le sens même de l'exil. Mildred Mortimer dira au sujet de ce récit qu'il : « explore l'univers présent et les souvenirs du passé d'un homme dont la vie révèle des rêves brisés et des promesses abandonnées. »¹

¹ MORTIMER Mildred, « l'exil et la mémoire dans Le Silences des rives », LARONDE Michel, (s.dir.de) *LEÏLA SEBBAR*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.74.

Cette phobie obsessionnelle d'être enterré en terre étrangère n'est pas sans rappeler les nombreux exemples tirés de la littérature maghrébine d'expression française, nous citons à titre d'exemple Jean Amrouche qui a écrit dans son introduction aux *Chants Berbères*, rejoignant cette thématique, que le paysan kabyle émigré est hanté par : « [...] la crainte de mourir et d'être enterré en terre étrangère. »¹ Aussi, la narratrice de Bouraoui dans son roman *Mes mauvaises pensées* précise que son père n'aura qu'un seul désir, celui de retourner en Algérie pour reposer en terre natale, dans un cimetière de musulmans : « [...] mon père, lui, souhaiterait reposer en Algérie, près des siens. » (*Mes mauvaises pensées*, p.139) La mort de tout exilé vêtira une dimension symbolique, elle figurera l'éloignement de la terre originelle, de la mère, elle peindra en outre le déracinement, l'exclusion et le rejet.

2. La diversité et la discontinuité

La situation interculturelle des deux romancières a donc pour conséquence, au plan esthétique, la dissolution de l'ordre générique. Ce sont deux écritures qui s'éloignent également de la monotonie d'un style unique, homogène et unilatéral, elles optent pour la dislocation, et la décomposition, c'est ce que nous verrons dans les propos qui suivent.

2.1. Une syntaxe mutilée, une dislocation langagière

Nous avons montré en premier chapitre que l'écriture de Bouraoui procède par associations de lieux, nous verrons maintenant qu'elle obéit également à une association singulière d'énoncés. Sur quelle structure alors se bâtit l'esthétique de Bouraoui pour rendre compte de la thématique de la fragmentation ? Nous verrons dans cette séquence que *Le jour du séisme*, *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* se distinguent par rapport aux romans précédents de Bouraoui, ils se caractérisent par une structure textuelle fragmentée, l'écriture, dans ces trois romans, compile des phrases extrêmement courtes, réduites même à un ou deux mots. La romancière fuit l'ornement et l'emphase dans le style et

¹ AMROUCHE Jean, *Chants Berbères de Kabylie*, Paris, Points, p.21.

opte pour la simplicité. Elle se recommande par la petite phrase, par le sentiment du pathétique surtout, par l'abondance des faits, par la confusion et par le paradoxe. Les signes de ponctuation et plus particulièrement la virgule isolent les segments de la phrase au lieu de la laisser se développer en un tout organisé. Nous remarquons chez Bouraoui que l'emploi de la virgule paraît de prime abord aberrant, il sépare des éléments qu'il conviendrait de laisser unis. Cette virgule aberrante qui revient régulièrement, principalement dans son roman *Le Jour du séisme*, donne l'impression d'une phrase déséquilibrée : « Elle est, physique. » (*Le Jour du séisme*, p.11), « Il est, avec la terre, unique » (*Le Jour du séisme*, p.45), « Perdre, son enfance. Perdre, son pays. Perdre, ses lieux » (*Le Jour du séisme*, p.53)...etc. En effet, ces marques de transgression apparaissent de façon claire dans le flot de son récit *Le Jour du séisme*, et les exemples y abondent, nous en citons encore deux : « Perdre, son pays. Perdre, ses lieux. Prendre, un autre langage ». (*Le Jour du séisme*, p.53), « Elle est, l'ainée, la joie et le don, notre bien, sacré. » (*Le Jour du séisme*, p.66), la virgule sépare le verbe de son complément, la phrase est ainsi segmentée. « Une vérité, dérobée. » (*Le Jour du séisme*, p.62), la virgule sépare aussi le nom de son adjectif, la virgule chez la romancière a un pouvoir langagier puissant, elle remplace les conjonctions de coordination (mais, ou, et, donc...) et les pronoms relatifs (qui, que, dont...) Dans ces exemples, la ponctuation contrevient à l'exigence classique de la syntaxe. Cette manière particulière d'introduire et de régler la ponctuation chez Bouraoui traduit le pouvoir des sensations fugaces qui affublent à travers le souvenir qui ne peut être recomposé dans un tout logique. Le travail de recherche de Ahmed Benmahamed¹ a permis de relever un nombre important de marques stylistiques particulières aux premiers ouvrages de Bouraoui à savoir *La Voyeuse interdite*, *Le Bal des murènes*, *Poing Mort*, *Poupée Bella*, et *Le Jour du séisme*. Si cette étude s'est occupée du corpus constitué des premières publications de Bouraoui, il nous a été permis d'étendre quelques caractéristiques

¹ BENMAHAMED Ahmed, *L'écriture de Nina BOURAOUI : Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Mme Colette VALAT, Université de Toulouse- Le Mirail, Juin 2000, in <http://sir.univ-Toulouse.fr/limag/theses/benmahamed.pdf>. Consulté le: 02-11-2015.

esthétiques sur le reste de ses romans, d'en découvrir d'autres, afin de confirmer que Bouaroui ne peut se détacher de cette esthétique particulière. Ajouté à la virgule, le point comme signe de ponctuation intervient de manière particulière dans son écriture. En effet, cette écriture haletante et fragmentée sépare des séquences logiques par des points : « La plage est immense. Souvent déserte. Elle amplifie la solitude. Des baigneurs. De la mère d'Amine. De mon corps qui s'ennuie » (*Garçon manqué*, p.26) dans cet exemple, le point sépare le nom de ses compléments, ce qui n'est pas sans suggérer une structure asyndétique, elliptique. Cette écriture saccadée, violentée par la particularité de la ponctuation, n'est pas sans animer par ailleurs un langage nouveau, reposant sur des phrases extrêmement courtes, à structures voisinant fréquemment avec la parataxe et l'asyndète. Tous ces faits de style constituent ce qu'Alain Viala a appelé : « une esthétique de la variété. »¹ il en a fourni la description suivante :

« La variété se conçoit dans une logique de connivence entre auteurs et lecteurs : refusant les codes des genres, elle exige une capacité à passer d'un sujet à un autre, d'un ton à un autre. [...] Aussi, est-elle bien une esthétique, en ce qu'elle appelle une réaction à réception. [...] Un des usages les plus répandus qui en a été fait a consisté, de la part d'auteurs qui désiraient soutenir certaines idées, à jouer de la diversité, [...] pour amener leurs lecteurs à les suivre, sous des formes diverses, dans leurs propagations d'opinions. »²

Ces idées et ces opinions dont parle Viala et qui découlent de l'esthétique de la variété ou de la diversité mériteront pleinement d'être mis en évidence dans les productions de Sebbar et de Bouraoui, elles feront alors l'objet de ce chapitre qui s'occupera des aspects de la déconstruction dans leurs discours. Considérons alors ces nouvelles formes esthétiques travaillées par Bouraoui.

2.1.1. La parataxe et l'asyndète

Examinons, en premier lieu, la particularité de l'asyndète. Nous questionnons par conséquent, la modalité de construction phrastique dans l'écriture de

¹ VIALA Alain : « la variété. » dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F, 2010, cité dans Paul Aron, « La variété des genres et des styles dans *Les Voyageurs de l'Impériale* d'Aragon : esquisse d'analyse sociologique », *CONTEXTES* [En ligne], 18 | 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 15-03-2017. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6234> ; DOI : 10.4000/contextes.6234.

² Ibid,

Bouraoui : la coordination. Comme nous venons de le préciser seules les propositions juxtaposées envahissent ses récits avec une très rare parution des coordonnées. Aucune multiplication des coordonnants est décelée. Au niveau de la phrase, cette suppression systématique des mots coordonnants s'appelle l'asyndète et c'est donc la juxtaposition qui domine : « J'ai deux passeports. Je n'ai qu'un seul visage apparent. » (*Garçon manqué*, p.19) cette succession syntaxique de deux énoncés aurait pu être coordonnée par la préposition « mais » et devenir : « je n'ai qu'un seul visage apparent mais j'ai deux passeports. » Outre l'asyndète, l'abolition de la subordination est aussi une marque stylistique forte dans l'écriture de la romancière. Prenons dans un second lieu, en charge le fait de la parataxe. La phrase française se réalise dans des constructions linguistiques largement polyvalentes, elle peut être simple ou complexe. Et la tradition grammaticale nous apprend que la phrase complexe est une phrase comportant plusieurs propositions qui peuvent être juxtaposées, coordonnées ou subordonnées. En revanche, le fait qui nous frappe en premier lieu dans l'écriture de Bouraoui est la présence rarissime de la phrase complexe ; sa narration, en particulier dans *Le Jour du séisme* et *Garçon manqué*, se construit sur la succession de phrases simples, l'une après l'autre, à la file indienne. Cet effet est accentué par la parataxe qui existe dans de nombreux énoncés. On appelle parataxe la suppression systématique des subordinations, c'est un procédé caractéristique généralement de l'oral, des slogans publicitaires et des titres de presse. Sur le plan syntaxique, un grand nombre de propositions sont simplement juxtaposées ; alors qu'en réalité elles ne peuvent pas fonctionner seules, autrement dit, elles ne sont pas sémantiquement autonomes. Pourquoi Bouraoui rejette-t-elle alors la subordination ? Habituellement, les prépositions constituant la phrase complexe s'unissent entre elles dans un rapport d'égalité dans les coordonnées ou dans un rapport de dépendance, d'inclusion et de hiérarchie dans le cas des subordonnées. La subordination établit un rapport de dépendance syntaxique entre deux éléments : l'élément 2 est subordonné à l'élément 1 par une conjonction de subordination, elle est donc une relation d'inclusion, elle établit une hiérarchie entre les éléments qu'elle relie. Deux

rappports retiennent ici notre attention dans cette définition canonique de la phrase complexe : le rapport de l' « inclusion » de la « dépendance » et de la « hiérarchie ». Or, comme nous venons de le voir, la structure de la phrase bouraouienne bannit ce type de : « solidarité syntaxique »¹ « je perds ma place, essentielle. Je perds mes marques, des fréquentations. » (*Le jour du séisme*, p.22), « Je tombe, dans un puits, l'éternité. » (*Le jour du séisme*, p.28), « Je construis, le vide. Je comble. Je redresse les murs. Je monte, les fondations. » (*Le jour du séisme*, p.37). La parataxe ouvre la possibilité à l'implicite. Ecrire : « Je tombe, dans un puits, l'éternité. » (*Le jour du séisme*, p.28), c'est s'écarter de l'usage mais non de la littérature.

« Elle est, en éclats. Je suis, en fragments. Elle est, touchée. Je suis, traversée. » (*Le Jour du séisme*, p.81) Essayons d'analyser ce fragment du récit bouraouien, nous remarquons tout d'abord l'utilisation de verbe « être » qui est existentiel. L'énoncé pourrait être développé ainsi, de manière plus explicite : « Elle est moi, elle est en éclats. Je suis elle, je suis en fragments. Elle est moi, elle est touchée. Je suis elle, je suis traversée. » C'est aussi le parallélisme des deux ellipses qui donne sa clarté à l'énoncé. Il ne peut en être autrement puisque le sujet : le « je » de la narratrice est indissociable de sa terre, il réclame son existence et gémit aux souffrances de son pays d'enfance confronté au séisme. Cette probabilité d'interprétation pourrait lever l'équivoque de la forme syntaxique du discours bouraouien et conduit le lecteur à mieux cerner son sens. De cette manière, la romancière remet en question la forme et l'esthétique canoniques propres à la langue française. La violence, ainsi faite à l'écriture, n'est évidemment pas gratuite, elle est la conséquence des procédés esthétiques de l'auteure. Nous nous en rendrons compte en considérant les nombreux exemples d'énoncés : « Je suis marquée, à jamais. » (*Le Jour du séisme*, p.9), « je suis seule avec la terre, matrice » (*Le Jour du séisme*, p.20), « Il rassemble ses éléments, désunis » (*Le Jour du séisme*, p.37), « Je réunis les temps, opposés, en un seul instant » (*Le Jour du séisme*, p.37), « Qui racontera, le magnétisme et la

¹ ELUERD Roland, *Langue et littérature*, Paris, Editions Nathan, 1992, p.163.

force » (*Le Jour du séisme*, p.61)...et la liste n'est pas exhaustive. Ces déviations syntaxiques sont assez nombreuses et sont plus marquées dans l'ensemble des œuvres qui font parti de son volet autobiographique. Résumons, l'écriture de Bouraoui comporte très rarement de propositions subordonnées ou coordonnées et pratiquement, elle se construit sur la succession d'énoncés ou de phrases nominales ; dans de nombreux passages, sa phrase ne comporte qu'un seul mot, voire deux, et la phrase devient alors un énoncé qui remplit parfaitement son rôle sémantique ; delà, nous retrouvons l'affirmation de Roland Barthes : « [...] éгалer en importance un mot et une phrase. »¹ relève de l'essence même de la littérature : « [...] c'est viser l'idée même de la littérature. »² L'absence de coordonnants est l'une des manières à briser, voire désobéir à la hiérarchie de la syntaxe traditionnelle.

L'écart dans *Le Jour du séisme* est considérable plus que dans les deux autres récits de notre corpus, ce qui le rend quelque part hermétique, et le lecteur doit accomplir un effort pour pénétrer dans son univers et dégager les nombreuses connotations. À l'inverse au mode de disposition classique où les relations logiques sont nettement formulées, la narration de Bouraoui dans ce texte obéit à l'absence de tout connecteur logique indiquant soit la causalité, la conséquence ou un autre rapport. Examinons ce premier exemple : « Mon corps se compose de deux exils. Je voyage à l'intérieur de moi. » (*Garçon manqué*, p.20), l'auteure aurait pu établir un rapport de conséquence entre ces deux énoncés : Mon corps se compose de deux exils alors je voyage à l'intérieur de moi. Considérons également ce second exemple : « Sa voix, un souffle décroissant, nourrit ma vie immédiate, une battue. » (*Le Jour du séisme*, p34.) aurait pu être : sa voix qui est un souffle décroissant nourrit ma vie immédiate qui est une battue. Ou encore : « Ma terre devient fragile. [...] Je suis marqué à jamais. » (*Garçon manqué*, p.9), aurait pu être : Ma terre devient tellement fragile que je suis marquée à jamais. Quelque soient les sens exigés entre la principale et la subordonnée, Bouraoui

¹ BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1994, p.177.

² Ibid,

rejette par-là pratiquement tous les types de subordonnées : cause, conséquence, relative...etc

L'on s'interroge sur la signification de ce procédé paratactique autrement dit : pourquoi écarter de sa narration la phrase complexe telle la proposition coordonnée ou subordonnée ? Cette diversité stylistique pourrait être préméditée par l'auteure pour servir de pareilles thématiques, et obéir à ses pulsions culturelles de l'entre-deux ? S'agit-il d'une transgression avérée ou fortuite ? Est-il là un manquement grossier à la grammaire française ou une recherche d'un style plus intime mais surtout plus provoquant et plus troublant à l'image de l'identité interculturelle de ses narratrice ? Ces marques de discontinuité ne sont pas simplement un fait de rhétorique, mais un rapport au monde suggéré dans le choix de la forme et du langage. En ce sens, l'écriture de Bouraoui construit à « partir de la langue imposée un libre langage »¹ comme le précise Édouard Glissant. Les contraintes d'ordre thématique libèrent l'écrivaine des normes de la grammaire traditionnelle française. L'abolition de la subordination imposée par la pratique syntaxique française ne pourrait être qu'une remise en cause de la structure de hiérarchie, d'inclusion et de dépendance : objet/sujet, colonisé/colonisateur. La dislocation phrastique mime le sentiment d'indignation et d'horreur de sa situation de l'entre-deux. La syntaxe classique de la phrase est lâchée au profit du contenu sémantique placé sur le premier rang. La romancière rejette tout ce que l'on critique au nom de la logique, de la représentation commune, de l'hégémonie. Cette mutation dans la syntaxe française explique clairement le trouble identitaire causé par son métissage, mettant à l'œuvre les propos de Mourad Yelles, qui dans le numéro 32/33 de la revue *Insaniyat*², écrit dans l'argumentaire : « Si le métissage s'égaré dans le biologique, il ne prend sens que dans la langue travaillée par l'imaginaire. »

¹GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p.51, cité In <http://www.edouardglissant.fr/gauvin.pdf> consulté le: 24-06-2011.

² YELLES, M. « Présentation », *Insaniyat*, 32/33, 2006 in <http://insaniyat.revues.org/3281>, consulté le 24/01/2016.

Au terme de cette analyse, nous sommes amenés à admettre que l'hétérogénéité des réalisations linguistiques de Bouraoui serait due à la dislocation des « Moi » de ses narratrices. Cette analyse permet d'affirmer que Bouraoui a une appréhension particulière, disons plutôt originale de l'agencement de ses énoncés, fournissant par là un moule ou un cadre cohérent, suggérant les états psychologiques de ses narratrices. La romancière désire que le mot, l'énoncé ou la phrase prennent leurs autonomies, deviennent indépendants, à l'image de ses narratrices qui s'enthousiasment pour l'envol, la liberté et l'indépendance des normes sociales. Cet art de morcellement est et sera attaché au nom de Bouraoui. Au bout du compte, la romancière ne cesserait jamais à interpellier son entre-deux dans cette particularité poétique.

2.2. Bouraoui : Une écriture problématique

Ces marques stylistiques déployées par Bouraoui rappellent certaines expériences littéraires de la fin du XIX^{ème} siècle et le XX^{ème} siècle, pleinement reconnaissables, s'inscrivant soit dans des traditions littéraires comme le baroque, le surréalisme ou le Nouveau roman, soit dans des initiatives individuelles comme celle de L.F. Céline ; tous ayant fourni, à travers leurs productions imaginaires, leurs façons de voir le monde. En cela, ces particularités scripturaires pourraient la rapprocher de leurs caractéristiques, sans toutefois l'inscrire de manière cloisonnante dans l'une des tendances littéraires. En effet, dans le champ littéraire contemporain, Bouraoui pourrait se réclamer de l'une des tendances citées et son écriture pourrait se reconnaître dans leurs sensibilités. D'ailleurs, B. Belarbi¹ l'a reconnu dans son article, en s'interrogeant sur un éventuel classement de l'écriture de Bouraoui, pour aboutir à confirmer que son rattachement à : « un corps unique comme à une écriture unique est impossible ». Sa sensibilité littéraire pourrait combiner à la fois ces différentes tendances, car le point commun, entre elle, est la transgression de la norme, quelque soient les poétiques adoptées, leurs pratiques littéraires recouvrent tous

¹ BELARBI Belgacem, « La fonction du regard dans «la Voyeuse interdite » de Nina Bouraoui », *Insaniyat / [En ligne]*, 29-30 | 2005, mis en ligne le 20 août 2012, consulté le 18 juin 2016. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/4605> ; DOI : 10.4000/insaniyat.4605

en grande partie ce que Viala a désigné par l'esthétique de la variété. La discontinuité ou la transgression serait l'une des particularités la plus constante de son écriture, et ce, depuis sa première expérience en écriture, jusqu'aux derniers textes. Mais le langage de Bouraoui dépasse le nihilisme de l'une ou de l'autre tendance et ne se fie pas uniquement à la dictée de l'inconscient, il cherche à rendre évidents des rapprochements d'images qui échappent à tout lien logique, afin d'accentuer la puissance émotive, de dépasser les tourments de la vie réelle et ce en jouant sur la dimension poétique. Elle désire redimensionner le langage à la convenance de la situation de dislocation identitaire de ses narratrices. Son écriture préconise, face à la transgression, une attente de catharsis. Son langage désire mimer le flux condensé de souvenirs surgissant dans la mémoire de sa narratrice. Ce flux de pensées se fait dans un état de semi-conscience de la part de la narratrice, entre rêve et éveil. Les déflexions langagières entérinent l'émiettement de l'identité sociale de la narratrice, et la transgression touche la macrostructure du texte et lui confère la forme hybride en enfreignant les codes des genres littéraires. A ce « moi » friable, correspond une esthétique poreuse. Delà, l'écriture de Bouraoui aurait quelques traits des tendances citées ci-dessus, ces tendances qui se recommandent par la transgression. L'innovation, la désobéissance aux traits traditionnels du genre, l'écart participent tous à la littéarité du texte de Bouraoui et procurent du plaisir au lecteur.

3. Sebbar : un réalisme subjectif

L'écriture de Sebbar sublime la réalité tout en se tenant au plus près du quotidien de ses personnages, elle restitue le plus fidèlement possible leurs souffrances, leurs joies, leurs dislocations entre deux géographies et deux cultures. L'échange entre les personnages se fait par question et réponse. Les liaisons restent implicites comme à l'oral, les intonations : phrase interrogative, exclamative, onomatopée permettent, comme à l'oral, une économie des outils syntaxiques et logiques. Le style parlé est présent dans les dialogues. De nombreuses expressions sont sans recherche, relevant du registre populaire. Dans des

exemples, comme les suivants, nous pouvons voir l'usage d'un lexique familier, les marques d'oralité, la négation disloquée :

« J'ai ma fille, la grande, la deuxième, elle sait tout, la maison, l'école, la mairie, les papiers. »

« Elle vous demande pas de sortir un peu, de temps en temps ? »

« Non. Elle est contente comme ça »

« Vous êtes sûre ? », « Je suis sûre et certaine, je vous l'ai dit » (*Le baiser*, p.84)

Cette syntaxe particulière du rendu de l'oralité accentue la dimension discursive du propos. Le caractère oral des dialogues est renforcé par l'élision du « ne » de la négation tels les nombreux exemples qui se présentent comme suit : « Il voit pas le père ? » (*Les trois sœurs et les filles des cités*, p.25), « Alors là, j'irai pas s'il m'invite pas, j'irai pas... » (*La Seine était rouge*, p.27), « Qu'est-ce que tu veux dire par là ? "Vous...vous..." Explique-toi... », « Calme-toi, Louis. Omer voulait pas dire... » (*La Seine était rouge*, p.29) Sebbar veut rendre vraisemblable les scènes de dialogue par l'oralité qui se manifeste dans un bon nombre d'expressions langagières. L'absence du premier élément de la négation « ne » dans le discours de Sebbar perturbe-t-il la syntaxe de la phrase ? Cette perturbation est-elle un écart ? Il semble de prime abord que oui, et pourtant non, car c'est un aspect scripturaire de la romancière que nous cherchons d'interpréter. Cet écart stylistique pourrait suggérer l'anacoluthie, car si cette dernière procède d'un écart aux usages syntaxiques en vigueur, introduisant une rupture de l'enchaînement syntaxique, la déconstruction de la négation par omission du « ne » en est une. D'ailleurs Olivier Reoul définit l'anacoluthie comme : « [...] l'irruption du code du français oral dans celui écrit, rendant ainsi l'expression plus personnelle et l'argumentation plus vivante. »¹ Cette négation troublée ne crée en aucun cas une phrase clivée, elle est plutôt le reflet d'un réalisme vers lequel la romancière désire tendre. On notera également l'importance des signes exclamationnels, les trois points de suspension et le point d'interrogation. Les trois points de suspension signalent à chaque utilisation, une

¹ REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique, Théorie et pratique*, Paris, PUF, 1991, p.135.

sollicitation de la part du lecteur. Ces signes de dislocation à l'égard des conventions de la langue écrite sont présents dans maints passages dans toute sa production. Des tours aussi comme des emprunts à la langue arabe dialectal : « Hittiste, Imma, Baba... » constituent un autre fait stylistique traduisant la capacité de Sebbar à mimer l'oralité. Nous reviendrons sur la présence de la langue Arabe au dernier chapitre de notre travail. Son écriture dans ses textes préconise la concision et l'efficacité, le récit est oralisé. L'inscription de l'oralité relève de la volonté de la romancière à se rapprocher du vraisemblable. Elle ne cherche ni l'ornement, ni l'éclat mais la vigueur de la composition, la justesse du mot, la sûreté de l'expression. Sa production est un art qui parvient à créer l'illusion exacte de la vie, du réel. L'écrivaine recourt à des modalités d'écriture à la fois lyrique et violente. Son écriture est si transparente et se présente comme une vérité percutante. Pourquoi ce traitement particulier du langage ? Quelle est alors la fonction esthétique dégagée dans de pareils développements ?

Ainsi, ces attitudes esthétiques entre l'oralité et les dialogues permettent un réalisme subjectif radical tout au long du texte. Emploi d'un vocabulaire très proche de l'usage courant, refus de l'ornement rhétorique, simplicité et justesse du mot. Quant à la langue, elle est caractérisée par un manquement léger à la norme repérable sur le plan syntaxique (la négation).

Nous pourrions inscrire l'écriture de Sebbar dans ce que les critiques ont désigné par : « réalisme subjectif »¹ car elle ne se contente pas de la simple représentation ou témoignage sur les réalités de l'entre-deux, mais elle se montre subversive de ces réalités. Son univers fictionnel construit n'est guère la simple copie de la réalité exilique, il abrite actions, personnages, narrateurs et intrigues qui tournent autour de réalités historiques et sociales enrichies et réinventées dans le déploiement imaginaire de la romancière. Elle réussit parfaitement à accouder ses particularités esthétiques aux réalités des communautés

¹ Le « réalisme subjectif » est la caractérisation utilisée par Georges Blin à propos de l'imaginaire de Stendhal, BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, J. Corti, 1953, p. 58.

minoritaires en France. Sebbar use sans nul doute de l'artifice qui substitue aux choses et aux être réels des signes tracs sur le papier. Il est évident que le point de départ du genre romanesque reste l'illusion. Tout récit n'est qu'acte de langage, ne livrant que des signes et le personnage et le narrateur sont tenus pour des signes dont la substance est purement linguistique. En revanche, Sebbar évoque, comme nous venons de le voir, des faits réels, des événements historiques non pas de manière totalement objective, mais plutôt avec ce « réalisme subjectif » Son récit conserve, à quelques exceptions près, la forme de la troisième personne, qui donne à l'évocation des tourments des personnages une objectivité remarquable. A l'inverse de Bouraoui, le niveau phrastique chez elle n'est pas aussi perturbé, quelques altérations qui touchent la syntaxe, quelques formes d'oralité qui se trouvent dans son discours et que nous venons d'éclaircir.

4. Les non-dits

Le récit de Sebbar *Le Silence des rives* a une autre caractéristique, qui est de cacher certains détails. De nombreux éléments ne seront pas fournis au lecteur au moment nécessaire, les non-dits concernent des points essentiels, mais que, la romancière laisse au lecteur le soin d'improviser et d'imaginer. Le départ de l'homme de son pays natal, par exemple, nous est fourni sans aucun commentaire, et le lecteur n'aura aucune idée sur les causes qui ont conduit le personnage principal au départ. Le parcours exilique de l'homme ne nous est pas raconté de manière linéaire, et c'est aussi au lecteur de faire l'effort de lier certaines péripéties pour le comprendre. Et comme nous l'avons fait remarquer, l'homme est semblable à tous les émigrés de la première génération qui sont venu en France afin d'améliorer leur statut social. Le narrateur laisse entendre que ce personnage n'envisage aucunement un retour au pays natal. Le hasard serait-il seul en cause ? Le lecteur est privé de données sur ce fait, un non-retour qui est vécu comme une tragédie. Sur les raisons qui empêchent ce personnage de retourner chez lui, le lecteur commence, à partir de données sélectionnées et synthétisées, à forger sa propre opinion. Cette réaction du non-retour qui, tout au

long du récit, apparaît alors inexplicable, s'élucidera une fois le roman lu en entier car c'est, à travers la composante psychologique de ce personnage principal que le lecteur réussit à comprendre le choix de ce dernier. En effet, sa vie d'exil n'est qu'un désastre : le narrateur nous le présente comme une personne âgée, très-âgée peut-être, sans enfants, qui n'a pas réussi son mariage, ni d'ailleurs sa vie, car il sombre dans l'exil et l'alcool, nous le voyons dans de nombreuses scènes au café avec ses : « compagnons d'exil et d'alcool » Ne pourrions-nous pas avancer l'hypothèse de la déception et surtout la honte de retourner au pays natal, les mains vides, brisé et déchu. Pire encore, le narrateur nous fait savoir que l'homme refuse et ignore la moindre nouvelle parvenue de la terre natale. La romancière étale un voile d'ombre sur de nombreuses informations qui restent ambiguës ou que nous retrouvons qu'en fin de l'ouvrage. L'on se demande alors, pourquoi avoir recours à cette forme d'ellipse ? L'habileté de Sebbar réside en ce qu'elle incite son lecteur à reconstituer les situations nécessaires au déroulement de la narration à travers l'espace, la description sociologique ou l'environnement social. Les non-dits de la romancière vont en parallèle avec ceux des personnages : l'homme qui refuse d'entendre toute nouvelle venant de l'autre côté de la rive, le silence de la française qui élude toute communication avec son mari. Le lecteur s'en tient alors à quelques faits qui apparaissent d'une narration plus ou moins indicible, parce que plus marquée d'interdit. La romancière adopte ces formes de silence pour être en harmonie avec tout le silence opéré par les personnages eux-mêmes. Comme le fait remarquer Denise Brahimi en caractérisant la production de Sebbar : « ses récits donnent le sentiment paradoxal d'être à la fois très clairs et très secrets. »¹

En fin de ce chapitre, nous récapitulons pour dire que la sélection de ce corpus nous a permis de balayer des genres différents : roman, nouvelle, prose poétique, roman autobiographique et /ou autofiction. Au niveau linguistique, c'est-à-dire lexical et syntaxique, l'altération est moins ressentie chez Sebbar que

¹ BRAHIMI Denise, « L'Art de l'ellipse dans les courts récits de Leïla Sebbar », dans LARONDE Michel (s.dir.de) *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.178.

chez Bouraoui ; cependant, il existe, chez elles, une volonté de coloration stylistique induisant une altération discursive. Ces deux trajectoires littéraires francophones se croisent dans leur rejet des codes des genres. Le mélange des genres chez Bouraoui et Sebbar est conforme à la variété interculturelle de leurs êtres de papier. En effet, les situations de l'entre-deux dans lesquelles se trouvent ces deux auteures d'origine algérienne alimentent structurellement les esthétiques formelles sollicitées et orientent leurs choix esthétiques. Faisant de leurs productions des formes hétérogènes, Sebbar et Bouraoui questionnent les réalités et déconstruisent certaines convictions figées. Elles lèvent l'interdit sur leurs thèmes et sur les formes génériques.

Nous risquerons de passer à côté de l'essentiel si nous ne considérons pas le fait colonial ou l'héritage historique entre l'Algérie et la France comme point déclencheur, ou comme soubassement aux productions romanesques de Bouraoui et de Sebbar. Nous nous y rendrons compte que l'essence même de leurs œuvres se conçoit dans cette rencontre entre leurs deux pays. Les récits autobiographiques des narratrices de Bouraoui ainsi que les récits réalistes de Sebbar apporteront quelque chose de nouveau, de collectif : l'héritage historique entre l'Algérie et la France, et c'est ce qui sera exploré dans la suite de notre travail, c'est-à-dire en deuxième partie.

DEUXIEME PARTIE

Dé(re)construction du discours
hégémonique

Nous venons de voir dans quelle mesure les productions romanesques de Sebbar et de Bouraoui s'offrent à la dualité spatiale et socioculturelle, en revanche, il n'est pas suffisant de montrer ce système d'opposition qui caractérise leurs écritures, telle démarche demeurera incomplète si elle n'incorpore pas le fait colonial, voire historique à un niveau plus largement intégrateur. Les réalités historiques ainsi que leurs conséquences nous ont paru indispensables au défrichage des différentes significations que produisent les œuvres de Sebbar et de Bouraoui. Le fait colonial est le premier dénominateur commun des instances narratives de leurs imaginaires, certes, il est majeur mais il n'épuise pas à lui seul toutes les significations. Aussi, nous insérerons le discours du Soi et de l'Autre, qui, lui aussi, ne manque pas d'être un élément de taille dans la configuration textuelle de ces deux écritures féminines.

En premier lieu, nous tenterons d'observer le discours propre aux romancières, à travers la façon dont elles représentent le rôle de l'Histoire dans leurs histoires. Nous nous préoccupons alors de la mise en œuvre des traces de la colonisation ou de l'indépendance de l'Algérie, Il sera question, dans un second lieu, de traiter les déconstructions du discours hégémonique qui sont effectués par les stratégies discursives des écritures de Bouraoui et de Sebbar, en dénonçant les attitudes discriminatoires envers l'étranger et en transgressant les normes prônées par le mythe occidentale sur l'Autre . Autrement dit, nous tentons de distinguer la pertinence de cette esthétique de l'écart en tant que prise de position que remise en question du discours hégémonique, c'est-à-dire , l'incarnation de cette esthétique de la diversité est une manière pour dé (re)construire une idéologie autour de Soi, et autour de l'Autre. Nous verrons successivement le contexte historique et imagologique dans leurs écritures. La diversité esthétique que nous avons relevée en première partie aurait-elle d'autres ambitions idéologiques qui s'ajoutent aux précédentes déjà soulevées ? Nous nous préoccupons principalement dans le cadre de cette recherche de deux types de discours : le discours colonial et le discours altéritaire. Nous y identifierons par conséquent les éléments discursifs propres à l'écriture de Leila sebbar et à celle de Nina Bouraoui, en relation avec le fait colonial.

Chapitre I : Déconstruction du discours hégémonique historique

Ce premier chapitre de la deuxième partie sera accentué sur le contenu historique et sociopolitique que renferment les productions de Sebbar et de Bouraoui. Cet aspect nous permettra dans une première phase de confirmer que l'héritage historique entre l'Algérie et la France occupe une place de première importance dans leurs écrits. En effet, nous retenons la présence de nombreux événements historiques dans le corpus choisi, tels que le colonialisme, la Révolution algérienne avec ses nombreux événements d'insurrection, le désenchantement. Dans une deuxième phase, nous analyserons les procédés littéraires déployés par les deux romancières pour mettre en place cette représentation littéraire de la réalité historique ainsi que la dénonciation du mensonge politique établi par les deux régimes politique algériens et français ; leurs créations littéraires auront alors un caractère contestataire des fausses valeurs

1. L'Histoire dans la fiction chez Sebbar

Il nous a été accordé, lors de la séquence consacrée aux concepts théoriques de préciser qu'E. Said a insisté sur l'obligation de contextualiser les narrations postcoloniales et sur l'ancrage profond de ces dernières dans l'Histoire. Sebbar dont l'œuvre est accentuée sur les motifs de l'exil n'est pas moins subversive quand elle mobilise les discours historique pour dénoncer les silences et les mensonges politiques. Il s'agit pour nous de comprendre les stratégies littéraires déployées par l'écrivaine pour fictionnaliser l'Histoire humaine et qui convoitent de produire un effet chez le lecteur.

1.1. *La Seine était rouge* : l'Histoire dans l'histoire

Convenir que Sebbar, comme elle l'a toujours affirmé, réalise de son entre-deux culturel sa source d'inspiration nous a amené à questionner son texte sur les développements esthétiques mis en œuvre pour créer un monde fictif tout en se réclamant de la réalité. Après le rapprochement géographique et social, c'est l'évocation historique de la relation France /Algérie que nous traitons en cette séquence. Ce premier chapitre de la deuxième partie retracera les procédés

d'écriture déployés par l'auteure pour donner à lire certaines réalités sociopolitiques algérienne et française.

L'approche postcoloniale prolonge les efforts entrepris par la sociocritique incluant déjà le social pour permettre au fait colonial de surgir pour les littératures francophones. Dans pratiquement toute sa production, Sebbar ne s'est jamais détachée de l'Histoire humaine universelle, qui, soit occupe l'intrigue centrale de son récit comme dans *La Seine était rouge*, soit parsème sa création romanesque dans plusieurs romans et nouvelles.

Les conditions de production de *La Seine était rouge* coïncide avec le procès de Maurice Papon. Ce récit est un roman qui occupe une place à part dans sa production romanesque. La romancière y peint, à travers trois personnages principaux : Amel, Omer et Louis, les massacres du jour du 17 octobre 61, ainsi que la déchéance sociale et morale de la communauté algérienne en France. Le narrateur quitte le récit des trois personnages pour présenter les témoignages sur cet événement tragique. S'il est des œuvres qui témoignent de cet héritage historique commun entre l'Algérie et la France, l'œuvre de Sebbar est bien de celles-là ; en effet, avec la publication de son roman *La Seine était rouge* en 1999, ce contexte se fait encore plus significatif, puisque la romancière évoque l'un des épisodes les plus tragique de la guerre d'Algérie : les événements du 17 octobre 61 à Paris. Cet événement est commémoré en Algérie depuis 1968 par la Journée de l'Emigration. C'est un texte composé de récits imaginaires intercalés à de nombreux événements historiques représentant différentes époques.

Loin d'être un simple ornement, la matière historique est investie dans ce récit, elle s'y présente sous la forme d'un discours romanesque de témoignage. Le récit manifeste dans son déroulement l'histoire des rapports entre colons et colonisés, entre porteurs de valise et leur République française, entre harkis et leur pays d'origine, entre pieds noirs et leur pays d'adoption, il serait par conséquent indispensable de suivre cet héritage commun afin de percevoir les réseaux de significations et de dégager les principales idéologies que cette

création littéraire révèle. L'Histoire acquiert une dimension fondamentale voire immanente dans le champ littéraire de Sebbar.

En premier lieu nous ferons une mise au point terminologique quant à l'amalgame entre Histoire comme document relatant des événements réels et histoire comme récit de fiction se basant sur le vraisemblable des faits relatés. Nous nous interrogerons tout d'abord sur les procédés scripturaux permettant à la romancière de fictionnaliser l'Histoire, pour arriver ensuite à affirmer la conciliation entre la réalité et la fiction sans que la narration n'endure d'aucune incohérence. L'auteur de *Le Prince et le Marchand*, Pierre Barberis s'est employé à exposer le plus clairement et le plus simplement possible la relation entre le domaine historique et le domaine littéraire. Il s'est occupé remarquablement du texte littéraire, il y voit le terrain propice pour appliquer plusieurs approches à la fois. Traitant la littérature du XIX^{ème} siècle, il renouvelle ses méthodes critiques, à travers de nombreux essais comme : *Aux sources du réalisme, Aristocrates et Bourgeois* (1978), *Idéologiques : la littérature, l'Histoire* (1980) ou encore *Le Prince et le Marchand* (1980). Ce dernier théorise le rapport : Histoire/littérature, et vient préciser une distinction typographique¹ du terme histoire comme suit :

*HISTOIRE : histoire-processus, réalité historique, « ce qui se passe dans les sociétés et qui existe indépendamment de l'idée qu'on en a ».

*Histoire : l'histoire des historiens, « le genre historique, le discours historique qui prend pour sujet l'HISTOIRE. », « toujours tributaire de l'idéologie, donc des intérêts sous-jacents à la vie culturelle et sociale. »

*histoire : l'histoire-récit. Ce que raconte le texte littéraire.

Il poursuit sa réflexion en insistant longuement sur la distinction entre écriture littéraire et écriture historique :

¹ BARBERIS Pierre., *Le Prince et le Marchand*, Paris, Fayard, 1980.

« A certains moments, dans certaines conditions, parce qu'il (le texte littéraire) est beaucoup moins compromis idéologiquement que le texte historique, parce qu'il est un moyen de transgression de l'idéologie dominante, c'est lui qui donne une image plus adéquate de la réalité ; c'est lui qui « travaille » mieux la réalité et la donne à connaître. »¹

Il y aurait, en effet, quelque naïveté à admettre que l'Histoire s'écrit dans une totale objectivité ou neutralité. L'historien dans son travail, obéit à un ensemble de contraintes relevant de sa sensibilité et de ses convictions idéologiques. Tout cela, constitue la part de l'influence de l'idéologie, de la religion, de la société ou de l'ethnie dans le projet historique. L'historien, dans son labeur, est plus contraint que l'écrivain dans son texte littéraire, ce dernier est beaucoup moins compromis par le choix politique et idéologique, il convoque le mot comme signe pour travailler le fait historique. Fictionnaliser, mais aussi retravailler, remanier et remodeler le réel historique et le transmettre au lecteur autrement et avec intelligibilité, voilà en quoi consiste l'originalité de l'écrivain.

« L'histoire écrit un déjà existé, la littérature écrit un nouvel existant. »², alors que l'Histoire s'occupe du passé, la littérature se voue au présent et regarde vers l'avenir. Dans le même ordre d'idées, Marguerite Yourcenar, dans une conférence intitulée : *L'écrivain devant l'Histoire*, pense que : « [...] l'homme a raison de se tourner vers le passé pour se faire une image de sa destinée et pour aider à connaître le présent lui-même. »³ Ainsi, et selon cette finalité, le langage littéraire ne doit être subordonné à aucune idéologie, ni à aucune personne. Le texte littéraire dit : « tout un censuré, tous un refoulé, tous un hors textes. Né d'une ouverture, il dit des impasses. Né d'une volonté de communication, il dit tout un blocage. [...] Mais il faut apprendre à voir ce qu'il dit, à le comprendre pour en tirer les conséquences. »⁴, « L'HISTOIRE est dans le texte littéraire par le changement. »⁵, Examinons l'empreinte de l'HISTOIRE dans le texte

¹ BARBERIS Pierre., op.cit., p.179.

² Ibid, p.92.

³ YOURCENAR Marguerite, VEILLET Marc, *L'Ecrivain devant l'Histoire*, Université Laval, 1991, p.38.

⁴ BARBERIS Pierre, *Le Prince et le Marchand*, op.cit, p.108.

⁵ Ibid, p.145.

littéraire, pour ce fait P. Barberis formule quelques aspects que nous présentons ainsi : le texte comme forme littéraire privilégie le questionnement de l'HISTOIRE au lieu de la considérer comme réalité immobile : « L'HISTOIRE n'est pas dans le texte par des réponses mais par des questions. »¹, il conçoit alors l'intérêt de rapprocher l'Histoire et le littéraire dans la mesure où justement l'environnement des personnages est autant un lieu de mise en question du fait historique, également, dans le creuset d'une forme historique toujours : « positive et exaltante. »², que le texte littéraire : « (la) dénature, (la) caricature, et (la) dégrade. »³ Ceci dit, nous précisons que le texte littéraire, à lui seul, est capable de susciter les interrogations autour de l'Histoire.

« L'HISTOIRE enfin est dans le texte par la lecture qu'on en fait. »⁴ autrement dit, Barberis met en évaluation le rôle du lecteur, qui doit s'impliquer en fonction de ses références extratextuelles. Savoir l'histoire pourrait être examiné comme une façon d'agir qui donne à méditer et qui devrait régulièrement servir d'exemple pour mieux installer le futur. « L'HISTOIRE à une époque donnée de production, travaille dans le texte et s'y travaille. »⁵ bien entendu, l'analyse ici doit être effectuée dans un cadre purement scientifique, loin de toute subjectivité personnelle ou émotionnelle. Par-là, nous pouvons amorcer la problématique de la présence de l'Histoire dans notre corpus. *La Seine était rouge* ne constitue pas un document historique, qu'en est-il alors ? Nous verrons qu'il est, par ses multiples questionnements et ses mises en parallèle beaucoup plus une réflexion sur les relations entre les êtres.

Enfin, le propos essentiel avancé par Barbéris est que fréquemment la vraie image de l'HISTOIRE n'est pas donnée par l'Histoire mais par l'histoire. En fournissant une vision dominante des évènements historiques, les historiens agissent et calibrent le fait historique selon leurs idéologies et d'autres préoccupations ou intérêts politiques.

¹ Ibid, p.146.

² Ibid, p.145.

³ Ibid, p.145.

⁴ Ibid, p.147.

⁵ Ibid, p.49.

« Lorsque l'Histoire erre ou ment, lorsqu'elle nous donne une image inadéquate ou truquée de l'HISTOIRE, c'est, ce peut être l'histoire qui bouche le trou, qui nous remet en communication avec l'HISTOIRE et, par là même, prépare ou justifie, un jour, une nouvelle Histoire, plus exacte, mais qui devra sa naissance à l'émergence d'autres visions du monde, d'autres idéologies, d'autres forces imposant leur interprétation du réel. »¹

Alors, entre la série d'événements historiques qui se sont réellement déroulés, entre les propos que tiennent les historiens sur ces événements à telle ou telle époque, et surtout entre la fiction, comment nos deux romancières investissent – elles le signe textuel pour s'engager dans cette rencontre avec l'HISTOIRE, c'est ce que nous proposons d'examiner maintenant. En se posant la question des rapports entre fiction et Histoire, notre objectif n'impliquera, en aucun cas, la vérification minutieuse du fait historique au sein du texte. Comment le fictif traite et esthétise le fait historique ?

1.2. Analyse des éléments paratextuels

Etant des lieux particuliers du texte littéraire, la dédicace et le titre forment le paratexte du récit. Ce sont des messages largement explicites qui attirent l'attention du lecteur et informent sur les préoccupations de l'écrivain. Commençons tout d'abord par l'analyse du titre.

1.2.1. Le titre

C'est à travers le titre, que le lecteur établit son premier contact avec l'œuvre. Cet élément paratextuel qui joue un rôle fondamental a bien sûr pour fonction de séduire, comme il peut connoter des significations ou informer sur un thème. Un titre suivi d'un sous-titre : *La Seine était rouge, Paris, octobre 61*, il se présente comme le signe avant-coureur d'un récit à dominante historique, autrement dit un récit confectionné à base de faits historiques réels. La mention de lieu et de l'époque est un indice fixant d'emblée le cadre spatio-temporel et indiquant la dimension historique du roman. Il est sous la forme d'une phrase verbale comportant l'adjectif épithète « rouge » qui paraît intrigant ; en dehors du sens littéral du terme comme couleur, le rouge s'ouvre à la polysémie et bouscule la

¹ BARBERIS Pierre, Op.cit., p.179.

mémoire du lecteur qui rentre aussitôt dans un travail de rétrospection à partir de la date : 17 octobre 61. Nous ressentons alors que Sebbar renvoie son lecteur vers un travail de réflexion et d'interprétation. Le titre de ce roman exprime le thème central de l'ouvrage et indique clairement la dimension sociohistorique du récit : au fil des chapitres, la romancière y décrit en effet la nuit macabre du 17 octobre 1961 à Paris. Juste après, dans la page suivante nous notons la présence d'un sommaire comportant une série de titres formant deux groupes qui se distinguent par la typographie : un groupe réunit des titres qui sont formés à partir de noms des personnages fictifs de l'ouvrage comme : Flora, Louis, Amel et Omer, La mère...etc, l'autre groupe se présente dans une forme typographique différente que celle du premier groupe, et il rassemble la date de : octobre 61 et des témoignages de personnes. Cette variation typographique n'est guère fortuite et elle joue un rôle dans l'évocation de deux domaines différents. Il est évident que ces deux ensembles de titres forment le récit fictif et le récit historique que Sebbar a volontairement entrecroisés. Le deuxième ensemble est davantage ancré dans l'Histoire par les références temporelles, alors que le récit est tourné vers la fiction, vers des péripéties individuelles de personnages fictifs, tout en étant également concerné par le contexte historique du 17 octobre 61 à Paris. A partir de cette alternance de fiction et d'Histoire, Sebbar met en avant le rôle que pourrait jouer ces deux domaines, si différents et éloignés, l'un pour l'autre, fait que nous vérifierons tout au long de cette séquence. Le titre de ce roman, se veut donc déclaratif et ancré dans un champ politique puisqu'il fait référence à un événement historique, il est métaphorique, tout un réseau d'images autour de la couleur rouge qui revient dans tout le texte : « La Seine, à cet endroit était rouge » (*La Seine était rouge*, p.122) Cette couleur a un pouvoir émotif. La couleur rouge qui est la couleur du sang confère au récit son caractère dramatique. Une large symbolique se dégage à travers la couleur rouge.

1.2.2. La dédicace

G. Genette précise que :

« [...] la dédicace d'œuvre [...] est l'affiche (sincère ou nom) d'une relation (d'une sorte ou d'une autre) entre l'auteur et quelque personne, groupe ou entité.[...] sa fonction propre [...] s'épuise dans cette affiche [...], c'est-à-dire précisant la nature de cette relation. »¹

Avec *La Seine était rouge*, un roman qui lui a donné une reconnaissance littéraire certaine, Sebbar, n'est pas la première romancière franco algérienne à mettre en fiction l'aspect historique du fait colonial. En effet, face à cette répression, elle ne manque pas de rendre hommage aux français qui ont aidé la cause algérienne. Leurs noms occupent la première page du livre à travers la dédicace et reviennent comme des héros dans les autres pages du récit. Qui sont ces noms alors ?

La Seine était rouge contient la dédicace suivante :

Aux victimes algériennes d'octobre 1961
à Paris.

Au Comité Maurice-Audin

À Didier Daeninckx,
Jean-Luc Einaudi,
Elie Kagan,
Nacer Kettane,
Mehdi Lallaoui,
François Maspéro,
Georges Mattei,
Jacques Panijel,
Paulette Péju,
Anne Tristan.

Ainsi, la dédicace que comporte le roman de Sebbar peut être divisée en trois catégories de personnes vue le blanc laissé volontairement de la part de la romancière. En effet, nous constatons qu'elle a une disposition particulière, elle

¹ GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p.138.

est organisée en trois groupes séparés par des espaces ou des blancs : premier groupe : les victimes algériennes d'octobre 61 dont le nombre reste inconnu, aucune reconnaissance, aucun dédommagement de la part de l'état français mais aussi aucune réclamation officielle de l'état algérien, deuxième groupe : le comité Maurice- Audin dont la disparition reste un mystère, et le troisième groupe : une série de dix noms que nous découvrirons dans ce qui suit. C'est une dédicace assez longue, bien ciblée et fait référence à des personnes nommées très précisément en lien avec la guerre d'Algérie en général et avec l'événement du 17 octobre 61 en particulier. Dès lors, la dédicace nous apprend que la romancière, au premier abord, apparaît comme engagée dans cette question politique.

Cet ensemble de personnalités regroupe des hommes de lettres : auteurs, romanciers, éditeurs, historiens ; journalistes, cinéastes et photographes. Tous, ont refusé de se taire et de contribuer au silence établi autour du 17 octobre 61, en effet, parmi ces noms on retrouve de nombreux romanciers qui ont choisi le fictionnel afin de révéler certaines réalités sur ce massacre. Une petite recherche nous conduit à retracer et à citer ce groupe d'œuvres littéraires à savoir *Meurtres pour Mémoire* (1984) de Didier Daeninckx, *Le Sourire de Brahim* (1985) de Nacer Kettane, *La Guerre des Gusses* (1982) de Georges Mattei qui fut le premier à mentionner le 17 octobre dans ce roman historique, il est très connu que Mattei fut un ancien porteur de valises servant la cause du FLN pendant la guerre d'Algérie ; Mehdi Lallaoui , a, lui aussi évoqué cet événement historique dans plusieurs de ses écrits. Sebbar, par cette dédicace, rend hommage à ces personnes tout en certifiant que leurs productions littéraires ou artistiques soient-elles et qui furent censurées par le gouvernement français de l'époque, lui ont servi de support à l'écriture de *La Seine était rouge*.

Hommes de Lettres et artistes, donc, ont abondamment abordé la vérité autour de cet événement selon des points de vue aussi divers que ceux présentés par Sebbar. Ils ont lutté contre cette mauvaise conscience et ont décidé de sortir de ce silence en dénonçant cette félonie historique. Les circonstances de la

manifestation ne seront pas pour autant enterrés à jamais. C'est grâce à de pareils hommes qui s'acharnent à débusquer et à dévoiler la réalité que l'Histoire prend un autre tournant. Il faut reconnaître que c'est l'une des particularités de Sebbar : le fait d'insérer des noms de personnes appartenant au monde intellectuel (auteurs, historiens ...) ou artistique (peintres, musiciens, cinéastes, photographes...) dans la majorité de ses œuvres. La prolifération des noms propres des dédicataires donne au texte une forte densité référentielle et cherche à ancrer l'émotion de l'indignation dans le réel. La dédicace ne sera pas alors un simple hommage rendu à ces hommes et femmes pour leur courage et loyauté, en fait, elle fait fonction de témoignage. Force est de s'incliner devant le courage de ses hommes, qui, au nom de leurs convictions et leurs valeurs défendent les causes des minorités et renoncent aux intérêts personnels de leurs systèmes politiques coloniaux.

1.3. Personnages fictifs, personnages historiques

Les premières certitudes directes de la présence de l'Histoire sont les indices temporels : 17 octobre 1961, 20 octobre 1961, mai 1968, ...etc et les lieux référentiels de Paris comme la Concorde, le pont de Neuilly, la Seine, la République, ... etc. Lire *La Seine était Rouge* permet de découvrir certaines périodes du passé, de lever le voile sur de nombreux événements historiques. Des personnages historiques cohabitent avec ceux que la romancière a inventés de toutes pièces.

Convoquer l'onomastique dans le but de porter intérêt aux identités des protagonistes, à leurs expériences ainsi qu'à leurs statuts professionnels. Par ailleurs, à l'intérieur du récit, l'auteure réussit parfaitement à loger d'autres événements historiques. Dans cette perspective, l'héritage historique apparaît déterminant dans la structure du roman. Dans le travail incessant de créativité, Sebbar transforme le matériau observé, entendu en histoires de personnages relevant de la réalité.

Sachant que ce roman est écrit en 1999, année coïncidant avec le procès de Maurice Papon, nous pouvons dire que ce texte explore les multiples facettes d'un héritage historique commun entre l'Algérie et la France, en décrivant l'un des épisodes de la guerre d'Algérie : les manifestations du 17 octobre 61. La confection de l'œuvre s'inscrit alors dans une temporalité bien précise, celle du 17 octobre 1961. Cet événement historique charnière de la guerre d'Algérie constitue un soubassement pour une multiplicité de récits représentant des témoignages de plusieurs voix ayant contribué de loin ou de près à cette guerre : émigrés algériens de Paris, Harki, porteurs de valises, français militant pour la cause algérienne et pieds noirs.

Sebbar opte pour deux stratégies narratives : il lui arrive de mêler personnages référentiels avec personnages fictifs, faits réels historiques avec intrigue fictionnelle, comme il est décelable dans son texte de voir se dérouler quelques micro récits relevant de l'Histoire authentique. Une analyse des personnages conduit à distinguer des personnages historiques fictionnalisés et d'autres purement fictifs ; tous les deux cohabitent dans l'univers créatif du texte sans aucune discordance. Commençons tout d'abord par les présenter et les répertorier, pour chercher ensuite à examiner les procédés scripturaires accordés à la romancière afin de fictionnaliser les personnages historiques et les intégrer dans le récit.

1.3.1. Personnages fictifs

La description physique des personnages se fait rare, cette aporie caractéristique de l'être du personnage joue en la faveur de son « faire » ; en effet, intrigue principale et intrigues secondaires révèlent l'importance des actions des personnages. Ils occupent les rôles les plus importants dans la mouvance du récit. Nous relevons quelques caractères spécifiques à ces personnages principaux :

Amel

Personnage principal, apparaît dès la première page du récit et y demeure continuellement présente tout au long de la narration. Française d'origine algérienne. Elle s'intéresse au théâtre et excelle dans l'apprentissage des langues étrangères : « Tu sais l'anglais, le latin, le grec...Tu es une savante, ma fille. » (*La Seine était rouge*, p.16) Elle occupe un rôle décisif dans le déclenchement de l'intrigue et le déroulement des péripéties. Fort ambitieuse, avide de découverte, elle est prête à tout pour connaître la vérité sur le jour du 17 octobre 61 et sur les conditions de vie de sa famille cantonnée, pendant les premières années de leur émigration, dans la banlieue parisienne. Son rôle dans l'intrigue pourrait se résumer alors à faire ranimer le passé. Concernant la description physique de Amel, mis à part la mention qu'elle a de: « petites mains » (*La Seine était rouge*, p. 42) et son âge (16 ans), le narrateur ne nous fournit pas d'autres caractères. Achour Christiane et REZZOUG Simone précisent que le nom est : « à la fois produit pour le texte et producteur de sens dans ce texte. »¹ ce prénom « Amel » qui signifie l'espoir au pluriel, lui convient pour autant que par son jeune âge, il lui convient aussi parce qu'elle est constamment à la recherche de la vérité, « vérité historique » de la manifestation du 17 octobre 1961 et vérité sur la banlieue parisienne. Elle est l'espoir d'un nouveau jour. Toute une génération se profile derrière l'être et le comportement d'Amel : celle des Beurs

Omer

La première apparition du personnage Omer se manifeste à la page 23, lorsqu'il rencontre Amel. Le narrateur fournit une brève description physique de lui, le lecteur découvre qu'il est grand et maigre, il porte : « [...] une chemise bleu myosotis aux manches retroussées, la peau brune, une moustache noire, drue. » (*La Seine était rouge*, p.23), il accompagne Amel dans les rues et les boulevards de Paris à la recherche de la vérité.

¹ ACHOUR Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, O.P.U., 2005, p.204.

Louis

Il est réalisateur et il s'intéresse aussi à l'archéologie et la civilisation égyptienne, enfant, il a accompagné son père en Egypte, son engouement pour l'Egypte le conduit à occuper les bancs de la bibliothèque jours et nuits pour découvrir davantage cette civilisation. Lui aussi, tient à connaître la vérité sur le 17 octobre 61, une vérité qui le conduira surtout vers la vérité sur le rôle que ses parents ont occupé pendant la guerre d'Algérie, car ils sont tous deux « porteurs de valises »¹ Il habite au 57, rue de La Santé, au dernier étage d'un immeuble du XIV^e arrondissement. De la terrasse il voit l'intérieur de la prison. Il décide de réaliser un film documentaire sur le jour du 17 octobre 61 et les « porteurs de valise » et les « porteuses » (*La Seine était rouge*, p.25) Quand à son profil moral, il correspond en grande partie à celui d'un être sage, intellectuel.

Tous les trois sont à la quête de la « vérité », l'intrigue principale débute et chacun d'eux entame son itinéraire à la recherche de cette vérité. Ce n'est pas par hasard, que la romancière choisit pour Omer et Louis la fonction de journaliste et réalisateur, ils sont tous deux à l'image de ses dédicataires. On apprend aussi, à travers le narrateur, que Flora, Mina et Noria : les mères respectives de Louis, d'Omer et d'Amel, se sont connu pendant la guerre d'Algérie, elles ont fait la prison ensemble.

Les parents de Louis

Sa mère Flora et son père (anonyme dans le récit), le narrateur nous les présente comme des occidentaux intellectuels : Flora est médecin et son mari est archéologue, ce couple français se présente comme des personnages conscients, humanistes, intellectuels et idéalistes. Ils militent et s'engagent dans la cause algérienne. Sebbar prête à ses personnages fictifs beaucoup de caractères de

¹ L'Algérie ne doit pas oublier les « porteurs de valises » un groupe de Français : journalistes, artistes, prêtres, militants catholiques sont devenus complices du Front de Libération Nationale (FLN), qui s'est chargé de collecter et de transporter des fonds et des faux-papiers pour les agents du FLN de métropole. Ce réseau mené par Francis Jeanson, sera démantelé en février 1960 et son procès s'ouvrira le 5 septembre la même année. Malheureusement, ils sont inconnus des citoyens algériens mais l'Algérie ne doit pas oublier ses amis français qui ont lutté au côté du FLN.

personnages historiques réels : nous retrouvons, à titre d'exemple, les parents de Louis sont tous deux porteurs de valises, et la réalité historique nous a conduites à retrouver de réels couples porteurs de valises, qui appartenaient à la gauche française, Sebbar opère alors des stratégies discursives passant de la fiction vers le réel et vice versa.

Tous sont, certes, marqués par des traits individuels, mais ils sont représentatifs de groupes sociaux auxquels ils appartiennent : Flora, et son mari incarnent l'élite française appartenant à la gauche française ; Amel représente la deuxième génération des émigrés ou les Beurs ; les parents et arrière-parents d'Amel représentent la première génération d'émigrés en France ; Omer et sa mère font parti des réfugiés ou des sans-papiers fuyant la guerre civile en Algérie des années quatre vingt-dix. L'écriture de Sebbar a le mérite d'introduire des êtres historiques réels dans le monde fictif des personnages de papier, et cette cohabitation se réalise dans une grande cohésion.

1.3.2. Personnages historiques

Préexistant à la narration et formant une référence culturelle, les personnages historiques réels ou référentiels¹ sont une matière vivante pour le récit, ils l'enrichissent et participent à accentuer le caractère global de l'histoire fictionnelle. Les intrigues sont mêlées aux faits historiques et sociaux. Pour venir au bout de son projet romanesque, Sebbar introduit à côté de ses personnages imaginaires, des figures historiques : Maurice Papon, Napoléon Bonaparte, François Maspero, Geoffroy saint-Hilaire, Mehemet Ali, Messali El hadj, le roi Charles X, Elie kagan, Jérôme Lindon, Henri Alleg, Maurienne ou plutôt Jean-Louis Hurst, Dany Cohn Bendit. Sebbar cite les noms de quelques personnages historiques introduit dans son récit et préfère en cacher d'autres, l'on se demande alors pourquoi cette distinction ? Nous reviendrons sur ce détail au cours de notre analyse. En plus des faits relevant de réalités historiques avérées et dotant la fiction de l'effet du réel, l'introduction des êtres réels

¹ JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, 2007, p.88.

historiques fictionnalisés crédibilise la fiction. Il serait pertinent de remarquer que pratiquement tous les personnages sont convoqués pour leur « faire » et non leur « être ». Les traits physiques sont quasiment absents, à part quelques personnages qui bénéficient d'une description brève et concise. La romancière insiste plutôt sur le caractère moral. C'est avec une grande originalité que Sebbar réussit parfaitement à cohabiter les êtres réels historiques avec les êtres de papier de son récit de sorte que les balises entre les deux domaines se dérobent.

1.4. *La Seine était Rouge* : une œuvre à teneur argumentative

Notre vie quotidienne est basée sur l'argumentation, une conversation courante est pour une large part une activité argumentative. Elle n'est pas restrictive à un discours particulier, elle peut se rencontrer dans tout type de texte. Si n'importe quel discours politique, voire historique fait appel à l'argumentation pour convaincre, nous aussi nous lui rendons la monnaie en faisant appel au même outil pour le déconstruire et ce à partir du texte littéraire. Dans ce qui va suivre, nous ferons alors appel à l'argumentation comme outil, par la conspiration qu'elle prouve l'efficacité du discours dénonciateur de l'écriture de Sebbar et de Bouraoui.

Nous allons voir que *La Seine était rouge* est sous-tendu par une argumentation plus ou moins implicite dont il convient de présenter les procédés et surtout les finalités. Afin de structurer conceptuellement ce récit, nous ferons appel à quelques outils théoriques propres à l'argumentation.

Dans le champ d'étude de l'argumentation, il existe une grande diversité des théories qui caractérisent l'emploi de cet exercice langagier dans le texte littéraire. Pour notre part, nous nous sommes inspirées essentiellement des travaux de Charadeau, de Reboul, d'O. Ducrot et de D. Maingueneau. Vu l'étendue du champ d'étude de l'argumentation entre sciences de communication et sciences du langage, nous ne nous intéresserons qu'à sa manifestation dans la langue, ce que O. Ducrot appelle « argumentation

linguistique »¹ complètement éloignée de l'environnement situationnel. Dans son chapitre « le mode d'organisation argumentatif », P. Charaudeau y propose des définitions de l'argumentation, présente les fonctions de l'argumentatif ainsi que l'organisation de la logique argumentative. De par son caractère théorique et méthodologique, l'ouvrage circonscrit des notions nécessaires à l'acquisition de ce mode caractérisé par le théoricien lui-même comme « délicat à traiter »² s'articulant à la fois sur la textualité et les sciences de communication. L'argumentation, selon lui est : « un secteur de l'activité du langage qui a toujours fasciné, depuis la rhétorique des anciens qui en ont fait le fondement même des rapports sociaux (l'art de persuader), jusqu'à aujourd'hui où elle est de nouveau à la mode. »³ Le bien-fondé de l'argumentation pourrait nous conduire à chercher à expliciter une thèse précise dans ce roman, et de là, le classer dans le « roman à thèse », cependant l'écriture de Sebbar s'éloigne d'une telle classification générique.

Argumenter, c'est influencer, c'est faire agir, autrement dit le but de toute activité argumentative est l'efficacité, elle peut avoir deux finalités : elle vise à faire adhérer le public à une thèse, ou à, uniquement, infléchir et faire réfléchir sur des opinions, comme le précise Ruth Amossy, les édifices argumentatifs, qui : « [...] tantôt rallient l'opinion, tantôt orientent simplement le regard. »⁴ Reposant essentiellement sur le matériel linguistique, notre analyse nous conduira, à chercher à découvrir les modes de finalité de la romancière dans son texte.

Nous allons apercevoir que la dimension argumentative de son texte est présente dans les procédés suivants : le témoignage, la citation, la référence et le questionnement. Aussi, les dialogues comme phénomène langagier, sont très présents, ils permettent des interactions entre les personnages qui arrivent à

¹ Précision évoquée par O. DUCROT qui distingue entre deux conceptions : « l'argumentation rhétorique » qui prend en charge le contexte situationnel, alors que « l'argumentation linguistique » s'intéresse seulement à la trace de la langue, distinction reprise et citée par AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006, p.4.

² CHARAUDEAU Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p.799.

³ Ibid,

⁴ AMOSSY Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006, p.3.

s'exprimer tout en dévoilant leurs points de vue et convictions. L'intervention du narrateur est très rare. Nous verrons également que la puissance poétique du roman est dans sa teneur argumentative, qui est ici convoquée par Sebbar non pour défendre une thèse quelconque ou donner son propre point de vue, elle est plutôt déployée pour confronter des avis différents.

Partant du principe que l'argumentation use de différentes manières pour influencer l'auditoire, elle peut jouer sur deux registres : l'un portant sur la raison, l'autre touchant les sentiments ou émotions :

« [...] pour convaincre, celui qui argumente fait appel à la raison, aux facultés d'analyse et de raisonnement, à l'esprit critique du destinataire pour obtenir son accord après mûre réflexion. [...] quand le discours argumentatif fait appel aux sentiments ou aux émotions du destinataire, il cherche à persuader. »¹

Nous n'allons pas nous égarer dans cette distinction entre « convaincre » et « persuader », état qui a occupé l'attention de nombreux théoriciens car cela ne relève pas de l'objectif assigné au début de notre recherche, par contre, nous découvrirons les espaces textuels où Sebbar fait appel dès fois à la raison et d'autres fois aux sentiments de son lectorat.

La séquence suivante nous permet de s'informer à propos des procédés de la logique argumentative, ce que Charaudeau appelle : « les modes de raisonnement »² et qui se manifestent dans les cinq procédés suivants : la déduction, l'explication, l'association, le choix alternatif et la concession restrictive. Avant d'entamer l'analyse, fixons quelques données théoriques. C'est au premier et dernier procédé que nous nous intéressons et ce, dans le cadre des énoncés occupant notre réflexion.

La déduction, telle qu'elle est formulée par Charaudeau, est un mode de raisonnement qui « s'appuie sur A₁ pour aboutir à une conclusion A₂, laquelle représente la suite, le résultat, l'effet bref, la conséquence mentale de la prise en

¹ <http://www.Etudes-litteraires.com/argumentation.php>, consulté le : 05/09/2016

² CHARAUDEAU Patrick, *Grammaire du Sens et de L'expression*, Paris, Hachette, 1992, p.794.

considération de A_1 »¹, généralement l'argument du type déductif part de la loi générale pour aboutir à une conclusion particulière. La plus importante ou connue de cette forme d'argument est la déduction par syllogisme, qui s'appuie sur la formule de la conséquence implicative (si...alors, donc), mettant en connexion des unités qui se lient par une : « relation de sens : d'équivalence, à travers un lien de nécessité. »², d'où la configuration suivante :

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{Si } A_1 \\ \text{Et si } A_2 \\ \text{(Alors, donc) } A_3 \end{array} \right.$$

Nous montrerons que cette circonstance de discours correspond bien à un exemple d'énoncé pertinent tiré de notre corpus. En voici la précision :

¹ Ibid, P.794.

² Ibid, p.795.

Sur la plaque de marbre blanc, fixée au coin de l'enceinte carcérale, Omer, accompagné de Louis et d'Amel, lit à haute voix :

« EN CETTE PRISON LE 11 NOVEMBRE
1940 FURENT INCARCÉRÉS DES LYCÉENS
ET DES ÉTUDIANTS QUI À L'APPEL DU
GÉNÉRAL DE GAULLE SE DRESSÈRENT
LES PREMIERS CONTRE L'OCCUPANT. »

(La Seine était rouge, p.28)

Il décide immédiatement de bomber en rouge sur le mur de la prison l'expression ci-dessous¹:

« 1954-1962
DANS CETTE PRISON FURENT
GUILLOTINÉS DES RÉSISTANTS
ALGÉRIENS QUI SE DRESSÈRENT
CONTRE L'OCCUPANT FRANÇAIS »

(La seine était rouge, p.29)

Il n'est pas sans intérêt de constater que ces deux énoncés présentent des répétitions de mots : « cette prison, furent, se dressèrent contre l'occupant »; à ces reprises de mots se joignent des répétitions de constructions, autrement dit, des parallélismes. Le style de la romancière acquiert déjà un caractère poétique mais là, n'est pas la seule finalité désirée par elle. Ces deux énoncés s'organisent en effet, sur le plan formel en deux ensembles qui reposent sur le procédé du

¹ Nous avons tenu à inscrire ces deux formules sur la même ligne, afin de mener à bien notre travail de comparaison, dans le texte de Sebbar : la plaque commémorative fixée sur la pierre et les lettres rouges bombées par Omer se trouvent dans deux pages qui se suivent: (p.28 et p.29)

parallélisme qui conduit sûrement à un raisonnement logique. Quel est par conséquent ce type de raisonnement ?

Ce parallélisme entre les crimes du colonialisme français et ceux du nazisme, et entre Algériens et résistants, Algériens qui se sont soulevés pour la libération de leur peuple et résistants qui se sont soulevés contre l'occupant Allemand, d'ailleurs, Michel Laronde, et dans ce même ordre d'idées évoque l'expression « un palimpseste historique »¹ il poursuit et précise : « Français et Allemands sont mis en parallèle dans le nœud de l'Occupation et du Colonialisme, Algériens et Résistants par celui des FFI et du FLN. »²

De là nous proposons le schéma suivant :

- Occupation Allemande pour La France \longleftrightarrow Occupation française pour l'Algérie.
- Résistants français \longleftrightarrow manifestants algériens.

Répondant à l'appel du général De Gaulle depuis son refuge en Angleterre, les français se soulèvent après la défaite de 1940 contre l'occupant nazi. Leur résistance acquiert de l'obstination et de la confiance comme d'ailleurs celle des algériens émigrés de Paris qui n'agissent sûrement pas différemment. Aux yeux des allemands De Gaulle et les groupes de résistants étaient des terroristes, pareil pour les algériens qui se sont soulevés pour acquérir leur liberté et leur dignité, étaient, aux yeux du régime colonial, des terroristes, des fellagas, des felouzes.

A partir de ce parallélisme syntaxique, c'est-à-dire cette symétrie au niveau du langage : occupant français/ occupant allemand, ainsi que la présence d'une valeur morale : *égalité*, le texte de Sebbar formule des interrogations sur les deux événements historiques, sur le manque de commémoration française officielle à ce sujet. Mais également, sur une valeur qui manifeste deux charges opposées, avec cette réglementation radicalement différente d'une période à une autre, d'un fait à un autre. Sebbar introduit également un parallèle

¹ LARONDE Michel, « Itinéraire d'écriture » dans LARONDE Michel (s.dir.de), *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.33.

² Ibid.

entre le nazisme et le colonialisme avec la figure de Maurice Papon, préfet de police à Paris en 61, désigné comme premier coupable du massacre dans le texte : « Ici des algériens ont été matraqués sauvagement par la police du préfet Papon le 17 octobre 61 » (*La Seine était rouge*, p. 81)

A partir de ce contexte, l'auteure dénonce l'inégalité opérée contre les algériens face à une doctrine française qui affirme au contraire l'égalité de tous les hommes. Parler alors de légalisme serait dérisoire. La justice française a ouvert le procès de Papon en 1997, pour sa collaboration avec les nazis et sa responsabilité dans les déportations massives des juifs vers les camps de concentration, il a été condamné pour complicité de crimes contre l'humanité en 1998, le verdict est tombé avec une peine de prison de 10 ans en octobre 1999. Il se pourrait que l'ouverture du procès de Papon fût l'élément déclencheur pour que ce roman voie le jour : le roman est publié en 1999, date qui coïncide avec le verdict du tribunal.

Sebbar convoque alors un argument par déduction, elle fait appel à la raison de son lecteur. L'argument par déduction est un argument par implication ou conséquence.

Se plaçant toujours dans la perspective de P. Charaudeau, et comme nous venons de le constater, la relation logique qui appartient à la catégorie de la conséquence implicative est évidente : (Si A₁, alors A₂) Si les résistants, qui étaient considérés par le régime Nazi comme des terroristes, sont des héros pour une juste cause : combattre l'occupant allemand, alors, les algériens qui étaient considérés comme des fellagas sont aussi des héros pour une juste cause : combattre l'occupant français. Il est possible que nous interprétions ces deux ensembles textuels comme suit, d'où la proposition de schématisation suivante :

{	Si les résistants français, en 1940/45, sont des héros	⇒	Dédution par syllogisme.
	Et si les algériens sont eux aussi des résistants		
	Alors les Algériens sont des héros et méritent d'être honorés.		

La mise en parallèle de la deuxième commémoration constitue une réaction à l'affirmation première, elle se présente comme provoquée par l'indignation et la dénonciation d'Omer. Cette matrice argumentative exploite les liens de ressemblance : ce qui vaut pour les résistants de 1940/45, vaut aussi pour les résistants (moudjahidines) de 54/62, ce qui se traduit, sur le plan discursif, par le parallélisme syntaxique et le procédé d'analogie. Résistants à l'occupation allemande et manifestants algériens ont le point commun d'être tiraillés à cause de leurs désirs de justice et de liberté.

Entre autre, à travers cette rétroactivité, la romancière produit un effet de convergence entre deux événements historiques éloignés dans le temps. En permutant, dans cet exemple : « lycéens et étudiants français » par « résistants algériens », Sebbar produit une divergence entre ce qui est présenté et évalué positivement, c'est-à-dire la résistance du général De Gaulle et les étudiants français, et tout ce qui n'a pas été honoré et devrait retrouver son juste mérite ou sa juste position dans l'Histoire, autrement dit la reconnaissance. Sebbar n'aurait rien apporté si elle a ramené le fait historique tel qu'il est, son innovation réside plutôt dans cette vision basée sur les contrastes qui se dégagent à travers la confrontation de faits historiques. La romancière, dans ce récit, partage l'ambition de lever le voile sur la vérité du 17 octobre 61, avec bon nombre d'écrivains, d'historiens et d'hommes de l'Art.

Résumons ce qu'a été montré. L'acte d'Omer obéit à un raisonnement par déduction, autrement dit un syllogisme, ce personnage pompe alors ces lettres et laisse sur le mur la trace de la bravoure des algériens manifestants ce jour d'octobre 1961. Ce type de raisonnement est visible à travers les répétitions lexicales et le parallélisme syntaxique. Il y a une analogie entre l'acte des résistants français contre l'occupant allemand et l'acte des résistants algériens contre l'occupant français. Cette analogie s'appuie sur le recours aux répétitions. Ce syllogisme rhétorique est implicite mais il se déduit. Malgré la brièveté du récit *La Seine était rouge*, il présente une ossature rigoureuse, sa charpente

textuelle est fréquemment assurée par un mode de construction basé sur l'association d'idées et de mots, par des reprises syntaxiques, des parallélismes organisés, la plupart du temps, selon le mécanisme de l'analogie ou de la contiguïté.

1.4.1. Le dialogue et le questionnement

Tout au long du roman, le lecteur perçoit la présence de propos¹ non pas à travers le point de vue rétréci d'un seul personnage, mais en privilégiant la formule du dialogue entre les personnages principaux. Nous commentons alors la double valeur de ce procédé dialogique : ne pas réduire un fait historique à la vision d'un seul personnage et installer une atmosphère permettant la communication et le dialogue entre ceux qui étaient ennemis auparavant comme c'est le cas entre Omer et Louis. La forme dialogique dans *La seine était rouge*, dépasse, en effet, l'espace qu'occupe la narration dans le récit. Ce qui confirme que cette forme langagière est importante pour la romancière, elle est convoquée pour signifier. En quoi consiste, alors, cette prédominance du dialogue dans son texte? En effet, les visées déconstructives que Sebbar entend donner, le seront encore plus par un autre type d'arguments celui du dialogue et du questionnement, que nous évoquons ci-dessous. Il s'agira alors d'analyser les situations communicationnelles les plus significatives des personnages clefs.

Sebbar interroge le discours hégémonique colonial à travers la rencontre entre des personnages porteurs de différents points de vue sur le passé, elle confronte leurs différentes visions du passé. D'incessantes interrogations continuent d'avoir lieu entre les deux générations : entre Louis et sa mère, entre Amel, sa mère et sa grand-mère, entre Louis et Omer...etc

Louis, nous apprend le narrateur, que les agissements de ses parents lui paraissent jusqu'alors flous. Il désire réaliser un film documentaire autour des événements du 17 octobre 61, qui est aussi une sorte de révélation à propos des porteurs de valises, chose qui l'a incité à se documenter. Un long dialogue entre

¹ CHARAUDEAU Patrick, *Grammaire du Sens et de L'expression*, op.cit, 1992, p.791.

Flora et son fils s'engage, ce dernier se pose maintes questions sur l'événement :

« Alors tu veux tout savoir, tout. » « Je veux savoir la vérité sur cette guerre. » « Quelle vérité ? Tu sais la vérité...C'est difficile... » « Ta vérité, celle de papa, ce que vous avez pensé, vécu, souffert...votre vie quoi... » « Mais tu n'auras qu'un aspect, minuscule, trop partiel...Plus de trente-cinq ans... Tu imagines. On aura oublié, ce sera flou, approximatif, sans intérêt, je t'assure...demande à ton père, tu verras. » (*La Seine était rouge*, p.26)

Sebbar désire montrer qu'il n'existe pas qu'une seule vérité, qu'il y en a plusieurs et que pour essayer de comprendre les événements et les hommes, il est nécessaire de prendre en compte la vérité de l'autre.

« Tu as vraiment besoin de faire ce film ? C'est pas ton histoire... »
« Justement je veux le faire, je le ferai parce que c'est pas mon histoire. 1954-1962. Le 17 octobre 1961, à Paris et vous dans cette guerre coloniale...Vous avez trahi la France, non ? Vous vous êtes battus avec les algériens contre votre pays...C'est vrai ou non ? Je dis ça, je sais que vous n'avez pas été des traîtres, ne t'inquiètes pas maman, mais quand même ça me préoccupe, je dois savoir, pas tout, mais comprendre un peu...Je ne sais plus ce que ça veut dire être révolutionnaire, aujourd'hui, à la fin des années quatre-vingt-dix, nos années, notre fin de siècle... » « Toutes ces histoires, Louis, je t'assure, elles n'intéresseront plus personne, seulement les vieux, les vieilles qui les auront vécues et encore, combien veulent les oublier, les oublient » (*La Seine était rouge*, p.26)

« Vraiment, réfléchis, j'ai peur que tu perds ton temps. On était jeunes, ton père et moi, étudiants, des idéalistes. » (*La Seine était rouge*, p.26)

« Vous avez hébergé un déserteur, j'ai vu son livre à la maison : Le déserteur. C'est qui ce déserteur ? » « Aujourd'hui, je peux le dire, il signait : Maurienne, il s'appelle : Jean-Louis Hurst... » (*La Seine était rouge*, p.26)

Encadrant le dialogue, le récit du narrateur informe sur l'état psychologique des personnages, mais, c'est le dialogue surtout qui occupe la grande place dans la narration. Son premier avantage est son caractère explicitant, c'est en effet, à travers le circuit de la parole que le lecteur découvre l'existence et l'orientation des actes des personnages, qui se livrent à dire leurs convictions et interrogent les convictions des autres. Le « je » du personnage dans le dialogue est utilisé plusieurs fois mais il n'est jamais seul ou isolé, on note aussi la présence du « on », du « nous » qui interpelle toujours le « tu » ou le « vous » ; traduisant

ainsi l'échange et la communication, -loin de l'isolement du monologue-. Le dialogue est donc fondamental, il exprime les pensées et les sentiments des personnages, il est action lui-même car les personnages agissent les uns sur les autres au moyen du verbe. La parole des personnages contribue donc à l'action. Les dialogues sont introduits dans le récit pour faire réagir le destinataire, ils possèdent une puissance avérée d'impact sur les destinataires. Le dialogue, avec les question-réponse, est une incitation à la réflexion. Le style direct prime dans le discours de Sebbar dans ce récit. Cette pratique serait bien une façon de mêler récit et discours. Le texte donne ainsi à lire des dialogues de personnages, avec leurs discordances et concordances. L'argumentation ne révèle sa pertinence que dans cette mise en confrontation de points de vue. Nous relevons dans ce long et fructifiant passage la présence de la phrase interrogative et d'un signe de ponctuation particulier : les trois points de suspension. Les interrogations sont de l'ordre d'arguments intrinsèques puisque c'est le texte lui-même qui les fournit. Leurs présences accompagnées des trois points de suspension justifie le désir de l'auteure à vouloir entraîner chez le lecteur des réflexions productives et non des conclusions déterminantes.

Le questionnement sous forme d'interrogations humaines, philosophiques, historiques et sociologiques est l'un des procédés discursifs. Les nombreuses interrogations romanesques relèvent du procédé du doute, comme par exemple : « Vous avez trahi la France, non ? Vous vous êtes battus avec les algériens contre votre pays...C'est vrai ou non ? », conduisent à ce que deux convictions s'affrontent ; d'un côté Louis qui cherche la vérité à propos des porteurs de valises et de l'autre sa mère qui refuse de lui dire quoique ce soit. Par ailleurs, les trois points de suspension comme signe typographique fonctionnent sur le mode allusif renvoyant au poids de l'Histoire. Ces signes sont un indice typographique par lequel Sebbar cherche une complaisance avec le lecteur, en lui laissant l'occasion ou l'avantage de déchiffrage de chaque allusion implicite qui semble des pierres pour combler les trous laissés par les silences de l'Histoire. Il serait impératif alors pour le lecteur averti de lire l'Histoire mais aussi de lire les critiques sur l'Histoire, et c'est en effet, par cette allusion, que la romancière

désire que son lecteur puisse repérer la valeur symbolique de la transposition géo-temporelle. Selon O. Ducrot, il est nécessaire : « [...] d'avoir à sa disposition des modes d'expression implicite qui permettent de laisser entendre sans encourir la responsabilité d'avoir dit. »¹

Les interrogations des personnages ont pour objectifs : la contestation, la conviction et surtout la négociation ou l'interaction. De nombreuses modalités interrogatives ou exclamatives introduisent des coupures, pour contester la validité de l'énonciation antérieure. Il arrive que le dialogue entre les personnages engendre des disputes, comme c'est le cas entre Louis et Omer, ce dernier acquiert une attitude enflammée, et fait preuve d'agressivité envers Louis, en portant atteinte à la loyauté de ses parents envers la cause algérienne. Considérons cet exemple d'escalades verbales entre Omer et Louis : « Qui ? Vous ? » Louis hurle. « Qu'est-ce –que tu veux dire par là ? Vous-vous. Explique-toi... » (*La Seine était rouge*, p.29) l'argumentation suit directement l'étonnement : « Il l'a dit « vous, vous les français... » Tous les français pour lui...les parents... c'est sa vérité historique... » (*La Seine était rouge*, p.29) en interpellant Louis par le pronom « vous », Omer laisse entendre que Louis est aussi en quelque sorte responsable des massacres commis contre les algériens. Et même s'il n'est pas responsable, ce « vous » généralisateur vise bien à ce que un très grand nombre de français étaient au courant de ce qui est arrivé aux algériens cette nuit du 17 octobre 61 et ils se sont tus. Ici, Sebbar dénonce le mutisme de ces français. Omer trouve dans la provocation un moyen d'avoir de l'ascendant sur son interlocuteur. Ces paroles échangées entre Amel, Omer et Louis, exprimées à voix haute, permettent d'engager profondément les personnages au moyen de leurs propos qui contribuent à une dynamique du discours et par là rendent possible toute action. Ces nombreux dialogues entre les protagonistes jeunes : Louis, Omer et Amel renvoient aux discours sur l'Altérité, problématique sur laquelle nous allons nous attarder un peu plus loin. Le référent historique doit être questionné, l'écriture de la romancière instaure une

¹ DUCROT O. *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p.5.

attitude positive envers l'Histoire : la finalité de l'intégration de ce domaine à la fiction réside dans cette capacité de questionnement et d'analyse des relations qui peuvent s'établir entre le Soi et l'Autre. Les lecteurs français et algériens pourraient découvrir dans *La Seine était rouge* des vérités historiques qu'ils n'auraient jamais soupçonnées.

Y aurait-il dans le texte des jugements que la romancière prône ? Désire-t-elle persuader son lecteur à adhérer à une thèse ou un propos particulier ? Le narrateur ne manifeste aucun parti pris net en faveur d'un quelconque propos. Sebbar laisse le champ libre aux lecteurs.

L'importance du dialogue ! , comme le dit Todorov : « Choisir le dialogue, cela veut dire aussi éviter les deux extrêmes que sont le monologue et la guerre. »¹, la guerre et le monologue, tous deux mènent vers la folie. Toujours, dans ce sens vient à notre esprit, la réflexion de Frantz Fanon : « Ô mon corps, fais toujours de moi un homme qui interroge »² Nous pouvons alors avancer l'idée que le texte littéraire envisage des télescopes de la vérité historique, ou plutôt des vérités historiques, que d'autres discours, comme l'Histoire, refusent de voir, d'admettre ou censurent. La spécificité littéraire présentée dans les stratégies discursives comme : les dialogues, les interrogations et les signes typographique (trois points de suspension) offre une manière différente de lire et de comprendre l'Histoire. Nous constatons à travers ces nombreux énoncés que la présence de ces éléments discursifs peut engager la réflexion sur des pistes très productives. La romancière implique le lecteur sur le mode du devoir et de l'engagement. Il est évident donc que Sebbar désire amener le lecteur à réfléchir en toute connaissance de cause ; elle le sollicite continuellement dans cette perspective et les procédés que nous venons de décrire sont extrêmement judicieux.

1.4.2. La citation

¹ TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p.15.

² FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, (première édition), p.229.

Toute la production de Sebbar a la qualité de pouvoir présenter diverses formes d'intertextualité : allusion, citation, référence et chansons. Nous ne nous intéresserons pas à l'ensemble des phénomènes intertextuels qui traversent *La Seine était rouge*, nous en retenons Uniquement deux : la citation et la référence ; seront laissés de côté les autres procédés, qui pourraient, à eux seuls, constituer tout un volet de recherche, chose que nous ne pouvons accomplir dans le cadre de ce travail. Le concept d'intertextualité a été d'abord éclairé, dans les années soixante, par Julia Kristeva, et depuis il s'est imposé dans les études littéraires comme notion incontournable. La recherche conceptuelle nous conduit également aux travaux de Gérard Genette qui précise que :

« [...] savoir tout ce qui le (le texte) met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. J'appelle cela la *transtextualité*, et j'y englobe l'intertextualité au sens strict [...], c'est-à-dire la présence littérale d'un texte dans un autre : la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte à la fois présente et distancié par des guillemets, est l'exemple le plus évident de ce type de fonctions, qui en comporte bien d'autres. J'y mets aussi, sous le terme, qui s'impose (sur le modèle *langage/métalangage*), de *métatextualité*, la relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu'il commente : tous les critiques littéraires, depuis des siècles, produisent du métatexte sans le savoir. »¹

Nous allons nous rendre compte que ces formes intertextuelles, Sebbar les convoquera, afin de relire et réfléchir sur le fait historique. La visée de l'intertexte réside dans le fait : « [...] d'engager un protocole de lecture particulier, qui requiert du lecteur une participation active à l'élaboration du sens. »², le lecteur s'acharnera sûrement à y déceler les non-dits. La citation, comme aspect intertextuel sera considérée dans son rôle argumentatif dans le discours de Sebbar. Avant d'étudier spécifiquement cette technique intertextuelle (la citation), il faut savoir ce qu'elle suppose :

« La citation apparaît légitimement comme la forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre. Les codes typographiques [...] matérialisent cette hétérogénéité. »³

¹ GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Editons du seuil, Collection Poétiques, 1979, p.87.

² PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.2.

³ Ibid, p.46.

A partir de là, nous relevons quelques citations et références pour arriver à comprendre leurs enjeux respectifs que nous envisageons comme mouvement à relancer la réflexion sur l'Histoire dans son épaisseur complexe. C'est que la citation est loin d'être seulement la marque de l'intertextualité, elle se relie également à l'argumentation. La citation joue le rôle d'exemple dans le domaine de l'argumentation. Les citations de Sebbar dans son récit sont empruntées à l'Histoire. Le recours à la citation donne lieu à une écriture implicite, il nous appartient alors de détecter la présence de l'intertexte mais aussi d'interpréter ses effets.

Sebbar opère un retour sur les événements historiques du passé remontant même à des siècles, voici l'histoire de Louis, accompagnant son père en Egypte, qui entendait les amis égyptiens de son père parler de l'expédition des savants de Bonaparte ; il ne comprenait pas tout ce qu'ils disaient mais arrive à déchiffrer leur langage, un langage accompagné de disputes, de gestes désordonnés, de colère dans leurs voix. Ces ouvriers étaient départagés en deux camps : ceux qui appréciaient Bonaparte et d'autres qui le méprisaient et haïssaient :

« expédition coloniale », « savants manipulés », « Bonaparte conquérant sanguinaire », « despote oriental », « Bonaparte, héritier des Lumières », « chef d'état exceptionnel », « Alexandre moderne ». (*La Seine était rouge*, p.71),

L'on se demande ici pourquoi cette rétroaction ? Surement pour mettre en scène la diversité des points de vue. Aux caractérisations diverses qu'établit l'Histoire posant la figure de Bonaparte comme une figure héroïque, la romancière fournit, à partir de caractérisations inverses en empruntant à un lexique complètement à l'opposé, une figure de despote, de tyran et de conquérant. Ces jugements de valeurs qui se présentent dans une structure dichotomique, seront explicités dans la suite du texte par l'évocation de l'expédition de Bonaparte en Egypte.

Napoléon qui est un personnage référentiel reflétant la réalité historique, est la figure historique française la plus controversée. Il est venu au pouvoir après un coup d'état perpétré le 2 décembre 1851. Victor Hugo, dans son recueil des *Châtiments* a reproché à Napoléon III la manière dont il a pris le pouvoir, son

livre (1853-1870) décrit ses réactions de colère et d'indignation , après le coup d'état perpétré par Louis Bonaparte le 2 décembre 1851. Honni par celui qui va se faire appeler Napoléon III, Hugo s'exile à Bruxelles. Il est vrai, que la figure de Napoléon est la figure historique française la plus controversée. Sur le plan scripturaire, la romancière intègre cette réalité historique à partir des propos d'ouvriers égyptiens départagés en deux groupes, l'un qui tend à légitimer et justifier l'expédition de Bonaparte, alors que le second groupe considère cette expédition comme une occupation coloniale qui a conduit la population vers la dépossession, la marginalisation et la déstabilisation.

Nous retrouvons à la page 75 la citation ci-dessous :

« Il lit l'adresse de Bonaparte à ses soldats, qui ignorent encore le but de l'expédition : « Soldats : vous allez entreprendre une conquête dont les effets sur la civilisation et le commerce du monde sont incalculables...la première que vous allez rencontrer a été fondée par Alexandre. » » (*La Seine était rouge*, p.75)

Quel sera la fonction de cette insertion ?

Ce procédé esthétique de la citation, convoqué par Sebbar dans ce roman, permet d'éclairer le présent à la lumière du passé : les événements du 17 octobre 61 ouvrent la parenthèse vers d'autres événements qui sont éloignés dans le temps comme la deuxième guerre mondiale, le colonialisme et l'expédition de Bonaparte en Egypte. Déjà, le lecteur se rend compte combien la romancière s'est documenté à propos du 17 octobre 61, allant jusqu'à introduire des dates et des sources exactes. Ainsi, les propos tenu par l'empereur sont exactes, Bonaparte avait en effet déclaré ce discours, Sebbar a repris textuellement la citation de ce chef d'armée française. Sur le plan historique, nous sommes parvenues à vérifier l'authenticité des propos de certains personnages référentiels. Ce retour vers un passé lointain - l'expédition de Bonaparte en Egypte-, doit être mis en liaison avec la spécificité argumentative du texte. La convocation de ce fait historique s'inscrit dans le réseau thématique essentiel du récit de Sebbar. Il importe alors de noter que le prétexte de la « civilisation » n'a rien à voir avec les vraies raisons de la conquête, nous retrouvons là un topo de la littérature coloniale : « civiliser », « instruire » dont Bonaparte se sert pour

adapter son discours aux soldats conquérants et aux savants explorateurs. Ainsi, cette citation du futur Empereur s'appuie sur ce topo que Sebbar va déconstruire, à travers un métatexte, un peu plus loin dans son récit. Elle ne s'est, par conséquent, appuyée sur la convocation de l'expédition de Bonaparte que pour la critiquer et dévoiler les vraies raisons de l'impérialisme qui se dissimule derrière de faux prétextes. La présence de la citation dans son texte doit être envisagée comme interrogation sur l'Histoire. La romancière remonte aux circonstances de l'expédition de Bonaparte en Egypte, venu pour exploiter et piller les richesses de ce pays, se cachant derrière le prétexte du savoir. Elle nous livre le point de vue de Bonaparte, qu'en est-il alors du point de vue du narrateur ? En effet, cette référence intertextuelle n'est pas introduite seule, elle est accompagnée d'un métatexte étalé à l'égard de la présence coloniale en Orient. Nous nous posons alors la question du rapport entre intertexte et métatexte. Le narrateur nous précise que lorsque Louis a voulu écrire une lettre d'amour à Amel, il était à la bibliothèque : en cette période où la république française se veut expansionniste :

« Il lui parle de l'Egypte de 1798, de cet Orient que l'Europe rêve de conquérir, on le découvre pour le civiliser, l'instruire et l'occuper. Le cruel mythe colonial. » (*La Seine était rouge*, p.88)

L'énoncé ci-dessous présente la figure de l'ironie, qui : « est une figure de pensée : elle provient en effet d'une forme de pensée, la raillerie, et conduit à une forme d'expression le plus souvent antiphrastique. »¹ « Le cruel mythe colonial » est antiphrase. Les trois verbes qui se suivent : « civiliser », « instruire », « occuper » constituent une gradation. Cette ironie va concerner cette relecture de l'Histoire. Sebbar a une légère teinte de moquerie et d'ironie dans la manière avec laquelle elle pose les faits de sa narration sur les exploits du régime politique de Napoléon. Derrière le discours de Napoléon, existent des propos fardés, déguisant les vrais intérêts de l'expédition coloniale, autrement dit déguiser la vérité par un artifice de parole.

¹ BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p.125.

Au début du 20^{ème} siècle, la France est un empire de 100 millions d'habitants sur lequel le soleil ne se couche jamais. Nous retrouvons l'expression de « l'empire » dans le récit de Sebbar : « L'Empire coloniale » (*La Seine était rouge*, p.98) un cliché teinté d'ironie. La référence à Napoléon parvient à donner en brièveté les réalités des colonisations expansionnistes. Le discours est explicitement politisé. Le terme « empire » ne semble pas mériter ici son sens, car, renvoyant à la prospérité, à la civilisation, à la richesse et à l'aisance ; dans cet énoncé, rien de tel, le colonialisme n'a induit que pauvreté, famine et analphabétisme aux autochtones. Et l'association de « empire » et « coloniale » semble presque ironique en l'occurrence. Le métatexte confronte la citation en la contestant. « L'empire coloniale » : ce rappel ou ce retour historique est une référenciation à un type particulier de littérature ayant glorifié la présence européenne sur le continent africain. De nombreuses tendances littéraires qui se sont succédé entre écrits de missionnaires, correspondances ou rapports de militaires, rapportaient les affrontements et les batailles triomphales de la France. Les traces de cette période sont introduites dans *La Seine était rouge*, en introduisant l'expédition de Bonaparte en Égypte ; Jean Déjeux, en citant le débarquement français de 1830 en Algérie, rappelle les « exploits » de la mission bonapartienne en Égypte : « Le débarquement de 1830 et les campagnes à l'intérieur du pays nous apportent donc d'abord des récits de militaires, des journaux de route marqués par les images romantiques, les poncifs de l'époque, les réminiscences de l'ambiance des campagnes de Bonaparte en Égypte. »¹

En invoquant l'expédition de Bonaparte en Égypte, la romancière résume toutes les turpitudes des régimes politiques coloniaux. Son discours s'en prend au régime de vérité lié à la conquête impériale, aux mots, aux propos de l'empereur qui sont la preuve d'un nouvel impérialisme, déguisé en préoccupation humanitaire et civilisationnelle. Et comme le dit assez justement F. Fanon : « Quand le colon fait l'histoire »² Tous les sous-entendus dégagés à partir du

¹ DEJEUX Jean, *La littérature algérienne contemporaine*, Paris, P.U.F., Coll. Que sais-je, 1979, p.14.

² FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, p.52.

récit constituent un contre-discours à tous discours colonial, impérialiste en général et aux propos de Bonaparte en particulier. La citation de Bonaparte rentre dans le cadre de ce que E. Said a désigné par : « [...] une idéologie autojustificatrice à l'impérialisme tout en baissant pudiquement le rideau sur ce qui se passe. »¹ Sebbar retourne par conséquent le discours colonialiste contre lui-même. La figure de Bonaparte est également présente dans le texte sous d'autres traits péjoratifs, le récit l'associe à la figure du « voleur ». En effet, dans un entretien qui s'est tenu entre Amel et Omer, Amel dit : « C'est la Concorde, dit Amel et là l'obélisque et en face La Défense... » Omer lui répond : « Je suis pas un touriste et l'obélisque, je m'en fous. Vous avez pillé l'Égypte, Bonaparte le premier et vous êtes fiers... » (*La Seine était rouge*, p.77) le pillage de Napoléon des œuvres d'Art de l'Égypte fait écho au pillage d'Hitler pour les œuvres d'Arts de France, comme le colonialisme fait écho au nazisme.

Une autre anecdote devient aussi la cible de l'ironie sarcastique du narrateur qui raconte au lecteur l'histoire de la fameuse girafe qui vient du Soudan en France, offerte par Méhémet Ali, le gouverneur de l'Égypte au roi de France Charles X : « On la présente à la famille royale, avant de l'installer dans la ménagerie du Muséum. Elle a un succès populaire considérable... » (*La Seine était rouge*, p.88) encore une fois, le métatexte est presque sarcastique à l'égard de cet exotisme tant célébré dans les écritures coloniales. Le récit s'attache alors à faire ressortir le mensonge sur lequel repose l'intérêt politique et guide l'intérêt matériel et personnel.

Afin de résumer ce point d'analyse, nous nous sommes intéressé dans cette séquence à la pratique dialogique dans *La Seine était rouge* de Sebbar sous un premier versant celui de la citation et ce, en faveur de la dimension argumentative du texte. Il va sans dire que nous restons ici à un degré superficiel

¹ SAID Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard-Le Monde diplomatique, 2000, Cité dans : ACHOUR Christiane, « Edward W. SAID, lecteur de Fanon, relais et prolongement. » *Sud/Nord*, 2007/1 (N°22), p.28, in <https://www.Cairn.info/revue-sud-nord-2007-1-page-21.htm>, consulté le : 25-05-2017.

de la réalité intertextuelle, et qu'au sein des énoncés sélectionnés, la pratique citationnelle est convoquée dans un but purement argumentatif. A travers de nombreuses séquences dialogiques, le lecteur est ramené dans différentes épisodes de l'Histoire universelle. En exposant le contraste des époques, Sebbar remonte même aux époques du colonialisme et aux expéditions de Bonaparte en Egypte en 1789. Elle plébiscite la fiction pour approcher le discours historique. Le procédé de citation est une habileté rhétorique de sa part pour rendre à la fois tangible mais aussi pour déstabiliser le discours historique et politique. De là Sebbar ne s'appuie sur les citations historiques que pour les critiquer et porter sur elles des points de réflexion. Le 17 octobre 61 est l'histoire événementielle narrée à travers laquelle le passé, dans ses gouffres, est déterré, revu et analysé : colonialisme, impérialisme, esclavage. Son texte invite le lecteur et le force presque à reconsidérer sa façon usuelle de lire l'Histoire.

1.4.3. Le témoignage

La révolution algérienne est marquée par cet événement tragique mais crucial pour l'indépendance de l'Algérie. Des témoignages véridiques des algériens qui ont survécus au massacre du 17 octobre 61 relatent leurs expériences dans les écrits qu'ils adressent aux juges, aux procureurs, et aux institutions juridiques françaises, malheureusement, ces témoignages sont ignorés et ne seront jamais pris en considération.

Nous accordons une grande importance à l'aspect formel du récit car il nous permettra de faire la part de l'Histoire et de l'histoire, à quelques différences près où il serait pour nous impossible de distinguer la réalité de la fiction. Dans ce récit, elle fait alterner les témoignages de personnages avec des épisodes fictifs, d'ailleurs le sommaire de l'ouvrage expose deux types différents de calligraphie pour les titres des chapitres : l'une normale et l'autre italique.

Octobre 1961. Le patron du café L'Atlas. (*La Seine était rouge*, p.37)

Octobre 1961. Le harki de Papon. (*La Seine était rouge*, p.45)

Octobre 1961. L'algérien sauvé des eaux. (*La Seine était rouge*, p.59)

Octobre 1961. La patronne du café La Goutte d'Or. (*La Seine était rouge*, p.65)

Octobre 1961. L'amant français. (*La Seine était rouge*, p.83)

30 octobre 1961. L'étudiant français. (*La Seine était rouge*, p.95)

17 octobre 1961. Le libraire de la rue Saint-Severin. (*La Seine était rouge*, p.109)

Octobre 1961. Le flic de Clichy. (*La Seine était rouge*, p.121)

Ces huit titres présentés dans une forme typographique différente par rapport au reste des titres du récit, au niveau du sommaire, correspondent à huit anecdotes vécues par des narrateurs/personnages principaux présentant, chacun d'eux des comptes rendu de ce jour. Le récit renferme en effet, les aveux de citoyens français ayant assisté à l'événement, les aveux de policiers parisiens et les aveux d'algériens ayant vécu l'atrocité de ce jour, introduits sous forme de micro récits historique, dans chaque anecdote le personnage principal est lui-même le narrateur, il raconte ce qu'il a vécu ce jour du 17 octobre 61. Huit séquences qui évoquent le mois d'octobre 61 à Paris et plus précisément la journée du 17 octobre 61. Il serait possible que Sebbar se soit appuyée sur les témoignages de ces personnes, témoignages qu'elle a fictionnalisés et introduits dans son récit. Chaque séquence apporte un nouvel angle à cette journée sans merci. Ces anecdotes individuelles dévoilent les fonds cachés de la réalité historique.

Nous présentons, parmi ces témoignages, les plus significatifs pour notre analyse.

* Un manifestant algérien qui s'est retrouvé isolé et entouré de deux policiers parisiens et un « calot bleu », ils l'ont frappé et jeté dans la Seine : « je me suis évanoui sous les coups, c'est l'eau froide qui m'a réveillé. » (*La Seine était rouge*, p.60), « C'était le 17 octobre 1961. Il pleuvait. J'ai pensé que j'allais mourir, je buvais l'eau de la Seine, [...] elle sentait mauvais la Seine. » (*La Seine était rouge*, p.59), « Je priais tellement que j'ai pas vu des compatriotes s'approcher de la Seine, pour moi. Ils m'ont sauvé. Un français m'a emmené au dispensaire. J'ai raconté. Je sais pas si le médecin m'a cru. Je voudrais qu'il témoigne, si un jour... » (*La Seine était rouge*, p.60), « La Seine les a rejetés. Même la Seine, elle en voulait pas des Algériens. Combien ? On saura peut-être un jour. » (*La Seine était rouge*, p.p.59.60)

* L'amant français : « J'ai marché dans Paris depuis le pont de Neuilly jusqu'à la République dans tous les sens. J'ai assisté à des scènes de violence contre les Algériens. Je témoignerai. » (*La Seine était rouge*, p.84)

* L'étudiant français : « Quand je suis arrivé à Solférino, la station avait été désertée. Un homme était assis, tout seul. [...] il était blessé à la tête. Le sang coulait. Il était hébété. Je l'ai aidé. J'ai repris le métro avec lui » (*La Seine était rouge*, p.96), « Chez moi, j'ai mis la radio. Tout était calme dans Paris. Comme si rien ne s'était passé. On annonçait le prochain concert de Ray Charles, le 20 octobre au palais des sports, à Paris. » (*La Seine était rouge*, p.p.96.97) Sebbar attire l'attention du lecteur sur le silence des médias français. La censure mise au service du pouvoir colonial a joué un rôle important pour banaliser et ignorer la manifestation. Les articles que la presse consacrait à la manifestation ne peuvent être objectifs, ne peuvent ramener la réalité, ils prônent la fidélité au discours colonial.

Ces nombreux témoins du récit décrivent la cruauté de la police parisienne, son déchainement de haine et de violence envers les Algériens qui sont venus manifester pacifiquement. Ces derniers recevaient des coups de crosse, de matraques et de cravaches, personne n'a été épargné : hommes, femmes enfants et vieillards. Les termes se suffisent à eux-mêmes.

* Le flic de Clichy : « [...] j'ai vu, j'étais là, j'ai pas rêvé, [...] j'ai vu des policiers tirer sur des Algériens et les jeter par-dessus le pont dans la seine, je les ai vus. [...] J'ai vu du sang sur le parapet du pont », « Je témoigne, je sais que je risque ma place, si je suis rétrogradé, limogé à Poitiers, tant mieux. Je suis prêt à témoigner autant qu'il le faudra » (*La Seine était rouge*, p.122).

En argumentation, le témoignage est parmi les éléments qui relèvent de l'autorité argumentative précise Philippe Breton¹, il est parmi les nombreux critères qui introduisent de l'argumentation par autorité. Le témoin déclare qu'il a assisté à un événement particulier, il en rapporte les faits. Il serait alors

¹ BRETON Philippe, *L'argumentation dans la communication*, Alger, Casbah, 1998.

impossible de contester ces témoignages qui relèvent des vérités ou du moins des propos vraisemblables. Analysons avec plus d'intérêt le témoignage du Flic de Clichy qui a témoigné, avec d'autres collègues qui étaient en service ce jour de manifestation ; certes, ils n'étaient pas nombreux à témoigner mais ils ont révélé que les Algériens, ce jour là, n'étaient pas armés, ils sont venus manifester pacifiquement contre « le couvre-feu raciste » (*La Seine était rouge*, p.118) Vers la fin de son témoignage, il incrimine la police française : « Des policiers ont du sang sur les mains, c'est sur, du sang algérien, je suis formel...Pour moi, ce jour-là, ils ont déshonoré la police parisienne...le 17 octobre 1961, c'est un jour noir pour la police française. (*La Seine était rouge*, p.122) La police parisienne fait donc l'objet d'invectives répétées, à travers elle, Sebbar dénonce les institutions françaises qui n'ont pas su défendre et appliquer les valeurs républicaines. Le récit ne cesse de revenir sur les mêmes scènes morbides, hommes jetés dans la Seine, frappés par des cross sur la tête, ligotés, cris et pleurs des femmes et des enfants, dit la violence.

Arrêtons-nous sur certains faits scripturaires importants : la répétition du verbe « voir » et du verbe « témoigner » instaure un effet persuasif. En plus de la présence des expressions : « c'est sûr », « je suis formel », « je suis sûr », « toujours » établit la certitude.

Ce policier répétait aussi, sans cesse : « On le saura un jour...On saura. C'est pas possible autrement. On saura. Dans quelques années, peut-être dix, vingt, trente ans...on saura. On finit toujours par savoir. » (*La Seine était rouge*, p.122) nous relevons également la fréquence du verbe « savoir », un autre fait a attiré notre attention : la présence du pronom « on » Grammaticalement, la plasticité du pronom « on » peut le conduire à représenter plusieurs personnes différentes : il pourrait s'interpréter comme la première, la seconde ou la troisième personne du singulier ou du pluriel, ou exprimer un sujet indéfini. Dans le texte littéraire, il est important de : « considérer de quelle manière il (l'auteur) exploite la

plasticité du « on » à ses fins propres. »¹ précise Dominique Maingueneau. Que nous apporte ici ce glissement vers le « on » dans ce passage ? Ainsi, dans ce passage, le pronom « on » est employé pour concrétiser l'élargissement d'un sentiment ou d'une émotion propre à ce personnage : le flic de Clichy, en un sentiment partagé par l'opinion publique, ce « on » : « vise un groupe collectivement responsable. »² Le pronom « on » permet alors l'association du « je » du policier de Clichy à l'ensemble des personnes désirant savoir la vérité. En choisissant d'opter pour ce « on » au lieu d'un « nous » par exemple, la romancière se placerait elle-même et placerait son lecteur à l'intérieur de la sphère de personnes qui se préoccupent non seulement de la vérité historique, mais réclameraient une justice pour les victimes ignorées de l'Histoire. Dans cette occurrence, le pronom « on » a alors une valeur générique, il réfère à la fois l'énonciateur, au lecteur, à un nombre élargi de personnes. Le lendemain de cette journée, le gouvernement français a opté pour le silence, ainsi que les médias et a continué, au fil des années, à mettre un couvercle de plomb sur ces crimes. L'affirmation est décisive, elle tient lieu d'argument d'autorité, l'insistance du personnage donne de la fermeté à ses propos et contribue ainsi à dévoiler des vérités cachées sur le passé historique commun à l'Algérie et la France. Le verbe qui accompagne ce pronom est le verbe « savoir » conjugué au futur, un verbe répété trois fois afin d'indiquer, tout d'abord, que ce témoin prend fortement en charge son acte et pour désigner, en second, que la vérité se saura toujours quelque soit l'éloignement dans le temps. Ainsi, de nombreux parisiens ne peuvent empêcher leurs consciences de dénoncer la violence. A tous ceux qui ont cautionné la violence et les atrocités de la police parisienne, Sebbar oppose, avec intelligence, la voix des autres français ayant aidé de loin ou de près la cause algérienne.

Un autre fait esthétique perce aussi dans la procédure du témoignage investie dans le texte sebbarien. Présentant de nombreuses séquences comme des

¹ MAINGUENEAU Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, p.69.

² HERSCHBERG- PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Ed. Belin, 1993, p.38.

témoignages, l'on se demande alors pourquoi Sebbar ne cite pas les noms de ces acteurs qui font figure de témoins alors qu'elle fournit l'identité de certains d'autres comme Maspero, Henri Allag, Papon mais ne les fait pas parler ? Il semble que c'est par fidélité historique que Sebbar ne fait pas parler certains personnages référentiels comme ceux dont nous venons de citer les noms. Leurs actions sont rapportées par des narrateurs/personnages principaux dans des intrigues secondaires. Ils sont convoqués pour leurs statuts : ce sont, dans la vie réelle, des personnes connues de renommée internationale, ils représentent la collectivité. Par ailleurs, elle ne divulgue pas l'identité de certains témoins qui prennent la parole et osent témoigner, dans un souci de les protéger comme elle le dévoile à travers les paroles de son narrateur/personnage principale : le policier de Clichy : « « Je témoigne, je sais que je risque ma place, si je suis rétrogradé, limogé à Poitiers, tant mieux. Je suis prêt à témoigner autant qu'il le faudra » (*La Seine était rouge*, p.122). En tous cas, ce qui est sûr c'est que la romancière, par le génie de sa créativité réussit parfaitement à brouiller les frontières entre fiction et réalité historique et tout cela s'accomplit dans une cohérence parfaite.

Dans ce récit le témoignage se mêle alors à la fiction afin de dénoncer la facticité des discours politiques. Même si le matériau historique investit en profondeur le récit *La Seine était rouge*, l'écriture de Sebbar ne perd pas la liberté de l'invention et se décerne dans la maîtrise du fictif. Sebbar ne cherche pas sûrement à authentifier la réalité historique de ce jour du 17 octobre 1961, réalité qui, certes non honorée, mais qui n'est plus contestée, elle cherche plutôt à conduire son lecteur à : « [...] des actions nouvelles ou tout au moins à des changements d'attitudes, de jugements ou de sentiments. »¹

Se greffant alors au récit initial, les témoignages étoffent et complètent les silences de l'Histoire sur cet événement. Les témoignages deviennent alors un argument d'autorité car il constitue une source véridique et authentique pour la restitution des grandes époques de l'Histoire algérienne. Ils sont contre le régime français d'époque qui a honteusement occulté la répression. L'écriture

¹ GARDES-TAMINE Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992, p.143.

sebbarienne prend en charge cette période capitale, encore insondée de l'Histoire de la guerre d'Algérie. Quand l'Histoire officielle refuse un droit de parole, les écrivains sont en mesure d'offrir de nouveaux regards, à travers leurs fictions formées de l'authentique et de l'imagination. La réouverture du passé revêt alors une dimension individuelle, collective et universelle, En se réappropriant le passé, l'être humain se permet un avenir.

1.4.4. La référence

Dans le cadre de toute argumentation, la référence est utilisée à des fins stratégiques, elle ne peut être mise en cause parce qu'elle relève de l'argumentation par autorité. « La référence, comme la citation, est une forme explicite d'intertextualité. Mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est donc une relation *in absentia* qu'elle établit. »¹ La référence est la marque d'un discours cultivé, documenté. Elle est aussi un argument par autorité préalable, c'est-à-dire que, faire référence à une personne ou à une institution, qui ont des identités sociales, confère au discours une grande valeur et surtout de l'autorité. Comme référent réel, elle offre un degré d'authenticité au texte. En plus de la dédicace, Sebbar fait référence dans son texte à des noms d'auteurs ou journalistes français. D'ores et déjà, la référence à ces noms qui, ont marqué l'Histoire, est une incitation de la part de la romancière à la lecture de leurs œuvres. Dans le récit de Sebbar, la référence participe à la fois de deux catégories : elle est soit une personne réelle comme Maspero, soit une institution culturelle comme la maison d'édition de Minuit.

Son texte utilise des références qu'il serait intéressant d'examiner. Louis s'adressant à sa mère :

« Vous avez hébergé un déserteur, j'ai vu son livre à la maison : *Le Déserteur*. C'est qui ce déserteur ? », « Aujourd'hui, je peux le dire, il signait : Maurienne, il s'appelle : Jean-Louis Hurst... » « [...] j'ai lu *Le Déserteur* de Maurienne, que j'avais acheté à la « librairie Maspero », c'est comme ça qu'on appelle la librairie La Joie de lire

¹ PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.48.

qui appartient à l'éditeur François Maspero, rue Saint- Severin. Comme *La Question*, il a été publié aux Editions de Minuit. » (*La Seine était rouge*, p.97)

Ces publications n'ont pas été citées dans le texte par hasard, mais parce qu'elles comportent, en premier lieu une documentation importante sur les réalités du régime colonial, et elles sont, en second lieu, une occasion pour orienter la réflexion vers d'autres voies.

La référence à Maspero et à sa librairie sont des indications argumentatives implicites qui prédisposent le lecteur à la confiance, cette référence agit comme un argument d'autorité et la mention des ouvrages : *Le Déserteur* de Jean-Louis Hurst et *La Question* de Henri Alleg, doit, d'une part, consolider le rôle de la fiction dans l'Histoire et d'autre part dénoncer le discours historique hégémonique. Maspero est cité pour son rôle social, il est connu dans le monde intellectuel, il est d'une renommée assurée. Sebbar fait appel à son autorité préalable, c'est-à-dire à son expérience, son engagement pour les causes des minorités. Cet argument par autorité est un argument extrinsèque, il est en fait aussi important que les autres arguments intrinsèques au texte.

Le témoignage apporté par le libraire travaillant dans la librairie de Maspero : « La Joie de lire », rue Saint-Severin acquiert plus d'authenticité en le liant à cette librairie. Il témoigne et précise que nombreux sont les citoyens français qui ont cru à la cause algérienne, ils ont pensé que les algériens, ce jour-là, avaient raison de revendiquer la levée du couvre-feu. La librairie « La joie de lire » de François Maspero n'a pas fermé ses portes le jour de la manifestation ; cette librairie est considérée comme un salon littéraire et politique : « La librairie de François Maspero : « La Joie de lire. », rue Saint-Séverin ; où passaient les militants révolutionnaires, les étudiants du quartier, les intellectuels engagés dans les luttes politiques, solidaires des guerres de libération. » (*La Seine était rouge*, p.109), on y vend des livres interdits en particulier « [...] ceux qui dénonçaient la guerre en Algérie, les massacres, la torture... » (*La Seine était rouge*, p.110) Ces livres n'étaient pas exposés aux rayons mais les clients pouvaient s'en procurer discrètement. Le témoin raconte que Maspero et lui ont secouru les

blessés dans la librairie et les ont accompagnés à la pharmacie. Cette image préalable qu'ont les lecteurs français sur Maspero, sur son statut, sa réputation et sa catégorie professionnelle, conditionne et authentifie la part de réel dans le texte. Elle légitime le témoignage du libraire et ce grâce à la confiance qu'ont les français en la personne de Maspero.

Par ailleurs, de nombreux titres d'œuvres universelles traversent la trame narrative du récit, ils sont là comme preuve d'érudition de la romancière, mais aussi comme signe de connivence entre Sebbar et leurs auteurs, comme terme de dénonciation d'injustice et de crime contre les algériens ce jour-ci à Paris et comme moyen de défense des causes des minorités. Les titres de ces ouvrages sont des renvois vers des réalités historiques considérées sous de nombreux points de vue : parmi ces titres, nous retenons : *Le déserteur* de Maurienne , *La Question*, aux Editions de Minuit (*La Seine était rouge*, p.97) Henri Alleg, Jérôme Lindon (*La Seine était rouge*, p.96) Dans ce tourbillon de violence, Jean-Louis Hurst, Henri Alleg et tant d'autres ont choisi de faire l'exception, ils ont bien compris qu'il viendra un temps où l'Histoire ne les épargnera pas s'ils font le mauvais choix.

Nous retrouvons également la référence aux Editions de Minuit. Attardons-nous quelques instants sur cette maison d'édition à travers ce survol historique. En 1941, lors de l'occupation allemande, un dessinateur, Jean Bruller et un écrivain Pierre de Lescure ont fondé une maison d'édition clandestine qu'ils ont baptisée les Editions de Minuit. Cette initiative courageuse a défié le régime Nazi et a commencé à publier et à faire circuler des ouvrages de main en main. Le premier livre publié, *Le Silence de la mer*, de Vercors (pseudonyme de Jean Bruller) a vu le jour en octobre 1942. C'est la maison d'édition de Paul Eluard, de Louis Aragon (qui signait à l'époque François La Colère), de François Mauriac, de Gide et tant d'autres. Jérôme Lindon devient, en 1948, directeur de l'entreprise après Vercors. Cette maison d'édition a publié pour les auteurs français les plus célèbres, elle constitue un argument d'autorité préalable.

Etant reconnues dans le monde littéraire, ces références sont donc convoquées dans le texte pour servir de points forts. Elles sont utilisées pour donner plus de force à l'argumentation. S'adressant à des lecteurs occidentaux, Sebbar connaît bien la valeur et le prestige de ces institutions (librairie de Maspero, éditions de Minuit) au sein de ce public. La romancière, par son ingéniosité, profite de cette image positive et de la représentation collective de ces références que les français se font d'elles, pour déconstruire le discours historique hégémonique. Sebbar convoque judicieusement ces autorités qui sont reconnues dans la collectivité française, elles sont assez fortes pour nuancer et examiner certaines vérités.

Unissant l'Histoire à la fiction dans ce récit, l'auteure se manifeste avec éclat à travers plusieurs procédés esthétiques, tels que le témoignage, la citation, le questionnement, la référence, le télescopage du présent et de l'avenir à partir du passé. Cette diversité de procédés est un résultat remarquable de la créativité de l'écrivaine.

1.4.5. L'appel à l'émotion : l'Ethos

Comme nous venons de le constater, ce récit rapporte différentes voix décrivant la journée du 17 octobre 61 versant toutes dans la même réalité : la violence de la police de Papon et des « calots bleus ». La police et les harkis de Papon ont imposé l'horreur, ont défait les valeurs de la République, ont ébranlé les valeurs universelles, si bien qu'au lendemain de nombreuses disparitions ont été signalées par les émigrés algériens de Paris. Ce n'est guère étonnant que la romancière mobilise le « logos » du lecteur, elle-même qui est une femme d'observation et d'interrogation. Elle se place également sur le terrain de l'émotion, elle fait émouvoir son lecteur en décrivant l'absurde violence de ce jour et nous fait alors découvrir, sous un angle fictionnel, les atrocités du 17 octobre 61. Cet événement est évoqué par épisodes, le narrateur, en effet, nous présente, à travers la voix de la mère Noria, le déroulement des péripéties au moyen de témoignages éparses de la mère et des autres personnages au fil du texte. Le contenu du récit révèle une stratégie argumentative basée sur

l'antonymie entre deux réalités : la pacification de la manifestation et la violence de la police parisienne. Ce jour présente un événement historique d'une douleur absolue et par définition indicible, tellement il apparaît scandaleux et absurde. Le nom de Papon, préfet de police de Paris, ainsi que la présence des Harkis sont évoqués plusieurs fois dans le récit : « [...] le préfet de police de Paris, c'était Papon, le même fonctionnaire qui a signé la déportation des juifs arrêtés à Gronde, le même qu'on a envoyé en mission extraordinaire à Constantine pendant la guerre d'Algérie. » (*La Seine était rouge*, p.92), « [...] un préfet de police qui avait envoyé des juifs à la mort. » (*La Seine était rouge*, p.109) le lexique de la violence domine et ce pour exprimer l'hystérie du carnage et la cruauté des policiers de Papon et des harkis : « [...] les policiers avec des matraques. [...] hommes debout, les mains en l'air, à côté du bus. [...] certains donnaient des coups à ceux qui marchaient pas assez vite. » (*La Seine était rouge*, p.57), « [...] la panique, les corps piétinés, les blessés, les morts...Les familles en habits du dimanche, les voitures d'enfants renversées, des souliers perdus » (*La Seine était rouge*, p.p.53.54) , « [...] au rond-point de la défense, au pont de Neuilly, à la concorde, la police française et les harkis de Papon ont raflé, frappé, tué des Algériens, le 17 octobre 1961 » (p.51) Ainsi, nous assistons à un déferlement de violence décrivant cette journée, déferlement que le narrateur souligne par ce lexique particulier. Ces détails sur la violence confèrent au récit un réalisme descriptif. Tous les témoins admettent que la police de Papon et les calots bleus de ce jour ne se soucient guère des victimes, ils mettent l'accent sur le caractère inhumain de leurs comportements à l'égard de la communauté des algériens à Paris. Contre toutes les valeurs républicaines, se lie une violence extrême contre les algériens émigrés, et pour signaler ce thème, Sebbar emploie comme procédé la gradation : « [...] on a vu le déchainement de haine et de violence, la cruauté de certains flics. » (*La Seine était rouge*, p.110) « Les hommes étaient entassés, parqués, des centaines, battus, blessés, matraqués... » (*La Seine était rouge*, p.117) le compteur des victimes de cette journée de massacre s'affole, certaines formulations restent dans la mémoire : « La seine les a rejetés. Même la Seine en voulait pas des Algériens. » (*La Seine était rouge*,

p.59.60), elles relèvent du tragique, elles sont décelables dans les dialogues des personnages, dans le récit du narrateur et dans les témoignages. « La Seine était rouge » une expression qui revient plusieurs fois dans le texte. Ainsi, l'ethos présent dans le récit épaissit-il le sens du titre de l'œuvre. Retenons aussi le témoignage de Noria, la mère d'Amel, son retour sur le passé se fait dans une grande entrave, ses silences et sa difficulté à s'exprimer laissent dégager un sentiment de souffrance qui s'avère très persuasif. La cravache est un autre symbole de torture mais aussi d'indignation. A toute cette violence, Sebbar oppose un lexique de pacification. Notre analyse prend alors pour point d'appui les champs lexicaux qui apparaissent dans le couple (violence/pacification), une opposition est nettement marquée.

Les émigrés étaient au rendez-vous, ils se sont levé pour dire non au couvre-feu de Papon. Sebbar insiste sur le fait que la manifestation était pacifique et ce à travers les nombreuses répétitions dans son texte renvoyant au vestimentaire des personnages. Nous avons précisé un peu plus haut que les descriptions des personnages sont rares, et ce, en raison des péripéties qui sont plus importantes, sauf que la romancière convoque le caractère vestimentaire des personnages, non pas pour installer un décor mais pour l'opposer au lexique de la violence: « On a mis nos plus beaux habits. », « il (le père) avait mis une cravate, une belle chemise, une veste en velours. » (*La Seine était rouge*, p.56), « Des rubans, verts et blancs. » (*La Seine était rouge*, p.79), « Il avait mis ses habits du dimanche, une cravate, un gilet sous la veste. Sa chemise blanche était maculée de sang. » (*La Seine était rouge*, p.96), « J'étais bien habillé ce jour-là. Cravate et tout » (*La Seine était rouge*, p.60), nous remarquons les notations de couleurs et les détails qualifiants les tenues vestimentaires des manifestants. De nombreux passages illustrent, en effet, et de façon visuelle l'importance de ce jour de manifestation pour les algériens émigrés.

Face à cette violence, la résistance des émigrés en France s'exprime à travers des images héroïques : la présence d'enfants, de femmes et de vieillards sans décence dans cette manifestation pacifique accroît l'intensité du pathétique et de la

compassion. La référence à l'océan pacifique, dans son texte : « Sur la carte du monde, j'avais lu sur le bleu : PACIFIQUE » (*La Seine était rouge*, p.56) avec ses différentes connotations de grandeur, de calme symbolise l'importance de ce rassemblement sans précédent de tous les algériens autour de leur cause. Le terme « pacifique » est cité un nombre de fois assez impressionnant : « C'est pacifique, il a répété plusieurs fois 'pacifique' » (*La Seine était rouge*, p.56), « [...] c'était une manifestation pacifique. » (*La Seine était rouge*, p.121) Les pleurs de l'enfant Noria apparaissent comme une sorte de contrepoint dont la douceur fait ressortir l'abjection et la barbarie des policiers parisiens. L'opposition qui s'établit entre la violence et la pacification aboutit vers la valorisation de la pacification. Ce rapport antithétique tient lieu d'argumentation.

Pour mener à bien son argumentation, Sebbar, d'une part, s'adresse à notre sens d'analyse et fait appel à des arguments pertinents ; d'autre part, elle cherche à émouvoir la sensibilité de son public, occidental en particulier. En d'autres termes, jugeant que l'appel au seul argument basé sur la raison est incapable de conduire à l'efficacité, elle favorise plutôt l'accent sur des stratégies discursives qui influencent les émotions du lecteur. Globalement, nous pouvons affirmer qu'elle use d'une gamme étendue et variée de procédés pour inciter son lecteur à la réflexion. Le recours au lexique relevant du registre tragique augmente alors la teneur de la dénonciation. Une conclusion inéluctable se dégage de cette teneur argumentative du récit : la romancière éprouve le devoir de corriger cette injustice mémorielle, elle glorifie le courage des manifestants qui ont résisté à la police et ont défendu leurs droits à la liberté. Elle ne peut empêcher sa plume de décrire cet élan de courage, cette volonté de la part de femmes, des enfants et des vieillards qui se lancent vers le danger pour manifester pacifiquement contre les violences racistes qu'ils subissaient au quotidien. L'Ethos s'accorde alors une large part dans la narration pour présenter, dans un rapport antithétique, l'association de la violence et de la pacification et ce pour insister sur la cruauté de la police parisienne de l'époque et dénoncer leurs actes. L'expression : « L'Indochine, on pouvait gagner, on a perdu, l'Algérie, on va pas la perdre... » (*La Seine était rouge*, p.110), souligne

la rancune et l'agressivité déshabillées du régime coloniale. Son écriture retient les images de l'héroïsme des algériens émigrés de Paris.

1.5. Le désenchantement national

L'expression « désenchantement national » est : « une trouvaille de la tunisienne Hélé Béji pour exprimer le sentiment dominant, dans son pays comme dans d'autres, quelque temps après les indépendances et la création des Etats nationaux. »¹dit Denise Brahimi.

Alors que la Révolution algérienne est mythifiée dans l'imaginaire national, Sebbar, à travers son personnage Omer, vient remettre en cause son aspect sacré en dévoilant quelques silences autour des harkis, autour des conflits qui ont existé entre le FLN et le MNA tout en montrant aussi que toute guerre quel que soit sa grandeur, obéit à des intérêts personnels.

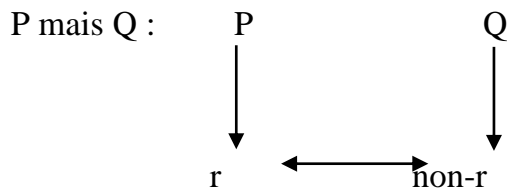
En analysant le dialogue entre Omer et Amel, en page 52, nous constatons :

Omer : « L'histoire de la guerre de libération, l'histoire officielle algérienne, je la connais par cœur, et elle m'écœure, tu comprends »

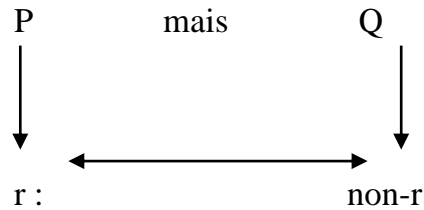
Amel : « Mais là, c'est pas l'histoire officielle, justement, le film de Louis, les archives, les témoignages... »

Cette situation révèle de nombreux faits en premier lieu : l'ironie se cristallise sur l'antiphrase « je la connais par cœur » cet énoncé signifie le rejet et la négation, inversant ainsi la louange en blâme. Aussi ce second fait stylistique opéré à travers le jeu de mot entre (cœur, m'écœure), qu'est l'allitération : vient pour apporter plus d'instance sur le désenchantement. Le verbe écœurer appartient au registre du dégoût et de l'écœurement, par ailleurs cette variation phonique entre « cœur » et « m'écœure » creuse une différence sémantique tout en accentuant l'effet du dégoût. Nous analysons l'articulateur « mais » Pour illustrer ses propos, D. Maigneneau a utilisé le schéma suivant :

¹ BRAHIMI Denise, *Langue et littératures francophones*, Paris, Ellipses, 2001, p.87.



En appliquant ce schéma sur l'énoncé sélectionné, nous obtenons :



L'implicite qui se dégage : ne pas faire confiance à l'Histoire, car elle ment.

1. Il faut s'intéresser à l'Histoire grâce au cinéma, témoignage, archive (un argument plus fort pour faire confiance à l'Histoire)
2. La présence du signe typographique : par ces trois points de suspension, Sebbar complète les autres éléments cités ci-dessus et dit implicitement le rôle de la fiction (la littérature) au service de l'Histoire.

Si l'Histoire est la matière d'écriture, la fiction serait la manière de la réécrire. Le cinéma, l'Art et la littérature offrent alors des regards croisés sur l'Histoire. Sebbar, développe l'idée que les régimes postcoloniaux installés après le départ du colonisateur, œuvrent pour assouvir leurs désirs de richesse et soumettre le peuple à leurs contraintes, elle expose les risque qu'ils font courir à leurs révolutions mythifiées. Il s'agit d'une ironie critique et le personnage Omer dit bien le contraire de ce qu'il pense de l'Histoire de Révolution algérienne écrite par les politiciens : « Je la connais par cœur » Omer rejette la récitation de cours

d'histoire scolaire et « officiel » où les nuances et les critiques sont rejetés, il remet en question la sacralisation de cette Histoire en la résumant ainsi :

« Tu ne le sais peut-être pas, mais les moudjahidines n'égorgeaient pas seulement l'ennemi, les soldats français pendant la guerre, les frères algériens qu'ils appelaient des traîtres, ils les ont égorgés aussi, il y a eu des traîtres, c'est vrai, mais souvent, je l'ai appris plus tard, en lisant d'autres livres que les manuels scolaires officiels, en écoutant de témoins de ces années de guerre contre la France, des frères dans la Révolution ont été exécutés, par balles ou au couteau » (*La Seine était rouge*, p.63)

La prise en charge de l'Histoire à travers la pédagogie scolaire, selon le protagoniste Omer, est quasiment muette sur de nombreux chapitres, et c'est le témoignage qui offre la meilleure source de connaissance et de vérités historiques. Le gouvernement algérien n'a pas su se servir de son indépendance, selon Omer. Omer s'attaque alors au gouvernement politique et à toutes les institutions officielles comme l'éducation à travers le livre scolaire, qui n'assument pas leurs rôles et cachent des vérités. L'apprentissage scolaire se situe du côté des détenteurs du pouvoir discursif. Or, c'est cette mythification de la Révolution, qu'Omer n'est pas disposé à admettre.

L'auteure s'efforce de montrer dans son texte que l'inégalité qui régit les rapports humains est le produit de l'instauration du dogme du parti unique. Omer, le journaliste a été contraint de quitter l'Algérie au moment des émeutes des années 90, pour des raisons de sécurité. Ce personnage incarne, en réalité, la situation de nombreuses personnes qui ont connu la contrainte de l'exil imposé par l'instabilité politique. La mère d'Amel raconte également les événements conflictuels entre le FLN et son parti rival le : MNA, à travers l'histoire de son oncle qui a été tué devant la porte de son café : « J'ai regardé, c'était mon oncle. [...] Du sang s'était répandu dans un creux boueux, brun et rouge, je l'ai regardé, fixement, pour ne pas voir le cadavre criblé de balles. » (*La Seine était rouge*, p.42)

« [...] mon père refusait de me parler de ces histoires entre le FLN et le MNA, [...] de son frère assassiné, son corps exposé à tous, pour l'exemple...D'autres, aujourd'hui assassinent, laissent pourrir les

cadavres sur les places, au bord des routes, des frères, des pères, des amis...des ennemis... » (*La Seine était rouge*, p.43)

Le narrateur met en scène l'hétérogénéité écartée par les discours officiels. L'Histoire officielle est quasiment muette sur ce chapitre, et c'est grâce à l'intervention d'autres domaines comme l'Art et les Lettres, offrant des sources aspirant à l'authenticité sur ces réalités historiques. Ce que désire Sebbar dévoiler réside dans ce prolongement dans le temps de la bêtise humaine, le conflit politique qui conduit au crime, entre passé et présent, l'aveuglement politique et l'intérêt personnel conduisent au crime, c'est l'Histoire qui se répète dans une Algérie coloniale et postcoloniale. Les silences et les lacunes de la guerre d'Algérie, selon ce protagoniste, ont grandement perturbé la stabilité de l'Algérie postcoloniale. L'image de l'épopée nationale héroïque se trouve dépouillée de ses actions extraordinaires ; laissant la place à ses défaillances, à ses erreurs, comme d'ailleurs toute guerre. Aucune guerre ne commet-elle pas vraiment des bavures ? Après avoir déconstruit le discours historique colonial hégémonique, la romancière s'attaque alors aux régimes nationaux installés après les indépendances. Elle dénonce l'hypocrisie politique sous toutes ses formes. Nous rappelons le sort du protagoniste Mourad B. dans sa nouvelle *La Santé*, à travers lequel le narrateur dénonce le contexte sociopolitique de l'Algérie après l'indépendance,

Omer poursuit son discours et précise : « [...] pas seulement vivre avec ça, réfléchir à ça, pour que ça change un jour. » (*La Seine était rouge*, p.63), l'homme a-t-il prise sur l'Histoire ? Réécrire l'histoire pour mieux se la réapproprier et dénoncer un passé marqué par la domination. L'heure est venue pour désidéologiser. La mise en garde contre le remplacement des régimes coloniaux par des systèmes nationaux qui asservissent leurs peuples et les conduisent à la pauvreté et à la souffrance, a été traité par un bon nombre d'auteurs africains comme le congolais Sony Labou Tansi dans son roman *L'Etat honteux* (1981) ou encore Rachid Mimouni dans ses deux romans *Le Fleuve détourné* et *L'Honneur de la Tribu*. « Reproduire l'ordre ancien »¹, les

¹ SAID Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, p.306.

systèmes nationaux vont refaire vivre l'expérience de la souffrance à leurs peuples. L'union du langage et de l'Histoire, dans le texte sebbarien, permet d'adresser des messages, même s'ils sont implicites, en adoptant plusieurs stratégies et relevant du génie de la romancière.

Malgré sa concision, *La Seine était Rouge* est un véritable effort de Sebbar. Il serait, d'après nous, sa plus grande réussite. L'Histoire constitue une réserve inépuisable pour la romancière qui, lui emprunte ses sujets avec leurs bruits et leurs silences. Dans ces périodes du passé : le règne de Bonaparte, la deuxième guerre mondiale, la colonisation française pour l'Algérie et son indépendance en 62, la décennie noire qui a frappé ce pays...etc, Sebbar met en scène des mœurs, des états de sociétés qui dévoilent à l'homme l'absurdité de la guerre, le déchainement de la violence et la bêtise humaine. Elle use de stratégies argumentatives diverses telles le recours à la citation, à la référence, au dialogue et au témoignage. Invité implicitement à se faire attentif aux procédés esthétiques, à procéder à la reconstitution du texte, le lecteur de Sebbar, une fois sa lecture achevée, s'engage dans des réflexions autour des nombreux événements historiques illustrant les grandes convulsions de l'Histoire commune à l'Algérie et à la France en particulier, et à l'Histoire universelle en général. La fiction permet à la romancière d'échapper à la contrainte du récit historique. Ce roman retrace non seulement les silences de l'Histoire, mais aussi les bêtises de l'homme en ère contemporaine. Il est évident de voir que le premier objectif de Sebbar est de commémorer les massacres qui ont eu lieu le 17 octobre 61 à Paris et dénoncer la non reconnaissance officielle de la part de la république française, mais également de mesurer d'autres événements historiques en avant et en aval de ce jour macabre et entaché. Levant l'hypothèque d'une quelconque subjectivité qui favorise un camp sur l'autre, Sebbar préfère le questionnement, le dialogue, l'implicite et le témoignage, toute son habilité réside dans son efficacité discursive à mener le lecteur à changer d'opinions sur certaines vérités qui paraissent absolues. A la question : pourrions-nous considérer le document littéraire comme une source historique alternative ? Sebbar aurait répondu : « oui ».

En conclusion, nous pouvons dire que le cheminement du discours de proposition à proposition, dans *La Seine était rouge*, se fait dans une cohérence argumentative assurée par des procédés linguistiques qui reposent sur des analogies et des déductions logiques. La force du texte tient plus à l'originalité du style de Sebbar qu'à la présence de la réalité historique. Son texte n'est nullement la compilation de documents ou de témoignages historiques, qui restituent un des aspects cruels de la colonisation.

2. l'Histoire dans le texte bouraouien

Il nous a été accordé d'attester que la production de Bouraoui verse largement dans l'écriture autobiographique avec ses continuelles reprises de thèmes, de lieux, de narratrices ayant le même profil ; engendrant de l'insistance et marquant leur nostalgie envers le pays d'enfance. Nous posons alors la question : ce culte de l'auteure pour la problématique identitaire individuelle ou singulière ne trahit-il pas également certaines références relevant de l'Histoire en générale, et de l'héritage colonial entre l'Algérie et la France ? Le propos de cette séquence sera de préciser que même si l'écriture de Bouraoui s'inscrit fortement dans les écritures de Soi, elle n'est pas totalement coupée de certaines réalités historiques concrètes. Il est à cet égard regrettable de déceler une aporie de recherche scientifique allant dans ce sens, car tous les travaux sont concentrés principalement sur la veine autobiographique omettant par-là l'identité collective.

Nous explorons alors la piste du collectif dans l'écriture de Bouraoui pour sortir de l'unique piste de recherche qui la rattache à la veine autobiographique et dans laquelle elle est souvent confinée. Si elle verse majoritairement dans l'écriture personnelle, elle n'en dénonce pas moins les conséquences du fait colonial et les préjugés raciaux qui s'en suivent. A l'inverse de Sebbar, Bouraoui n'a jamais pris le thème de la colonisation ou la lutte algérienne pour l'indépendance comme thème principale de son écriture, mais l'aspect subversif de son œuvre est un signe de son engagement pour les causes d'une catégorie particulière de minorités, celle des enfants métis. De nombreux clins d'œil à l'Histoire sont insérés en marge de l'intrigue principale : le dévoilement et l'écriture de Soi.

2.1. De l'identité individuelle vers la mémoire collective

Ce qui apparaît de prime à bord dans *Garçon manqué* et *Mes Mauvaises pensées* est que le projet littéraire de Bouraoui est d'ordre privé, elle réfléchit sur sa personnalité, par contre nous nous apercevons qu'elle apporte d'une manière implicite des témoignages sur le fait colonial commun entre l'Algérie et la France. Sur quels fondements alors se présente le rapport de l'Histoire à la fiction chez elle ? Notre analyse trahira la portée créative de l'écriture de Bouraoui si l'on n'y voit pas une réaction aux discours hégémoniques produits par le régime colonial et postcolonial conduisant à l'oppression et l'asservissement. Son écriture personnelle remet ainsi sur les rails quelques aspects de la mémoire collective.

La manifestation de l'Histoire acquiert une valeur plus considérable dans *Garçon manqué* où Bouraoui effectue une remontée dans le temps et évoque les crimes de l'OAS. Considérons l'exemple suivant :

« On retrouve des coupes à champagne enroulées dans du papier journal daté de 1962. 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. Leur alcool. Cette folie. La fête des hommes de l'OAS. [...] 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. » (*Garçon manqué*, p.p.60-61)

En évoquant l'OAS, elle rappelle la colonisation française et les atrocités commises contre le peuple algérien. Bouraoui exprime en termes décisifs et plus tranchés la violence de cette organisation secrète, le mot « massacre » est répété trois fois en peu de lignes, suivi de la gradation dans : « malédiction » puis « folie » et du procédé de l'énumération. C'est bien ainsi que se présente dans son récit *Garçon manqué* les massacres de l'OAS en 1962, tout en ruminant les atrocités commises par le régime coloniale en Algérie.

Le « je » de la narratrice, âme et corps, est modelé par la réalité coloniale. Il porte toutes les formes de l'héritage historique, une empreinte bannie par les deux sociétés : « [...] je ne suis le relais à aucun conflit, je ne suis le lien d'aucune personne, je ne suis le centre d'aucun cercle, [...] je ne suis d'aucune guerre, je ne suis d'aucune rançon. » (*Mes mauvaises pensées*, p.58), « Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne me comprennent pas. [...] Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père. [...] Qui a gagné sur moi ? [...] La France ou l'Algérie ? » (*Garçon manqué*, p.19) Voilà que les œuvres de Bouraoui qui s'inscrivent dans l'écriture du moi, voire la littérature intime, alimentent, en outre, le champ de la mémoire collective. Une réalité historique que nous qualifierons de brève, est bien présente dans ses textes. Elle est là, mais tout autrement que celle de Sebbar. Elle surgit du récit autobiographique, elle s'y loge. C'est le récit autobiographique qui la secrète.

A travers ce passage, Bouraoui orchestre ironiquement la mise en texte des convoitises de l'Occident pour l'Algérie :

« [...] elle fut au centre des diners fermés l'emblème de la grâce, l'intérêt de la presse mondaine, l'enthousiasme des hommes, des femmes et des enfants. Congratulée dans divers protocoles, effigie de la planète entière, sacrée par les dieux et les déesses de l'Antiquité, ministres, reines, rois, princes et princesses, présidents, ducs et baronnes, démocrates et dictateurs ont étreint son corps. » (*La Voyeuse Interdite*, pp.68-69)

2.2. L'oncle perdu

La guerre de libération n'est pas uniquement un prétexte pour l'écriture, mais, s'inscrit dans la vie de l'auteure par ses répercussions ; c'est le souvenir de la disparition de son oncle au maquis et toutes les images de la guerre : L'oncle perdu est désigné par : « ce corps mort à la guerre, [...] cet aîné porté disparu. [...] cet amour perdu. » (*Garçon manqué*, p.14)

La photographie joue de nombreux rôles, elle sert à provoquer le rappel de bons ou mauvais souvenirs, elle lutte contre l'oubli, elle est liée aux sentiments du personnage : une peine, une douleur, une tristesse, un retour vers les origines ou

une euphorie. Nous interrogerons alors ce motif dans le texte bouraouien comme objet déclencheur de la mémoire.

« Je pense au frère de mon père dont on a jamais retrouvé le corps, je pense aux images de la guerre d'Algérie, aux maisons de pierres blanches cachées dans le maquis ; mon oncle a posé devant l'une d'elles ; j'ai sa photographie dans le tiroir de mon bureau, il sourit, il porte un fusil et un chapeau, [...], il a la beauté de la jeunesse.» (*Mes Mauvaises pensées*, p.47)

La photographie sera le motif déclencheur de la mémoire collective, la narratrice, en observant, avec son père, cette photographie de l'oncle perdu pendant la guerre d'Algérie, tente d'imaginer les douleurs affligées à tout un peuple. Ce motif, décrivant le frère de son père, demeure l'outil de remémoration. Le paysage, la maison du village, le visage de son oncle, ainsi que ses vêtements et son fusil que la narratrice observe et décrit cristallisent une période historique où l'Algérie était encore une colonie de la France, ou dirions-nous plutôt l'Algérie française. Cette description minutieuse de la photographie du jeune oncle, rajoutée à l'emploi du présent participe considérablement à la consolidation de l'illusion qui s'empare de la narratrice désirant surement revoir cet oncle disparu. La photographie s'anime et son acteur principal prend vie aux yeux de la narratrice. La photographie lutte contre l'oubli et contribue à faire perdurer la vie des disparus : son oncle tué dans la guerre de libération reste présent dans sa mémoire et celle de son père : « [...] c'est Amar que mon père regarde. C'est lui qu'il cherche. Mais c'est aussi ce souvenir là qu'il lui faut fuir. La mort d'Amar est irréaliste. [...] c'est un deuil qui ne se finit pas. » (*Garçon manqué*, p.31)

Autour de cette photographie familiale se déclenche le récit qui a un double rôle, à savoir un premier rôle servant la mémoire individuelle, celle-ci qui sert de base pour le deuxième rôle autrement dit celui de la mémoire collective puisque elle permet le retour sur le passé qui semble largement intéresser la narratrice. Bouraoui attire notre attention sur l'intérêt particulier que porte la jeune narratrice à l'Histoire de l'Algérie :

« Je garde la photographie d'Amar. [...] Pour se souvenir. De la douleur. Du combat. De l'Algérie française. Il vise l'enfant qui regarde son image. [...] Il vise toute ma famille française. Amar est le fils aîné disparu. Amar est le frère perdu. Amar est le silence de mon père. Sa séparation. Amar vient la nuit par sa dernière image, mon obsession. » (*Garçon manqué*, p.p.30.31)

Le sentiment de culpabilité se traduit dans le langage par cette troncation phrastique, le verbe « se souvenir » verbe transitif nécessitant un complément d'objet, est séparé de son complément : « de la douleur, du combat et de l'Algérie française ». La narratrice va jusqu'à imaginer, à travers la puissance de la photographie, que son oncle désire la tuer et tuer sa famille française, de la sorte, Bouraoui retient ce qui appartient à la mémoire collective: « Ma mère blanche contre l'homme du maquis. [...] Ma mère rapporte la France en Algérie. Par sa seule présence. [...] Par sa famille, française. » (*Garçon manqué*, p.31) Ce document iconographique aux motifs immobiles fait revivre les instants de douleur partagée entre les deux nations. La disparition de l'oncle est évoquée dans *Mes Mauvaises pensées* et dans *Garçon manqué*, par cet intratexte, la romancière marque l'intensité de la douleur de la disparition de son oncle.

2.3. Le « ils » dans le « je »

Bouraoui investit la mémoire individuelle de sa narratrice pour évoquer la mémoire collective. En effet, c'est toujours à partir du quotidien de cette narratrice, de ses expériences et relations avec ses deux familles algérienne et française qu'elle rappelle certains faits historiques relevant de la relation Algérie /France. Comme nous l'avons vu, en première partie de notre travail de recherche, l'héritage historique entre l'Algérie et la France s'ancre déjà dans son « Moi » : « Ici, je porte la guerre d'Algérie. [...] Ici, je porte la blessure de ma famille algérienne. » (*Garçon manqué*, p.30) Dès lors, les histoires personnelles ressassées des narratrices s'enchevêtrent à la dimension historique : « Je suis dans la guerre d'Algérie. Je porte le conflit. Je porte la disparition de l'aîné de la famille. » (*Garçon manqué*, p.31) La narratrice parsème ses propos de réalités historiques et sociales. La fiction permet d'inscrire la mémoire

collective au sein des aventures individuelles des narratrices. Cette forme de narration qui a pour sujet le « Moi » ne manque pas de dire le fait colonial qui n'arrive pas à s'estomper des consciences. Le nom, la tenue vestimentaire de Nina et de sa sœur Djami, dans *Garçon manqué*, constituent le prétexte pour rappeler la guerre d'Algérie, pour humilier encore plus, la terre perdue : « dans leur haine tissée.. » (*Garçon manqué*, pp.94-95) ou encore à travers l'anecdote de la visite chez le médecin. C'est, en effet, à travers cette prolepse, que la narratrice imagine sa visite et celle de sa sœur, accompagnées de leur grand-mère française, chez le médecin :

« Demain j'irai chez le médecin pour vérifier ma vie algérienne. [...] traquer. Déceler. Les signes de carence. Oui, monsieur, on mange à notre faim. [...] Analyses. Radios. Stéthoscope. Voir si tout va bien. Après ce pays, cette terre, cette Afrique du Nord. S'approprier nos corps. Les fouiller. La médecine française sur nous. Cette pénétration. [...] Demain, on m'examine. Mais moi je vais très bien. » (*Garçon manqué*, pp.110-111)

Comme nous l'avons précisé au deuxième chapitre de la première partie, la narratrice de Bouraoui, en s'insurgeant contre le lien de parenté avec ses grands-parents français, elle s'insurge également contre toute la société française qui, à cause du fait colonial, ne s'arrête jamais de bannir les métis ou enfants de couples mixtes. Elle prédit également la réaction des français, une fois installée en France :

« [...] ces gens que je croiserai en France. [...] qui forceront ma vie. De ces français vers la petite algérienne. Qui voudront s'instruire. Qui voudront savoir. De ce qu'ils demanderont toujours. Toujours plus. [...] Il fait toujours chaud là-bas ? Et la misère ? Elle est belle ? Pas de touristes en Algérie ? Ah bon ? [...] Alors la misère doit être laide. Sans clubs de vacances. Sans constructions. Sans stations balnéaires. C'est affreux. C'est brutal, non ? Et toi, Qui es-tu vraiment ? Française, algérienne ? » (*Garçon manqué*, p.p.122-123)

Ce discours verse dans l'invective. La raison tient évidemment à l'image de l'Arabe en général, et à celle de l'algérien en particulier véhiculée par les textes qui disent la haine séculaire de certains Français pour tout ce qui est algérien.

Traqué tel un gibier par les conséquences de l'héritage historique formant ses deux parties, le « Moi » de la narratrice s'étourdit dans les deux parties de son identité : « Quelle faute, alors ? D'être la fille des amoureux de 1960. » (*Garçon manqué*, p.124) (question rhétorique) L'identité fictive de la narratrice dévoile des vérités extrêmement dramatiques. Par-là, la fiction de Bouraoui est à mi-chemin entre l'écriture personnelle et l'écriture de la mémoire collective. Le long propos autobiographique identitaire de Bouraoui ne manque pas de faire référence à l'Histoire.

Nous venons de voir que le rapport à l'Histoire n'est pas vécu de manière identique chez Bouraoui et chez Sebbar. Nous pouvons identifier l'écriture de Bouraoui à une quête d'identité individuelle, mais cela ne va sans faire des clins d'œil à l'identité collective, fait que la majorité de critiques littéraires ont ignoré. C'est la même voix narrative qui raconte l'histoire et l'Histoire. Ce n'est que par quelques aspects fragmentaires que Bouraoui contribue à écrire à propos des événements historiques : guerre d'Algérie, crimes commis par l'OAS en mettant en scène des personnages appartenant à la famille de sa narratrice : son père, son oncle, sa mère et bien sûr son propre « Moi ». L'Histoire est insidieusement glissée dans sa narration. L'intime se relie à l'historique, au politique, et au social. Ces productions renferment son passé, son présent mais aussi ceux de l'héritage franco-algérien.

Sebbar dans son rapport à l'Histoire trace un autre chemin que celui de Bouraoui. Son roman *La Seine était rouge* est un texte qui communique plusieurs variantes historiques, politiques et sociales correspondant à de nombreuses opinions. Pour faire progresser l'action dans le récit, Sebbar choisit l'échange verbal entre tous les personnages et en particulier entre les personnages principaux : Amel, Louis et Omer qui sont campés à travers leurs discours. La communication entre eux se fait à travers le dialogue qui rend la parole presque théâtrale, car il met souvent en jeu des affects puissants. Entre ses personnages, elle engage par conséquent le dialogue, les interrogations et non l'affirmation. La présence des trois points de suspension fait rentrer le lecteur dans le domaine du non-dit, de l'implicite, et son implication se voit alors indispensable. Ces éléments permettent à la

romancière de véhiculer certains messages, même s'ils ne sont pas explicites, le lecteur arrive à les distinguer.

Sebbar n'a nullement l'intention de mener son lecteur à adhérer à une opinion précise, son premier souci serait d'être efficace dans ce discours à dimension argumentative en offrant au lecteur plusieurs angles de vision, Sebbar désire changer les opinions des communautés différentes sur des vérités qui paraissent immuables, de là nous pourrions affirmer qu'elle opte pour l'efficacité de la confrontation et du changement d'opinion qui : « [...] constitue(nt) le seul signe patent de l'efficacité d'une argumentation. »¹ Elle enchaîne ses stratégies esthétiques dans le but de susciter, principalement, des réflexions et des remises en question chez le lecteur.

Cette première déconstruction qui prend en charge le discours historique laisse aussi émerger une seconde déconstruction : celle du discours du Soi et de l'Autre, finalité du chapitre suivant.

¹ MEYER Bernard, *Maitriser l'argumentation : exercices et corrigés*, Paris, Armand Colin, 2004, p.9.

Chapitre II : La relation à Soi et à l'Autre

La problématique de l'altérité fait aujourd'hui partie du quotidien de chacun de nous, elle ne manque pas de s'introduire dans tout discours et occupe le centre d'intérêt dans bon nombre d'études, elle constitue aussi le propos du récit de Sebbar et de Bouraoui. Ce concept est, pour les chercheurs, quelque soit la diversité de leurs disciplines, une réalité ambiguë présentant toujours du nouveau. Le Soi et l'Autre, comme nous le savons, ont entretenu et entretiennent jusqu'à nos jours, des rapports loin d'être des plus simples à expliquer et la confrontation intense entre les deux cultures orientale et occidentale conduit au phénomène du refus de l'Autre. Les écritures des deux romancières mettent des questions qui ne tarissent pas, qui restent d'actualité et méritent une attention de notre part : les problématiques de l'altérité. Leurs propres expériences de l'altérité sont mises sur papier, elles tentent de présenter de manière plus ou moins concrète ces rapports qui ne cessent de guider leurs créations poétiques. Ce point d'analyse est, par conséquent, consacré à l'Altérité au sein de leurs productions, nous relevons alors certains phénomènes de stéréotypie d'un point de vue idéologique et nous montrerons que toutes les deux s'attaquent à la problématique complexe de l'Altérité qui ne cesse d'être d'une brûlante actualité. Il est donc particulièrement important de dégager les formes esthétiques les mieux appropriées pour rendre compte de cette altérité, et ce en dépit des spécificités imaginaires propres à chacune des deux écrivaines. Nous verrons de quelle manière la problématique de l'Altérité s'infiltré dans leurs écritures ? Il s'agit alors de pister tout d'abord les traces du discours altéritaie dans l'imaginaire bouraouien et sebbarien, et à étudier ensuite le travail de démythification opéré par ces deux romancières. Toutefois avant de débiter l'analyse du phénomène de stéréotypie dans leurs œuvres, une précision théorique paraît, à priori fondamentale, même si elle est concise.

Nombreux sont les auteurs qui se sont penchés sur la question du stéréotype et ont forgé plusieurs définitions de ce concept. Comme notion, il a été travaillé dans plusieurs disciplines, il est l'objet des sciences sociales, des sciences du

langage et des études littéraires. Une définition sur laquelle s'accorderaient la plupart des auteurs, et assez proche du sens commun présenterait les stéréotypes comme : « un ensemble de croyances partagées à propos de caractéristiques personnelles, propres à un groupe de personnes. »¹ La psychologie sociale a essayé depuis longtemps à définir et à chercher l'origine des stéréotypes. « Ce que l'on peut reprocher aux stéréotypes ? [...] je pense que c'est leur ethnocentrisme et l'implication que les traits importants sont génétiquement inscrits dans les groupes. »². En raison de son importance dans le texte littéraire, le comparatisme s'attarde sur ce concept et se voit attentif au stéréotype comme schème collectif et aux idées reçues. En outre, ce nouveau domaine propose un autre terme pour remplacer la notion de stéréotype, celui de : « l'image », d'où l'émergence d'une nouvelle discipline désignée par : « l'imagologie ». En effet, s'intéressant aux images nationales dans les textes littéraires, de nombreux théoriciens ont établi les bases d'une discipline nommée : imagologie, une filière importante de la littérature comparée. Elle questionne : « les modalités selon lesquelles une société se voit, se pense en rêvant l'Autre. »³ et son terrain d'investigation sera les textes fictionnels comportant l'imaginaire collectif propre à une époque. Le substantif de « imagologie » est : « une création du XXème siècle. Il a d'abord été utilisé par les psychologues, [...] repris par la psychologie des peuples. [...] le mot est principalement allemand [...] et français. »⁴, précise J.M. Moura. La relation à l'Autre ne sera pas saisie dans

¹ LEYENS, J.-Ph., YZERBYT, V.Y. SCHADRON, G., *Stereotypes and social cognition*, London: Sage, 1994. Cité dans : « STÉRÉOTYPES PRESCRIPTIFS ET AVANTAGES DES GROUPES DOMINANTS » DELACOLLETTE Nathalie, DARDENNE Benoit et DUMONT Muriel, 2010/1 Vol. 110 | pages 127 à 156 ISSN 0003-5033, p.128, Article disponible en ligne à l'adresse :<https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2010-1-page-127.htm>, consulté le : 12-08-2016.

² BROWN Roger, *Social Psychology*, New York, The Free Press, 1965, cité dans AMOSSY Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Mutations d'images*, Littérature, 1989, p31. In https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1473, consulté le : 25/06/2016.

³ PAGEAUX Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1994, p.60.

⁴ MOURA Jean Marc, « L'Imagologie comparatiste », In *Littérature comparée. Théorie et pratique*, Textes réunis par LORANT André et BESSIERE Jean, Paris, Honoré Champion Editeur, 1999, p.27.

sa réalité mais dans sa façon dont l'Autre est pensé, perçu ou fantasmé. Diverses conceptions de la représentation littéraire de l'étranger ont nourri la recherche sur les principes de l'imagologie ; il revient aux travaux des théoriciens français comme Claude Pichois, Michel Cadot et Daniel-Henri Pageaux, mais aussi allemands tel le nom d'Hugo Dyserinck d'avoir développé la théorie de l'imagologie comparatiste, rappelle J.M. Moura¹. La littérature occidentale et en particulier française ont été un vecteur potentiel de clichés et de représentations abusives. Ce sont les visées expansionnistes coloniales du XIX^{ème} siècle qui ont incité le rapprochement systématique de l'occident et de l'orient. L'imagologie prend en charge l'étude de l'image de l'Autre. Dans l'inventaire des diverses définitions qui ont donné naissance à cette discipline, nous communiquons celle de D. H. Pageaux : « l'imagologie mène le chercheur à des carrefours problématiques où la littérature côtoie l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, entre autres les sciences humaines, et où l'image tend à être un révélateur particulièrement éclairant des fonctionnements d'une idéologie [...] et plus encore d'un imaginaire social. »² En paraphrasant D. H. Pageaux, Ruth Amossy précise que le stéréotype, se distingue de l'image à proprement parler, il se place sous le signe de la péjoration, il est une « image réductrice »³ qui se réfère à trois particularités : « [...] monosémique (elle transmet un message unique), essentialiste (les attributs reflètent une essence du groupe), et discriminatoire (elle est liée au refus de la différence) »⁴. Par ailleurs, percevoir l'Autre c'est lui attribuer des traits qui relèvent plus de son appartenance à une catégorie, un groupe ou une culture, que le considérer comme un individu particulier auquel nous faisons face. Penser les êtres en catégories ou en groupes déclenche tout un ensemble de stéréotypes, et donne le droit de percevoir plus positivement les membres du groupe auquel nous appartenons au détriment des autres groupes, ce qui engendre la discrimination. Toutefois, la notion de l'image est étroitement rattachée à celle du mythe, elle est : « l'expression écrite d'un mythe, qui

¹ Ibid, p.28.

² PAGEAUX Daniel Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1994, p.141.

³ AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*, Armand colin, Paris, 2005, p.70.

⁴ Ibid, p.70.

constitue, en dernière analyse, son âme et son inspiration.»¹ Les conditions historiques coloniales ont fixées les idéologies et les rêveries sur l'altérité. La perception littéraire de l'Autre en général et de l'africain ou l'Arabe en particulier a toujours été rattachée à son type ethnique. En citant l'exemple du texte *Roman d'un Spahi* (1881) de Pierre Loti, Ruth Amossy² fait référence à l'étude de H.J. Luserbrink qui traite l'image raciale ancrée dans l'idéologie coloniale française de la troisième République. Dans leurs pages de journaux intimes, les militaires et les missionnaires ont consigné leurs observations quotidiennes qui ont alterné avec les récits de voyage des écrivains venus découvrir le paradis africain. Ces écritures ont été l'élément déclencheur de mythe de la supériorité de la race blanche et ont donné naissance aux stéréotypes. La majorité des écrivains occidentaux n'ont pas pu s'abstraire de la vision colonialiste et ont construit des imaginaires ethnographiques sur les sociétés orientales ou africaines, les réduisant à leurs états naturels sous la gangue idéologique. Pour paraphraser Ed. Saïd, nous dirons que l'expérience impériale, associant occidentaux et orientaux, ne peut être ignorée, elle a engendré des discours confortant la supériorité de tout ce qui est « Européen » et l'infériorité de tout ce qui est « non-européen. »³ Le siècle des Lumières s'est caractérisé par l'émergence d'une science qui a hiérarchisé les êtres humains et parmi eux les colonisés et les indigènes. Au nom de la science et de l'aveuglement de la supériorité, la pensée européenne a relégué certains peuples au rang de « subordonnés » et de « subalternes ». Cet égocentrisme qu'E. Saïd critique et déconstruit dans ses écritures, continue à s'exercer sous de

¹ SOULAS -de- RUSSEL Dominique J.M., « L'imagologie, étude des stéréotypes nationaux, à l'exemple de ceux des Allemands dans la littérature slovaque de 1780 à 1914 » in Revue EXPRESSIONS N °2. Juillet 2016. https://www.academia.edu/28969492/Revue_EXPRESSIONS_n_2, consulté le : 08-02-2017.

² AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand colin, 2005, p.69.

³ SAID Edward, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, Cité dans : ACHOUR Christiane, « Edward W. SAID, lecteur de Fanon, relais et prolongement. » *Sud/Nord*, 2007/1 (N°22), p.28, in <https://www.Cairn.info/revue-sud-nord-2007-1-page-21.htm>, consulté le : 25-05-2017.

nombreuses inégalités même aujourd'hui. Selon H. Dyserinck¹ l'imagologie, comme matière, se propose d'élaborer l'analyse en deux phases, la première est celle de mythification qui consiste à remonter de l'image à son mythe, la seconde est celle de la démythification qui tend à anéantir le mythe relevé. En d'autres termes, étudier la présence du stéréotype dans le texte littéraire c'est identifier le mythe fondateur utilisé par un groupe social pour animer l'image de l'Autre, c'est aussi arriver à le déconstruire ou le nuancer. Dans la perspective de notre travail, il n'est pas question de reprendre ici l'historique des mythes de la supériorité de la race blanche ou les procédés de l'ethnocentrisme qui ont marqué la conscience collective européenne ou la surdétermination de l'image de l'africain ou de l'Arabe par l'idéologie française², mais de repérer les procédés scripturaires de démythification des stéréotypes qui en découlent. Nous nous intéresserons par conséquent à l'image de l'Arabe en général et à celle de l'algérien en particulier, nous verrons que de nombreux stéréotypes correspondant à des jugements de valeur, sont introduits dans les écritures de Bouraoui et de Sebbar, ils sont repris sur la base du rapport historique qui a lié colonisé et colonisateur. Nous formulons alors la question suivante : comment les textes littéraires bouraouien et sebarien démasquent-ils les images que l'idéologie occidentale donne de l'Autre ?

1. L'image de l'Arabe :

L'héritage historique entre la France et ses ex-colonies, voire l'Algérie, conduit à une bonne application de la démarche de l'imagologie. L'image de l'Arabe est reprise par les deux romancières dans ses conditions idéologiques relatives au contexte historique. Dans *La Seine était rouge*, le narrateur décrit les scènes

¹ SOULAS -de- RUSSEL Dominique J.M., « L'imagologie, étude des stéréotypes nationaux, à l'exemple de ceux des Allemands dans la littérature slovaque de 1780 à 1914 » in Revue EXPRESSIONS N°2. Juillet 2016. https://www.academia.edu/28969492/Revue_EXPRESSIONS_n_2, consulté le : 08-02-2017.

² Des analyses détaillées ont été accomplies par d'imminents chercheurs comme T. TODOROV, ou Bernard MOURALIS et tant d'autres, des études qui ont eu pour objet les rapports de l'Europe en général et la France à ses ex-colonies. Nous renvoyons notre lecteur vers l'ouvrage de TODOROV : *NOUS ET LES AUTRES, la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, ou vers son article : « Le concept du primitif. L'Europe productrice d'une science des autres », in *Images du noir dans la littérature occidentale* in Notre librairie N°190 ou : « L'Occultation de la mémoire africaine dans la France d'aujourd'hui », In Sociétés africaines et diaspora, N° 3, 1996 de B. MOURALIS.

d'insultes et de violence contre les manifestants algériens, il rapporte les paroles des flics parisiens qui disent : « C'est comme des rats, il en sort, il en sort ...C'est de la vermine, il faut les écraser, ces ratons, ils se croient chez eux, ils verront s'ils peuvent faire ce qu'ils veulent. » (*La Seine était rouge*, p.93), « Qu'est ce qu'ils croient, ces bougnoules...Ils sont pas chez eux, ils viennent nous emmerder, la rue, elle est pas à eux, ni la ville, la France c'est pas l'Algérie... [...] On en a pas assez descendu, des Fellouzes...[...] l'Indochine, on pouvait gagner, on a perdu, l'Algérie, on va pas la perdre. » (*La Seine était rouge*, p.110) Les policiers de Papon affichent les préjugés envers les émigrés algériens de Paris à travers le registre du bestiaire : « rats, ratons vermines » qui symbolise la dégradation et la souillure, la rage et la saleté. Comparer un homme à un animal est l'un des plus anciens procédés de rabaissement et d'humiliation. Le narrateur dénonce ici l'armada de mots qui s'ajoute à la violence des policiers parisiens. En outre dans *Garçon manqué* de Bouraoui, nous retiendrons ces énoncés : « [...] en France tu entendras bicot, melon, ratonnade. » (*Garçon manqué*, p.39)

La comparaison entre ces deux extraits de l'écriture de Bouraoui et de Sebbar permettra de faire apparaître certaines convergences lexicales : « rats, vermine, ratons, bicot » etc. Le référent n'est pas fondamentalement différent. La référence à l'Autre est évoquée dans un registre sordide. Ces stéréotypes indiquant le degré d'infériorité, d'animalité, de sauvagerie de l'Autre par rapport à la norme occidentale¹. L'étranger, et essentiellement l'Arabe sont entachés de connotations péjoratives. Par ces images, les romancières rappellent les « mythes » des littératures nationales occidentales que chaque nation se fait d'elle-même et de l'étranger. A travers ces stéréotypes, elles nous montrent que l'image de l'Arabe telle qu'elle a été perçue par l'idéologie impérialiste française au temps de la colonisation est constante en période postcoloniale.

¹ Le stéréotype reste toujours d'actualité et ronge l'esprit raciste, chaque jour, nous entendons parler de scènes discriminatoires, à titre d'exemple, le cas de la ministre de la justice, garde des Sceaux Christiane Ch. Taubira traitée de « singe » par une ex-candidate du F.N. incitation à la haine raciale après la publication par cette conseillère municipale de Saint-Martin-Le-Beau, en Indre-et-Loire, d'une photo comparant Mme la Ministre Christiane Taubira à un « singe ».

En revanche, ces stéréotypes rattachés à la figure de l'Arabe, sont repris pour être moduler et retravailler dans le discours romanesque des écrivaines, qui visent à les déconstruire par différents procédés scripturaux ; là, réside l'essentiel de la démarche imagologique.

1.1. L'Arabe : un objet exotique

Nous examinons dans ce point l'une des variétés du rapport du Soi à l'Autre, et ce à travers la nouvelle *La santé* de Sebbar. Nous nous rappelons de son personnage principal Mourad B. qui est parti sur les chemins de l'exil cherchant liberté et fortune mais qui finit dans la déchéance et l'incarcération. Cette nouvelle présentera une forme d'altérité réactivée par l'exotisme. Considérons alors l'image de l'Arabe à travers la présence de ce personnage Mourad B. : « il sortait de la nuit où on l'avait déguisé en Lawrence d'Arabie... d'après une photographie tirée en poster, c'était une soirée spéciale. On avait dressé une tente, sous un faux palmier. Une soirée *Désert*. Les tapis sous la tente sont des tapis de haute laine. » (*La Santé*, p.56) ce passage est meublé de stéréotypes, le terme *Désert* est en italique, avec une majuscule, il est par là distingué par rapport aux autres mots de l'énoncé, il pourrait suggérer l'orientalisme, le désert comme un topo de la peinture orientale, est simulé dans ce passage. Lawrence d'Arabie et le terme *Désert* se font écho. Cet énoncé laisse entendre la fascination du public occidental pour le monde oriental, une fascination qui ne date pas d'hier, elle s'étend sur des siècles et a donné lieu à ce que l'on a désigné par « l'orientalisme ». C'est au 19ème siècle, que l'ouverture sur ce monde nouveau a connu un véritable délire. Dans l'immense panorama de la culture occidentale, artistes, peintres et écrivains se sont pressés pour découvrir ce monde protéiforme, radicalement différent du Nord, mystérieux et merveilleux à la fois. Ce qui réalise la rencontre entre les différents domaines d'Art et de culture, c'est l'existence d'un caractère commun que l'on qualifie d'exotisme. Deux événements historiques majeurs ont attisé le goût du voyage en direction de cet Orient : la campagne d'Égypte (1798-1799) et la colonisation française

pour l'Algérie en 1830. Explorer, observer les cultures et l'univers du Moyen-Orient étaient alors la mission accompli par les écrivains et les peintres. La campagne d'Égypte de Bonaparte en 1798 était le premier contact avec l'Orient. Le véritable Orientalisme va naître en 1827 et 1832, un orientalisme qui a consisté à une évocation picturale des paysages chauds, des couleurs éclatantes et de la masse des foules. De nombreux noms ont versé dans la tendance orientaliste, nous citons parmi eux : Eugène Delacroix, Horace Vernet et Decamps et tant d'autres. Si on se penche du côté de la littérature occidentale, française en particulier, les exemples sont nombreux où l'on repère des images pareilles à celle-ci. Mourad B. est converti en objet de spectacle par le regard de l'Autre. En effet, d'innombrables écritures ont vu en la figure de l'Arabe, un être transformé: « en décor saharien. »¹, comme l'indique F. Fanon. Cette image est révélatrice, elle entretient le mythe de l'exotisme.

Ce passage donne une image de l'Orient, d'ailleurs, nous pouvons facilement le rattacher à de nombreux tableaux issus du mouvement orientaliste. C'est une description qui tend vers l'orientalisme, avec la présence des caractéristiques typique d'un endroit : le désert et ses couleurs locales. Elle fait allusion aux visions pittoresques du monde oriental, elle ouvre ainsi largement la vision sur un espace exotique, le personnage principal vêtu de manière traditionnelle, la simplicité du décor (tente, palmier, tapis) est soulignée, la composition générale de ce passage évoque sûrement l'un des tableaux peints par un écrivain orientaliste et pourrait illustrer les images récurrentes se trouvant dans la peinture orientaliste. Le descriptif peut faire penser à la vision onirique du désert, car le décor permet d'installer l'image d'un paysage évocateur, et le narrateur propose le portrait du personnage déguisé en Lawrence d'Arabie. C'est ici, la tendance exotique qui est mise en avant. La représentation littéraire du monde oriental en général et du désert en particulier par les écrivains occidentaux se trouve rapporté en permanence aux discours historique et ethnographique.

¹ FANON Frantz, *Pour la révolution africaine*, Paris, Maspéro, 1961, p.47.

Quels sont alors les enjeux de cet exotisme ? Ici, l'exotisme est au service du divertissement et l'Altérité est réactivée par l'exotisme. Mourad B. est exploité de différentes manières ; d'abord par la ville étrangère qui le conduit à la prostitution, mais surtout par sa différence ethnique qui fait de lui un objet ludique, à manipuler par un public occidental représenté par le pronom « on ». L'arabe n'est plus arabe, avec son déguisement il devient alors un simple objet exotique que les étrangers achètent, manipulent, humilient et relèguent au rang de l'objet. Il se laisse facilement entraîner dans cette vie, et sait qu'il ne peut faire marche arrière. Mourad B. est manipulé par l'Autre : cet Autre se présente dans les deux cas de figures supérieure à lui, il représente les riches de son pays natal : « les puissants » (*La Santé*, p.53) qui se situent au plus haut niveau de la hiérarchie, qu'il s'agisse : d'« enfants gâtés », ou de riches «clients » (*La Santé*, p.57) qui payent généreusement. Alors que lui, est placé au rang inférieure, le rang de la pauvreté et surtout le rang du différent : « Un Arabe qui fait semblant de pas être Arabe. » (*La Santé*, p.57) C'est cette différence par rapport au Soi qui excite le public occidental. Le passage met également en évidence la représentation d'un Orient, ou d'une Afrique que donne à voir le discours colonial, le décor est emprunté au discours fantasmatique. Chaque membre formant ce « on » peut, selon son humeur, fantasmer et donner à ce décor des couleurs surgies de sa propre pensée. Ce « on » spécifiquement occidental ne cesse d'être marqué par l'idéologie de l'exotisme recherché, d'une part il voit en Mourad B. ainsi que le décor qui l'accompagne une espèce de fantaisie qu'il interprète librement ; et d'autre part, il s'attendrit sur lui en évoquant le mythe de : « Ephèbe et Adonis » (*La Santé*, p.59). Mourad B. avec ses cheveux blonds, sa peau blonde : « Un Arabe qui fait semblant de pas être Arabe. » (*La Santé*, p.57) renvoie à des lieux imaginaires, il cristallise des fantasmes. Aussi, le héros de la nouvelle se présente dans ce spectacle, comme un personnage silencieux, par conséquent, il est permis de tout dire à son sujet : « Ephèbe, Adonis. » (*La Santé*, p.59), Mourad B. devient un objet de curiosité. Ce « on » évoque des spectateurs en mal d'exotisme. Le public occidental éprouve le sentiment de

curiosité, de surprise et d'étonnement. C'est à travers ce décor, que le public occidental vit un dépaysement tant recherché.

Le personnage principal semble en effet s'exclure de cet ensemble désigné par « on », il se place à l'extérieur du monde dont il est le principal acteur. Ce « on » prend place dans une série de pronoms indéfinis : « une soirée, une tente, un palmier », ce « on » par sa vision exotique, rend Mourad B. absent, par son désir de le faire entrer dans des clichés et stéréotypes de l'Arabe-objet, objet exotique, objet ornement.

Mourad B. ignore tout de l'identité des personnes qui le déguisent, le « on » est donc : « [...] exploité ici pour sa valeur d'agent humain indéterminé pour souligner indirectement le sentiment d'exclusion et d'étrangeté »¹ qu'éprouve Mourad B. devenu : « élément passif »²

A cause de sa différence, l'Arabe suscite des réactions d'hostilité et d'indifférence, comme il peut susciter également une certaine sympathie qui se concrétise dans un exotisme amusant. C'est le cas du personnage de Sebbar : Mourad B. : « On lui dit qu'il est beau, ses yeux gris, ses cheveux blonds, frisés, un Arabe qui fait semblant de pas être arabe...Ça plaît. Les clients aiment être surpris » (*La Santé*, p.57) l'effet de surprise et de plaisance et de ravissement est un exemple de cet exotisme amusant, curieux et étonnant.

Comme nous venons de le constater, le narrateur continue sa description du personnage Mourad B. et précise qu'il est interpellé par : « Éphèbe,...Adonis...on parlait de lui » (*La Santé*, p.59), ce passage, par l'introduction des deux termes « Ephèbe » et « Adonis » convoque des scènes mythiques de plaisir, rappelant fortement la mythologie gréco-romaine. Le dictionnaire électronique Larousse précise que le sens du terme « Ephèbe » dans l'antiquité grecque est : « jeune homme arrivé à la puberté, adolescent de 18 à 20 ans soumis par la cité à certaines obligations religieuses ou militaires, jeune

¹ MAINGUENEAU Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, p.91.

² Ibid, p.91.

homme d'une grande beauté »¹. Ce terme ancien date alors de l'antiquité grecque, il désigne un beau jeune homme, qui a tout pour plaire.

Le narrateur présente également ce personnage dans des scènes pareilles : « Allongé sur le sofa, [...] il s'endormait dans l'éloge et reprenait des forces pour la nuit sans sommeil, la fête jusqu'à l'aube. [...] Il avait rêvé cette vie, ces hommes, ces maisons comme des palais, ces domestiques dressés, ces chambres. Les pavillons d'amour dans les jardins, et les fontaines jamais taries. » (*La santé*, pp.59-60). Cette narration confère à la vie nocturne du personnage principal une vie mythique. D'ailleurs la mention d'Éphèbe et d'Adonis explicite clairement ce renvoi. C'est en effet, à travers des scènes semblables que s'accomplit une dénonciation subtile par la figure de l'ironie : « Un Arabe qui fait semblant de pas être Arabe », par les répétitions : « On lui dit qu'il est beau, ses yeux gris, ses cheveux blonds, frisés. » (*La santé*, p.57), « sa peau blonde au soleil, ses cheveux dorés. » (*La santé*, p.59), une couleur de cheveux et des yeux qui semble en décalage complet avec son appartenance ethnique d'Arabe. Le narrateur a inversé les traits stéréotypiques de l'Arabe, tant cette description verse dans le sens ironique de la beauté de ce personnage. Sebbar colle alors à ce personnage l'étiquette de l'Arabe marionnette, il est devenu en effet, la marionnette du public occidental.

1.2. La discrimination des harkis

Sebbar n'en reste pas là, elle évoque aussi d'autres facettes cachées de la discrimination à partir de ses deux récits : *Le Silence des rives* et *La Seine était Rouge*, elle insiste sur l'absurdité de la situation des harkis et leurs descendants qui restent l'objet d'une discrimination au sein de la société française, avant et après l'indépendance de l'Algérie. Ils sont vulnérables aux tensions raciales.

A travers le cas des harkis, Sebbar dit l'hypocrisie de l'administration coloniale, elle relève le caractère fallacieux envers cette communauté. Étant même un fidèle serviteur du régime colonial, empruntant le mode de vie du colon, le personnage

¹ Le Dictionnaire Larousse Electronique.

harki dit : « J'avais un uniforme de la police française et un calot bleu de l'armée. » (*La Seine était rouge*, p.46) « J'ai travaillé à la perfection. On était content de moi. » (*La Seine était rouge*, p.46), mais la communauté des harkis n'échappe pas au racisme français. Cette dénomination de « calot bleu » est distinctive, elle fait apparaître l'exclusion qui écarte ses « serviteurs » du régime colonial des vrais policiers ou soldats français. Par conséquent, cette catégorisation demeure une marque de différences qui place les harkis au second degré. Ces parias, ces exclus de leur communauté d'origine et de la communauté d'accueil. Examinons le passage suivant :

« [...] ils **auraient** une maison, plus belle que les masures des hauts-plateaux et des montagnes, ils **auraient** des privilèges dont personne avant eux n'aurait bénéficié, leur femme, leurs enfants et les enfants de leurs enfants **seraient** les plus heureux. [...] ils **sont** morts comme des orphelins dans la honte. [...] au carré des parias. Misérables. » (*Le Silence des rives*, pp.121-122)

Les verbes « être » et « avoir » sont au conditionnel présent, traduisant par là les promesses du régime colonial envers les harkis, des promesses qui ne sont jamais concrétisées. Ce conditionnel présent s'oppose à un autre temps : le présent de l'indicatif utilisé pour évoquer la mort de ces harkis, la romancière convoque les deux temps dans une matrice d'opposition et ce, afin d'opposer l'illusion à la réalité amère. Le travail sur la langue dit assez bien la déconstruction du mythe du paradis français, le mythe du bonheur occidental consolidé à travers la présence de mots « belle », « privilèges », « bénéficié », « heureux », qui perdent leur sens initial en contrastant avec l'ensemble de mots : « orphelins », « honte », « parias » et « misérables ». Ce passage illustre le pouvoir du langage et son aptitude à déstabiliser la sémantique. A ce bonheur promis par le régime colonial, les harkis semblent exclus. Sebbar tire profit de la juxtaposition d'énoncés contradictoires ou divergents. Cette minorité d'harki est prise dans un désarroi écrasant que rien ne semble pouvoir changer, la misère qu'ils croyaient s'en débarrasser les rattrape au pays d'exil, accompagnée de honte et de remords.

2. L'Altérité dans le Soi

Si la problématique de l'altérité vise l'Autre, elle vise aussi, dans l'écriture de Sebbar, le Soi. Nous verrons dans ce qui suit que la romancière la rattache également à l'étranger dans le Soi. Comme il nous a été accordé de voir dans *Le Silences des rive*, en plus de la poésie, Sebbar mobilise dans ce récit d'autres genres tels le fantastique et le merveilleux. Nous nous demandons alors quelle en serait la cause ? L'intrusion du fantastique et du merveilleux à l'intérieur d'une thématique aussi grave, celle de l'exil, pourrait paraître déraisonnée, elle surprendrait un peu le lecteur. N'y a-t-il pas alors d'incohérence à lire dans ce récit réservé principalement à dire le malheur de l'exil une esthétique du fantastique à travers l'implantation des contes et d'histoires fantastiques? Nous décèlerons en premier lieu les traces du fantastique dans le discours de Sebbar pour s'interroger ensuite sur son rôle. Pourquoi Sebbar mobilise ce genre littéraire dans son récit ? Ce n'est pas tout le récit qui est fantastique, elle réussit parfaitement à parsemer sa narration réaliste de récits brefs relevant du fantastique. Habituellement le récit court est : « [...] l'idéal de la narration fantastique. »¹, ce genre se décline aussi, dans la production de Sebbar, dans des formes brèves comme les contes, mais également à travers des intrigues secondaires, toutes mêlées à l'intrigue principale. Cette démarche stylistique s'effectue en ayant recours à l'enchâssement permettant d'introduire une séquence à l'intérieur d'une autre séquence et le personnage de la séquence cadre devient le narrateur de la séquence enchâssée, comme c'est le cas de la mère de l'exilé qui devient la conteuse du récit des trois sœurs, les laveuses de morts : « sa mère lui a raconté si souvent » (*Le Silence des rives*, p.12), ou encore les négresses du bain maure : « Voici ce que les femmes au bain racontaient » (*Le Silence des rives*, p.29), « on raconte que » (*Le Silence des rives*, p.28), C'est avec ces formules introductrices classiques et récurrentes dans le récit, que Sebbar ramène son lecteur vers l'évocation d'une situation vraisemblable, le lecteur est embarqué dans l'imaginaire à partir d'un monde hors-temps, c'est là l'originalité de la romancière.

¹ VIEGNES Michel, *Le Fantastique*, Paris, Flammarion, 2006, p.208

2.1. Mobiliser le fantastique

Le fantastique est convoqué par Sebbar pour raconter l'histoire des trois sœurs, laveuses de mort, sous forme d'intrigues secondaires qui se mêlent à l'intrigue principale : celle de l'exil de l'homme. Nous allons nous rendre compte que ce genre est déployé non pas dans un cadre ludique mais, bien au contraire, il sert à livrer un message complexe. Il sera au service de l'Altérité, du stéréotype, de la peur de l'Autre, de son étrangeté et de sa différence. Un aperçu du genre fantastique nous permet de mieux situer notre corpus dans le contexte de l'Altérité. Qu'entendons-nous alors par ce genre ? Le fantastique désigne un genre ambigu, imprécis et difficile à définir. Il engage une disjonction dans les constantes d'un monde tranquille et rassurant par le jeu de personnages ou d'éléments qui provoquent des frissons d'inquiétude et de frayeur. Il donne l'idée d'un univers inquiet et nocturne. Les théories proposées pour définir le fantastique sont diversifiées et les théoriciens qui s'en occupent sont nombreux : T. Todorov, Rogers Caillois, Louis Vax, Jacques Finné et tant d'autres. Dans cette séquence, nous ne nous prétendons pas à une analyse détaillée du fantastique, nous ferons abstraction de la convocation de toutes les définitions et tous les aspects de ce genre, là n'est pas notre sujet et l'entreprise nous conduira trop loin, nous ne nous intéressons qu'à quelques critères pour montrer la présence de ce genre dans le récit de Sebbar et surtout déceler son rôle ou sa fonction dans la production de l'écrivaine autrement dit expliquer le recours de la romancière à ce genre.

En aucun cas le déroulement des récits des trois sœurs ne détaille le fait de l'altérité explicitement, cette dernière est solidaire à la narration et s'infiltré au fur et à mesure que le lecteur avance dans le récit. Mildred Mortimer, dans son article : *L'exil et la mémoire dans le Silence des rives*¹, en page 76, s'interroge sur l'identité et le mystère qui tourne autour de ces trois sœurs : « Qui sont ces

¹ MORTIMER Mildred, « L'Exil et la mémoire dans *Le Silence des rives* de Sebbar », In LARONDE Michel (s.dir.de) *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.76.

mystérieuses figures inextricablement liées à la mort et au deuil ? »¹ Cette critique littéraire emprunte la voie de l'intertextualité et arrive à repérer une parenté thématique relevant avec la littérature occidentale. En effet, selon elle, ces trois personnages de Sebbar : « [...] rappellent les trois sœurs des Enfers dans les mythologies grecque et romaine, tant autant que les sorcières de Macbeth. »² Poursuivant son analyse, M. Mortimer qualifie ces trois femmes d' : « exclues »³,

« [...] elles représentent la marginalité à l'intérieur du contexte rural algérien. Elles sont, par conséquent, l'image inversée de l'Autre marginalisé en France, où des groupes et des individus divers sont exclus à cause de l'apparence, des coutumes, de la langue et sont craints à cause de leur différence. »⁴

Nous adhérons entièrement à cette analyse, si parfaitement développée, et nous voulons apporter quelques enrichissements personnels qui relèvent des fins de l'imagologie. A quoi désire en venir Sebbar à travers le fantastique ? Mais avant de répondre à cette question, nous aimerons relever les traces de ce genre dans son récit.

Quand on parcourt le récit *Le Silence des rives* de Sebbar, et ce dès les premières pages, nous sommes tout d'abord frappée par la présence d'un registre spécifique renvoyant à un monde surréel, fantastique et au fur et à mesure que nous avançons, nous affirmons cette hypothèse qui encadre le projet de Sebbar à mettre en lien son récit romanesque avec des genres particuliers. Que conclure de ce repérage ? Un nombre assez considérable de contes et d'histoires surréelles peuple sa narration dans ce récit. D'ailleurs le mot « conte » est cité dans le récit : « [...] il croit ce qu'elle (la patronne du café) dit et que ce conte n'est pas un conte. » (*Le Silence des rives*, p.138)

Dans le tissu narratif du récit, un monde dangereux, mystérieux se déploie. A travers la présence des trois sœurs, Sebbar fait entrer son lecteur dans un univers

¹ Ibid, p. 76.

² Ibid, pp.76-77

³ Ibid, p.77.

⁴ Ibid, p.77.

qui n'est pas harmonieux, suscitant l'angoisse et la peur. C'est un univers troublé qu'installe son récit, les trois sœurs amènent le danger et la menace de mort pour les habitants du village, elles sont comparées à des sorcières et leurs actes sont des maléfices. Leur apparition bouleverse le cours du quotidien des habitants du village, déclenche l'inquiétude qui devient vite envahissante chez les adultes et les enfants. Le récit propre à la vie des trois sœurs suscite le danger, la peur par l'intervention du maléfique. Leurs comportements bizarres font naître chez les villageois l'inquiétude et la méfiance. Deux critères propres au fantastique sont par conséquent décelables dans sa narration : la présence du surnaturel et l'inquiétude qui en découle. Les éléments qui forment le fantastique sebbarien relèvent d'un monde de lieux caractéristiques du fantastique : « châteaux, désert, forêts,... » et d'endroits qui suscitent la frayeur : « cimetière, désert, ... » La description des trois sœurs ancre encore davantage le récit dans une dimension fantastique : « Elles parlaient une autre langue, [...] la langue obscure, noire, comme les pièces d'étoffe qu'elles portent. » (*Le Silence des rives*, p.14), « est-ce la langue que parlent entre elles les sorcières ?, [...] litanies bizarres. » (*Le Silence des rives*, p.16) Elles sont décrites comme des sorcières, comme des servantes du maléfique, elles sont tout d'abord sans filiation humaine, venant de nulle part, possédant des pouvoirs surnaturels : « femmes secrètes, surgies de nulle part. » (*Le Silence des rives*, p.28), « On dit qu'elles sont sœurs, mais qui les connaît ? [...] on les appelle-les sœurs- lorsqu'elles arrivent dans le village, on ignore de qui elles sont les filles. Les sorcières ont une mère ? » (*Le Silence des rives*, p.13) Aussi, les conditions de vie de ces trois sœurs se font dans des milieux dont l'hostilité est soulignée tout au long du récit : « les sorcières, [...] sans maison, parlant aux chacals et aux hyènes, déterrants les cadavres dans les cimetières la nuit, coupant des mains pour des potions diaboliques, étouffant serpents et crapauds » (*Le Silence des rives*, p.17) « Elles ne dorment jamais » (*Le Silence des rives*, p.19) Ayant des pouvoirs supérieurs, les trois sœurs acquièrent une dimension mythique, elles possèdent des qualités hors-norme, elles ont le pouvoir magique de percevoir et sentir l'arrivée de la mort à l'avance : « [...] colportant partout où elles s'arrêtent la

mauvaise nouvelle et le mauvais œil. » (*Le Silence des rives*, p.17) Nous relevons également la mise en scène de certains animaux : « serpent, cheval, loups... », le bestiaire est installé dans le récit, ces animaux provoquent dès fois des inquiétudes : « serpent, hyènes, chacals... » et d'autres fois le pouvoir des trois sorcières à les maîtriser : certaines bêtes deviennent leurs partenaires : comme l'exemple du loup, dévoreur pour les hommes, devient leur protecteur : « Elle n'avait pas peur des loups, [...] il paraît qu'elle savait leur parler ». (*Le Silence des rives*, p.104) Après avoir relevé ces nombreux indices surnaturels relevant du fantastique, analysons ceux qui disent l'altérité chez ces trois femmes. Leur quotidien se caractérise par une vie dans les ruines, une vie périphérique loin de la ville. Les substantifs de « pauvreté, isolement, vieillesse » se succèdent et s'associent pour dire leur étrangeté. Leurs conditions de vie sont marquées par la difficulté, cette hostilité envers les trois sœurs se trouve soulignée par la récurrence des champs lexicaux tant de la crainte que de la terreur, du mystère et de la menace, de l'incompréhension et de la mise en garde : « Les enfants se sauvent, disparaissent derrière les murs des maisons. » (*Le Silence des rives*, p.14), tout le village les redoute car ces trois sœurs sont, aux yeux des villageois l'incarnation du mal. Elles sont redoutables. L'effet de l'altérité est augmenté par l'hyperbole : « [...] parlant aux chacals et aux hyènes, déterrants les cadavres dans les cimetières la nuit, coupant des mains pour des potions diaboliques, étouffant serpents et crapauds » (*Le Silence des rives*, p.17) s'il y a angoisse, elle provient du champ lexical de « cimetière, cadavres, nuit, diaboliques... » Le lexique entre adjectifs et substantifs, ainsi que l'onomastique ne font qu'enfler le ton à propos des scènes d'étrangeté.

En effet, les nombreuses intrigues autour de ces trois personnages-femmes, laveuses de morts, disent toutes l'Altérité ; ce thème trouve son illustration dans l'étrangeté qui conduit à l'exclusion. Présentées alors comme sorcières, vivant à la lisière de la société, elles présentent l'Autre, tout ce qui est « étranger », « différent » dans la société orientale. En page 45, le narrateur nous précise qu'elles pratiquent des actes de sorcellerie comme déterrer les morts, garder des cheveux des vierges, des dents et même des petits doigts arrachés aux

cadavres, elles préparent des onguents ou des breuvages maléfiques. Les trois sœurs laveuses de morts incarnent l'Autre, elles sont bannies de la collectivité à cause de leurs différences. En ce sens, nous pouvons parler d'Altérité. La différence, la singularité et le divers sont célébrés dans le récit. L'image de l'Autre est assurée par le thème associé au genre : le mystère et le redoutable et le caractère récurrent du fantastique semble mimer l'étrangeté de l'Autre.

La référence aux trois sœurs s'ouvre par l'expression : « on raconte que » traditionnelle dans les contes, ensuite, un peu plus loin dans le texte, le narrateur évoque l'histoire de chacune dans des contes insérés dans le récit. C'est un fantastique tempéré de tant à autre par du merveilleux. En effet, il faut reconnaître que ces histoires font une petite place au merveilleux, qui se résume pratiquement dans « la situation initiale » de chaque conte :

« Voici ce que les femmes au bain se racontaient, [...] elles disaient, parlant toutes à la fois comme elles font toujours, [...] les plus jeunes à leurs pieds, les écoutant sans les interrompre, que l'une des sœurs, les sœurs des morts, avait appris la poésie comme l'apprenaient autrefois les jeunes filles de l'aristocratie andalouse, dans les cours de Cordoue et de Grenade. Dans une grande maison où elle avait été recueillie en raison de sa beauté, des maîtres lui avaient enseigné, en même temps qu'aux jeunes filles de la famille, à rimer, à chanter, à jouer du luth ou de la mandoline. [...] comment était-elle arrivée dans cette maison ? » (*Le Silence des rives*, pp.29-30),

« On dit que la cadette était bergère. Sur les plateaux arides avec ses jeunes frères, elle gardait les moutons du village. Elle n'avait pas peur des loups et défendait les troupeaux contre les bêtes sauvages. Il paraît qu'elle savait leur parler. [...] elle avait un don, c'est certain. » (*Le Silence des rives*, p.104),

« On raconte que l'aînée, celle qui marche avec une canne, la boiteuse, a eu sept fils et sept filles. Une mère heureuse, comblée, que les autres femmes et les épouses stériles enviaient. Elle vivait avec ses enfants et ses domestiques dans une maison grande comme un palais. Garçons et filles jouaient dans les jardins, les vergers, les grands bassins de mosaïques. Ils élevaient les animaux, des oiseaux rares, des gazelles, des paons, des colombes. Les garçons s'occupaient des chevaux et des faucons. Ils avaient des maîtres qui les instruisaient à domicile comme des princes. » (*Le Silence des rives*, pp.126-127),

Nous résumons l'un des contes introduits. L'une des sœurs est une enfant qu'on a recueilli dans une grande maison, elle a gardé le mutisme pendant plusieurs

semaines, jusqu'au jour où on la surprend entraîné de chanter ; on lui enseigne, avec les jeunes filles de la famille adoptive, l'art du chant et des instruments : « luth, mandoline. » (*Le Silence des rives*, p.30). Elle reste plusieurs années dans la belle maison des nobles mais décide de fuir le jour de ses dix-sept ans et la famille ne la reverra plus jamais. Les versions des femmes au bain divergent quant au sort de cette jeune fille. Les unes disent qu'elle serait devenue : « chanteuse et musicienne de la maison de plaisir, célèbre où on venait de loin pour entendre ses poèmes et ses compositions au luth ou à la mandoline. » (*Le Silence des rives*, p.31), d'autres femmes spéculent qu'elle avait fait un mariage forcé, ou bien, selon d'autres versions de femmes au bain, elle serait revenue au village natal près de sa grand-mère maternelle, et les versions se succèdent et se diversifient. Cette mystérieuse femme d'une extrême beauté et élégance aurait fréquenté le bain, précisent les vieilles négresses du bain. Il lui arrive de louer le bain à elle seule et les masseuses s'occupaient d'elle. Ce sont des contes qui par leurs structures poétiques, répondent aux structures binaires du mal et du bien. Ils obéissent au schéma quinaire de V. Propp. Chacun d'eux présentent les cinq étapes¹ du développement narratif. Comme dans un conte oriental, il est question de « palais », de « musique, de luths, de mandoline... », et de paysages qui dépassent l'imagination, le lecteur ne se trouve pas loin des *Mille et une nuit*. Le récit du narrateur s'éloigne encore plus de la réalité et s'ouvre à un monde merveilleux : « jeunes, on raconte qu'elles ont galopé, habillées en cavalier arabe sur les hauts-plateaux et jusqu'aux villes du désert. » (*Le Silence des rives*, p.23).

Mais ce merveilleux se dilue dans les événements fatidiques qui s'en suivent, et le monde enchanté évoqué en situations initiales se transforme rapidement en cauchemars, sans aucun miracle ou métamorphose, sans aucune intervention de fées ou d'objets magiques qui viennent pour secourir les personnages. De là, la romancière ramène le lecteur, au vraisemblable de l'existence. L'une des trois sœurs : « [...] disparut le jour de ses dix-sept ans. [...] les femmes au bain se disputaient pour savoir la vérité sur ces années obscures, où personne n'entendit

¹ PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Points, Seuil, 1970.

parler de la fugueuse. » (*Le Silence des rives*, p.31), elle connaîtra, depuis, l'errance et la solitude et les versions des femmes du bain sont nombreuses quant au sort de cette femme mystérieuse ; la seconde sœur était contrainte d'épouser : « un épicier riche et avare » (*Le Silence des rives*, p.104) qui ne cesse de se remarier avec de jeunes femmes et répudie les anciennes, elle connaîtra la claustration et perdra son unique fils qui disparaît à tout jamais : « [...] la mère poussa des hurlements de loup terrifiants, et qu'on la vit, au matin, avant le lever du soleil, abandonner la maison de l'épicier, pour aller à la recherche de son fils. » (*Le Silence des rives*, p. 105) ; la troisième sœur perdra ses enfants dans un tremblement de terre : « Les sept garçons et les sept filles sont morts, ensevelis, lors d'un tremblement de terre qui dura plusieurs jours. Seule la mère fut épargnée, mais il ne lui restait rien. » (*Le Silence des rives*, p.127). En plus des scènes qui heurtent, les conclusions de ces contes ne relèvent guère du merveilleux, elles n'offrent pas cette pacification habituelle que nous retrouvons généralement dans le conte, ce sont des fins tristes et même tragiques.

2.2. Déconstruire l'altérité

Réalisme, fantastique et merveilleux s'enchevêtrent alors dans le récit de Sebbar pour dévoiler et dissiper progressivement le mystère sur les trois sœurs, laveuses de morts. Afin de déconstruire cette altérité, le narrateur recourt au merveilleux combiné au réalisme, narrant la vie de chacune des trois sœurs, où l'étrangeté sera vaincue et détournée. Il nous présente des faits qui atténuent le degré de l'Altérité, pour finir enfin à cerner la réalité autour de ces trois femmes mystérieuses. A la source de cette exclusion, le narrateur finit par préciser qu'il y a toujours le malheur et la vieillesse, qu'on en juge par ces énoncés du conte : « Voici ce que les femmes au bain se racontaient, ne se doutant pas que l'une d'entre elles rejoindrait un jour dans la vieillesse et le malheur les deux sœurs orphelines de l'ainée. » (*Le Silence des rives*, p.29) le merveilleux dans les trois contes débouche sur la valorisation de ces femmes, elles sont présentées dans leurs formes humaines, on retrouve le sacrifice de la cadette, leurs l'humanisme et leur instinct maternelle : « On dit que la nuit qui suivit cette nouvelle, la mère

poussa des hurlements de loup terrifiants, et qu'on la vit, au matin, avant le lever du soleil, abandonner la maison de l'épicier, pour aller à la recherche de son fils. Elle était sortie, hagarde, les cheveux défaits, la robe sans ceinture, elle n'emportait rien. » (*Le Silence des rives*, p.105), le malheur a conduit ses trois femmes vers le vagabondage et la misère. Le merveilleux, dans les trois contes, révèle les causes qui ont conduit ces femmes vers cette vie d'exclusion. Nous n'allons pas prendre ces contes l'un après l'autre, mais nous tiendrons les faits marquant qui rentrent dans la perspective de la déconstruction de l'altérité.

Nous pensons que, pour rendre compte de l'Altérité et de ses conséquences, Sebbar mêle réel, merveilleux et fantastique. Elle, par son originalité littéraire, crée à partir d'images touchantes, une sensibilité par le fantastique pour régler certains problèmes relevant de la considération de l'Autre. La romancière donne une interprétation au fait de l'altérité. Ces élans d'âme fortement teintés d'affectivités et provoqués par le fantastique sont accompagnés de réflexions sur les rapports entre le Soi et l'Autre. Le fantastique n'est que l'éveil de la réflexion à propos de l'altérité. Une intention morale se dessine alors pour défendre ces trois pauvres femmes, pour qui la lutte pour la vie est âpre et pathétique. Ce n'est que vers les dernières pages du récit que le mystère est levé à propos de ces trois personnages féminins : « Les sœurs qui ne sont pas des sœurs sont des pauvres femmes, un peu folles, inoffensives, ni magiciennes, ni prêtresses, même pas un peu sorcières, des vagabondes qui font un travail honorable mais dégradant. C'est ainsi, que les vivants peureux le pensent. » (*Le Silence des rives*, pp.127-128), ces propos de la patronne du café que fréquente l'exilé, ne sont que la confirmation de la nécessité d'une reconsidération de la relation aux autres. Le narrateur poursuit et affirme que : « ces femmes ne sont pas maléfiques. » (*Le Silence des rives*, p.128), Il regroupe alors tous les êtres qui paraissent étrangers aux autres, il insiste sur les souffrances de cette catégorie regroupant les plus fragiles, fragiles par leurs différences.

Toutefois, une autre idée éclate de ces trois contes relatifs aux trois sœurs : le culte de la singularité et de la différence ; les trois héroïnes ont préféré la

marginalité, l'errance que la soumission aux normes sociales ; elles nous rappellent quelque part la conduite de la narratrice de Bouraoui. C'est la déviation de la norme sociale imposée par l'Autre qui conduit à l'exclusion. Le code social n'a pas de prise sur elles : « elle n'aurait jamais de mari, ni d'enfant, que c'était une offense à Dieu de ne pas suivre son destin de femme, épouse et mère. » (*Le Silence des rives*, p.34).

Le fantastique de Sebbar est particulier, il n'est pas trop inventé. Ces personnages (les trois sœurs) ont un pied dans le réel et l'autre pied dans l'irréel. Il n'y a pas entre l'univers imaginaire et l'univers réel de coupure systématique. La romancière a parfaitement réussi à couler de l'imagination surnaturelle dans le propre du réalisme. Comme si le fantastique développé par la romancière aurait une ressemblance avec celui formulé par André Breton, lorsqu'il dit dans son *Manifeste du surréalisme* : « Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique, il n'y a que le réel. »¹ Il n'est qu'une manière de questionner le réel, en cela réside l'originalité de l'auteure. L'importance du fantastique sebbarien n'est pas à souligner dans sa fonction d'amusement littéraire, elle dépasse les synthèses qui le célèbrent uniquement comme moyen de divertissement et le considère comme une fantaisie gratuite, la romancière le convoque pour des choses sérieuses, elle désire faire passer des messages relatifs à des réalités cachées, voire à une vision du monde. A travers ce fantastique, elle pose une question essentielle : le rapport à l'Autre, celle de la confrontation de l'homme à son « Moi ». Le fantastique a pour fin de vaincre les préjugés relatifs à la différence, de franchir les frontières entre le « Soi » et l'« Autre ». S'inscrivant dans ce genre particulier qui force la réflexion du lecteur, la romancière montre une face cachée du réel : l'exclusion qui s'opère à cause de la différence dans la même communauté. Ce sont les figures des trois sœurs qui créent le fantastique, elles sont là pour dire que le réel peut toujours devenir fantastique et la différence peut facilement basculer en exclusion. C'est, en effet, dans la fiction, que l'homme peut avoir soupçon de toutes les vérités ou

¹ BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1967, p.206.

représentations immuables. Dans ce contexte, Sebbar donne à voir que le rejet et l'exclusion ne parviennent pas uniquement d'êtres qui appartiennent à d'autres espaces, ou d'autres cultures, ils peuvent survenir aussi dans la même communauté entre proches ayant la même culture et partageant le même espace d'origine.

Que fait Sebbar de cette hybridité générique entre réalisme, merveilleux et fantastique ? Le fantastique apparaît pour expliquer le rejet de l'Autre pour sa différence, tel est en particulier son sens. Chasser le mal et l'incompréhension qui corrompent les rapports humains, tel est le désir de la romancière.

Ce que nous sommes arrivée à conclure c'est que les portraits des trois sœurs proposés par le narrateur manifestent de l'Altérité par rapport au reste des personnages, ils permettent de voir en elles des figures surnaturelles, mystérieuses et surtout étranges et différentes. Mais Sebbar ne manque pas de déconstruire cette altérité et démythifier la représentation commune. L'Altérité que provoque le fantastique se trouve atténuée, déconstruite par le réalisme des épisodes qui suivent. Tout ce qui nous est dit dans la fin du récit sur la réalité des trois sœurs nous donne à voir que l'altérité se concrétise aussi au sein du même groupe, l'exclusion ne doit pas dépasser les frontières d'une même communauté pour qu'on puisse la taxer de fait négatif ou de tragédie.

Le Silence des rives relate de nombreuses intrigues qui relèvent du fantastique dans un contexte réaliste, il s'opère ainsi comme la synthèse entre différents genres que sont le récit à la troisième personne qui permet de suivre le cheminement existentiel d'un exilé, la poésie qui rend compte du pathétique et du tragique, rehaussé d'une touche de fantastique et de merveilleux. C'est un récit qui se présente coloré de tous ces registres. Même installée dans la sphère du réalisme, Sebbar use du fantastique pour mettre en scène des réalités amères, elle n'est sûrement pas de ceux qui pensent que ce genre appartient à un passé révolu et destiné uniquement au public-enfant. Le fantastique ne se limite pas au

divertissement agréable, ludique dans sa fiction. Au contraire, elle en use pour répondre aux préoccupations générant de l'altérité. Le roman en général et le roman francophone en particulier deviennent une forme souple à l'intégration de d'autres genres. La plasticité du roman francophone le laisse s'ouvrir à toutes les digressions. Le fantastique mène le lecteur à être profondément ébranlé face à l'altérité et à l'exclusion qui peuvent se pratiquer à l'intérieur d'une même communauté. Ce que désire sûrement avancer Sebbar, c'est que l'exclusion au nom de l'altérité, la discrimination au nom de l'étrangeté ne font pas l'exclusivité de la société occidentale, mais elles astreindront l'individu même au sein de sa propre nation. Réalisme mêlé d'un fantastique grave parsemé de temps à autres du merveilleux ; servant à conforter le projet de la romancière : celui de la déconstruction des représentations figées de l'Autre dans les deux sociétés occidentale et orientale.

3. Le mariage mixte

Les récits de Bouraoui et de Sebbar sont aussi l'occasion pour elles de nous donner à voir les conséquences du mariage mixte et les effets de cette liaison en contexte coloniale et post colonial. Etant un couple atypique, le couple mixte provoque les insultes et les injures et rencontre souvent de nombreux obstacles et difficultés liés à la différence de cultures, aux stéréotypes à l'égard de l'Autre, à l'emprise du milieu familial et à la religion. Dans le cas des écritures de nos deux romancières, l'évolution du couple mixte est très liée à la conjoncture politique. « L'amour biculturel » est une expression que nous pourrions utiliser pour désigner la relation amoureuse qui a unit et continue d'unir un homme et une femme de pays différents, de cultures et de confessions distincts tels le père et la mère de Bouraoui ou de Sebbar. Que ce soit dans la période antérieure ou postérieure à l'indépendance des pays colonisés, la problématique du couple mixte ne manque pas de surgir dans les écrits francophones.

3.1. Le couple mixte dans le texte sebbarien

Le silence des rives de Sebbar aborde aussi la problématique de la différence ethnique et culturelle au sein du couple mixte. L'altérité concrétisée par la différence ethnique est au cœur de ce récit, la romancière la représente comme un élément perturbateur de la communication entre l'homme, personnage principal et son épouse française. Nous avons vu précédemment que Sebbar use de l'ellipse pour cacher certains détails. Par ailleurs, rien ne nous est dit de ce qu'ont été les relations conjugales entre l'homme et sa femme française, tout au début du récit. Comment leur relation est-elle établie ? Cette relation a-t-elle été basée sur l'intérêt ? Est-elle une relation dissymétrique ? Bien d'autres questions se présentent à nous. Sebbar finit par céder et ne laisse pas son lecteur sur sa soif, mais ne lui présente que d'infimes indices qui relèvent de la relation entre le Soi et l'Autre. En effet, c'est dans ce sens que le narrateur souligne le fondement de cette relation biculturelle : « l'amour et son ardeur » : la française se présente comme la femme aimée, adorée : « [...] ma femme, mon épouse, la mère de mes enfants, mon amante, ma sœur. » (*Le Silence des rives*, p.120), « Si elle l'avait suivi par amour, seulement par amour, sans raisonner, dans la grande maison, elle aurait eu sa chambre, la cour avec la fontaine claire, le figuier, la terrasse où bavardent les femmes et les filles.» (*Le Silence des rives*, p.102), l'être avec qui l'homme aurait aimé bâtir une famille : « Une femme étrangère, si elle a un enfant du fils aîné de la maison, cet enfant est de la maison de sa grand-mère et l'étrangère, la mère du fils de son fils, est une femme de la famille » (*Le Silence des rives*, p.102), il a tant désiré l'emmener avec lui dans son village natal : « [...] alors elle ne sera plus seulement l'étrangère » (*Le Silence des rives*, p.132). Mais qu'en est-il de sa perception à elle ? La française apparaît comme un personnage très silencieux, qui n'a parlé qu'une ou deux fois à son mari, son comportement ne dénote qu'une indifférence à l'égard de l'homme. Cette distance a-t-elle été accentuée par l'altérité ? Le retour au pays d'origine de l'homme est-il le point de discordance entre l'homme et la française ? Il n'y a pas de réciprocité dans ce projet de retour, la française a refusé de regagner le

pays de son mari : « [...] sa femme a dit non. Elle a refusé de traverser la mer pour vivre dans la grande maison qu'il aurait embellie, parce que, à ce moment – là, il l'aimait. Elle a dit non, chaque fois qu'il a parlé du village, de sa mère, des ruines, du port [...] Et puis elle n'a plus dit non parce qu'il n'était plus là pour l'entendre. » (*Le Silence des rives*, p.111), Pour mieux saisir cette distance entre les deux maris, le narrateur nous précise que la différence ethnique est à la base de cette discordance. Il nous livre des détails qui laissent entendre que cette relation d'amour ne pourrait pas être aussi idéale, et ce, à cause de l'altérité, de la différence ethnique entre l'homme et la française : « Alors qu'est ce que tu veux me proposer pour ma mort, toi ma femme qui n'as pas su me donner un peu de ta vie ici...Dis-moi [...] Toi et moi, unis dans la mort, après toutes ces années chacun avec son malheur, incapables d'en bouger, accrochés l'un à l'autre, pour quelle vie ? [...] Mais n'attends pas ma mort pour m'enfermer avec toi, dans le caveau d'une famille qui ne m'a pas aimé. » (*Le Silence des rives*, pp.120-121). L'altérité accroît de jour en jour son silence et son désarroi. Si cette française refuse d'accompagner son mari à son village natal, elle se situe à l'opposé, d'une certaine Marie, l'épouse française de Amer Ou Kaci dans le roman *La Terre et le Sang* de M. Feraoun, qui a incarné le pont entre son mari, -n'ayant jamais préparé son retour auprès des siens-, et la Kabylie. En la présentant ainsi, le narrateur précise que cette faille qui s'est creusée entre lui et sa femme va conduire jusqu'au lieu de l'indicible : « Maintenant il revient, elle ne l'attend plus, elle est là, chez elle. » (*Le Silence des rives*, p.111), « [...] il n'était plus là pour l'entendre. » (*Le Silence des rives*, p.111), Cette impossibilité de communication avec l'Autre, pourrait bien signifier que l'époux resté irrémédiablement un étranger aux yeux de sa femme –française. Le mariage mixte incarne alors l'allégorie de la rencontre entre le Soi et l'Autre, entre Algérien et Français, dans notre corpus. De ces flux d'émigration vers la métropole, est né un croisement culturel important qui s'est concrétisé de manière dense, à travers les couples mixtes. L'épouse représente l'altérité, elle est cet Autre, entre l'homme et son épouse, fort peu de langage. La présence de l'amour qu'éprouve

l'homme envers sa femme -la française- ne peut empêcher le rappel que cette rencontre est inséparable des contingences de l'Altérité.

3.2. Le couple mixte dans le texte bouraouien

Nous avons vu précédemment que la narratrice dans *Mes Mauvaises pensées* livre ses confessions au Docteur C., fait son autocritique et critique par là-même les autres. Elle le fait également dans *Garçon manqué*, l'on se demande alors comment se présente son expérience de l'altérité ? La problématique de l'altérité ne cesse de troubler le bien-être de la famille de la narratrice. Elle évoque la souffrance de ses parents formant le couple atypique, lors de leur amour et leur union au temps de l'Algérie française : « C'est la mémoire de nos parents qui est importante. De leur souffrance. De leur humiliation. » (*Garçon manqué*, p.130). La narratrice, voire la romancière ne cesse de reprendre les souffrances de ses parents dans ses écrits. La figure du grand père français est la première à être présentée par la narratrice comme figure semant la terreur et la haine. Par le procédé temporel d'analepse, la narratrice adulte évoque des moments antérieurs à celui qui fait l'objet de son propos, elle narre au lecteur le comportement et l'attitude de son aïeul français envers sa mère et son père : « [...] j'ai peur parce que c'est la première fois que je reviens avec mon père à Rennes, [...], le jeune étudiant qu'un policier suivait parce qu'il était tombé amoureux de la fille du docteur, j'ai peur de sa fragilité » (*Mes mauvaises pensées*, p.143), « J'avance avec eux vers l'homme qui les a tant terrifiés pendant leur jeunesse » (*Mes Mauvaises pensées*, p.145) le père et la mère française n'arrivent jamais à pardonner à leur fille d'avoir épouser un algérien et le corps ainsi que les traits physiques de leur petite fille sont constamment présent pour leur rappeler cet enlèvement décrit dans le discours de la romancière par le terme de « vol » : « [...] on lui a volé sa fille. » (*Mes mauvaises pensées*, pp.151-152) C'est toujours cette violence venant du passé et alimentant le racisme de certains français envers les étrangers et les algériens spécialement. Ses textes comportent plusieurs de ces anachronies rétrospectives qui sont utilisées aux moments forts et aux charnières temporelles, elles ne peuvent pas être dues à un hasard mais

nous ne pouvons non plus affirmer qu'elles sont entièrement contrôlées par l'écrivaine. L'emploi de l'analepse a ainsi un effet rétroactif car il permet de revenir sur le passé colonial liant la France à l'Algérie.

Le contexte colonial de l'Algérie et le principe de la race : épouser un Arabe, ont conduit impérativement à rejeter la liberté du choix du conjoint et l'acceptation des descendants de ce métissage. Mais ce refus n'est pas à sens unique, il va dans les deux sens et les personnages de Bouraoui et de Sebbar sont des exemples significatifs de ce rejet par les deux groupes sociaux : les algériens et les français qui forment deux sociétés rigidement cloisonnées en période coloniale et post coloniale. En effet, la société algérienne est aussi opposée à ce mariage mixte que la société française. Rappelant que la narratrice, voire l'auteure, est née quelques années après l'indépendance de l'Algérie, sa famille s'est installée immédiatement à Alger. La présence de cette petite famille hétéroclite en une période où la mémoire collective saigne encore, n'aura nul doute de nombreuses difficultés à surmonter.

La narratrice nourrit sans cesse dans sa conscience l'inacceptation et la haine de sa famille française, et en particulier celles de son grand père français, elle garde aussi en mémoire d'autres événements traumatisants qui viennent aggraver encore plus son désarroi. Dans *Garçon manqué* elle cite la moquerie que sa mère affligée a subi : « Des étudiantes Françaises tombent amoureuses de ces hommes-là. Et parfois d'Africains d'Afrique noire. On se moque d'elle à la fac. De ces couples-là. On les insulte. On les salit. » (*Garçon manqué*, p.127) Cet amour entre l'algérien et la française lutte contre les hostilités coloniales au sein desquelles le couple était imbriqué. Elle nous raconte également une autre scène dans la rue, en France, là où elle attend le bus avec son père, elle entend une française qui dit, à propos de son père : « Il y a trop d'arabe en France. Beaucoup trop. Et en plus ils prennent nos bus » (*Garçon manqué*, p.130) A l'intérieur d'elle la narratrice est extrêmement blessée, elle exige le respect envers son père sinon sa colère et sa riposte seront immédiates et cruelles. A ce

propos, Tzvetan TODOROV souligne dans la préface à *L'Orientalisme l'Orient créée par l'Occident*¹ d'Edward Said :

« [...] délimiter un objet comme « l'Orient » ou « l'Arabe » est déjà un acte de violence. Ce geste est si lourd de significations qui neutralisent en fait la valeur du prédicat qu'on ajoutera : l'Arabe est paresseux » est un énoncé raciste, mais « l'Arabe est travailleur » l'est presque autant ; l'essentiel est pouvoir aussi parler de « l'Arabe » »²

A cause de leurs différences, ces couples se heurtent aux humiliations et injures. La romancière souligne par là, la transmission du stéréotype propre à l'algérien, qui se fait dans la constance. Il en va de même chez Sebbar, où le stéréotype perdure dans le temps, il se transmet de l'époque coloniale en postcoloniale. Il suffit, pour s'en persuader de revoir l'exemple de Mourad B. dans sa nouvelle *La Santé*. Bouraoui s'attache à présenter conjointement les stéréotypes formulés par l'idéologie française sur les Arabes mais aussi les images qu'ont ces derniers à propos des français, ex-colonisateurs et des enfants métis. La narratrice présente ainsi sa mère comme la cible du racisme algérien et son père comme cible du racisme français :

« cet endroit, où certains étudiants ont sali ma mère. La blanche avec l'algérien. La femme du français musulman. Le racisme. La maladie de ces étudiants. La maladie honteuse. [...] la peur de l'autre. [...] le danger de l'étranger. [...] oui, le racisme est une maladie. Un vice. Une maladie honteuse. Qui se développe parfois dans le silence des maisons. On murmure puis on ferme les fenêtres. On crie pendant le repas de famille. Haïr l'autre, c'est l'imaginer contre soi. [...] le racisme est une maladie. Une lèpre. Une névrose. » (*Garçon manqué*, pp.148.149).

« Ces mots qui s'échappent. Dans le métro. Dans le bus. A la faculté de droit à Paris. [...] ces petits venins. Comme tous ces petits crachats des enfants algériens dans la chevelure blonde de ma mère, au volant de sa GS bleue. » (*Garçon manqué*, p.150)

Le procédé de comparaison par « comme » met sur le même pied d'égalité le racisme des français envers son père que le racisme algérien envers sa mère la française. C'est sa manière particulière de procéder à la démythification du

¹ Paris, Le Seuil, 1980.

² TODOROV Tzvetan, Préface de *L'Orientalisme, L'Orient créée par l'Occident* d'E. SAID.

stéréotype. Sa stratégie se veut une déconstruction dans les deux sens. Sa conduite de la démythification est celle de « l'image retournée »¹, elle se mobilise à exposer que le sujet, qu'il soit Algérien ou français, glisse facilement dans la forte rancœur envers l'étranger. C'est une démarche démythificatrice parfaite : appartenir à un groupe ou une ethnie ne doit impliquer aucun attribut ou particularité. Elle reproche aux deux communautés leurs racismes envers l'enfant métis en particulier et envers tout ce qui est étranger en général. Bouraoui ne manque pas de préciser que ce racisme ne touche pas tous les français, il est centré sur un groupe qui reste minoritaire. Rien d'étonnant, après l'indépendance de l'Algérie, à ce que son père continue d'être la cible des insultes sur le sol français, la narratrice nous rappelle plusieurs fois l'événement de l'attente à l'arrêt de bus avec son père. Rien d'étonnant, non plus, à ce que sa mère soit la cible des injures en Algérie. La narratrice/ protagoniste nous décrit d'autres scènes de violence dont sa mère « la française », a été victime :

« Ma mère conduit la voiture. Des enfants montent un barrage de lianes tressées [...] Une pluie de pierres. Une pluie de crachats. [...] Comme si toute la haine de la guerre revenait à cet instant [...] avec les coups de poings des enfants algériens [...] Certains baissent leurs pantalons [...] Leur petit sexe. Leur petite arme. Ils frappent ma mère [...] Cet attentat. Cette agression de l'enfant sur la mère. De l'algérien sur la Française. » (*Garçon manqué*, p.79)

A cette rancune « éternelle » qui lie l'Algérie à la France à cause de la colonisation, la narratrice enfant est choquée de voir toute cette amertume et toute cette haine de la part des algériens envers sa mère : la Française. Les différentes insultes physiques ou psychologiques qui s'abattent sur le père de la narratrice en France ont donc leur reflet dans celles qui s'infligent à sa mère depuis l'indépendance de l'Algérie. Le déploiement des idéologies nationalistes après les indépendances entraîne une accélération de la spirale de violence envers les français qui sont restés en Algérie mais aussi envers les enfants de couples mixtes. Son père, sa mère et son être à elle restent la cible des critiques

¹ SOULAS -de- RUSSEL Dominique J.M., « L'imagologie, étude des stéréotypes nationaux, à l'exemple de ceux des Allemands dans la littérature slovaque de 1780 à 1914 » in Revue EXPRESSIONS N °2. Juillet 2016. [https://www.academia.edu/28969492/Revue EXPRESSIONS n 2](https://www.academia.edu/28969492/Revue_EXPRESSIONS_n_2), consulté le : 08-02-2017.

des deux communautés. La mère de Sebbar, « la Roumia » a connu, elle aussi, l'exil, un exil que l'auteure qualifie d' « *exil amoureux* », expression citée dans sa correspondance avec Nancy Huston, tout en précisant que sa sœur, en se mariant avec un Martiniquais « *répète donc l'exil amoureux de sa mère* »¹

Comme nous venons de le dire, la littérature francophone présente de nombreux récits de mariage mixte qui se sont noués en dépit d'innombrables contraintes. Représentant les tensions engendrées par la situation coloniale, le topo du couple mixte est connu aussi dans la littérature maghrébine d'expression française. En effet ce référent biographique propre aux deux romancières nous conduit à revisiter cette liaison interdite dans d'autres textes littéraires célèbres, notamment dans *Agar*² d'Albert Memmi, cet écrivain tunisien qui ouvre sa carrière littéraire par un récit largement autobiographique *La Statue de sel* publié en 1953, un véritable témoignage sur l'enfance et l'adolescence de son protagoniste : Alexandre Mordekhaï Benillouche, jusqu'à l'âge mûr. Après s'être distingué par cette remarquable production, il aborde le problème du couple mixte dans son roman suivant *Agar*, c'est un récit qui évoque le mariage d'un narrateur, médecin, juif tunisien et d'une française. Dans sa préface du *Portrait du colonisé*³, Memmi commente le but qu'il s'était assigné lors de l'écriture de ses textes précédents :

« Ce fut « Agar », qui se terminait par un autre échec. Je fondais alors de grands espoirs sur le couple, qui me semble encore l'un des plus solides bonheurs de l'homme ; peut-être la seule solution à la solitude. Mais je venais de découvrir également que le couple n'est pas une cellule isolée, une oasis de fraîcheur et d'oubli au milieu du monde ; le monde entier au contraire était dans le couple. Or pour mes malheureux héros, le monde était celui de la colonisation ; et si je voulais comprendre l'échec de leur aventure, celle d'un couple mixte en colonie, il me fallait comprendre le Colonisateur et le Colonisé et peut-être même toute la relation et la situation coloniales »⁴

¹ SEBBAR Leïla et HUSTON Nancy et, *Lettres Parisiennes, Autopsie de l'exil*, Paris, Bernard Barrault, 1986, p.121.

² *Agar*, 1955, Paris, Editions Corrèa Buchet Caste, réédition : Gallimard, 1984.

³ MEMMI Albert, Paris, Payot, 1973.

⁴ Ibid, p.9.

En changeant de genre, Memmi opte pour cet essai afin de dire et de confirmer que le mariage mixte est un mariage de deux mondes qui personnifient la relation du colonisateur et du colonisé et vice-versa, ce qui est évident, donc, c'est que son existence va inscrire dès lors ce choc des deux cultures à l'intérieur même du couple. Le couple de Memmi, réunissant sous un même toit, la protagoniste : Marie, française, alsacienne, blonde aux yeux bleus, catholique et distinguée et le narrateur : juif, maghrébin né en Tunisie et attaché à sa culture méditerranéenne, connaît l'échec inéluctable et semble aboutir à une impasse car les retentissements du colonialisme rejaillissent sur cette union : elle, représente le colonisateur et lui, représente l'Arabe colonisé.

Revenons au texte bouraouien où la narratrice, à partir de l'exemple de son père, nous précise : « L'élégance de mon père. Son gout des jolies choses. [...] il parle très bien français. Sans accent. Il a fait l'école normale d'instituteurs. A Constantine. En Algérie française. Il a passé son bac à Vannes. On le surnommait l'oiseau rare. Il a fait des études d'économie à la faculté de Rennes. » (*Garçon manqué*, pp.126.127), il est « Protégé de façon illusoire par son intelligence. Par ses notes. Par son éducation. Par ses premiers prix » (*Garçon manqué*, p.127) Bouraoui arrive efficacement à moduler ou plutôt reculer et rejeter le stéréotype sur L'Arabe et espère effacer les vieilles images dévalorisantes de l'algérien. Effectivement, la narratrice déclare le triomphe de ses parents sur cette communauté raciste par : « [...] l'amour de ma mère qui ne pliera pas. » (*Garçon manqué*, p.127) et réussit à faire triompher l'Amour et les relations humaines.

Comme nous l'avons précisé tout au début de ce chapitre, notre analyse est beaucoup plus orientée vers les processus de démythification que ceux de la mythification, car nous pensons que l'intérêt du texte littéraire apparaît bien dans la déconstruction du mythe. En se référant aux textes fictionnels de Bouraoui, et au pacte référentiel qui se confirme à travers les nombreux indices qui autorisent les lecteurs à lire ses romans comme les récits de vie de l'auteure même, rien ne semble dire que le couple mixte que forment ses parents ait connu d'échec ; en effet, la mise en texte du couple mixte conduit le lecteur à

deviner implicitement que l'étudiant algérien et la française ont fait preuve d'un grand courage pour tenter de résister aux pressions familiales, figurées surtout par le refus et l'hostilité du père de Maryvonne, et par l'environnement collectif. Le couple mixte, cette liaison interdite, serait donc une forme de défi contre les barrières culturelles artificielles imposées par l'héritage colonial, contre les esprits sclérosés et obtus. Ce couple a pu faire tomber les clôtures imposées par l'héritage historique colonial. En franchissant ces barrières sociales, raciales et culturelles, Bouraoui cherche à donner sens à sa propre existence, mais également à l'existence de ses semblables. Etant deux enfants de couples mixtes, Sebbar et Bouraoui sont le témoignage positif de la réussite du couple mixte. Albert Memmi, à juste titre, écrit : « Un jour viendra peut-être où le mariage mixte sera l'une des contributions les plus efficaces et les plus belles à la grande communion entre les peuples en une seule humanité. »¹

3.3. L'enfant métis

Le statut de l'enfant métis n'est pas plus simple que celui du couple que forment ses parents : mère française et père algérien. Les enfants métis subissent les conséquences des choix qu'ont dû faire leurs parents. La narratrice de Bouraoui dans toute sa production rencontre les hostilités des membres de la famille et les étrangers qu'elle rencontre d'un côté ou de l'autre de la méditerranée. Même dans son entourage le plus proche, la narratrice enfant connaît un sort pareil de la part de ses voisins algériens habitant le même immeuble qu'eux : « Je reçois un seau d'eau en sortant de l'immeuble [...] Un seau d'eau sale. Une odeur d'urine sur mes vêtements. Une punition sur la fille de la Française » (*Garçon manqué* p.81.) L'héritage colonial rejaillit sur l'enfant du couple mixte. Les algériens, les ex-colonisés ont aussi leur manière de stigmatiser l'Autre ; leurs représentations touchent les français qui ont préféré rester après l'indépendance de l'Algérie et les enfants de couples mixtes. La narratrice de Bouraoui se sent

¹ *La libération du juif*, Paris, Gallimard, 1966, p.91.

toujours traquée par son statut d'enfant métis, elle est astreinte à cohabiter avec le dérèglement identitaire de son Moi. Il lui arrive de penser à tout abandonner et à partir loin de ses deux terres à la recherche d'une paix psychologique. Elle et certains des personnages des récits ont vécu des expériences de racisme ce qui conduit à une dévalorisation de leurs identités. Nous retenons dans son écriture que l'environnement familial ainsi que l'école, la rue et les médias sont des zones de circulation de nombreux stéréotypes. Les paroles de camarades de classe ou attitudes d'enseignants envers les enfants métis sont mal vécues et laissent de mauvais souvenirs.

En s'adressant à son Alter Ego Amine, le métis comme elle, à travers le pronom de la seconde personne du singulier, elle lui dit, en imaginant son avenir en France par un procédé de prolepse : « Tu seras, [...] dévoré par ce racisme-là, de peau, de couleur, d'origine. » (*Garçon manqué*, p.58) Ces digressions /conversations de Nina avec Amine sont nombreuses dans le texte, la narratrice –enfant, connaissant bien la France, lui rappelle son sort s'il s'avise de partir en France comme tous les algériens qui ne cessent de rêver au départ. Il sera confronté au racisme et à l'anéantissement de l'identité :

« [...] en France tu entendas bicot, melon, ratonnade. Tu te défendras. Et ils diront : « mais ce n'est pas toi ». Ce sera une douleur. Toi tu voudras bien être un bicot. Mais tu n'es rien, Amine [...] tu ne seras même plus un homme arraché à la forêt d'Alger. » (*Garçon manqué*, p.39)

Ce procédé d'anticipation, qui est la prolepse : « par lequel le narrateur évoque un moment postérieur à celui qui fait l'objet du propos, selon G. Genette. »¹, peut transmettre une impression de fatalité et de destin inévitable. Bien qu'essentiellement rétrospectif, son discours ne manque pas de contenir ces sauts dans le futur lorsqu'il s'agit de l'avenir incertain des enfants métis en France. Par ce procédé, la chronologie dans l'écriture de Bouraoui paraît non maîtrisée car elle obéit aux sensations affectives très fortes qui traversent le « Moi » de la

¹ BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p.180.

narratrice. La pensée de la narratrice obéit à la logique de la mémoire, du souvenir, l'analyse de la structure de nombreux passages, fait ressortir des ruptures dans la progression des idées et la continuité des thèmes. S'adressant toujours à Amine, la narratrice complète son propos et rajoute : « Tu ne seras rien » (*Garçon manqué*, p.59) cette formule résumera la situation des enfants naissant de couples mixtes, une situation identitaire qui n'est, certes, pas semblable à la situation des émigrés, mais elle n'est pas meilleure. Ils sont et resteront inclassables, le haut degré de l'exclusion s'exprime à travers l'adverbe « rien ».

L'emploi du futur dans ces énoncés a une valeur de préméditation, il anticipe les vérités immuables du racisme français envers les enfants métis et envers tout ce qui est étranger. Le cas de la narratrice de Bouraoui nous rappelle le personnage principal de l'œuvre de Feraoun *Les Chemins qui montent* : Amer N'Amer, qui lui aussi, concrétise l'exemple de l'enfant naissant du couple mixte ; il est le fils d'un kabyle et d'une française. « Braves gens, votre âme saigne en nous voyant mais nous n'avons que faire de votre pitié hypocrite. Elle part d'un préjugé écœurant et fait plus de mal que la trique. [...] nous nous étions libérés de tout, sauf du mépris des français »¹ Malgré les coutumes surannées, les coutumes trop contraignantes de la société kabyle, Amer préfère retourner chez lui, il réalise qu'il ne sera jamais reconnu comme français² à part entière.

Même en Algérie, ils seront exposés au même sort : « Tout se dresse contre nous. Nous sommes déjà dans la guerre, [...] Leurs mots. Leurs insultes. La haine revient. [...] Ils nous accusent. Ils disent Vous êtes les pieds noirs de la deuxième génération. » (*Garçon manqué*, p.72)

¹ FERAOUN Mouloud, *Les Chemins qui montent*, Paris, Editions du Seuil, 1957, pp.126-127.

² Cette vérité amère reste d'actualité : les médias parlent chaque jour des dépassements. De nombreuses émissions comme : « français égaux mais pas de la même façon » dénoncent les discriminations mais rien ne semble changer, les français d'origine maghrébine rencontrent quotidiennement des difficultés et ne peuvent être considérés comme des citoyens français à part entière.

Son écriture ne se donne donc pas pour unique fonction l'exploration des abîmes intérieurs des « Moi » de ses narratrices, elle active également un nombre d'images de l'Autre installé dans la mémoire collective.

4. Le rêve français¹

Dans sa fictionnalisation de l'histoire, Bouraoui rattache la mémoire collective à celle de l'idéologie basée sur des fondements raciaux. L'idéologie raciale qui apparaît dans l'éviction systématique de tous ce qui est étranger. Les immigrés maghrébins vivent l'expérience du racisme plus souvent que les autres étrangers venant d'Europe. Ils sont souvent assimilés dans la société française aux fauteurs de troubles, chômeurs, délinquants et considérés comme encombrants, désagréables et presque jamais comme citoyens à part entière. C'est une minorité qui est particulièrement affectée par les représentations stéréotypées courantes : terrorisme, paresse, délinquance, vol, incompetence et tant d'autres étiquettes racistes : « [...] ça court, ça court la racaille. Ça déambule. [...] il faut s'en débarrasser. Les renvoyer dans leur pays. Les exterminer. [...] Abdulmachinchose. » (*Garçon manqué*, p.131) Le propos bouraouien ici est d'autant plus comparable avec celui de Sebbar, puisqu'elles dévoilent de manière presque similaire la dénonciation du racisme envers les émigrés. Ces stéréotypes racistes et xénophobes génèrent des messages négatifs envers les Arabes et les algériens en particulier qui sont exposés quotidiennement à ces expériences. Les histoires personnelles ruminées des narratrices se mêlent à des événements politico-sociaux qui leur sont contemporains. En effet, l'émigration est désignée par « le rêve français » (*Garçon manqué*, p.38), la narratrice décrit l'allure les hommes algériens qui ne cessent de rêver à partir en France : « Ils attendent encore. La mer est une envie. [...] la mer est un mensonge. Ils rêvent. [...] ils espèrent. » (*Garçon manqué*, p.38)

Si le quotidien des émigrés exilés est très peu présent dans sa production, Bouraoui sait en donner parfois une image forte, comme l'indique le passage suivant ; elle décrit la scène de la fouille au débarquement en France :

¹ Titre tiré du corpus : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, p.38.

« J’aurai toujours une grande valise. Comme tous les algériens. Comme tous ces étrangers qui descendent du train, du bateau, de l’avion, chargés. Une maison entière dans les mains. Une identité à soulever. Une famille à déplacer, à emporter. Tous ces petits souvenirs. [...] Un jour, on fouillera ces valises suspectes. On parquera les Algériens au fond des aéroports. Dans un sac spécial. Avec un desk particulier. [...] on fouillera, avec des gants, les affaires et les corps de ces hommes, de ces femmes, de ces enfants. Algériens, passagers très dangereux. Ces bombes humaines. Ces gens de guerre. Ces terroristes par leur seul visage, par leur seul prénom, par leur seule destination. [...] Très dangereux. Les mains levées. [...] Ces étrangers. Ces bêtes à chasser du territoire français. On cherchera la hache, le couteau et l’explosif. On fouillera pour la sécurité, diront-ils. Mais aussi pour salir et rabaisser. Parce que la guerre d’Algérie ne s’est jamais arrêtée. Elle s’est transformée. Elle s’est déplacée. Et elle continue. » (*Garçon manqué*, pp.100-101)

Ce passage tellement puissant nous livre, tout d’abord, à travers un champ lexical qui rappelle les conditions de vie des émigrés dans leur pays d’origine : « grande valise », « une maison entière à soulever », « Une famille à déplacer, à emporter », leurs biens sont restreints à quelques bagages englobant toute une vie. Ils arrivent chargés par tous les moyens de transport : train, bateau, avion. L’énumération souligne également l’afflux de ces étrangers en France. Les « étrangers », ou du moins ce qu’on groupe sous ce terme discriminant, ce sont tous les Algériens. La procédure évoquée par Bouraoui à travers ces formules concises, rappelle d’une part les Contrôles aux « faciès »¹ des jeunes « Noirs »² et « Arabes » bestialisés, et d’autre part leurs formulations en phrases nominales suit le modèle des titres journalistiques. Venir de bien loin pour connaître l’humiliation. Alors même que ces émigrés sont en quête d’une vie meilleure, ils sont confrontés à l’humiliation, au rabaissement, condamnés à vivre sous l’étiquette éternelle d’étrangers, d’Arabes. De là, la romancière avance des

¹ Expression d’origine belge, se dit d’une personne ayant un visage peu agréable. Confrontation plus ou moins caractéristique du visage.

² Il n’y pas que les noirs d’Europe qui souffrent de cette discrimination, les noirs d’Amérique aussi, les exemples sont nombreux, nous rappelons l’affaire de Michael Brown le 9 Aout 2014 à Ferguson au Missouri, abattu par un policier blanc. Plusieurs manifestations ont eu lieu et le gouverneur a déclaré l’état d’urgence et le couvre-feu. La réalité du racisme persiste, c’est vrai elle est plus cachée, mais les exemples restent nombreux.

critiques à l'égard des médias qui vulgarisent les stéréotypes et les clichés sur l'algérien et l'Arabe.

Par ailleurs, ce passage représentant un discours monologique dissimulant une argumentation basée sur une matrice juxtaposant une suite d'arguments et une conclusion. Bouraoui use d'un procédé particulier pour faire référence à l'image de « l'algérien », elle a recours au procédé de définition. Il existe plusieurs procédés de la mise en argumentation, ils interviennent sous diverses formes, et dépendent de la situation et de la manière dont le locuteur perçoit son interlocuteur. Les spécialistes de l'argumentation proposent différentes catégories de classification de ces procédés argumentatifs mis en œuvre dans les actes de langage, à titre d'exemple P. Charaudeau les divise en trois catégories : les procédés sémantiques, les procédés discursifs et les procédés de composition, selon qu'on le fait : « [...] en s'appuyant sur la valeur des arguments. Ce sont les procédés sémantiques », ou : « [...] en utilisant des catégories linguistiques dans le but de produire certains effets de discours. Ce sont les procédés discursifs. », ou, enfin : « [...] en organisant, lorsque la situation de communication le permet, l'ensemble de l'argumentation. Ce sont les procédés de composition. »¹ Il serait hors de propos de nous étendre sur tous ces procédés² et nous nous contenterons d'exposer celui de la définition. Se classant sous l'ensemble des procédés discursifs, la définition est : « une activité langagière qui appartient à la catégorie de la qualification et au mode d'organisation descriptif. Elle consiste en particulier à décrire les traits sémantiques qui caractérisent un mot en propre, dans un certain type de contexte. »³

Le procédé de définition opéré dans le passage ci-dessus ne fait pas que désigner les algériens, il révèle l'orientation du discours, en les désignant sous certains points de vue. Au nom « Algérien », la romancière rattache une série de stéréotypes : un algérien est un être dangereux, terroriste, bête dont on doit se

¹ CHARAUDEAU Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992, p.815.

² Nous renvoyons le lecteur intéressé à l'ouvrage de Patrick CHARAUDEAU pour de plus amples informations.

³ CHARAUDEAU P., *op.cit.*, p.821.

protéger et même le chasser du territoire français. Des critères qui deviennent figés à la reconnaissance de l'étranger maghrébin, des termes qui sont trop loin dans la radicalité, dans la brutalité, annonciateur d'une tonalité agressive : « bombes humaines », « terroristes », « bêtes à chasser », des représentations stéréotypées que le discours politique et médiatique favorisent. Dans cet exemple, la contestation se fait, dans un premier temps, par l'implication : l'affichage de l'appartenance de la narratrice à ce groupe d'algériens étrangers, et, dans un second temps, par l'appel aux deux connecteurs argumentatifs : *mais* et *parce que*, qui par leurs emplois, engagent un discours de résistance et de dénonciation à ces affirmations. En traitant les algériens de : bêtes, bombes, terroristes, la romancière fait peser sur eux tous les stéréotypes et les menaces qui sont régulièrement associées à ces noms. La démarche poétique de Bouraoui est une plongée dans la conscience individuelle d'un « je » qui rejoint le « nous » d'une communauté des exilés (des métis) elle projette ses pathologies identitaires biculturelles à la communauté des émigrés en France. La romancière vise le groupe des français qui, même après l'indépendance de l'Algérie, continue à prôner la fidélité au discours raciste. Cette mauvaise conscience impériale est remise à neuf à travers la réaction des français envers ces émigrés qu'évoque la narratrice. Le régime coloniale a essayé hier d'ensevelir l'identité algérienne et se présente aujourd'hui sous le masque dominant du racisme et de la haine. Les mêmes discours et les mêmes schémas qui ont servis au colonialisme sont reproduits après l'indépendance par certains.

Un autre motif retient notre attention : le terme « bateau »¹, il est évoqué dans cet énoncé, et revient également dans son texte *Mes mauvaises pensées* : « il y a ce bateau que je n'ai pas pris » (*Mes Mauvaises pensées*, p.252) « ce » : le pronom démonstratif est convoqué pour le désigner car c'est un bateau particulier, il ne ressemble pas aux autres bateaux de croisière où chaque passager est impatient pour embarquer dedans et aller vers la découverte et le

¹ Le bateau a un sens négatif dans les littératures exiliques, se référer à l'ouvrage de MILNE Lorna, Patrick CHAMOISEAU, *Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam-new York, Editions Rodopi B.V., 2006.

loisir. Ici, c'est le bateau du malheur, il est le moyen de coupure, de l'éloignement, il conduit vers l'exil et la peur de l'étrangeté. La narratrice en faisant référence à ce bateau rattache son sort aux exilés et partagent leurs souffrances à quitter la terre première. Avec ce bateau, il ne s'agit ni plus ni moins que de faire le deuil de sa terre natale et des êtres chéris. Ces énoncés courts écrits dans son texte *Garçon manqué*, en 2000 conservent tout leur poids aujourd'hui et paraissent s'être immobilisées dans le temps et l'Histoire rapprochant l'occident et l'orient. Dans le regard de l'Autre, c'est le fait colonial qui prime sur les liens qui unissent la France et l'Algérie : « [...] parce que la guerre d'Algérie ne s'est jamais arrêtée. Elle s'est transformée. Elle s'est déplacée et elle continue » (*Garçon manqué*, p.101), nous soulignons le recours aux verbes « transformer », « déplacer » et « continuer » derrière lesquels le fait colonial persiste et continue à développer des clichés vénéneux qui prolifèrent constamment pour décrire les émigrés venant du Maghreb, voire de l'Algérie et qui ne cessent de vivre des tiraillements communautaristes dans ce pays d'accueil. L'intérêt colonial ajouté au racisme a creusé l'écart entre l'orient et l'occident, entre le Soi et l'Autre et le stéréotype reste le critère à travers lequel l'Autre est défini.

Il est en effet évident de voir que Bouraoui se penche sur les préoccupations des émigrés et que son centre d'intérêt n'est pas uniquement son « je » mais aussi le « il » de ses semblables qui partagent l'entre-deux d'une manière ou d'une autre : soit par leurs origines (enfants de couples mixtes), soit par leur exil (émigrés et enfants d'émigrés). Les exemples relevant du thème de l'émigration sont nombreux dans ses textes, nous avons sélectionné les plus significatifs :

« Je ne sais rien de l'immigration. De cette déportation. De cette misère. Je ne sais rien des usines. Des chantiers. Des constructions. Je ne sais rien des harkis. Des travailleurs. De leurs femmes. Du regroupement familial. Ce n'est pas mon histoire. Ce n'est pas mon malheur. Non, je ne suis pas un fils d'émigré. [...] Non, je ne suis pas comme eux. Ces étrangers. Cette souffrance. Ces enfants de la deuxième génération. Je n'ai pas leur mémoire. [...] Non, je ne sais rien de la banlieue. Ces immeubles après les bidonvilles. Cette concentration. Ces cages d'escaliers. Ces étages. Ces cités. Ces bandes. » (*Garçon manqué*, p.58)

Nous sommes sensible à la présence et au nombre de démonstratifs répétés : « cette », « ces » renvoyant à des réalités évidentes, incontestables qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer. En effet, cet énoncé est très révélateur, il réunit deux procédés esthétiques. On assiste en premier lieu à une succession de définitions de l'émigration à travers les démonstratifs : « ces », « cette ». Ce procédé de définition par démonstratifs ne tend pas vers l'objectivité, il porte, au contraire, la griffe esthétique de l'écriture de Bouraoui. Subordination et coordination sont encore une fois absentes, les phrases dans ce passage ne sont pas liées par des outils de jonction, elles sont juxtaposées, ce qui accentue la brutalité et la force des affirmations. La parataxe et l'asyndète deviennent des constantes de l'écriture de Bouraoui ; elles sont décelables dans pratiquement tout le corpus sélectionné. En réalité, le style de Bouraoui est loin d'être impersonnel. Dans un second temps, c'est, à une accumulation de négation syntaxique que l'on assiste, qui renforce le premier procédé et qui pourrait avoir une portée dépréciative. Mais, dépréciative envers qui ? Il semble que la narratrice éprouve la volonté de s'extraire de cette communauté. Il est évident que, ni elle, ni Amine, son Alter-Ego, n'appartiennent à la communauté des émigrés, mais pourquoi présenter cette non-appartenance de cette manière ? La négation est convoquée, non pas pour dénier encore plus la situation de cette pauvre communauté, mais afin d'affirmer la gravité de sa situation. L'anaphore : « je ne sais pas » et la négation installe un dispositif dépréciatif des conditions que subissent les émigrés en France. A travers cette négation se dégage d'une part une perspective d'affirmation, de concrétisation des conditions des maghrébins en France et d'autre part une dénonciation. C'est une forme de dénonciation contre la hiérarchie discriminatoire qu'établit la société française dans le classement des minorités. La communauté de première et seconde générations d'émigrés se trouve au bas de l'échelle sociétale. Façon de s'indigner d'une réalité amère que les régimes politiques cherchent toujours à maquiller.

Dans le même récit, la romancière se parodie :

« [...] ceux-là qu'on a du vite loger dans des baraquements, des bidonvilles, des villages Sonacotra. Sans eau. Sans électricité. Ceux

qu'on a humiliés. Qu'on a regroupés. Qu'on a isolés. Qu'on a tardé à instruire. Par peur de la révolte. Qu'on a exploités. Qu'on a ramenés d'Algérie. Comme une denrée. Des mains fortes. De la chair ouvrière. Des hommes. Puis leurs femmes. Ramenées. Comme des paquets. Par la poste. Par ces bateaux bondés. Dans une inhumanité certaine. Cette honte. Lente à accepter. A reconnaître. Cette honte française. » (*Garçon manqué*, p.105)

Nous remarquons que nous retrouvons la même mention de cette misère chez Sebbar, ces phrases nominales résument de nombreuses années de misère. De là, nous pourrions dire que Bouraoui a emboité le pas à Sebbar, en dénonçant elle aussi les nombreuses souffrances des émigrés. Le pronom « on » dans ce passage, la romancière le fait apparaître pour ce qu'il est, un véritable raciste et xénophobe.

La singularité ou plutôt originalité littéraire de Bouraoui tient à deux traits essentiels : la volonté de se comprendre elle-même et le désir de réfléchir sur le métissage à partir de sa propre situation, comme résultat de la relation entre deux cultures et deux pays. Ce qui tourmente les narratrices de Bouraoui existe sûrement en chaque sujet qui présente des caractères interculturels semblables.

« Oui, je l'aurais, mon esprit de vengeance. Le même esprit que ceux qu'ils appelleront, un jour, beurs. On ne pourra plus dire Arabe, en France. On dira beur et même beurette. Ça sera politique. Ça évitera de dire ces mots terrifiants, Algériens, Maghrébins, Africains du Nord. Tous ces mots que certains Français ne pourront plus prononcer. Beur, c'est ludique. Ça rabaisse bien, aussi. Cette génération, ni vraiment française ni vraiment algérienne. Ce peuple errant. Ces nomades. Ces enfants fantômes. Ces prisonniers. Qui portent la mémoire comme un feu. Qui portent l'histoire comme une pierre. Qui portent la haine comme une voix unique. Qui brûlent du désir de vengeance. » (*Garçon manqué*, p.129)

Dans ce passage la romancière reprend l'émergence du mot « Beur »¹, elle forge une définition à cette catégorie. Avec une parfaite efficacité de l'illusion romanesque, Bouraoui amène le lecteur à s'interroger sur le destin de cette deuxième génération d'immigrés en France, appelée communément « beurs ».

¹ Les journalistes ont forgé ce néologisme pour remplacer le mot Arabe ou maghrébin et l'ont baptisé : beur ou beurette. Lire à profit l'ouvrage de LARONDE Michel, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, L'Harmattan, 1993, Paris, il propose une étude minutieuse et historique de cette appellation. Se référer aussi à l'ouvrage de REDOUANE Najib (s.la dir.de), *Où en est la littérature « beure » ?*, Autour des Textes maghrébins, Paris, L'Harmattan, 2012, pour de plus amples détails.

Mais contrairement à ces sujets-exilés dont parle l'auteure et qui, malheureusement, empruntent les chemins de la délinquance pour palier à leurs troubles identitaires, la narratrice s'empresse de taire sa violence et de contrôler ses pulsions pour ne pas sombrer dans la marginalité et le désespoir. La récusation d'assimilation aux enfants d'émigrés illustre le déni de la situation de ces derniers. « Étranger » et « racisme » deux termes qui reviennent de façon obsédante dans sa production :

« [...] il y a ce mot terrible, que j'entends, étrangers, je ne sais pas si je l'entends dans les chansons, je ne sais pas si je l'entends dans ma tête, je ne sais pas s'il vient à cause de moi, de mes visions, je ne sais pas si c'est à cause de mon corps, qui se sent nouveau, dans sa chair » (*Mes Mauvaises pensées*, pp.91-92)

« Oui le racisme est une maladie. Un vice. Une maladie honteuse. Une lèpre. Une nécrose. C'est le corps de ma mère avec le corps de mon père qui dérangera. » (*Garçon manqué*, p.149)

Comme le dénonce Frantz Fanon dans son pamphlet *Pour la révolution africaine* : « Arabes inaperçus. Arabes ignorés. Arabes passés sous silence. Arabes subtilisés, dissimulés. Arabes quotidiennement niés, transformés en décor saharien. »¹, une construction syntaxique similaire à celle du passage dans *Garçon manqué* que nous venons d'évoquer plus haut ; basée sur la négation, que ce soit syntaxique par la suffixation ou lexicale, montrant la négation de l'Autre. L'objectif de la romancière, dans ces quelques passages, revêt « une autobiographie fictive et collective d'un espace culturel »², sa souffrance s'associe à celle des autres en vue de la faire partager au lecteur. Les multiples scènes de déambulations identitaires qui foisonnent dans ses textes participent de cette intentionnalité. Elle appelle fiévreusement à un changement qui débarrasserait les sociétés de la maladie du racisme et de la xénophobie.

¹ FANON Frantz, *Pour la révolution africaine*, Paris, Maspero, 1961, p.47.

² GEHRMANN Susanne, GRONEMANN Claudia, *Les Enjeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.9.

Tenant, par conséquent, d'effectuer un travail sur l'identité collective et individuelle, Bouaroui et Sebbar construisent leurs romanesques autour de la problématique de la relation à « Soi » et à « l'Autre ». Malgré les différences discursives qui marquent leurs procédures imagologiques : Bouraoui accentue le phénomène de l'altérité sur le « Moi » de sa narratrice, enfant métis, Sebbar le saisie dans la collectivité, toutes les deux arrivent certainement à la relativisation radicale des traits attribués aux groupes et à leurs cultures. Toutes les deux choisissent de dédramatiser l'image de l'Autre, chacune à sa manière. Leurs démarches désenclavent les consciences et soutiennent les évolutions du rapport biculturel. Elles entreprennent, dans leurs fictions, de dépeindre les deux communautés algérienne et française, avec les qualités et les défauts qui leur sont attribuées, elles soulignent les points positifs et négatifs de chacune d'entre elles, des représentations de Soi et de l'Autre. Le lecteur, réfléchissant à ces nombreux et particuliers exemples, ne manquera pas de revoir et reconsidérer les stéréotypes développés sur l'Autre. Leurs stratégies discursives adoptées dans le texte littéraire relèvent d'un désir de ranger les positions altéritaires dans la rubrique du réalisme et de la crédibilité. Si nous nous plaçons dans cette perspective, c'est pour rappeler le rôle important que joue la fiction comme espace d'ouverture sur l'Autre, tout en modulant et modérant et même anéantissant de façon définitive les stéréotypes.

Après avoir traité la déconstruction des discours hégémoniques, nous verrons dans le dernier chapitre d'autres formes de transgression venant pour compléter les précédentes. Nous montrerons par conséquent, à travers le texte littérature, et le rôle de l'écriture que leurs productions littéraires sont des mises en place d'une stratégie interculturelle particulière. Quelle logique l'emportera sur l'autre, celle de la perte et de la déchéance ou celle de l'apaisement et de la reconquête ? C'est ce que nous verrons au dernier chapitre de cette partie.

Chapitre III : Le texte littéraire : un incubateur interculturel

La littérature est l'un des discours socialement produits que nous devons considérer comme support d'apprentissage de langues, de cultures étrangères, et d'Histoire. En effet, elle est un matériau pédagogique. Au cours des siècles, elle a toujours exprimé les aspirations pérennes des humains, leurs expériences subjectives, le rapport singulier au langage, aux savoirs, aux codes sociaux, aux valeurs et aux représentations de Soi et de l'Autre. Le texte littéraire est l'un des moyens d'accès à la compréhension de formes culturelles différentes. Une autre spécificité majeure du texte est sa littéarité, c'est-à-dire le fait qu'il offre une multiplicité d'interprétations dépendant des compétences linguistiques, culturelles, des pratiques de lecture, des orientations de recherche, et surtout de la sensibilité de chacun de nous. Nous considérons, dans ce dernier chapitre, le texte littéraire, comme l'espace pour assoir et approcher l'interculturel, la relation à l'Autre. La cohésion au sein de la diversité doit passer obligatoirement par l'acceptation de l'Autre. C'est le texte littéraire qui restaure le lien entre le Soi et l'Autre.

Au premier abord, les écritures de Bouraoui et de Sebbar semblent mobiliser les structures manichéennes postulées par E. Said dans l'approche postcoloniale pour enfoncer l'écart et la distance entre l'Algérie et la France, néanmoins, nous sentons qu'elles désirent dépasser ce manichéisme et établir des ponts nouveaux pour assoir des réflexions sur l'entre-deux, sur l'interculturel, comme nous venons déjà de le signaler plus haut à travers les exemples mobilisés pour considérer la problématique de l'altérité. Nous examinons dans ce troisième et dernier chapitre intitulé : « le texte littéraire : un incubateur interculturel » d'autres exemples, complémentaires aux précédents et enrichissant encore ces volontés. Quelles solutions proposent les écritures des deux auteures pour remédier à ces oppositions et ces dichotomies qui déchirent leurs personnages ? Que suggère le texte littéraire pour vivre cette situation interculturelle génératrice de conflits, de combats et de déséquilibre ? Réfléchir sur ces oppositions, c'est poser en fait la question du rapport des auteures au

monde. Comment affronter l'hostilité affichée par les deux « camps » : algériens et français, par les uns comme par les autres ?

Dans ce chapitre nous examinons alors sous quelles formes les catégories manichéennes spatiales, sociales et identitaires que nous avons relevées au cours de la première partie pourraient être transformées en rapports fructifiés entre le Soi et l'Autre, rendant, par là, possible le postulat de cohabiter ensemble dans la diversité. Nous accordons une attention particulière à ce chapitre car nous nous sentons impliquer et nous adhérons aux idéologies émancipatrices, libératrices des personnes qui sont convaincus que la réflexion, le savoir et la littérature comme meilleurs moyens pour contourner et se hisser au-dessus des clivages et des conséquences du marasme humain. La question de l'interculturel est d'autant plus d'actualité que le monde entier s'interroge actuellement sur les identités nationales, le phénomène de l'émigration et la relation à l'Autre.

L'interculturel, concept plus ou moins récent, qui s'offre au pluridisciplinaire. Pour comprendre l'enjeu du concept d'interculturalité, il est utile de considérer la définition qu'en donne Abdallah Pretceille. Le préfixe « inter » dans le terme d'interculturalité signifie, selon Abdallah Pretceille : « une mise en relation entre des groupes, des individus, des identités »¹, il est aussi : « l'échange, l'interaction, le partage. »²

Aussi, la transculturation³ concept que Serge Gruzinski a développé pour désigner le passage d'une culture à une autre, un passage non contraignant car il permet le retour vers la culture d'origine avec aisance. Loin de tout débat technique, nous utiliserons « interculturel » et « transculturel » comme concepts interchangeables, par la considération du fait qu'ils versent tous deux dans une perspective commune : l'échange et la productivité car ce qui importe c'est le sens et les vérités qui se dégagent derrière ces concepts, à savoir la vérité humaine.

¹ ABDALLAH PRETCEILLE Martine, *L'Éducation interculturelle*, Paris, PUF, 1999, Coll. Que-sais-je ? p. 58.

² GROULX Dominique et PORCHER Louis, *L'Altérité*, Paris, L'harmattan, 2003, p.136.

³ GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

Cette séquence s'appuie amplement sur l'approche postcoloniale telle que préconisée par H. Bhabha, afin de dévoiler la structure et le fonctionnement de l'imaginaire francophone de Sebbar et de Bouraoui, et de le rattacher au concept d' « hybridité ». Apportons en premier lieu quelques éclaircissements sur la pensée de « l'hybridité » d'Homi Bhabha avant d'identifier et d'analyser les passages qui s'inscrivent dans cette perspective. Nous verrons par la suite que Bouraoui et Sebbar jouent, toutes les deux, sur la dimension subversive de l'hybridité culturelle.

L'approche postcoloniale est actuellement débattue par un nombre croissant d'ouvrages et d'articles et ne cesse de s'ouvrir à d'autres perspectives. Malgré la diversité des aires géographiques des œuvres et de la critique, une constante est remarquable : l'approche postcoloniale a servi à relever les expériences et les références à la domination occidentale et à considérer les efforts considérables de résistance des pays dominés, mais, elle a permis aussi la réflexion sur le dialogue, les échanges et les interactions entre anciens régimes coloniaux et pays colonisés.

L'œuvre de Fanon a été un point de rencontre entre E. Said et H. Bhabha. La lecture réalisée par Said des textes de Fanon a préparé les voies aux travaux de Bhabha qui a mis au jour la fécondité des oppositions dégagées par Said. Il revient à H. Bhabha, le jeune intellectuel d'origine indienne, d'avoir élaboré une contribution spécifique de l'approche postcoloniale en introduisant la notion « d'hybridité ». En se basant sur l'œuvre de Fanon et en particulier *Peau noire, masques blancs*, il forge sa pensée en apportant à la fois une critique et une démarche qui peut être orientée dans le sens de complémentarité avec l'analyse des structures du discours colonial d'E. Said. Tandis que ce dernier s'est intéressé aux oppositions¹ culturelles et raciales discriminatoires, Bhabha tente d'expliquer le fonctionnement du discours comme un fait qui est issu d'une

¹ ACHOUR CHAULET Christiane, « Edward SAID, lecture de Fanon, relais et prolongement. » Sud/Nord 2007/1, N°22, p.21-32. In <https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2007-1-page-21.htm>.

« relation productive »¹, devançant les simples catégorisations en termes de dominants/dominés. L'analyse bhabhienne peut donc conduire à une rupture avec les conclusions hégéliennes basées sur la relation dialectique entre deux identités opposées : le maître et l'esclave, par exemple. Nos lectures nous ont conduites à remarquer que Bhabha ne prétend point prendre le contre-pied de Said, mais son approche théorique comprend l'exploration d'un terrain pour l'action politique se situant, selon lui, en dehors de la dialectique des relations antagonistes et binaires entre colonisé et colonisateur². Le concept d'hybridité constitue une menace pour les discours hégémoniques, il déstabilise et subvertit les oppositions binaires qui structurent les pensées coloniales et postcoloniales. Ce théoricien formule qu'il ait une dynamique dans le moment non-dialectique du rapport manichéen. En d'autres termes, c'est avec Bhabha, que de nombreux critiques y compris BERDOLPH Jacqueline aperçoivent une nouvelle considération de la relation à l'Autre³. S'inspirant à la fois de Bakhtine, de Fanon et de Lacan, Homi Bhabha défait la structure qui caractérise la binarité entre colonisé et colonisateurs, dominés et dominants et cherche principalement à comprendre le fonctionnement de ce discours comme quelque chose qui est issu d'une *relation productive*, c'est-à-dire de processus dynamique qui dépasse les simples catégorisations (dominants/dominés). Cette édification dessine l'importance de l'étanchéité ou la porosité entre les deux mondes : celui du colonisé et du colonisateur, du dominé et du dominant. Bhabha offre la possibilité de négociation et de résistance entre les deux univers. Selon lui, la frontière existant dans la binarité entre colonisé et colonisateur n'est pas une division bien nette. Pour Lui, dit Jacqueline Bardolph, le va et vient dans les rapports entre colonisé et colonisateur se réalise dans une : « [...] influence réciproque des partenaires. », qui conduit : « [...] au désir de changement et de

¹ BHABHA Homi, « Race, temps et révision de la modernité » in *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, cité dans : BASTO Maria Benedita « Le Fanon de Homi Bhabha. Ambivalence de l'identité et dialectique dans une pensée postcoloniale », *Tumultes* 2008/2 (n° 31), p.48. DOI 10.3917/tumu.031.0047 In <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2008-2-page-47.htm>, consulté le : 23-11.2016.

² Ibid,

³ BARDOLPH Jacqueline, *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, Champion, 2002, p.32.

modernité. »¹ Nous verrons en quoi les écritures de Bouraoui et de Sebbar s'offrent comme espace « Hybride », pour ainsi reprendre le concept d'Homi Bhabha, qui le définit par : « [...], un site de la construction du symbolique, la construction du sens qui non seulement déplace les termes de la négociation, mais permet d'inaugurer une interaction ou un dialogisme dominant/dominé. »²

Examinons tout d'abord, le rôle de l'écriture pour la narratrice de Bouraoui et pour les personnages de Sebbar, pour aller ensuite à analyser les excipits de leurs textes et enfin considérer d'une part les nombreuses situations interculturelles et d'autre part le rôle de l'intégration de la langue Arabe comme vecteur d'interculturalité.

1. La force du verbe

R. Barthes disait que : « La science est grossière, la vie est subtile ; c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe. »³ , en quoi alors réside l'importance de l'écriture pour la narratrice de Bouraoui dans ses textes et pour le personnage de Sebbar dans *Le Silence des Rives* ? Nous allons nous rendre compte que le mot et la force du verbe gommeront la noirceur des récits de Bouraoui et de Sebbar. Commençons tout d'abord notre analyse par le texte bouraouien. Par quoi et comment alors compenser les rejets et dépasser l'écartèlement identitaire dans lequel se trouve la narratrice de Bouraoui ? Nous verrons que tout au long de la narration, le « je » dans *Mes mauvaises pensées* ou Nina dans *Garçon manqué* affirme qu'il n'y a que l'imaginaire qui lui offre ce que la réalité lui a refusé. Grace aux mots, sa narratrice extériorise sa colère et entreprend sa vengeance contre toute personne l'ayant blessée, sa volonté de dépasser ses angoisses se lie à l'expérience de l'écriture. De manière similaire, le personnage principal de Sebbar dans son récit *Le Silence des rives* est lui aussi écrivain, le narrateur nous le présente assurant la fonction d'écrivain public pour la communauté des émigrés et aussi comme poète, nous nous demandons alors

¹ Ibid, p.33.

² BHABHA Homi, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p.251.

³ R. BARTHES, *Leçon*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p.18.

pourquoi Sebbar choisit cette fonction particulière pour son personnage et que représente l'écriture pour lui ?

1.1. Le rôle de l'écriture pour la narratrice de Bouraoui

Tout au long de notre analyse, nous nous sommes rendu compte que la première attitude de la narratrice de Bouraoui face à sa condition de métisse est le mutisme, la violence allant jusqu'au désir de la destruction, toutefois, elle réalise pas à pas que l'écriture est la forme d'excellence de la protestation absolue, la création sera alors son refus de pactiser avec aucune des identités nationales. Dans *Mes mauvaises pensées*, le « je » de la narratrice est écrivain, en effet, elle déclare son statut au Docteur C. ainsi qu'aux lecteurs : « Je suis un auteur vivant. » (*Mes mauvaises pensées*, p.37) En commençant à écrire, ce « je » a le sentiment d'accomplir un acte inattendu et exceptionnel. Ses premiers pas vers cette activité commencent par les dessins et les journaux intimes, elle nous précise que son père était à l'origine de sa venue vers l'écriture, son intérêt pour l'écriture découle de lui, autrement dit, c'est grâce à lui que la jeune narratrice avait dévoré tous les trésors de la petite bibliothèque de sa mère, il l'a mis en état d'exprimer par les mots, sa sensibilité ; et ses conseils bienveillants lui ont donné le courage de continuer à écrire. Dans son roman *Mes Mauvaises Pensées*, elle lui rend un chaleureux hommage. « [...] et je sais désormais que l'écriture vient de lui (son père). » (*Mes Mauvaises pensées*, p.174), elle prend conscience que son premier rapport à l'écriture était en Algérie, le pays de sa première vie : « J'aimerais revoir le pays où j'ai appris à écrire. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.252) Il serait aussi à préciser que la lecture comme pratique culturelle semble ressourcer nos deux romancières et ce dès le bas âge, la disponibilité du livre et la familiarité avec la lecture sont les faits qui les ont orientées vers l'écriture.

Bouraoui n'est jamais retournée en Algérie, pourquoi ne fait-elle pas le voyage en quête de ce qui a été perdu ? Peut-être, parce qu'elle a peur de ne plus retrouver l'Algérie qu'elle chérissait, elle veut la faire vivre dans sa vague de mots. Sa terre et son père sont sa muse créatrice. Nous verrons dans cette

séquence que l'écriture constitue le processus le plus important de l'équilibre identitaire. Les « moi » inventés dans le texte sont ceux dont-elle rêve. La projection de soi débouche alors sur le fantasmatique. C'est là sa part d'invention.

1.1.1. Renaitre et être par (dans) l'écriture

Pour s'épanouir, la narratrice de Bouraoui nous fait savoir qu'elle a besoin de cet espace qui est l'écriture. Sans quoi elle est condamnée au mutisme et restera prisonnière de sa situation socioculturelle. L'écriture lui permet de rassembler et ajuster les éléments de son puzzle identitaire pour voir se mettre en place en fin de récit, une identité nouvelle complètement assumée. Elle a donc compris qu'il existe un ailleurs, plus aventureux mais combien apaisant, celui qui mène dans l'espace du langage. C'est en effet, à travers le langage et ses vertus, que la narratrice ne cesse de s'inventer et de se réinventer avec lucidité. Elle fait l'éloge de la suprématie de l'imaginaire et la force de la révolte. Le « je » des textes bouraouiens cherche désespérément à échapper à la fatalité de sa situation interculturelle. La narratrice ne réussit pas à authentifier son « moi », une partie de son « je » glisse dans le « jeu » de la fiction : « Je fais souvent le rêve du livre idéal [...] le livre de la vérité. » (*Mes mauvaises pensées*, p.166) Un renversement s'opère alors, le fictif sous forme de souvenir, de rêve ou de mensonge devient réalité, alors que la réalité devient apparence. Alors pour quelles raisons réunit-elle fictionnel et factuel dans pratiquement toute sa production, sinon parce qu'il est impossible pour l'écrivaine de les séparer de façon précise. Ce qui se refuse dans le réel, l'imaginaire le récupère en le métamorphosant en rêves et fantasmes. Ses récits disent une douleur et une colère. L'écriture devient pour la narratrice, voire l'auteure le lieu de récupération de soi, de son identité et de son équilibre. L'imaginaire ou le fictif l'aide à compenser et à maîtriser en grande partie ses angoisses existentielles : « Je ne peux pas écrire sur le rien, les mots s'effacent, chaque fois, parce que je m'efface, chaque fois. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.43) Riposter à la douleur du métissage, aux visions identitaires négatives par la force du langage et se

libérer par la thérapie de l'écriture. C'est par et dans l'écriture que se fait le retour progressif à la réincarnation, à l'espoir et à la confiance.

L'écriture est considérée comme un moyen de dépasser les limites du réel, dans la mesure où la narratrice, voire l'auteure, par son travail créateur, concurrence le déracinement, l'exil et la perte de la terre d'enfance. Elle a trouvé dans ce troisième espace le plein pied avec soi-même. Et nous pouvons désormais attester que l'écriture pour Bouraoui répond aux affirmations de Christiane ALBERT, qui précise que :

« [...] le narrateur/personnage entretient avec l'écriture un rapport particulier puisque, par son intermédiaire, il entreprend d'acquérir une certaine compréhension de la situation d'exclusion ou de marginalité dans laquelle il se trouve, l'écriture prend alors valeur d'élucidation de soi et du monde à travers l'autoanalyse. »¹

L'originalité de Bouraoui réside dans la volonté de sa narratrice à dépasser ses oppositions spatiales et socioculturelles et de s'appuyer sur la réunification ou plutôt la radicalisation d'éléments paraissant contradictoires à cause de l'héritage historique.

En troisième chapitre de la première partie, nous sommes arrivés à confirmer que l'écriture de Bouraoui reste dans l'ambiguïté, la narratrice, voire l'auteure, porte des masques, leurre son public et éprouve le plaisir à vivre à travers la fiction. L'écriture ressuscite le souvenir, vient au secours du Moi et répare le dysfonctionnement identitaire. Son écriture s'apparente alors par quelques aspects à la tendance surréaliste, que ce soit dans *Le jour du séisme*, *Garçon manqué* ou *Mes mauvaises pensées*, elle reçoit le souffle de la tendance surréaliste, dès que la juxtaposition obéit à la mémoire des narratrices. Nous ressentons encore la parenté surréaliste dans les propres propos de la narratrice : « Je fais souvent le rêve du livre idéal, qui s'écrirait dans un état d'inconscience, un livre surgi de l'hypnose, le livre de la vérité » (*Mes mauvaises pensées*, p.164) Nous sommes fondée dans ce cas à parler de l'importance du mécanisme psychique comme interpréteur de vérité, comme

¹ *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p.153.

invitation à retrouver les forces créatrices de l'irrationnel, puisque la narratrice, voire l'auteure, se lance à la découverte du domaine de l'inconscient et du rêve. Ainsi, ses textes se donnent pour des récits de vie qui rendent compte, simultanément, du quotidien et de la part du rêve qui l'habite. L'onirisme s'efforce de dépasser les déceptions qui naissent du contraste entre le désir et la réalité : « Le rêve est une seconde vie »¹, et la révolte se résolve en rêverie. La dislocation pousse la narratrice à se tourner vers le rêve, vers l'idéal. Elle est comme une dormeuse, à moitié consciente. Comme si la différenciation entre réel et irréel demeurerait sans importance. Au sens que lui confère Bouraoui, l'écriture est alors une entreprise de fuite, d'évasion, de libération et de salut. Malgré les nombreuses ressemblances avec la tendance surréaliste, son écriture reste loin de l'idéologie de cette dernière qui met en cause les notions de valeurs, de raison et cultivent les contradictions et le nihilisme, sources de ruptures dans leur groupe. A cet égard, Beïda CHIKHI précise que : « S'imaginer c'est s'originer. L'imaginaire assure une fonction de suppléances des traces disparues de l'histoire et de la culture. »² Ou même Aziz CHOUAKI : « Écrire, c'est restituer le simple fait de vivre. »³

1.1.2. L'écriture : un espace du retour.

Dans son premier roman *La voyageuse interdite*, en mobilisant le personnage principal de Fikria, qui, à travers sa fenêtre, s'octroie un caractère révolté et insurrectionnel en arrivant à contrôler la rue et surtout à observer et à tisser des histoires autour du monde extérieur en convoquant son imagination, la romancière devient critique et précise que l'écriture, étant une articulation du réel et d'irréel, n'est que transcription d'un imaginaire qui doit se libérer des contraintes de la réalité :

« L'important est l'histoire. Se faire une histoire avant de regarder le vrai. Réelle, irréelle, qu'importe ! Le récit entoure la chose d'un nouvel éclat, le temps y dépose un de ses attributs privilégiés, mémoire, souvenir ou réminiscence, le hasard peaufine l'œuvre et la

¹ DE NERVAL Gérard, *Aurélia*, Paris, Michel Brix, 1999.

² CHIKHI Beïda, *Maghreb en textes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.41.

³ In <http://www.ville-sevrans.fr/Culture/residence2.htm>, consulté le 22/mai/2016 à 19H30

chose prend forme. Enfin, là, on a une aventure. Que peut-on raconter sinon une histoire ? » (*La Voyeuse interdite*, pp.10-11)

L'examen de ce passage permet de cerner l'importance du fait littéraire pour la romancière, nous retenons alors la présence des éléments constitutifs de l'œuvre : « raconter, récit, histoire, temps, réel, irréel ». Narrer le vécu est un acte d'assurance, et la confusion entre la fiction et la réalité est tolérable, voire même indispensable. A travers l'écriture, la narratrice façonne une identité nouvelle, propre et différente de celle qu'on lui a voulu imposer. L'idée centrale de ce passage c'est donc que l'imaginaire, et non pas la réalité, qui reproduit l'œuvre littéraire. L'objectif recherché à partir de cette reconstitution de souvenirs d'enfance agrémentée de part et d'autres de mensonges et de fiction est l'auto-invention. C'est dans ce sens, que l'affirme G. Lucaks en décrivant l'objectif du roman : « [...] son contenu est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles, et par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence. »¹ C'est ainsi que la romancière tente de sublimer son entre-deux car si l'écriture : « est (sa) vision des choses. » (*Mes mauvaises pensées*, p.171) c'est que, pour elle, tout est possible à qui sait : « imaginer ». C'est en affranchissant le langage de ses contraintes que Bouaroui aspire à redonner sens à la vie de ses narratrices. Chez elle, le langage affirme que : « Il faut de l'imagination pour vivre, [...] pour écrire sur soi. » (*Mes mauvaises pensées*, p.63). La profondeur mystérieuse du langage et la force de l'écriture sont capables de réconcilier les « Moi » distants de la narratrice : « J'ai toujours voulu fuir la vie, l'écriture et l'amour en sont les ultimes moyens. » (*Mes mauvaises pensées*, p.8) La conjonction de coordination juxtapose le terme de « l'écriture » au terme de « l'amour » et les relie dans un rapport d'égalité. Ces histoires autobiographiques sont une preuve d'affirmation du pouvoir de l'écriture et de l'imaginaire auréolé. Ses textes disent et ne cessent de revenir sur sa conception de l'écriture entre factuel et fictionnel. Elle insiste sur cet exercice qui résout le passé dans le présent de la créativité. Dans le désir de se livrer se dessine l'urgence de l'expression littéraire qui s'entoure de la

¹ LUCKAS G., *Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963, p.118.

nécessité des fantasmes pour aboutir à la réalité identitaire. Tenue éloignée de sa terre d'enfance, la narratrice se construit un monde dans la fiction.

« L'écriture c'est la terre, c'est l'Algérie retrouvée, c'est l'état sauvage, [...] j'écris ce que j'aurais du vivre. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.189) La fiction et les métaphores sont l'occasion pour la narratrice d'évoquer le paradis perdu de la terre première et de l'enfance, où elle s'abandonne à l'évocation de l'Algérie. L'espace réel associé à l'espace imaginaire ou rêvé jalonne la production de Bouraoui. Le souvenir fantomatique de l'Algérie l'obsède jusqu'à provoquer des visions et des images hantées par le souvenir de l'Algérie, la narratrice perd peu à peu la notion de différence entre rêve et réalité.

1.1.3. L'écriture : un acte de vengeance

La narratrice Nina dans *Garçon manqué* annonce son projet de vengeance contre toutes personnes l'ayant humiliée. Comment s'élabore alors cette vengeance et par quel moyen ? Très affectée par le rejet familial et social, la narratrice, voire l'auteure, décide de s'enfoncer dans l'écriture :

« Oui, je l'aurais, mon esprit de vengeance. [...] moi aussi j'aurais cette force. Cette envie. De détruire. De sauter à la gorge. De dénoncer. D'ouvrir les murs. Ce sera une force vive mais rentrée. Un démon. Qui sortira avec l'écriture. » (*Garçon manqué*, p.129)

Ce passage de *Garçon manqué* voit la narratrice se lancer un pacte de vengeance que son « Moi » lui a dicté, écrire pour se venger, venger son père et sans doute, venger tous algériens exilés qui ont connu les humiliations de l'émigration, et, par là-même, acquérir une renommée et un statut : une identité littéraire, se faire reconnaître et se faire respecter par cette société française qui l'a si longtemps humiliée et rejetée : « je me vengerai » son écriture s'imprègne alors de violence. La narration, ici, est chargée de mots qui mettent en valeur la violence, l'agressivité du personnage contre les normes sociétales et les injustices infligées à son « Moi » métis. Le lecteur peut facilement lire la colère intérieure qui ronge l'âme de la narratrice, le substantif «démon» ayant deux connotations différentes, celle de la libération et celle du satanisme

et de la monstruosité, elle approfondit cette expression de vengeance avec le futur du verbe « sortir » qui connotera enfin la délivrance et le soulagement.

Son texte met en scène un ensemble de personnes de façon à préciser la position du « Moi » de la narratrice à leur égard, cet ensemble constitue la cible de l'écriture bouraouienne. En effet, sa production vise quelques-uns de ses proches, notamment des personnes qui sont à l'origine des traumatismes identitaires que l'écriture tâche de réparer comme certains membres de sa famille, et en particulier son grand père français qui l'a longuement ignorée, ou ses amours d'enfance, qui sont à l'origine de nombreux traumatismes identitaires ; ou toute personne qui n'a pas cru en ses capacités d'écrivaine. Le texte leur est explicitement adressé. Par l'écriture, la narratrice écrivaine arrive à contrôler sa vengeance, reprend le pouvoir sur ses pathologies et sur tous les esprits obtus.

L'écriture est également une riposte contre les nombreuses scènes racistes contre sa personne et contre son père se trouvant en France :

« Et mon silence toujours. Parce que ma voix n'est rien. [...] Bien sur qu'il ne fallait pas répondre. Je trouverai mieux. Je l'écrirai. C'est mieux, ça, la haine de l'autre écrite et révélée dans un livre. J'écris. Et quelqu'un se reconnaîtra. Se trouvera minable. Restera sans voix. Se noiera dans le silence. Terrassé par la douleur. » (*Garçon manqué*, p.132)

En décidant de prendre la plume et d'écrire, la narratrice est convaincue que l'acte de l'écriture est le meilleur moyen pour prendre sa vengeance à l'avenir ; les verbes conjugués au futur : « trouverai, écrirai, se reconnaîtra, se trouvera, se noiera » témoignent de cette conviction. C'est le cas de tous les français et algériens qui ont eu un comportement raciste envers elle. Ces personnages formant une masse anonyme sont les destinataires visés par l'acte de l'écriture. Selon la narratrice, le succès de l'entreprise réparatrice par l'écriture dépend, en définitive, de l'acte de lecture qui convoque des lecteurs qui se reconnaîtront dans son texte. C'est grâce à l'écriture que la narratrice retourne l'humiliation en

fierté. « Je me vengerai » expression tant répétée, sûrement, pour frapper la sensibilité du public d'une part mais surtout pour rendre la monnaie à tous ceux qui l'ont blessées. Nous constatons alors que la romancière dénonce la discrimination en ôtant la parole aux coupables à travers son écriture qui acquiert le statut du pouvoir et devient un acte par lequel elle désarme une catégorie de lecteurs algériens et occidentaux. Cette force des mots est contre la violence, la violence des mots est bien évidemment contre la violence sociale.

1.2. L'homme, un poète

Le personnage principal dans *Le Silence des rives* de Sebbar est typique car le narrateur s'intéresse moins à sa situation singulière – il ne révèle même pas son nom-, qu'à son aspect représentatif et généralisant. Ce personnage principal est alors considéré collectivement. En revanche, une seule qualité le distingue de l'ensemble de ses compagnons d'exil et de la collectivité, c'est qu'il est écrivain, poète même. Ce jeu déroutant qu'opère la romancière, entre comportement typique et atypique du personnage aurait certainement une portée interprétative importante car, si Sebbar choisit la fonction « d'écrivain » pour son personnage, nous ne pouvons dénier que ce choix soit voulu, indice que nous analysons ci-dessous. En France, le café que le protagoniste de ce récit fréquente a une vue sur la mer méditerranée, de là, il exalte sa peine avec des histoires écrites sur des bouts de papier, des lettres que ses compagnons d'exil envoient à leurs familles : « Il écrit les lettres de ses compagnons d'exil. » (*Le Silence des rives*, p.112), « il écrit les lettres des pères, maris, frères, cousins, [...] Il écrit pour la Maison de chacun d'eux. » (*Le Silence des rives*, p.62), les malheurs de l'exil sont tempérés par les lettres qu'écrit l'homme à la place de ses compagnons d'exil qui désirent les envoyer à leurs proches. Le réconfort, la sérénité de l'homme est dans l'écriture, il invente son propre monde à travers les mots, les récits et les histoires qu'il écrit sur les bouts de papier. Le narrateur nous fait savoir que les grands moments de l'homme sont ceux où il passe des heures à écrire des lettres pour ses compagnons. Plus que jamais, l'écriture apparaît pour lui comme la seule

raison de vivre, elle lui permet de ressaisir son identité déchirée, de remémorer dans la douleur sa terre natale. Nous savons que le retour physique du personnage en terre d'origine est impossible, néanmoins, c'est un retour à travers les mots. La poésie, l'écriture lui permettent de renouer et sauvegarder la langue de la mère :

« Il écrit vite sur le papier à lignes bleus. [...] il est devenu l'écrivain public. Il écrit des poèmes et il marche le long du fleuve. [...] Il plie les feuilles à lignes bleues où il écrit et les range dans la poche intérieure de sa veste. Il lui est arrivé d'écrire sur le coin d'une nappe en papier gaufré. » (*Le Silence des rives*, p.p.62-63).

Sur cette terre d'exil, l'homme va s'employer à retrouver son Moi et sa dignité par les mots, cette voix exilée tire sa force de son seul espoir dans l'écriture. Il s'efforce de prendre du recul par rapport à ses souffrances par l'écriture. Afin d'atténuer l'intensité de l'exil, Sebbar dirige donc son personnage principal vers une activité compensatoire, qui est celle de l'écriture. Ne retrouvons-nous pas, derrière ce personnage, l'identité de la romancière elle-même, qui voit dans les mots, la force de reconquérir progressivement sa vérité d'exilée ?

1.2.1. L'écriture contre le silence

Dans ce récit, rare, très rare sont les propos des personnages qui sont rapportés, ni au style direct, ni au style indirect et delà le silence occupe une place considérable dans le texte. Au lieu de l'acte oral de la parole, une autre forme de communication prend place : l'écriture. Il écrit des lettres pour les autres, mais en aucun cas, le narrateur nous précise que le personnage entretient une correspondance avec les siens. C'est le silence qui règne alors sur le récit. Le protagoniste est entouré de silence : le silence de l'exil qui engendre le silence des siens sur l'autre rive et surtout son propre silence, le silence de l'Altérité qui déconstruit le langage, le rend vain, à travers le silence de sa femme « la française », de leur différence ethnique naît alors l'inutilité du langage : « Les premières années, il a écrit pour elle (la française) des poèmes, quelques-uns qu'il lui a donnés, elle a dû les lire, est-ce qu'elle les a gardés ? Elle ne lui en a

jamais parlé, comme s'il n'avait rien écrit. » (*Le Silence des rives*, p.113), « L'homme [...] dit que sa mort ne coutera rien à personne, il n'en parle pas avec sa femme, elle ne lui demande rien, même lorsqu'il ne rentre pas pendant deux ou trois jours, elle ne dit rien. Ils ne se parlent pas ou si peu » (*Le Silence des rives*, pp.94-95) ils s'en passent de paroles. L'homme, accablé par cette solitude, par cette douleur, devient un poète. Cette forme d'incapacité communicative avec les siens se comble par l'écriture. Silence et écriture deviennent adversaires dans le récit. De nombreuses notations au langage sont à relever : « Murmurer à mon oreille. » « Qui me dira les mots de ma mère ? » (*Le Silence des rives*, p.7), c'est même la récurrence du champ lexical du langage qui est marquante : « parler, langue, parole, dire, riant, réciter, poèmes, ...etc » En effet, mis à part les moyens stylistiques employés conférant au discours de Sebbar une dimension poétique, le champ lexical de la « parole » ou du « langage » est mis en valeur, à travers une autre forme de répétition moins nette et qui consiste à reprendre des termes avec un apparentement sémantique : « murmurer, oreille, prière, dira, mots, parlera, langue, réciter » nous relevons ainsi les mots appartenant à deux champs lexicaux antithétiques : le champ lexical de la parole qui s'oppose à celui du silence. L'exil et la mort relèvent tous deux du silence, auxquels s'oppose la parole. C'est la parole qui vaincra le silence de l'exil, le narrateur nous trace le parcours du personnage qui, rencontre un jour, une voyante « Soraya ». Cette jeune femme au regard étrange, le fascine par ses contes, nous retrouvons encore une fois, l'importance du langage pour dépasser le désarroi de l'exil et de la solitude. Malheureusement, la disparition inexplicable de cette femme met un terme au bonheur de l'homme qui, malgré la rupture, n'arrive pas à admettre la séparation avec cette femme : il se rend quotidiennement au même endroit de leur première rencontre dans l'espérance de la revoir et surtout de l'entendre. Il n'est pas le premier exemple que Sebbar évoque dans sa production, nous faisons référence à son personnage Shérazade de sa trilogie qui rappelle, par de nombreux aspects, le personnage emblématique des contes des *Mille et une nuit*, elle fascine par la parole.

Son personnage est à l'image de la romancière, l'homme ne peut se détacher de l'acte de l'écriture, où cette dernière ouvre une échappée. Dans son récit à vision autobiographique *L'Arabe comme un chant secret*, le « je » de Sebbar dévoile : « J'écris. Des livres. J'écris la violence du silence imposé, de l'exil, de la division, j'écris la terre de mon père, colonisée, maltraitée [...] je l'écris dans la langue de ma mère. C'est ainsi que je peux vivre, dans la fiction. » (*L'Arabe comme un chant secret*, p 68) ce rapport à l'écriture est fondamentale, la récurrence de la proposition « j'écris » fait écho aux propos de l'homme : « L'homme sur le sofa écrit. [...] il écrit aussi longtemps que chante la jeune fille. » (*Le Silence des rives*, p.135), « Il écrit, quand ça lui prend, parfois des vers, parfois non, des histoires décousues qu'il est le seul à comprendre ». (*Le Silence des rives*, p.113), le passage se clôt sur la nécessité de la fiction pour pouvoir vivre. Faisant le détour par la fiction, elle réitère l'entre-deux entre ses deux pays, entre ses deux histoires algérienne et française, elle tente, -non pas à regagner un passé perdu, ni une identité égarée-, de saisir le présent dans l'expérience radicale de l'écriture.

Le seul salut du personnage se trouve dans le domaine du *Faire*¹ selon Ph. Hamon. L'écriture permet de secouer son inertie d'exilé, elle est un antidote à la grisaille de ses jours. « Le mot » est l'élément commun entre le personnage et sa créatrice, leur matière première. L'homme arrive à exprimer à travers les mots ce qui est indicible et inaudible. Cet éloge à l'écriture de la part du personnage principal, -et derrière lui, nul doute, celui de la romancière- peut être entendue comme une échappatoire à leurs réalités d'exilés :

« Et puis, pour moi, la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart, entre deux rives. Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écrit dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple au regard de l'Histoire et de l'univers. C'est dans la fiction que je me sens sujet

¹ JOUVE Vincent précise que, selon Philippe HAMON, l'analyse sémiologique du personnage conduit à trois éléments : l'être, le faire et l'importance hiérarchique, se référer à son ouvrage : *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007, p.95.

libre de père, de mère, de clan, de dogmes et forte à la charge de l'exil. C'est là et seulement là que je me rassemble corps et âme et que je fais le pont entre les deux rives, en amont et en aval. »¹

Ces propos ont retenu notre attention en ce qu'ils dévoilent la particularité de son écriture. En ces mots édifiants, l'écrivaine d'origine algérienne, écrivant en Français, opte pour une stylistique interculturelle et appelle à bâtir des ponts, à travers la fiction, entre les esprits tourmentés.

Nous venons d'examiner le rôle de l'écriture pour les narratrices de Bouraoui et les personnages de Sebbar. C'est à travers l'écriture que ces derniers ne sont plus coincés dans leurs situations biculturelles. Pour la narratrice de Bouraoui, nous ne pouvons guère dire que l'écriture a pu l'aider à sortir de son silence, mais plutôt elle l'a sauvé de sa violence envers soi et envers les autres. L'écriture serait cet autre élément de la structure identitaire qui souscrit l'identification et la reconnaissance qui renvoie par l'imaginaire à une identité fantasmée nécessaire pour l'ancrage de cette narratrice en situation de crise. Pour le protagoniste de Sebbar, et en ce lieu de silence et de solitude, le mot acquiert toute sa force et sa magie. Le langage s'enveloppe d'une magie qui rend possible la communication et le contact entre les êtres éloignés.

Pour chacune, l'écriture sera donc ce moyen pour remédier à leurs malaises culturels. Elles s'en prennent pour dé (re) coudre les morceaux disloqués de leurs identités et de leurs mémoires meurtries. Espace imaginaire, doté d'une grande force, l'écriture réinstaure pour Bouraoui et Sebbar la logique de l'équilibre entre les deux espaces éloignés et ficelés par leur passé, qui restent la matrice de leurs productions. Comme le précise assez justement Albert Memmi :

« Pour m'alléger du poids du monde, je le mis sur du papier ; je commençai à écrire. Je découvris l'extraordinaire jouissance de maîtriser mon existence en la recréant. »²

¹ SEBBAR Leïla, HUSTON Nancy, *Lettres parisiennes*, Paris, Bernard Barrault, 1986, p.138.

² MEMMI Albert, *La Statue de sel*, Paris, Folio, 2002, p.123.

2. Analyse des Excipits

Les deux romancières, partant d'un même point de départ : leurs situations interculturelles communes, et ayant fourni chacune sa manière de littéarité, ne pourraient-elles pas aboutir à des conclusions (excipits) similaires ? Dans ce point d'analyse, nous nous intéresserons à l'étude de quelques excipits romanesques dans les écritures de Sebbar et de Bouraoui afin de faire dégager des spécificités esthétiques essentielles dominant l'imaginaire de ces deux romancières. Nous verrons que ces lieux de cessation des textes bouraouien et sebbarien sollicitent le lecteur et conduisent même à des stratégies de déchiffrement. Sachant que l'excipit constitue, pour tout écrivain, le point final de son projet narratif, il pourrait être fermé ou ouvert, comme il peut délivrer des messages à interpréter. Nous nous interrogeons ici sur les différentes impressions que laissent les fins de *Mes mauvaises pensées* et *Garçon manqué* de Bouraoui et *La Seine était rouge* de Sebbar ? S'inscrivant dans un espace biculturel, et puisant dans deux réserves différentes, l'Algérie et la France, il est primordial de voir comment fonctionnent ces excipits dans une perspective interculturelle ? Nous estimons alors qu'il y a un très grand intérêt à examiner, la clôture dans ces deux écritures.

Toutefois, avant de procéder à l'analyse des techniques par lesquelles Bouraoui et Sebbar terminent leurs textes, et ce, afin de déceler les points convergents et divergents entre leurs productions, il est à priori, essentiel de s'arrêter sur quelques précisions théoriques quant aux fins de récits. Se haussant à une véritable préoccupation du roman, Vincent Jouve, dans son ouvrage *poétique du roman*¹, aborde sous de multiples aspects les problématiques de la création romanesque : le contrat de lecture, les structures du récit, l'histoire, les personnages, l'énonciation, l'inscription du hors-texte...etc. Cette entreprise compte parmi ses chapitres l'étude de la fin des œuvres littéraires, point sur lequel nous nous attardons ici. A l'instar de nombreux théoriciens², V. Jouve

¹ JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007.

² Comme G. LARROUX qui s'est intéressé à l'approche narratologique et poéticienne de la « fin » narrative, ouvrage de référence : *Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan,

précise qu'on peut appeler clôture la fin proprement dite du texte et clausule celle qui : « [...] renvoie à l'ensemble des démarcateurs qui annoncent la fin. »¹ Ces « signaux clausulaires »² sont nombreux et varient selon les créations littéraires, précise-il, la fin d'un récit sera un changement brusque dans la façon de raconter. Ainsi, postulé, le changement concernera soit le temps utilisé (abandonner un passé simple pour un présent par exemple), soit la voix narrative (substituer le « il » de la narration à un « je » en fin de récit), soit le genre (le passage du journal vers la lettre comme chez Bernanos dans *Journal d'un curé de campagne*) ainsi postulé, ce changement concernera soit l'énonciation (le temps, la voix narrative, le genre ou le rythme ou vitesse de narration), soit l'énoncé (la liquidation avec par exemple la mort ou la tombée de la nuit, la métamorphose (nouvelle naissance, ou lever du jour...), et l'ouverture avec (une rencontre ou un nouveau départ). L'attention de Jouve s'est portée également sur les fonctions de la fin d'une œuvre littéraire, qui est en relation essentielle avec la construction du sens global. Il en propose trois fonctions, que nous détaillerons au cours de notre analyse. A notre tour, examinons ces « signaux clausulaires », ou ces « protocoles de sortie »³ comme l'indique Ph. Hamon dans son article, dans les textes de notre corpus, ainsi que leurs fonctions.

Il nous a été accordé de voir que l'écriture de Bouaroui s'accomplit dans un ton fondamentalement tragique et violent. En revanche, la lecture de quelques excipits de sa production nous amènera à voir deux changements fondamentaux : l'un se voit dans l'équilibre identitaire social : « Algérienne, française » et l'autre dans l'équilibre de l'identité sexuelle : « fille, garçon » le « je » dont la violence et la peur ouvrent et sous-tendent son œuvre *Garçon manqué* retrouvera-t-il son apaisement ? Pareillement à *Garçon manqué*, nous verrons que la fin du roman *Mes mauvaises pensées*, opère un changement fondamental et réalise une rupture avec l'angoisse et la peur.

1995.) Ph. HAMON, également s'explique sur la différence entre clôture et clausule, dans son article « Clausules », *Poétique*, N°24, 1975, p.513.

¹ JOUVE V., op.cit, p.68-69.

² Ibid, p.69.

³ « Clausules », *Poétique*, N°24, 1975, p.513.

2.1. Nina, une appartenance plus ou moins tranquille

Dans *Garçon manqué*, une fois les différentes péripéties narratives accomplies, un état final de l'histoire s'installe avec une borne matérielle indiquant la fin de l'énonciation. Ce récit comporte un excipit qui s'intitule : « Amine », il se présente comme suit :

« Cher Amine,

A mon retour de Rome, tu as changé. Tu m'as regardée autrement. [...] Tu ne m'as pas reconnue. [...] Ta mère m'a trouvée belle. Elle l'a dit. Plusieurs fois. C'est bien tes cheveux comme ça Nina. [...] Je portais du blanc. Mon corps avait changé dans cet été étrange et romain. [...] Nous étions fin août, début septembre. Les orangers s'entaient encore fort en Algérie. Le jasmin et la glycine aussi. [...] On racontait nos vacances. Rome. Les pierres. Les ruines. Les vestiges. Et moi j'avais l'impression de raconter la fin de notre histoire. » (*Garçon manqué*, pp.187.188)

Garçon manqué comporte un excipit se présentant sous forme de lettre de la part de la narratrice adressée à son ami Amine, dans laquelle elle décrit son amour pour lui et le rôle qu'il a joué dans sa vie. Cette retentissante missive adressée à Amine attire notre attention car elle marque la rupture de la narratrice Nina avec la violence et la dislocation de son Moi, un « Moi » qui accepte finalement ses atavismes. La sélection du genre épistolaire comme fin de l'histoire marque, d'ores et déjà, un changement formel au niveau de l'histoire, mais également, un rebondissement qui clôt un épisode de la vie de Nina. Ce lieu de fin ne correspond pas à ce que le titre et le récit ont laissé entrevoir ; la Nina de la clôture n'est pas la Nina tout au long du récit ; elle est différente car elle n'est plus le garçon manqué : « ta mère m'a trouvée belle. Elle l'a dit. Plusieurs fois. C'est bien tes cheveux comme ça Nina. » (*Garçon manqué*, p.187) Sachant que, tout au long du récit, la narratrice de Bouraoui, en plus de son dédoublement social qui s'est marqué au sein de l'identité nationale, elle connaîtra également un dédoublement sexuel, se marquant dans le système pronominal : Nina qui passe à Ahmed, brio, Steve, et se manifestant à travers un exercice de travestissement débouchant sur la réalisation d'un privilège sans égal : remplacer le père absent et protéger les femmes de la maison : sa mère et sa sœur. Gommer son identité

féminine devient pour elle une obsession, un fait palpable dans de nombreuses pages du récit, en revanche, l'examen du lexique de cette fin du récit permet de constater que le rythme y est calme et harmonieux : « belle, blanc, été, jasmin, glycine, vacances ». La couleur « blanche » symbolisant la sérénité, ajoutée au verbe « changer » indiquant la métamorphose et l'évocation du changement de son corps, ce dernier qui était pour elle la source de tous ses troubles car il porte le signe de l'altérité et de la féminité.

Elle poursuit son interlocution et dit :

« Sans le savoir, tu m'as donné parfois la force d'écrire. Par ton souvenir, si plein, si constant. Par ce vide à combler. A raconter. [...] Il restera toujours une trace de toi. Amine. Sur ma peau. Un petit tatouage bleu, comme le ciel d'Alger. Il restera toujours quelque chose de nous, Amine. Dans nos rêves. Dans notre force. Dans cette joie à retrouver. » (*Garçon manqué*, pp.188.189)

L'écriture va aider à cultiver et à transformer la violence et l'angoisse en apaisement. Par elle s'amorce un retour à la sérénité de l'enfance, par elle aussi, s'esquisse un retour à un engouement pour le futur et pour l'avenir qui se dit à travers la présence du futur : « il restera » répété deux fois et la présence de l'adverbe « toujours » D'autres temps viennent remplacer le présent de narration écrasant dans son texte. L'imparfait « portait, était, s'entait, racontait, j'avais... », le passé composé : « as changé, as donné, as regardé, a trouvé, ... » et le futur s'installent dans cette fin de récit pour marquer enfin l'ordre et la cohérence chronologiques qui permettent de (re)placer les événements dans leur juste temporalité. Alors que la narratrice cultive la solitude, l'angoisse et l'isolement ; son Moi postcolonial évolue vers la fin du récit vers une construction inséparable des autres, une construction positive. La présence des mots comme : « force » (répété deux fois), « joie » et « rêves » qui succèdent à la solitude et la mélancolie, donnera un nouvel élan et un nouveau départ à la narratrice.

Quant à la toute dernière phrase du récit, elle se présente comme suit : « Dans cette odeur algérienne qui revient comme par miracle à chaque printemps français » (*Garçon manqué*, p. 189) A travers ce dernier énoncé, nous voyons

comment les images de l'origine et de l'ailleurs se superposent, créant ainsi un lieu imaginaire d'appartenance. Nous décelons un ton euphorique mis en scène par le recours à un procédé rhétorique que la romancière déploie : là se lit un chiasme, qui manifeste bel et bien la nécessaire réconciliation des deux parties du « Moi » de Nina. En effet, cette dernière phrase du récit est décisive, elle permet de déchiffrer combien la cohérence entre les deux parties algérienne et française est cruciale, et ce à partir de ce chiasme créant un effet de clôture et soulignant l'usure du « moi » ancien, tourmenté et annonce une métamorphose dans de nouvelles vérités qui se construisent.

Cet excipit que nous venons d'analyser se trouve juste après un bref chapitre intitulé « Tivoli » (*Garçon manqué*, p.183) La romancière y relate le changement vital du « Moi » de sa narratrice, après ses vacances passées en Italie, plus exactement à Tivoli. Effectivement, la narratrice Nina accomplit un voyage vers ce lieu qui va lui permettre d'échapper vers l'action libératrice. Malgré la dualité spatiale que nous avons auparavant relevée dans son écriture (Alger/ Rennes), ce troisième espace « Tivoli » clôture l'ouvrage. Ainsi, le voyage pour elle est synonyme de quête. Comme si nous retrouvons l'expression qui s'applique au récit de Saint-Exupéry : voyager c'est avant tout : « changer de chair »¹ cette fin constitue un rebondissement dans sa crise identitaire. Tivoli, sera l'espace où la narratrice pourrait s'affranchir de ses deux pays, il est ce « hors-lieu »² indiqué par Régine Robin.

A travers l'excipit de *Garçon manqué*, Bouraoui transmue la violence en confiance dans l'avenir et dans l'amour. Il convient alors d'affirmer que cette marque de finition du texte procède d'une métamorphose d'un Moi blessé, tiraillé par sa biculturalité à un Moi serein et apaisé ; de l'angoisse et la peur au calme et paisibilité. Se dégage alors, l'un des plus importants aspects de l'interculturel c'est l'acceptation de la double appartenance et non plus le rejet

¹ « De l'espace à l'étendue, l'évolution de l'imaginaire spatial dans l'œuvre de Saint-Exupéry » in <http://www.revel.unice.fr/loxias/index.html>.

² ROBIN Régine, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Le Préambule, Montréal, 1989, p.195.

de l'une ou de l'autre grâce à l'acte de l'écriture. Comme nous en avons déjà parlé, toute la fiction de Bouraoui dit les tumultes culturels d'une narratrice métisse qui a évolué entre deux sociétés qui ont été séparées par l'héritage historique : l'Algérie et la France. La narratrice se considère en cette fin comme un sujet libre, détaché de toute force centripète qui la retient aux deux camps nationaux : l'Algérie et la France. Ainsi se clôt le récit sur la joie de vivre qui a vaincu la dislocation identitaire qui a failli engloutir le « Moi » de la narratrice. L'écriture et l'ailleurs sont les deux échappatoires à son incertitude identitaire. Le chiasme manifeste bien la nécessaire réconciliation des deux parties du « Moi » de Nina. La peur de Soi et des autres disparaît à la fin du roman.

La lecture de l'excipit de *Mes Mauvaises pensées* fait apparaître également une fin qui s'achève sur une forme d'apaisement dans lequel la confrontation avec la différence est abolie, c'est ce que nous allons constater dans ce qui suit.

2.2. Déconstruire pour reconstruire

L'excipit dans *Mes mauvaises pensées* se présente comme suit, procédons à son analyse :

« Je garde l'image du couvent du père de Foucault, dans le désert, il ya quelque chose d'autre que la vie, que notre vie, autour de nous, il y a quelque chose de bleu qui semble tomber du ciel et m'envelopper. Je garde les mots d'Eileen Gray : « il faut déconstruire avant de construire. » Quand je viens vous voir, je garde l'idée d'une confession. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.270)

Vincent Jouve précise que la fin d'un texte littéraire : « [...] joue un rôle essentiel dans la construction du sens global. »¹ Quel est donc ce sens global qui se dégage des fins de récits de Bouraoui ? Un clin d'œil intertextuel est retenu, il est destiné à deux noms de personnes qui sont : Foucauld, et Eileen Gray, le premier pourrait symboliser l'identité métisse et le deuxième nom qui est celui de l'architecte Eileen Gray pourrait faire référence à l'identité sexuelle. Toutefois, ce qui attire notre attention, ce sont les propos de cette

¹ JOUVE V., *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2007 (2eme édition), p.71.

architecte : « il faut déconstruire avant de construire ». Examinons alors de plus près cette formule et interrogeons le sens de cette philosophie par laquelle se termine le texte et qui paraît par excellence polysémique. Les derniers mots de la romancière sont une véritable synthèse. Son écriture est par conséquent une reconstruction après déconstruction, par le langage, d'un univers biculturel. « déconstruire pour construire » apparaît comme l'expression centrale de tout le récit, elle communique le bilan de l'existence de la narratrice. Une volonté architecturale anime ici la romancière, la rhétorique est forte et la formule métaphorise la compétence de l'esprit, voire l'écriture à pouvoir bâtir une structure qui permet de comprendre le monde, d'une façon, plus parfaite. Nous apprécions l'efficacité de ces dernières phrases qui semblent être travaillées et recherchées. Bouraoui n'est pas la seule romancière à évoquer cette métaphore architecturale de la reconstruction du « Moi », nous pouvons confronter cette clôture à celle d'Aimé Césaire, écrivain antillais, dans son ouvrage *Le Cahier du retour au pays natal*, « J'accepte tout ce que je suis, [...] je vais me reconstruire à partir de mes déterminismes. »¹ le parallèle est saisissant entre la construction du Moi et des oppositions. De la même façon, il scande l'acceptation de soi : « J'accepte [...] j'accepte [...] entièrement, sans réserve [...] ma race. »² Que faut-il déconstruire ? Déconstruire les idéologies rigides, racistes et totalitaires, les représentations collectives et les stéréotypes que développe toute société sur l'Autre « étranger ». En effet, la rhétorique de la re (dé) construction est la maitresse poutre de son œuvre.

Si Vincent Jouve met en exergue le rôle de l'excipit, Roland Barthes, quand à lui se posait la question : « Par où commencer ? »³, dans son article inaugural de la revue *Poétique*, il proposait comme réponse de dégager dans une première phase les deux structures –limites, initiale et terminale du récit, puis dans une seconde phase, d'explorer les différents mécanismes à travers lesquels s'établit la liaison entre le lieu d'ouverture et le lieu de fermeture. Dans le récit retenu

¹Cité dans HAFFELY Claude et MIRON Gaston, *A bout portant. Correspondance 1954-1965*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007, p.109.

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, Paris, 1983, p.52.

³ « Par où commencer ? », *Poétique*, N°1, 1970, pp. 3-9.

comme corpus, nous nous posons la question : la fin rejoint-elle l'ouverture, comme l'a précisé R. Barthes ? Généralement, l'écrivain fournit, dans l'incipit de son texte, un bon nombre d'éléments permettant au lecteur de rentrer en douceur, de découvrir l'univers romanesque (sujet, personnages, décor, instance narrative...) mais, comme nous l'avons constaté plusieurs fois, les premières lignes de *Mes mauvaises pensées* n'obéissent guère à ces canons standards de l'ouverture, elles miment une certaine esthétique de l'angoisse ou même de la folie, d'une pathologie psychologique, d'un « je » inconnu racontant à un « vous » également inconnu ses phobies et ses violences, le lecteur est alors projeté dès la première ligne en pleine action *in medias res*.

Comme il a déjà été signalé auparavant, le récit de Bouraoui manifeste de manière récurrente les thèmes de la peur, de l'angoisse et de la mort, nous retrouvons encore ce dernier thème en cette fin de récit mais qui, cette fois –ci, rivalise avec le thème de l'amour. La narratrice évoque la mort des membres de sa famille : la mort de ses grands-parents paternels en page 268, la mort de sa tante, la mort du père le l'Amie, la mort du Corbusier sous un champ lexical dense : « coma, s'est éteinte, mourir, mourant, cimetière, tombe, pierre, pleurer, silence, prières, recueillie, cercueil, angoisse, néant... »

Elle précise en page 269 :

« Les spirales de mots viennent, et puis il y a comme un lien que je ne saurais définir, il y a des lignes qui se forment entre mon corps, le corps de l'Amie et la tombe de son père [...] je sais et je sens l'amour, tout autour de nous, la mort n'emporte pas l'enfance, non, elle ne l'emporte pas. » (*Mes Mauvaises pensées*, p.269)

On touche ici au deuxième thème rival de la mort, celui de l'amour, les expressions de « spirales de mots » et « lignes qui se forment » par leurs symboliques inscrivent dans ces dernières phrases du récit un autre thème de l'écriture. L'amour et l'écriture gagneront sur la mort. En évoquant la mort, elle enterre ses souffrances, la mort contraste avec la déconstruction et l'amour et l'écriture avec la construction. L'écriture est construction contre la mort, elle revêt, en cela, une valeur performative : elle est agissante et protège l'enfance.

L'emploi de la négation : « la mort n'emporte pas l'enfance, non, elle ne l'emporte pas. » le montre bien et souligne l'affranchissement de la narratrice de ses troubles identitaires, au souci d'être toujours disloquée et perdue.

Toujours en vue d'illustrer l'importance de l'excipit de ce récit, observons son rythme qui est inversé par rapport à l'incipit du récit. En effet, alors que dans ce dernier, l'angoisse et la peur anéantissent la narratrice, il règne dans la fin un air d'apaisement que rien ne semble pouvoir troubler. On voit s'élever une teneur d'enthousiasme qui prône l'équilibre. Bien que dépréciatif et schizophrène, le Moi de la narratrice ne manque pas de volonté à changer et à renaître de ses cendres, tel est le sens de cette quête identitaire douloureuse qui a assailli la narratrice tout au long du récit. L'entre-deux ou le métissage n'a pas interrompu sa vie, il l'a en fait enrichie, la narratrice, tout au long du roman, a fait croire à son lecteur qu'elle ne surmontera pas cette dislocation identitaire, et pourtant, elle réussit à reconquérir son énergie et trouver dans l'acte de l'écriture toute sa force. L'excipit optimiste s'oppose en conséquence au tragique de l'incipit.

Le dernier mot « confession » qui relève d'une pratique de la religion catholique, pose clairement la délivrance de la narratrice, la libération de tous ses maux ; car « confession » ou « confesser » étymologiquement c'est se libérer. Tout au long de la trame narrative, on récupère un sentiment de culpabilité que ressent la narratrice, un sentiment de peur de sa propre violence envers Soi et envers les Autres ; une violence générée par sa situation de l'entre-deux.

«Je garde les mots d'Eileen Gray : « Il faut déconstruire avant de construire » (*Mes mauvaises pensées*, p.270) disent les dernières lignes de son roman. Le mouvement de (dé)construction/ (re)construction ne cesse de se remettre en marche, les textes de Bouraoui, retenus comme corpus, s'inscrivant dans le cycle autobiographique sont des récits qui ne se veulent ni achevés, ni complets.

En traversant tout cet itinéraire narratif dans les œuvres formant le cycle semi autobiographique ou autofictionnel, nous arrivons à son roman *Sauvage* qui est le point d'arrivée avec une nouvelle configuration idéologique : une réflexion

existentielle dans une dimension philosophique. Nous nous tournons maintenant vers l'excipit de *Sauvage* qui se clôt par les énoncés suivants :

« Alger, septembre 1980.

Ce n'est plus la même lumière quand je regarde de ma fenêtre. [...] Ce n'est plus la même lumière sur la forêt de Baïnem. [...] Tout recommence et tout se rassemble, rien ne se défait et rien ne se sépare. Ce n'est plus pareil parce que j'ai changé. [...] je sais qu'il y aura toujours un point où m'ancrer quelque part. Ce n'est plus un rêve, c'est une certitude. [...] C'est vers l'amour que je veux tendre et c'est avec cet amour que je construirai toutes sortes de châteaux. » (*Sauvage*, p.203)

Cette clôture qui est certes symbolique, pourrait prétendre qu'il ya des finalités et des projets de vie positifs pour la narratrice Alya. Nous retenons le recours au futur comme temps d'avenir, à l'opposé de ce qui a précédé, où la narratrice n'arrive pas à se détacher du passé. Egalement, le terme « certitude » ajouté aux nombrables négations : « ce n'est plus (cité trois fois), rien ne se (cité deux fois) » fait sortir la protagoniste de ses doutes et la ramène vers le réel. Dans ce roman, la narratrice, le personnage principal : Alya, en fin de récit, sort d'un seul coup de sa médiation, elle se retrouve parmi les réalités sensibles de l'univers crée et reconquiert l'apaisement. L'excipit de ce récit se présente comme une lettre ou une page d'un journal intime, puisqu'il comporte une date : « Alger, septembre 1980 ». Il est transcrit dans une typographie différente par rapport au reste du récit.

Bouraoui s'emploie au fil de cette clause à convertir la situation de désespoir et de déracinement de la terre natale en position de force et de reconquête. Nous retrouvons la même pensée de l'avenir, que nous avons repéré aux œuvres : *Garçon manqué* et *Mes mauvaises pensées* dans les excipits précédents, ainsi le recours au futur : « aura », « construirai » laisse peu de doute sur l'issue vers laquelle la narratrice désire aboutir, il est l'indice d'une évolution capitale qui fonde l'apaisement identitaire chez la narratrice de Bouraoui. L'emploi des verbes connotés positivement « recommencer » et « rassembler » distingués par ailleurs par une allitération en [r] donne à la narration un ton d'union et de métamorphose. Nous retrouvons également le motif de « châteaux » porteur de

construction. Initiée par la métamorphose de ses acquis intérieurs, elle engendre le processus de transformation, le verbe « changer » ajouté à la négation : « ce n'est plus pareil » sont autant d'indices de cette volonté d'évolution. On y sent un corps et un esprit libérés de tout, le souci de la reconstruction va de pair avec le sentiment d'amour qui connote l'acceptation de l'Autre.

En fait, ces diverses clôtures constituent une parfaite illustration de mise en place d'un procédé de construction identitaire à travers l'acte de l'écriture. La clôture de *Mes mauvaises pensées* ou de *Garçon manqué* se présente comme une rupture du ton dramatique omniprésent dans leurs trames narratives et les deux récits s'achèvent dans l'apaisement et la tranquillité. Nous confirmons alors, tout au long de notre corpus, que l'écrivaine fait appel à un champ lexical propre à l'architecture et la construction, de roman en roman, elle traîne cette métaphore architecturale, elle compare souvent ses œuvres à des constructions architecturales et dévoile par cela son besoin de : « fiction », à partir de laquelle elle échappe à sa condition biculturelle. « Je construis un pont, j'ai toute ma vie pour faire le grand écart entre les deux terres, entre mon père et ma mère. » le mot « pont » est une métaphore de la construction, et « le grand écart » est une métaphore pour la difficulté, la peine, beaucoup d'efforts et d'exercices mentales pour arriver à assumer et rassembler ses morceaux disloqués.

Le troisième espace¹ ou l'ailleurs est l'un des processus de réajustement de l'identité des personnages existant dans le romanesque sebbarien et bouraouien. La référence à l'Amérique ou à Tivoli semble marquer une certaine similitude de la narratrice avec les américains et les italiens. L'Amérique exerce sur la narratrice une fascination et une sérénité pour plusieurs raisons qui tiennent en fait à son cosmopolitisme, à son libéralisme, à sa nature sauvage rappelant le paysage algérien. L'évocation de cet espace lointain se fait alors pour sa mythification. Elle trouve dans cette Amérique, une sorte de nouvel Eden, où la mer se mélange à la terre en des tableaux d'autant plus émouvants. Son voyage

¹ Se référer à l'article de HADJAR Sabrina, *Le voyage comme élément de la construction identitaire chez Nina Bouraoui*, paru dans Synergies Algérie N°24, 2017, p. 29-38.

en Amérique permet à la narratrice de reprendre progressivement confiance en elle. Ces multiples lieux sont autant de signes de maturité et d'autonomie par rapport à sa complexité identitaire. Examinons maintenant les fins de récits de Sebbar et plus particulièrement l'excipit de *La Seine était rouge*.

2.3. Excipit de *La Seine était rouge*

Plusieurs détails importants sont à noter concernant l'excipit de *La seine était rouge*, nous envisageons ceux qui versent dans la stratégie interculturelle de l'écrivaine. La fin comporte la présence des trois personnages clefs : Amel, Omer et Louis, chacun d'eux incarne un symbole ou un signe : Amel : la communauté émigrée, Louis : le passé colonial de la France et Omer le présent déchiré de l'Algérie. Dans la fin de ce récit, deux voix se croisent, celle de Louis et d'Omer. Ce dernier chapitre s'étalant sur une page et ayant comme titre : *Alexandrie. Amel et Omer. Louis.* (*La Seine était rouge*, p.125) C'est dans ce titre même que les trois personnages sont rassemblés, cette construction onomastique en trois personnages : Amel, Omer et Louis, suggère d'ores et déjà une évolution, une progression puisque les trois personnages qui, initialement étaient divergents, sont tous réunies en Alexandrie, ils ont abouti à résoudre leurs différends de façon civilisé et juste. Ce rassemblement semble mimer la réconciliation, ce caractère ternaire de cette rencontre est puissamment symbolique. Le texte littéraire devient alors l'espace où la rencontre est possible.

Dans cette rencontre des trois protagonistes jeunes : Louis, Omer et Amel c'est l'avenir forgé par des esprits jeunes qui s'inscrit en filigrane : celui de la tolérance et du respect de l'Autre. Cette rencontre est sentie comme une espérance, comme l'horizon de l'avenir. C'est dans cet espace que s'accomplissent toutes les intrigues défendues, toutes les rencontres bannies. Le conflit, la polémique et le désaccord sont affrontés et déjoués par les trois protagonistes, c'est là où le discours littéraire triomphe.

Nous constatons aussi que le point commun entre ces trois personnages, c'est leur avenir : Omer inquiet de l'avenir de son pays et son propre avenir puisqu'il est en situation de clandestinité en France et menacé par les groupes islamistes en Algérie ; Louis : son avenir est dans ses convictions, ses croyances et ses valeurs en les comparant et en les mettant en défi constamment avec les valeurs de la République et aux valeurs de ses parents. Amel désire connaître la vérité qui sera la base pour son avenir, une nécessité pour son développement identitaire. La romancière décrit par conséquent sa confiance dans l'avenir de futures générations. C'est souvent en s'accrochant aux valeurs supranationales, comme la paix, l'idéologie égalitaire ou l'idéologie des droits de l'homme, que ces jeunes construisent leurs identités et trouvent leurs raisons de vivre, en sortant de l'étroite communauté nationale vers un univers plus vaste. Ces valeurs, qui sont communs aux Français et aux immigrés, semblent plus facile à partager que les valeurs qui font appel surtout à la culture et à l'histoire nationale. Amel, Omer et Louis sont tous les trois jeunes, c'est un facteur commun qu'a choisi l'auteure pour eux et qui est un trait neutre et regroupant à la fois. Un choix voulu et décidé, nous nous sommes interrogées à propos de ce choix. Avant de se définir comme un Français natif, un Français d'origine algérienne ou un Algérien, ces trois personnages sont tous jeunes, Sebbar les a réunis dans une communauté de classe d'âge. Etre jeune est un trait qui ne sépare pas l'Algérien du Français, au contraire c'est un trait partagé, commun et devient un caractère ou facteur d'identité collective. Ne peut-on pas considérer ce roman comme un roman d'apprentissage et d'analyse ? *La Seine était rouge* est publié aux éditions Thierry MAGNIER, une maison d'édition fondée en 1998, spécialisée dans la littérature pour jeunesse, c'est à dire des ouvrages pour adolescents. Le choix de publier dans cette maison d'édition est guidé sûrement par l'intérêt qu'accorde Sebbar à ce public précis caractérisé par sa jeunesse. A travers ce récit, elle pousse son lecteur à analyser les pulsions qui commandent les comportements sociaux. Notons que le personnage principal du roman est Amel qui se distingue par son savoir et ses connaissances, elle n'a que seize ans et elle est assoiffée de vérités, tout comme la catégorie du public vers qui Sebbar se tourne. La fin de la

romancière est sans aucun doute le fait de forger chez cette masse de lectorat un esprit analytique. Amel ainsi que le jeune lecteur incarnent tous deux l'espérance.

Rappelons que Amel, -dont le prénom signifie en Arabe l'espoir ou l'espérance-, cherche durant tout le roman, à découvrir la vérité : la vérité sur les événements du 17 octobre 61, la vérité sur la banlieue où ont vécu ses parents ; or en cette fin de roman, la protagoniste ne dit aucun mot, ne se prononce pas, ne s'implique pas dans le discours ou le dialogue entre Louis et Omer ; elle subit le rôle, elle sera l'héroïne de la pièce de théâtre de Omer, ainsi que l'héroïne du film de Louis. Le silence de Amel, qui symbolise l'Algérie, exprime que ce pays a été toujours convoité et déchiré par le colonialisme, par la guerre civile et a été la proie à divers intérêts. Une histoire emboîtée au récit principal, présentant l'avenir de l'Algérie comme obscur et incertain, vient pour appuyer le constat ci-dessus. Omer annonce à Louis qu'il écrit une pièce dont l'héroïne est Amel, il lui communique son résumé en ces mots :

« C'est histoire d'une fille qui creuse la tombe de ses frères la nuit, sur la colline, elle s'acharne, la terre est dure, des soldats surveillent les corps, des frères jumeaux, exécutés. L'armée a exposé les cadavres sur la place du village... » (*La Seine Etait Rouge*, p.125)

C'est à travers ce petit récit de quelques phrases enchâssées que Sebbar pourrait exprimer le sort d'une Algérie qui se déchire pendant les années quatre-vingt-dix, elle donne au lecteur que ce beau pays est devant un avenir incertain. Il ne peut s'agir là, dans cette dernière page que du destin de l'Algérie, incarnée par le personnage principal Amel. Cette histoire emboîtée porte à la fois sur l'état actuel de l'Algérie, et sur ce que lui réserve le lendemain. C'est une interprétation parmi d'autres qui s'offrent aux lecteurs, une interprétation qui, à nos yeux, valable car le lexique convoqué revoit à la terreur, plus encore au terrorisme : « tombe, nuit, soldats, armée, exécutés, cadavres ». Le récit de Sebbar est un récit ouvert, il est porteur de messages implicites, et sa dimension dialogique permet la confrontation d'opinions diverses. Il est certain que matériellement toute œuvre littéraire a une fin, mais cette fin ne serait-elle pas un

prolongement pour bien de nombreuses pistes de lectures, car, comme l'attestent plusieurs critiques, et parmi eux Claude DUCHET, « [...] le bout d'un texte n'est pas sa fin, mais l'attente de sa lecture, le début de son pourquoi, de son vers quoi. »¹ Cet excipit traduit une stratégie de codification du texte, qui mobilise le lecteur à décoder le message de Sebbar ; en effet, à travers ces trois points de suspension, la romancière laisse la fin de son histoire ouverte. Ces trois points de suspension n'achève pas l'histoire, ni même l'Histoire qui campe derrière la fiction ; car le récit ne peut englober, voire contenir dans sa totalité, l'événement historique qui reste ouvert à l'interprétation du lecteur. En effet, ce n'est pas la première fois, ni d'ailleurs la dernière, où la romancière préfère le relativisme sur l'absolutisme. Ce lieu stratégique, qu'est l'excipit, a un rôle fonctionnel ; en effet, il assure une fonction réactionnelle.

Et c'est sur cette image des trois personnages réunis en Alexandrie, que s'achève le récit, ouvrant de nouvelles perspectives. Convertissant alors en unité, une situation de désaccord ou de divergence, Sebbar réussit, à travers ces trois personnages, à installer un climat d'accord et de tolérance. Cet excipit serait une médiation sur l'avenir de l'Algérie. Amel, Louis et Omer qui manifestaient tout au long du roman, une difficulté de compréhension l'un à l'autre, se rencontrent en Alexandrie, font la paix et prévoient des projets en commun. L'apaisement vient dans la dernière page du récit, avec une plus parfaite connaissance de soi-même et de l'Autre. Ainsi, s'achève le récit, sur la victoire de l'humain, de l'amour et de l'amitié, revanche sur l'inhumain, l'horreur et la bêtise de la guerre.

Ils sont tous les trois en Alexandrie. Nous nous demandons pourquoi la romancière choisit cette ville comme ville d'atterrissage des trois personnages. Surement parce qu'elle est une ville cosmopolite, elle devient pour Sebbar plus qu'un lieu, elle symbolise un espace qui apparaît comme espace neutre, et la romancière le convoque pour insister et honorer encore plus la diversité. C'est

¹ DUCHET Claude, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit. », Littérature, N°1, février 1971, p.8.

l'Alexandrie, lieu mythique, lieu d'aspiration qui les réunit et c'est aussi l'écriture qui les conduit vers l'universel. L'écriture, le cinéma deviennent les lieux de l'accomplissement interculturel, de la fusion et de la création d'une identité singulière provenant de la rencontre de la culture d'origine et de la culture d'accueil. Le « hors-lieu » est constamment présent dans le texte sebbarien, il est de tous les chemins et de toutes les géographies, il n'est nulle part :

« J'invente l'héroïne d'un conte moderne. Des filles en France, de la France avec l'Algérie, filles comme moi traversières. Mais les filles de papier sont plus intrépides, elles fuient et inventent leur jeune vie dans un espace utopique, le pays de l'utopie, c'est nulle part. [...] lieux de rencontres heureuses et malheureuses, lieux de tous les croisements. » (*Je ne parle pas la langue de mon père*, p.35)

Les exemples tirés du corpus sont la preuve irréfutable de la possibilité de la cohabitation de cultures, en dehors de toutes considérations ethnique, religieuse et politique régressives. Cette relation au langage, à l'imaginaire procure a priori au lecteur le plaisir de la lecture, mais aussi interpelle sa raison et ses émotions pour adopter une attitude active face au texte.

Dans ses correspondances avec N. HUSTON, Sebbar ne cache pas sa volonté d'adhésion à cette politique interculturelle, elle prend soin de la dévoiler dans pratiquement tous ses textes fictionnels ou semi-autobiographiques :

« les sujets de mes livres ne sont pas mon identité, ils sont le signe , les signes de mon histoire de croisée, de métisse, obsédée par routes et les chemins de traverse, obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident. » (*Lettres parisiennes*, p.126)

Il n'y a pas que ces exemples d'exicpit, d'autres exemples sont relevés dans leurs textes et disent l'hybridité et la poétique de la relation à l'autre, chose que nous allons analyser dans ce qui suit.

3. Encore des signes d'interculturalité :

D'autres exemples d'ordre interculturel occupent les textes de nos romancières et d'abondantes situations d'interculturalité ne nous ont pas laissée indifférente. Examinons-les alors.

3.1. Des amitiés et des solidarités

Sebbar entreprend dans ses textes une mise en relation d'identités ethniques diverses, toute son écriture est, en effet, une mise en scène de l'Altérité : voir l'Autre et se voir. Considérons un premier exemple tournant autour de l'anecdote de l'Aïd : fêter l'Aïd dans son récit *La Seine était rouge*. Noria-enfant nous raconte cette scène : « Il (le père) achetait le mouton de l'Aïd dans la ferme d'un camarade de l'usine, en Normandie. [...] mon père nous disait : "On va à la ferme. Henri vient nous chercher. Préparez-vous. Vous serez beaux et sages " deux fois par an, jusqu'à la mort de l'ami de mon père, on partait à la ferme, dans la camionnette, nous, les enfants, à l'arrière sur des bancs en bois. On a aimé la Normandie, les prés, les arbres. » (*La Seine était rouge*, p.55) Une réelle amitié s'est installée entre le père de Noria- l'algérien émigré- et Henri, son camarade de travail, -le français- qui respecte les rites religieux des musulmans et apporte de la joie à cette famille d'émigrés.

Un autre exemple de cette « similitude dans la différence »¹ : la solidarité féminine entre Noria, Flora et Mina. Flora, la française, lorsqu'elle était prisonnière, elle : « a appris les lettres de l'alphabet arabe et des mots de kabyle. » (*La Seine était rouge*, p.22) Voilà encore Mina, l'avocate algérienne qui s'adresse à son amie de combat et de prison Flora :

« [...] Flora, on mené une lutte, une guerre inégale contre l'armée française, mais le combat nous paraissait juste. [...], il a été cruel, mais je pense encore aujourd'hui que nous avons eu raison. Le maquis, la prison...En Algérie, en France. C'est là que je t'ai rencontré et aussi la jeune Française de Tlemcen...A seize ans dans le maquis. On a parlé, le jour, la nuit, chacune dans sa langue et la langue commune, le français...Tu as fait l'institutrice et tu as été

¹ BHABHA Homi, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p.83.

l'élève. Comme chacune de nous. On partageait les provisions des françaises, on se lisait les lettres... » (*La Seine était rouge*, pp.22-23)

Elle poursuit :

« Tu te rappelles ? Tu vas dire que j'ai la nostalgie de la prison...de ces jours, de ces semaines passées ensemble en cellule, oui. Une complicité, une amitié, des découvertes malgré les disputes...Les interrogatoires, les menaces...les vexations, les humiliations je ne les ai pas oubliés. » (*La Seine était rouge*, p.23)

Leur solidarité est caractérisée par : « solidarité profonde, réelle, sincère. » (*La Seine était rouge*, p.23) La romancière fait savoir à son lecteur que la langue française est devenue « un butin de guerre »¹, qui s'est retourné contre le colonisateur. Le colonisé s'est approprié la langue française, qui s'est transformé en arme de résistance contre le régime colonial qui n'a douté, à aucun moment, que sa politique d'acculturation et d'assimilation se retournera contre lui. En effet, c'est en s'emparant des éléments identitaires des colonisés et en voulant instaurer la politique de l'assimilation, que la langue française est devenue un « butin de guerre » comme le dit assez justement Kateb Yacine, un outil d'hybridité qui inquiète et se fait résistance. Le champ lexical présent dans l'extrait ci-dessus dit clairement la solidarité et l'amitié qui se sont construites entre les algériens et les français : « rencontré, on a parlé, partageait, complicité, amitié, découvertes »

Nous retrouvons aussi l'exemple de l'algérien sauvé des eaux (*La Seine était rouge*, p.59) : « Ils m'ont sauvé. Un français m'a emmené au dispensaire. » (*La Seine était rouge*, p.60). Les personnages de Sebbar déconstruisent la dichotomie Français/Arabe, colonisé/ colonisateur, dominé/dominant, les nombreux exemples de couple et de relation mixtes son nombreux dans sa production. L'exemple, dans *La Seine était rouge*, de l'amant parisien qui est fou amoureux de la « mystérieuse » algérienne : « Je l'aurais accompagnée, j'aurais manifesté avec les Algériens. » (*La Seine était rouge*, p.84) ces

¹ Au lendemain de l'indépendance, Kateb YACINE qualifie la langue française par « butin de guerre »

exemples ne sont pas des cas isolés. Dans la nouvelle de Sebbar *Mes filles*, nous retrouvons également l'exemple de la française d'origine algérienne : Jasmine qui épouse un français dans la nouvelle *Mes Filles* de Sebbar : « même si ma fille épouse un Français ? ‘‘Mais oui. Un Français, c’est pas une malédiction...Jasmine l’aime, tu le connais... » (*Mes Filles*, p.38) Cette anecdote disant encore une fois le couple mixte, introduit la dimension de l'écart qui déstabilise la norme sociale et religieuse. Le narrateur laisse entendre, dans les lignes qui suivent, que Jasmine est heureuse avec son mari « le Français » Cet acte signifie sur plusieurs champs symboliques le triomphe de l'amour sur le code traditionnel, social et religieux. Retenons aussi un autre exemple d'interculturalité. Le personnage principal dans la nouvelle *Monologue du soldat*, soldat français d'origine algérienne qui épouse la Bosniaque : « C’est Lisa, ma femme, la sœur de mon compagnon, mort à Sarajevo. » (*Monologue du soldat*, p.22), ou l'algérien exilé de son roman *Le Silence des rives* qui épouse la française par amour. Sans avoir à oublier, bien évidemment les deux couples mixtes : le père et la mère de la narratrice, voire de Bouraoui, et le père et la mère de Sebbar. L'Altérité est transcendée par l'imaginaire sebbarien qui fait de la différence, du métissage son cheval de bataille. Cet « Autre » qui relève de l'Interdit, du banni et de l' « inférieur »¹, termes sur lesquels repose l'idéologie coloniale. Ces exemples se placent « au-dessus du champ de contrôle du colonisateur »²

Les algériens de Paris, formant la communauté d'émigrés qui a constitué la septième wilaya,- les six autres se trouvent sur le sol algérien-, répondant à l'appel du FLN adoptent des moyens de lutte occidentaux, ils organisent des réunions, distribuent des tracts, et ce avec l'aide des français. Cette solidarité réapparaît encore une fois entre deux communautés ennemies : les colonisés et les colons pour aspirer à la libération. Cette conscience d'hybridité qui a une portée de résistance à l'impérialisme se développe non pas à l'extérieur de la

¹ BHABHA Homi, op.cit, p.160.

² Ibid,

France, mais au sein même de la capitale française, espace de l'entre-deux où la cohabitation ne manque pas de donner ses fruits.

3.2. Le baiser interculturel :

Dans ce qui suit nous allons considérer un autre exemple pertinent renvoyant à l'interculturel afin de pouvoir apprécier l'efficacité et l'originalité de Sebbar qui se déroulent dans ses œuvres sous diverses manifestations. Examinons alors l'exemple de sa nouvelle *Le bain maure*. Dans le parc près de chez elle, un endroit qu'elle affectionne, Fabienne Larrieu- rappelons que ce personnage principal est une pied-noir de l'Algérie revenue avec sa famille en France après l'indépendance- installée sur un banc, assiste à l'arrivée d'un groupe de personnages formé de trois hommes qui présentent des caractères étrangers : « parlent fort, avec des gestes larges. », dans « la langue étrangère », « les mains brunes » et « les rires roulés et les mots familiers » (*Le bain maure*, p.75) La scène bascule vers le fantastique et l'héroïne de la nouvelle se jette dans les bras de l'inconnu étranger et l'embrasse. Nous avons là l'apparition fantastique d'un protagoniste inconnu qui surgit de nulle part doté de traits physiques : « yeux noirs, obliques. » (*Le bain maure*, p.75) qui répondent aux attentes de Fabienne Larrieu. Les yeux, les mots, les gestes et les rires forment tout ce que l'héroïne attend toujours chez son cavalier. Ce dernier geste concrétise la fin heureuse d'un conte merveilleux, les éléments sont, enfin, réunis dans ce parc, et l'héroïne pourrait penser que si elle n'accomplit pas ce geste, elle se verrait condamnée le reste de sa vie à la monotonie, au désespoir et au néant. Son cœur sera pour celui qu'elle a attendu toute sa vie, celui qui lui rappelle son enfance. C'est surtout le dépassement de l'Interdit que traduit la fin de cette nouvelle. Le merveilleux affirme la prééminence du rêve dans le réel. La force subversive réelle de Sebbar est telle qu'elle sort du manichéisme pour annoncer une « hybridité » qui conquerra l'Interdit. Cet entrecroisement temporel et spatial qui se réalisent à travers le souvenir de Fabienne Larrieu, a, en outre, la finalité de confirmer que la construction d'un personnage tel que F. Larrieu, une française d'Algérie, se donne à voir qu'elle se relie à ce passé, à cette terre qui,

jadis, fut la sienne et celle de sa famille, à sa mémoire, à l'Autre, des éléments qui permettent l'apprentissage de Soi, et grâce auxquels F. Larrieu arrive à savoir qui elle est réellement, d'ailleurs la dernière phrase de la nouvelle le confirme : « Le jeune homme ne parle pas, ni elle. Soudain, elle le regarde en plein visage. Ses yeux sont noirs, de grands yeux obliques. Elle l'embrasse. On entend les coups de sifflet des gardiens. Il est vingt heures cinquante. » (*Le bain maure*, p.75) C'est dans le souvenir que l'héroïne fréquente de nouveau l'espace et le temps de son enfance, et il va y avoir tout au long de la nouvelle des bouleversements et des réminiscences. Toute la magie et le merveilleux de cette terre « première » comme le désigne la narratrice de Bouraoui, qui s'effrite dans le départ mais reste enfoui dans les profondeurs de son âme.

Tout le mystère qui tourne autour du *bain maure* relève lui aussi de l'Interdit : F. Larrieu, accompagnée par Fatouma, se rend, en cachette, *au quartier nègre* et au bain maure, lieux interdits par la mère française, à cause de la colonisation et du danger qui peut survenir de l'Autre. L'Arabe et tout ce qui réfère à lui, constituent la catégorie d'un « interdit collectif »¹ au nom de la colonisation. Le geste final serait ce fantasme qui est resté enfoui dans l'inconscient de l'héroïne et qu'elle accomplit en âge adulte : un geste audacieux qui concrétise la liberté, un geste mythique sans doute parce qu'il est lié à la mémoire, et qui s'interprète comme une tentative de rébellion contre l'hégémonie de l'Altérité. Le personnage transgresse par-là la norme de « l'Arabe interdit », et déstabilise la représentation occidentale de ce dernier, définie par les poncifs de la colonisation. Cette nouvelle est un exemple considérable quant à l'évolution du rapport Soi/Autre. Cette attitude positive envers l'Autre empiète l'Interdit et renforce l'apaisement du rapport envers l'étranger. Elle déplore les préjugés que le colonisateur produit ou nourrit à l'égard du colonisé. Cette image avantageuse qu'elle brosse du rapport Soi/Autre. Ce baiser magique concrétisera tous les fantasmes de l'héroïne enfant, il permet de frôler la frontière de l'Interdit.

¹ BASTO Maria Benedita « Le Fanon de Homi Bhabha. Ambivalence de l'identité et dialectique dans une pensée postcoloniale », *Tumultes* 2008/2 (n° 31), p.53. DOI 10.3917/tumu.031.0047 In <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2008-2-page-47.htm>

Ces anecdotes emblématiques sont un gage d'interculturalité, elles sont nombreuses dans ses textes, elles nourrissent toutes ce pouvoir de partager et de respecter l'Autre. Les écrits de Sebbar, en frôlant les frontières de l'Interdit, véhiculent la valeur de l'acceptation de l'Autre. C'est parce que cette hybridité se transforme en résistance, qu'elle inquiète autant.

3.3. La référence à la langue Arabe :

L'effacement de la langue arabe au profit de la langue française était parmi les objectifs tracés par la politique coloniale assimilationniste. De nombreux écrivains issus des anciennes colonies françaises sont passés par l'école coloniale et ont vécu les effets de cette politique. Dès les années 1950, la problématique linguistique marquant l'écartèlement du colonisé entre sa langue d'origine et la langue du colonisateur, est soulevée, elle a contribué à installer un sentiment diffus de complicité avec le régime colonial et de trahison envers le monde familial et traditionnel. Jacques Noiray, citant *Le Polygone Etoilé* de Kateb Yacine souligne que : « la perte de la langue mère, qui est aussi celle de la mère, arrache l'écrivain à ses origines dans un déchirement charnel ineffaçable. »¹ Beaucoup de critiques algériens ont reproché aux écrivains, qui ont grandi pendant la période coloniale et scolarisés à l'école française, ce fait qui consistait à écrire dans la langue de l'ennemi. Cette question a perduré même après les indépendances, en ce sens J. Noiray emploie l'expression de : « problème douloureux »² auquel sont confrontés les écrivains francophones du Maghreb. L'Arabe dialectal ou le berbère, langue maternelle de la majorité de ces écrivains maghrébins produisant en Français, rentre par conséquent en rivalité avec le français, langue du colonisateur. Entre ceux qui ont accepté cet état de fait en révélant n'avoir aucun complexe vis-à-vis de cette langue et poursuivent d'écrire en français et ceux qui ont vécu cette situation en remords et troubles allant jusqu'à se dérober de la scène littéraire en refusant de

¹ NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, I. Le Maghreb*, Paris, Belin Sup, 1996, p.117.

² Ibid, p.116.

continuer d'écrire en Français comme Malek Haddad¹, où peut-on alors situer nos deux romancières Sebbar et Bouraoui qui, malgré leur origine algérienne, ont préféré écrire en français ?

Alors que la langue française, comme outil d'expression a soulevé un problème de taille pour les écrivains maghrébins, le cas ne se pose pas, fort heureusement, pour nos deux romancières puisque le français est leur langue maternelle, la langue de l'ambiance familiale, de l'enfance, des premiers contes racontés par la mère. Toutefois, la problématique linguistique se pose autrement, elle se réalise dans le sens inverse, et se pose par rapport à la langue Arabe, langue du père, de la terre des ancêtres, une réalité qui ne va pas sans blessures, sans cicatrices parfois profondes. Cet investissement de la langue Arabe serait-il une nouvelle forme d'opposition parmi les nombreuses oppositions qui se sont données à lire dans leurs textes ou, au contraire, il dira encore plus la dimension interculturelle de leurs fictions ? Nous verrons, dans cette séquence, que la présence du motif de la langue Arabe sera une forme parmi d'autres d'interculturalité. Introduire l'Arabe est une situation de communication particulière, Bouraoui ou Sebbar, romancière d'origine algérienne s'adresse en français à un lectorat essentiellement occidental. Les mots ou expressions en Arabe renvoie à un espace autre que celui de la langue française, ces quelques mots écrits souvent en Italique sont intercalés entre les phrases en français. Ce sont des ésotériques qui ne sont pas accessibles au public occidental. Quel serait alors l'objectif de ce recours à l'Arabe ? Et sous quelles formes resurgissent ces signifiants de langue du père, sont-ils transposés, traduits ou développés ?

Avant de chercher à interpréter la présence de cette langue dans leurs textes, il est indispensable de considérer le rapport de chacune d'elles à la langue du père. Le Français est la langue maternelle de Bouraoui et de Sebbar, une langue maîtrisée au sein de la famille, utilisée aussi par le père, en revanche, leurs

¹ HADDAD Malek écrit en 1961 dans *Les Zéros tournent en rond* : « Je suis moins séparé de ma patrie par la Méditerranée que par la langue française »

mémoires linguistiques laissent s'infiltrer, dans leurs écritures, des mots en Arabe.

3.2.1. L'Arabe pour Bouraoui :

Retrouver la langue du père est également l'une des quêtes chez Bouraoui, qui certes va vivre ce rapport de manière plus ou moins différente par rapport à Sebbar, nous découvrirons alors sa stratégie. La relation à l'Arabe, langue du père, n'est pas marquée du sceau du silence, comme c'est le cas pour Sebbar.

La romancière introduit de nombreux mots en Arabe : à titre d'exemple, nous citons : le mot : « el chekl » est accompagné d'un astérisque : * Ensemble de signes qui indiquent la sonorité du mot. « el bahr, el bahr, el bahr » (*Garçon manqué*, p.8), « Yahya l'Algérie » (*Garçon manqué*, p.18), « hachma » (*Garçon manqué*, p.19), Des mots en Arabe qui pourraient surprendre le lecteur occidental et attirer son attention.

Dans son récit *Garçon manqué*, la narratrice Nina, voire l'auteure, explique, dans une grande peine, comment elle perd progressivement cette langue :

« Je ne parle pas arabe. Ma voix dit les lettres de l'alphabet, â, bâ, tâ, thâ puis s'efface. C'est une voix affamée. C'est une voix étrangère à la langue qu'elle émet. Je dis sans comprendre. C'est une langue espérée qui ne vient pas. Je suis des cours d'arabe classique. [...] J'apprends la grammaire. J'oublie. C'est une langue qui s'échappe. C'est une fuite et un glissement. Je prononce le hâ et le rhâ si difficiles. Je reconnais les sons, el chekl. Mais je reste à l'extérieur du sens, abandonnée. » (*Garçon manqué*, p.11),

Concernant le père de la narratrice, voire l'auteure, il a encouragé sa fille à apprendre cette langue et à s'appliquer davantage dans sa maîtrise. En ayant recours à la langue Arabe, le Moi de la narratrice voire l'auteure réclame non seulement sa partie algérienne, mais s'inscrit dans ce que E. Glissant appelle : « Poétique de la Relation »¹ la force du texte réside dans cette association entre la langue française et des mots empruntés à la langue arabe, le plaisir du texte naît de cette rencontre entre les deux langues.

¹ GLISSANT Edouard, Paris, Gallimard, 1990.

Sur le plan linguistique, le lecteur constate l'incrustation de l'arabe sous forme de termes traduits vers le français directement intégré dans le corps du texte ou mis en note. Dans, par exemple, *Le Jour du séisme*, un récit complètement déstructuré, émergent des éléments propres à la culture du père : la langue Arabe. L'intrusion de la langue Arabe chez Bouraoui se fait selon deux registres : le registre de l'Arabe classique : celui de l'école, celui de l'élite et des lettres : « Mon enfance ouvre le jardin, el boustain. [...] Elle construit une école, el madrassa [...] Elle écrit kataba [...] elle fait –amala- la mémoire. » (*Le Jour du Séisme*, p.48) Ici, c'est sa mémoire qui revient sur ses premiers pas de l'apprentissage de la langue Arabe, un apprentissage qui échoue. Elle utilise également le registre de l'Arabe dialectal.

3.2.2. L'Arabe pour sebbar

Alors que l'Arabe connaît un équilibre fluctuant chez la narratrice de Bouraoui, cette langue est complètement absente du savoir linguistique de Sebbar.

Le rapport de Leïla Sebbar à langue Arabe est indiqué dans ses deux textes à forte tendance autobiographique : *Je ne parle pas la langue de mon père*¹ et *l'Arabe comme un chant secret*² qui disent tous deux le choix du père de ne pas transmettre sa langue à sa progéniture. Avant de considérer le rapport de la romancière à l'Arabe, résumons tout d'abord, en quelques lignes, son rapport à la langue française. C'est en effet, un rapport qui se présente sous trois aspects : d'abord enfant née en période coloniale, elle est passée par l'école française, qui inculque l'éducation métropolitaine et les valeurs occidentales ; d'autant plus que, la jeune Sebbar trouvera un climat identique à celui de l'école à la maison, puisqu'elle est « la fille de l'instituteur » où le père algérien, parle uniquement la langue française, langue civilisatrice et langue de l'institution coloniale, avec ses enfants, et delà, omet à parler la langue Arabe avec sa famille ; et il y a également la langue maternelle, celle de la « Roumia aux yeux bleus » que la mère enseigne aux jeunes écoliers indigènes, mais aussi qu'elle utilise pour

¹ Récit, Paris, Julliard, 2003.

² Paris, Bleu autour, 2010, deuxième édition augmentée.

bercer ses filles. A un âge aussi précoce, un environnement linguistique pareil influence sans doute l'imaginaire et la conception du monde de l'écrivaine.

La langue du père lui est revenue dans son exil en France, provoquant un retour de mémoire. L'Arabe est désigné par une périphrase qui met en scène l'origine : « la langue de mon père » si elle choisit cette expression particulière pour caractériser sa relation avec la langue Arabe c'est parce que la figure du père en a joué un rôle important.

Le père de Sebbar, de profession instituteur, refuse d'apprendre à sa fille la langue Arabe, de ce refus émerge son premier texte autobiographique *Je ne parle pas la langue de mon père*. Ce silence arrachera l'écrivaine à ses origines, à la compréhension de l'histoire du pays de son père ; son récit souligne de façon émouvante, la mutilation que représente la rupture avec la langue du père. Des phrases récurrentes se font écho et disent le silence paternel : « mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère. » (*Je ne parle pas la langue de mon père*, p.33), aussi : « mon père ne m'a pas appris la langue des femmes de son peuple. » (*Je ne parle pas la langue de mon père*, p.59), la négation qui entoure le verbe « apprendre » dit bien le choix du père à s'abstenir et à repousser tout ce qui est en relation avec son pays : « il n'a rien dit de la maison de sa mère, de son peuple, de sa langue, ni du pays, de son histoire, de ses histoires. Rien. C'est le silence, obstinément, du côté du père, de l'arabe, de l'Algérie ancestrale. » (*L'arabe comme un chant secret*, p.59). Cet éloignement par rapport à l'Arabe, l'écrivaine le voit comme un exil : « mon exil à moi est le fait de ne pas parler la langue de mon père »¹ un repère linguistique mais aussi identitaire qui lui manque, rendu impossible par le silence du père. Elle vit ces absences et ces faits qui restent incompréhensibles dans sa recherche scripturaire, à travers une quête mémorielle :

« Je ne sais pas comment j'existe. [...] Simplement, la mémoire est blanche, vide, sans inscription religieuse ou familiale qui lui donne de la profondeur, une épaisseur tangible, réelle. [...] Rien n'est dit, mais le « je » est proscrit, des deux côtés, maternel et paternel. J'entends

¹ MEKFLOUJJI Abdelkarim, « Leïla Sebbar à la librairie Mauguin (Blida) » El Watan, 24 juin 2008.

l'Universel républicain et l'Honneur de la tribu, malgré le silence, les silences. » (*L'Arabe comme un chant secret*, p.70)

Leila Sebbar relate dans sa nouvelle *Les Trois sœurs et les filles des cités*, parsemée d'éléments biographiques une scène qui reste traumatique pour elle et pour ses sœurs, elle raconte les insultes des garçons arabes sur le chemin de l'école : « Elles ont peur, je suis sûr, parce qu'on crie aussi fort que les cavaliers, on ne tire pas des coups de fusil, mais les mots les frappent, même si elles comprennent pas, les petites Roumiates, elles entendent nos insultes. » (*Les Trois sœurs et les filles des cités*, p.25), les mots sont plus forts et persécutant que les coups de fusil, ce contact avec la langue arabe qui se fait dans la violence va la traumatiser, elle le reprendra de nombreuses fois dans ses écrits : « [...] le mot répété cent fois, agressif, sexuel [...] mot persécuteur. » (*L'Arabe comme un chant secret*, p.64), « [...] le tremblement intérieur qui se mêle à l'effroi était le signe de cette attente quotidienne des mêmes mots, appris par cœur, les seuls que je n'ai pas oubliés, si je ne les ai pas entendus, aurais-je été déçue ? » (*Je ne parle pas la langue de mon père*, p.40), « [...] par ces matins là, je reçois en plein corps, avec mes sœurs, les injures des garçons dans la langue de mon père. » (*Les jeunes filles de la colonie*, p.192) Mais les Roumiates ne disent rien à leur père, qui s'obstine et garde le silence à maintes reprises et dans différents textes : « Il ne dit rien. Il ne veut rien dire. » (*Je ne parle pas la langue de mon père*, p.39)

Les années passent et l'absence du dialogue entre l'écrivaine –enfant et son père se déconstruit dans l'acte de l'écriture : « Longtemps après, très longtemps, mon père, en exil dans le pays de ma mère et de la langue qu'il aime, lira ce que j'écris de sa langue qui nous insulte, il ne dira rien. » (*L'Arabe comme un chant secret*, p.65), « Il a lu, je le sais, mais il se tait, et je ne demande rien. » (*Je ne parle pas la langue de mon père*, p.36), « [...] parce que je l'ai écrit, le récit est imprimé, [...] je sais que mon père l'a lu. » (*Je ne parle pas la langue de mon père*, p.39) Sebbar peint sa souffrance et celle de ses sœurs, elle la peint de l'intérieur, et c'est ici que la fiction apporte son secours et lui permet alors d'extérioriser le non-dit et de faire savoir, indirectement, les troubles des souvenirs d'enfance et les questionnements récurrents qui sont restés sans

réponse de la part de son père. Ces silences vécus comme des amputations de soi-même, se dissipent avec l'écriture considérée comme victoire sur l'indicible. Son alchimie du verbe défendra alors la thèse de la parole contre le silence. Le schéma diglossique qui a opposé la langue de la mère à la langue du père, non pas à l'échelle familiale, ni d'ailleurs scolaire, est présent à l'extérieur. La langue arabe n'est pas totalement absente, elle est en coprésence avec le français, et Sebbar rassemble en elle deux langues considérées antagonistes.

L'exil géographique ajouté à l'exil de la langue Arabe seront les principaux ressources de son projet littéraire, nous les retrouvons dans toute sa production, cette situation lui fait dire à propos d'elle-même :

« L'Algérie qui m'importe et que je cherche, c'est ce que j'appelle l'Algérie de mon père, que moi je n'ai pas connue et dont j'ai été privée d'une certaine manière parce que je n'ai pas parlé la langue de mon père [...] c'est un manque fécond dans la mesure où il me permet d'écrire. »¹

Nous retrouvons le terme « manque » également dans son texte : « C'est avec ce manque que j'écris. » (*L'Arabe comme un chant secret*, p103)

Les voix qu'elle entend dans cette langue incompréhensible et hermétique et qu'elle fictionnalise dans son texte, lui ont permis de déjouer les silences du passé, un passé qui est resté pour longtemps douloureux et énigmatique. Le silence et l'obstination du père l'ont empêchée de s'impliquer davantage dans les traditions de la culture d'origine, elle s'aventure pour les chercher et les découvrir ailleurs, sur les chemins de la fiction. Dans son récit, *Le Silences des rives*, c'est à la terre et à la langue d'origine que le personnage rêve de ressourcer son âme. Ce sont ces mots dans sa langue que le protagoniste désire entendre, qui lui permettront de renouer le fils avec son origine. Il sent une dette imprescriptible à l'égard de sa mère et sa famille. Il est assez commun dans la littérature maghrébine que la figure de la mère est représentative de la terre d'origine, cette figuration semble être respectée par Sebbar dans ce récit, aussi observe-t-on comment la langue d'origine est également un outil majeur pour

¹ BOUZEGHRANE Nadja, « L'Exil n'est pas simplement géographique », El Watan, 11juin 2009.

évoquer et garder le lien rompu avec la terre et la famille. A la langue maternelle est impartie une fonction de transmission de mémoire sensorielle. C'est cette langue maternelle qui véhiculerait la mémoire de la terre natale, du pays d'origine.

Repérons quelques exemples de l'introduction de l'Arabe dans ses textes : « ton foulard, n'oublie pas ton cardoun, le tissu qui s'enroule autour des cheveux. » (*Les trois sœurs et les filles des cités*, p.24), « les *Roumiate* sont des *djinniate*, [...] elles sont filles à moitié et l'autre moitié des *djinniate*, des génies. » (*Les trois sœurs et les filles des cités*, p.26) « J'ai vu le foulard, le *hijeb* » (*Mes Filles*, p.35) « Imma », « Baba », (*Mes Filles*, p.37), La médina de Paris (*La Seine était rouge*, p.46)

Un autre exemple significatif de la présence de la langue arabe se repère dans sa nouvelle *La Santé*. Le compagnon de prison de Mourad B., en lui inculquant les bases de la religion musulmane, le narrateur fait référence au Prophète qui est désigné par son nom arabe : « Muhammad, le Sceau des Prophètes » (*La Santé*, p.57) Sebbar se réfère au prophète des musulmans, non pas en se servant de la calligraphie occidentale : « Mahomet », mais plutôt dans son authentique nom : « Muhammad », ce qui nous semble un point en plus en la faveur de l'hybridité culturelle et du respect de la différence.

Ces nombreux exemples contribuent à la marque générale de ces deux écritures, qui ne cessent de s'inscrire dans la pensée de « la rencontre des cultures »

Leurs textes pourraient expliciter ce que certains critiques ont désigné par : « plurilinguisme », deux langues différentes dans le même espace : le texte littéraire, traduisant un langage qui se veut caractéristique d'alliance culturelle. Leurs textes s'ouvrent à des pratiques plurielles du langage, à savoir l'introduction de l'Arabe. Leurs écritures se révèlent bien des écritures interculturelles. Ce sont là des contextes qui génèrent au niveau de la fiction des rencontres heureuses, reste à les concrétiser sur le terrain.

On pourrait s'interroger sur les gestes des pères de Sebbar et de Bouraoui et chercher les raisons qui ont mené, l'un à éloigner ses enfants du « danger »¹, et l'autre à encourager sa fille à apprendre la langue des ancêtres ? L'unique et possible réponse serait à situer du côté de l'Histoire : contrairement à Sebbar et à sa famille, Bouraoui n'a pas connu l'époque coloniale, elle a vécu son enfance avec sa famille dans une Algérie indépendante. Le contexte historique est clairement différent, à l'époque coloniale, la langue française se confond au colonisateur, Albert Memmi, dans son essai *Portrait d'un colonisé* décrit ce bilinguisme inégal qui ne peut pas être supporté :

« Le bilinguisme colonial ne peut être assimilé à n'importe quel dualisme linguistique. La possession de deux langues n'est pas seulement celle de deux outils, c'est la participation à deux royaumes psychiques et culturels. Or, ici, les deux univers symbolisés, portés par les deux langues, sont en conflit : ce sont ceux du colonisateur et du colonisé. »²

Sebbar et Bouraoui ont éprouvé, à travers leurs textes, cette volonté de réduire l'antagonisme entre les deux langues, elles insèrent de manière cohérente des termes de l'Arabe classique, de l'Arabe dialectal dans leurs textes écrits en langue française. C'est un réflexe discursif qui témoigne une fois encore de l'hybridité culturelle.

3. Bouraoui et Sebbar : deux écritures inclassables

Il est certifié que le classement des productions littéraires se fait selon les états-nations d'où elles sont issues en fonction de la nationalité de leur producteur et de la langue dans lesquelles elles sont publiées. En revanche, d'autres éléments surgissent parfois et parviennent à contrarier cette catégorisation, telle que l'origine supranationale de nombreux écrivains qui viennent de deux origines ethniques différentes traduisant des références appartenant à des aires culturelles diversifiées. Sebbar et Bouraoui font partie de cet ensemble d'écrivains qui n'arrivent pas ou plutôt refusent et rejettent la contextualisation culturelle de leurs productions. Les polémiques se développent autour de ces

¹ SEBBAR Leila, *L'Arabe comme un chant secret*, op, cit, p.110.

² MEMMI Albert, *Portrait d'un colonisé*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, p.141.142.

innombrables questions de classification de ces écrivains qui cultivent la spécificité de leurs créations imaginaires. Littérature française, littérature maghrébine d'expression française, ou littérature maghrébine francophone, littérature négro-africaine, littérature antillaise, littérature québécoise,...toutes sont qualifiées selon leurs terroirs. Même si les choses sont claires pour Sebbar puisqu'elle se considère comme un auteur français : « Je suis un auteur français » affirmation qui est revenue plusieurs fois dans ses nombreuses déclarations. Pour Bouraoui, il est inconcevable de rattacher sa production littéraire à un territoire spécifique et délimité. En Octobre 2007, un groupe constitué de quarante-quatre écrivains ont signé un manifeste intitulé : « Pour une littérature Monde »¹ en Français, en faveur d'une langue française qui serait « libérée de son pacte exclusif avec la nation ». Parmi ces écrivains, nous citons Tahar ben Jelloun, Edouard Glissant, Nancy Houston, J.M.G. Le Clézio, Amin Maalouf, Boualem Sansal et tant d'autres. Ils y prônent : « l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale »², il s'agit d'abolir les frontières entre littérature française et littératures francophones et de défaire le pacte langue-nation.

Nous nous trouvons dans l'embarras quant à la l'attribution d'une place classificatoire de l'écriture bouraouienne et sebbarienne, d'autant plus que les romancières elles-mêmes rejettent le choix des autres pour elles.

Bouraoui refuse qu'on classe son écriture dans tout courant recevant un étiquetage. Elle rejette tout cloisonnement dans des littératures nationales pour, probablement, s'inscrire dans ce qu'à été désigné par « *la littérature Monde* », elle rejette toute étiquette qui enferme son écriture dans des schémas préétablis, ou une forme de communautarisme, comme le désigne assez justement Régine Robin : « une ghettoïisation »³, Ce refus de classement est bien une preuve de résistance qui vient compléter une seconde fois les nombreuses déconstructions

¹ ROUAUD Jean, LE BRIS Michel, (s.dir), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

² Ce manifeste est inscrit sur le site « Étonnants voyageurs » : <http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article1574> ; consulté le 23/04/2017.

³ ROBIN Régine, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Le Préambule, Montréal, 1989, p.168.

de discours hégémonique. En réfléchissant sur le sens de son écriture, Bouraoui traduit son souhait d'ouverture, elle dit, à travers la négation, son plaidoyer pour le télescopage des cultures et refuse toute classification qui « entérine une ségrégation »¹ Elle voit sûrement en ces nombreuses étiquettes une servilité, une soumission de son écriture à des dénominations qui régressent plus qu'elles enrichissent. Loin des théorisations des spécialistes de la littérature écrite en français, entre défenseurs et détracteurs de « littérature française », « littérature beure » ou « littérature maghrébine », il n'est nul doute que Bouaroui, à l'image de sa narratrice, plaide pour le divers et la diversité.

Son écriture marque la problématisation de la classification. « Auteur français ? Auteur maghrébin ? Certains choisiront pour moi. Contre moi. Ce sera encore une violence. » (*Garçon manqué*, p.34), écrira Bouraoui dans ce roman. Cet aveu témoigne de son refus d'être assigner à une identité littéraire française ou maghrébine. Nous comprenons la portée d'un tel désir chez une écrivaine qui ne cesse, dans ses récits, de mettre en scène les tourments de l'entre-deux. Son originalité réside dans cette diversité poussée à l'extrême ; une exigence qu'elle a imposée à sa sensibilité littéraire. Nous aussi, nous nous soumettons à son désir et nous refusons d'enfermer son imaginaire littéraire et son ingéniosité dans une quelconque tendance littéraire. L'étude de la transgression s'avère d'autant plus intéressante que Bouaroui rejette un cloisonnement de son écriture. En effet, elle a affirmé de manière très claire son refus à l'égard de la classification de son écriture dans un système de catégories. En franchissant les frontières des modèles littéraires préexistants, en adoptant l'esthétique de la variété, l'écriture de Bouraoui pourrait miroiter le divers de l'identité culturelle de ses narratrices /personnages principaux.

Quant à Sebbar, elle précise : « je suis un auteur français » nous respectons le choix de l'écrivaine mais nous pensons que son écriture se situe hors de cet étiquetage national. De nombreux arguments s'offrent à nous et nous laisse

¹ ROUAUD Jean, LE BRIS Michel, (s.dir), op.cit, p.45.

déplorer ce choix classificateur. La lecture immanente de ses textes ne reflète pas son classement dans « la littérature française », son texte est dans un mouvement centrifuge par rapport à cette littérature française car il se nourrit du référent culturel de l'entre-deux, nous trouvons qu'il converge avec la littérature française uniquement par la langue française. Son écriture est à mi-chemin de l'Algérie et de la France, elle fait entendre sa voix pour dire la vie quotidienne des émigrés, au cours des générations qui se sont succédées sur le sol français. Sa manière particulière de dire l'entre-deux reste une réussite singulière qui ne cesse d'émouvoir et de bouleverser le lecteur. Adopter le choix de « auteur français » pourrait être par rapport à la langue qui reste le matériau de base de son écriture, expliquant par-là, un pacte joignant un imaginaire littéraire et une langue. Même si Sebbar écrit dans sa langue maternelle : le français, ses textes déportent le lecteur vers un univers culturel autre que celui de la littérature française.

Sa propre logique de ne pas appartenir à l'ensemble des écrivains algériens d'expression française s'assume ou se défend dans ses déclarations, en effet, elle s'en explique elle-même :

« Je ne peux pas dire que je suis une écrivaine algérienne d'expression française parce que ceux qu'on désigne comme écrivains algériens ou maghrébins de langue française sont des écrivains dont la langue maternelle n'a pas été le français. Ce n'est pas mon cas, ma mère est Française, mes parents sont tous les deux instituteurs de langue française et j'ai été élevée avec la langue de ma mère. »¹

Malgré ses déclarations, la critique littéraire en général et universitaire en particulier classe sa production parmi les ouvrages relatifs à la littérature maghrébine, se basant sur ses origines ethniques et les thèmes abordés dans ses œuvres.

¹ BOUZEGHRANE Nadja , « L'exil n'est pas simplement géographique », El Watan, 11 juin 2009, consulté le : 13 janvier 2011.

A propos de ce croisement, Sebbar dit :

« [...] je n'échapperai pas à la division biologique d'où je suis née. Rien, je le sais, ne préviendra jamais, n'abolira la rupture première, essentielle : mon père arabe, ma mère française ; mon père musulman, ma mère chrétienne ; mon père citoyen d'une ville maritime, ma mère terrienne de l'intérieur de la France [...] Je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et du reniement si je suis de ce côté-ci ou de ce côté-là. Alors je suis au bord de chacun de ces bords. »¹

La multiplicité de ces référentiels identitaires a fait l'objet d'une analyse détaillée de la part du critique littéraire M. Laronde, qui affirme que Sebbar est une auteure qui semble échapper à tout classement rigide, en effet, dans une lettre qu'elle lui a adressée le 29 septembre 1987, elle précisait : « Je suis dans une position un peu particulière, ni 'Beure', ni 'maghrébine', ni tout à fait Française... » Il rajoute qu'elle n'est ni pied-noire : fille de colons européens en Algérie, ni immigrée, ni enfant de l'immigration ; elle n'est Algérienne que par son père et Française que par sa mère.²

Quelle dénomination privilégier alors pour leurs fictions ? « Inclassables » serait la qualification de leurs écritures, nous les rattachons à une littérature universelle. L'intention de ce désétiquetage littéraire traduit un désir de l'universalité, loin des traces d'origine et des conflits culturels.

A la fin de chaque récit de Sebbar, nous retrouvons des accents proches de ceux de Bouraoui, avec des motifs qui culminent dans l'apaisement et l'équilibre. Pour ne pas tomber dans le dualisme, elles désirent sortir de ces oppositions marquées par les apparences contradictoires. Il est évident que la production de Bouraoui et de Sebbar s'efforcent d'abolir le clivage entre l'Ici et le Là-bas, entre le Soi et l'Autre, entre l'objet et le sujet. Elles s'efforcent d'effacer les oppositions et les dualismes pour se présenter sous le signe de l'interculturel et de l'universel.

¹ SEBBAR Leïla et HOUSTON Nancy, *Lettres parisiennes*, p.185.

² LARONDE Michel, « Itinéraire d'écriture », Leïla Sebbar, Paris, L'Harmattan, Coll. Autour des écrivains maghrébins. 2003, p.16.

Le texte littéraire leur a permis de se confronter poétiquement avec leurs situations interculturelles. Le Moi, l'écriture et l'ailleurs sont les trois points constituant le triangle qui procure l'équilibre et l'apaisement.

Au terme de cette deuxième partie, nous avons été attentive à la nature transgressive des écritures de ces deux femmes écrivaines et par les barrières franchies de leurs imaginaires. C'est à travers la fiction que les écrivaines inscrivent leurs actions comme un engagement aussi social que politique. Le discours sebbarien dans *La Seine était rouge* se veut critique et dénonciateur par rapport au politique, et aux idées reçues. Bouraoui choisit de s'exprimer à travers le personnel ou l'individuel pour se construire, s'inventer mais elle désire également évoquer et dénoncer l'égarement d'autres sujets semblables à elle, partageant la même situation interculturelle ; par contre Sebbar emprunte le chemin inverse, elle part du collectif pour accéder peut être à l'individuel et raconter sa réalité métisse. Leurs écritures sont par conséquent une forme de résistance contre la violence intrinsèque des discours dominants.

Par cette esthétique de la déconstruction, Bouraoui et Sebbar remplissent le devoir dont parle E. Saïd et qui consiste à ce que l'écrivain doit : « [...] s'affranchir autant que possible de telles pressions. Voilà pourquoi je définis l'intellectuel comme un exilé, un marginal, un amateur, et enfin l'auteur d'un langage qui tente de parler vrai au pouvoir. »¹ Choulet Achour trouve que le champ littéraire est : « [...] si essentiel pourtant dans la formation intellectuelle du citoyen. »² Il s'agit de développer une esthétique qui traduit un contre-discours de domination, de réfutation et de résistance contre le discours hégémonique historique (colonial, raciste, et national) Les textes de Bouraoui et de Sebbar sont alors un espace reconstructif, ils questionnent l'Altérité, les rapports entre les cultures, les contextes politiques et historiques et les problématiques des discours hégémoniques. Leurs écritures sont parmi celles qui déconcertent

¹ SAID Edward, *Des Intellectuels et du Pouvoir*, éditions Marinoor, Alger, 2001, p.12. (Trad. Par Paul Chemla)

² ACHOUR Christiane, « Edward W. SAID, lecteur de Fanon, relais et prolongement. » *Sud/Nord*, 2007/1 (N°22) in <https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2007-1-page-21.htm>, consulté le : 25-05-2017.

tous discours hégémonique et derrière ces deux écritures, une finalité se cache :
l'ouverture à l'Autre et le dialogue avec lui.

CONCLUSION

Au cours de cette recherche, nous avons réalisé une étude comparative de deux auteures francophones d'origine algérienne du point de vue de la relation entre leurs écritures et leurs cultures d'origine ou d'accueil. Il était alors question d'analyser la problématique de l'entre-deux et sa pertinence, nous avons donc retenu, par conséquent, les productions de Leïla Sebbar et de Nina Bouraoui, toutes les deux ont gagné l'hexagone, après un âge d'enfance et d'adolescence passé en Algérie, pays de leurs pères. Comme nous l'avons annoncé dans le titre de notre travail de recherche, leurs productions se voient un espace culturel de l'entre-deux, à la fois propre à la France et à l'Algérie. A l'instar de leurs identités composites, leurs imaginaires sont marqués par un métissage culturel servant de source d'inspiration. Nous nous sommes assigné par conséquent à poser une série d'interrogations majeures autour de leurs écrits: quels sont les paramètres pertinents pour examiner leurs écritures ? S'unissent-elles autour de quelques thématiques ? Sur quels points convergent et/ ou divergent leurs imaginaires ? Ayant la conviction que le texte littéraire s'offre à une lecture plurielle, nous avons eu recours à l'interdisciplinarité qui nous a permis de changer de registres disciplinaires et de passer de la narratologie, de la stylistique, de l'argumentation vers la sociocritique mais également vers la théorie postcoloniale.

Nous avons ciblé alors en première partie la situation socioculturelle des narratrices de Bouraoui ainsi que des personnages de Sebbar qui affrontent les problèmes identitaires à cause de leurs métissages, mais avant de porter attention à cette dimension socioculturelle, nous nous devons bien de nous intéresser à la spatialité, c'est-à-dire aux stratégies discursives que convoquent les deux romancières pour rendre compte d'un espace particulier puisque l'itinéraire de leurs narrateurs/personnages est marqué par un cheminement entre deux géographies désignant deux espaces qui s'opposent la plupart du temps. Bouraoui et Sebbar disent l'Algérie, pays du père, et la France, pays de la mère, dans une alternance entre un « Ici » et un « Là-bas », un passé et un présent s'inscrivant pleinement dans la thématique de l'exil. Leurs processus créatifs se définissent à partir de deux espaces opposés qui représentent l'Algérie et la

France, deux repères géographiques qui sont des lieux d'appartenance et de démarcation géographique et culturelle. Cela constitue un point de convergence entre les deux imaginaires bouraouien et sebbarien.

Bouraoui écrit le plus souvent sur l'Algérie, plus précisément sur la nature algérienne, celle de son enfance, son cycle romanesque centré sur des narratrices semblables sur de nombreux points, met en scène leur désarroi intérieur, à cause de l'arrachement à la terre d'enfance, accompagné d'interrogations existentielles conduisant vers l'exploration identitaire. La beauté et l'amour porté aux paysages algériens, exaltés par l'écriture, font de ses récits un véritable hymne à la vie. Son œuvre est une ode à la terre si aimée du père et à l'enfance en Algérie évoquée dans pratiquement toute son écriture. Nous sentons qu'elle transmet ce qu'elle a profondément aimé : l'Algérie, un espace qui lui est consubstantiel. En effet, la modalité de représentation de l'espace dans l'imaginaire bouraouien renvoie à l'implantation de lieux insistant sur les formes, les couleurs, les lumières...etc

A l'inverse de Bouraoui, le motif de la nature algérienne est moins central chez Sebbar, c'est plutôt de l'exil qu'elle ressent et dit les origines culturelles de ses personnages. Quoique tournée surtout vers les maux sociaux de l'exil, la production de Sebbar ne bannit pas l'axe spatial, ses personnages se mémorisent et revivent leurs souvenirs du pays natal en le comparant constamment avec l'espace d'accueil. En outre, nous avons relevé l'opposition entre l'espace natal et la ville étrangère, entre la banlieue et le centre de la ville métropole. L'espace apparaît alors comme l'un des enjeux de leurs dislocations identitaires. La considération de la spatialité nous a aussi donné l'occasion de constater que les deux romancières rompent avec la tradition de la description purement ornementale, un autre point de convergence qui consolide l'originalité de leurs écrits.

Ces nombreuses oppositions touchent aussi les référents sociaux. A travers, par exemple, le récit *Garçon manqué* de Bouraoui peut se lire l'affrontement entre deux identités tiraillées ; Algérienne et française, une opposition entre deux

mondes. Cette dualité court, du reste, à travers presque toute son œuvre. L'Alternance Alger/ Rennes, passé/ présent, identité algérienne/ identité française, permis/interdit, liberté/ cloisonnement constitue la trame de leurs textes. Nous sommes arrivée au terme des deux premiers chapitres à montrer que la dualité est un procédé qui occupe de nombreux passages narratifs des textes de Bouraoui et de Sebbar, caractéristique majeure de leurs écritures. L'opposition en est l'image la plus nette. Toutes les deux sont fidèles à une conception dualiste traduisant des structures manichéennes pour reprendre les propos d'E. Said.

Nous avons également porté attention à l'esthétique et aux stratégies scripturaires développées par les romancières au troisième chapitre, où nous avons cherché à savoir si les textes bouraouien et sebbarien s'inscrivent dans une structure de canons bien reconnaissables, ou bien ils dévoilent des dépassements des frontières de la généricité littéraire. Nous avons noté par conséquent, chez Bouraoui, que le lecteur est témoin d'une dynamique textuelle : il suit le parcours existentiel de narratrices dont le référentiel coïncide avec la vie de l'auteure. En effet, en pénétrant de plus en plus dans l'univers fictionnel mis en texte dans ses œuvres formant notre corpus, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'un univers qui se rapproche de la réalité de l'univers concret de l'écrivaine. La narration auto-diégétique est la première technique de la part de l'auteure pour faire croire vrai et le « Moi » de la narratrice serait un egos du moi de la romancière. Nous attestons que l'écriture de Bouraoui s'inscrit dans l'ambigüité générique, derrière l'histoire de la narratrice se dessine et se tisse l'histoire de la romancière. Les frontières entre roman et autobiographie sont rendues, par l'écriture de Bouraoui, poreuses et perméables, et les discours fictionnels et factuels passent d'un espace à un autre comme s'ils étaient interchangeables. Chez Sebbar, pareillement, et dans son récit *Le Silence des rives* en particulier, nous avons été confrontée à cette même ambigüité générique, ce texte est émancipé des frontières entre genres littéraires, c'est une expression mêlant prose et poésie, autrement dit, c'est un récit qui s'infléchit en poème. *Le silence des Rives* est le récit de l'exil, il est sans doute le plus

amer parmi les autres romans de Sebbar ; évoquant l'émigration, la romancière va ici jusqu'au flou générique, mêlant le genre romanesque et le genre poétique. En effet, l'essentiel du texte est d'abord, dans le mélange des genres, il est composé de trois parties, s'ouvrant chacune par un ensemble de ces vers libres. Les dernières pages du roman constituent la péripétie finale d'une longue méditation lyrique de la part d'un exilé qui agonise sur une rive étrangère. En imbriquant prose et poésie dans *Le Silence des rives*, qui de prime abord sont opposés, le génie de Sebbar transgresse le genre. L'héritage historique, la diversité des aires géographiques et des cultures ont fécondé chez elle une esthétique de la variété qui rassemble réel et surréal, poésie et prose, discours et récit. *Le Silence des rives* présente une structure d'associations ternaire : un véritable mélange des genres : prose, poésie et fantastique. L'hybridité formelle de ce roman pourrait être l'image de l'hybridité culturelle de leur créatrice, voilà l'essence même du roman francophone.

Toutefois, d'autres marques de transgression ont été notées. Les deux romancières offrent des conceptions de l'écriture romanesque particulières. Bouraoui opte pour la parataxe et l'asyndète, Sebbar introduit de l'oralité et se rapproche du réalisme subjectif. La poétique de Bouraoui franchit les normes poétiques, c'est-à-dire qu'il faut s'écarter des phrases longues, des hypertaxes et des polysyndètes, et bannir les règles trop rétrécies et les richesses de style traditionnelles. Son roman *Le Jour du séisme*, par exemple, pulvérise les normes de la syntaxe et son écriture n'obéit pas aux modèles du roman réaliste, c'est en grande partie de cette transgression formelle et contextuelle qu'elle tire son originalité.

Il ne suffit pas de constater cette « esthétique de la diversité », encore faut-il interpréter ces processus de transgression. La recherche stylistique et le travail sur la forme se mettent au service de l'éclatement identitaire de la narratrice de Bouraoui. L'identité est entre unité et dispersion et le langage est entre norme et écart. La romancière invente alors sa langue littéraire dans le chaos. Le rythme haletant et hystérique des phrases nominales de la romancière épouse la

succession des oppositions, et ce afin d'exprimer le malaise identitaire postcolonial de ses narratrices. Sans doute, libérer le langage se fait dans le but de libérer la narratrice des contraintes culturelles, sociales et ethniques. Cette conscience esthétique est forgée par la situation culturelle des écrivaines, la transgression devient ainsi l'emblème de leur travail littéraire qui s'inscrit dans les conclusions de l'approche postcoloniale. Ce sont bien ces développements esthétiques qui donnent aux écritures de Bouraoui et de Sebbar leurs réelles dimensions littéraires. Toutes ces transgressions stylistiques de leurs productions littéraires n'ont d'intérêt que si on admet qu'elles contribuent à faire le procès des normes morales, culturelles, esthétiques et sociales.

Dans la deuxième partie, nous avons établi les rapports des écritures de Bouraoui et de Sebbar avec la conjoncture historique et altéritaire. Ces deux auteurs-femmes créent un contre discours renvoyant à un système de valeurs qui se différencie en s'opposant au discours hégémonique. C'est ainsi que leurs discours participent à les inscrire dans une optique commune. Nous avons montré de quelle manière le discours de résistance aux pouvoirs dominants est manifesté dans les textes de Bouraoui et Sebbar.

Le discours historique chez Sebbar est créé par la mise en œuvre d'un événement historique marquant celui du 17 octobre 61 dans son roman *La Seine était rouge*. Son écriture est en réalité une déconstruction du texte hégémonique, en y juxtaposant la mémoire collective et les voix silencieuses des témoins, l'auteure déconstruit et revisite la vérité sur ce jour macabre. Les personnages de *La Seine était rouge* ont le profil de personnes très engagées, actives dans la lutte contre les injustices et les inégalités sociales, partagent les principes de l'idéologie du droit des peuples à la liberté et de l'acceptation de l'Autre. Dans ce texte, Sebbar ne tranche pas, mais elle tonne contre le colonialisme, contre la bêtise humaine, l'argumentation y est consolidée, d'une part, par des exemples réels : l'expédition de Bonaparte, l'implication du gouvernement de Vichy dans les déportations des juifs... et d'autre part, par une grande diversité de pratiques et de formes : références, citation, témoignages, et allusion. Cette habileté esthétique dont se sert Sebbar, et qui consiste à

s'autoriser certaines libertés avec l'Histoire, indique son engagement et sa prise de position afin de dénoncer tout discours hégémonique. Le discours sur l'histoire ne se limite pas à de simples retours en arrière vraisemblables aux événements du 17 octobre 61 ; il est modelé par une ingénieuse conception dénotative de la langue. Le savoir créatif de la romancière interpelle l'Histoire afin de dé (re) construire certaines idéologies ou convictions. Les séries de rappel de faits historiques, fictionnalisées et chapotées par l'événement du 17 octobre 61, permettent à la romancière de valoriser le rôle de la fiction pour compléter le travail de l'historien, et ce, par des faits discussifs établissant des contrastes entre les ambiguïtés de ce dernier, s'attachant à fournir des indications précises qui répondent aux contraintes politiques et la liberté de l'auteure qui ne s'arrête pas de transgresser et déconstruire certaines convictions.

Bien que l'écriture de Bouraoui s'oriente vers le récit personnel sur le thème de l'entre-deux, elle n'échappe pas à une certaine voie de la mémoire collective. Ce serait alors réducteur de considérer ses œuvres que sous leurs aspects autobiographiques. Les relations conflictuelles existant entre la narratrice de Bouraoui et sa famille rennaise s'étendent jusqu'à la société française et laisse par ailleurs transparaître des conséquences du fait colonial que Bouraoui a introduit dans ses récits dans une moindre mesure que Sebbar. Certes, la production bouraouienne paraît fort éloignée du collectif, mais, c'est, tout en dévoilant son Moi, que la narratrice s'engage également à prendre en charge la mémoire collective. La romancière scelle alors l'union de l'individuel et du collectif. C'est en effet avec l'identité collective que la compréhension de l'identité individuelle de la narratrice s'élargit. Les divergences entre les romancières tiennent à leurs profusions esthétiques de mettre en étendard l'identité individuelle et collective pour exposer les problématiques de l'entre-deux et de l'altérité. Il y a chez Bouraoui et chez Sebbar bien des manières de procéder à la déconstruction du discours hégémonique de tout type qu'il soit.

Tout au long de la première partie nous nous sommes posée les interrogations suivantes : les personnages/narrateurs de Bouraoui et de Sebbar réussiront-ils à

se tenir à égale distance de leurs deux pays, deux pôles de désincarnation ? Leurs « Moi » dans son unicité, sortiront-ils indemnes de leurs situations d'altérité ?

En réalité l'écriture de Bouraoui est une écriture qui ne sombre pas dans la mélancolie. La représentation des réactions mélancoliques des narratrices face à cette situation interculturelle est un processus de déconstruction /construction. Dans *Le Jour du séisme*, *Garçon manqué*, ou *Mes mauvaises pensées*, les narratrices semblent enfin engager leur processus de guérison et réussissent toujours à naître de leurs cendres. De nombreuses anecdotes interculturelles sont inscrites dans le texte sebbarien et traduisent la riposte contre tout discours hégémonique, exprimant par là une revendication fondamentale de l'altérité, de la différenciation, opposée à toutes les formes d'assimilation ou d'acculturation.

Les écritures de Bouraoui et Sebbar ont ceci d'original : que cette dualité permanente se termine, vers les dernières pages de leurs récits, comme un point de départ pour la réconciliation et l'apaisement. Deux écritures qui réclament le contact entre pays, cultures, identités et Histoires à travers les différentes intersections imposées par l'héritage colonial. Le problème n'était plus de s'assimiler mais de vivre sa différence dans l'égalité, la dignité et le respect réciproque. Obtenir le respect de la différence, avec l'égalité des droits face aux mêmes devoirs.

Nous sommes persuadée que le réservoir des problématiques possibles n'est pas épuisé et que leurs écritures s'offrent à de nouvelles perspectives de recherche. Surement il y a encore plus à dire sur ces deux écritures francophones car le texte littéraire n'est jamais clos. Avant de commencer notre travail de recherche, nous avons déjà le plaisir de lire Sebbar et Bouraoui et nous l'avons encore plus au terme de cette recherche car leurs écritures semblent vouloir donner un sens à la vie et l'être, ou, tout au moins, offrir une lueur d'espoir à la réconciliation de l'homme avec lui-même et avec les autres.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE NINA BOURAOUI

- BOURAOUI Nina, *La voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.
- BOURAOUI Nina, *Le Bal des murènes*, Paris, Fayard, 1996.
- BOURAOUI Nina, *L'âge blessé*, Paris, Fayard, 1998.
- BOURAOUI Nina, *Le Jour du séisme*, Paris, Stock, 1999.
- BOURAOUI Nina, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000.
- BOURAOUI Nina, *La vie heureuse*, Paris, Stock, 2002.
- BOURAOUI Nina, *Mes mauvaises pensées*, Alger, Sedia, Coll. Mosaïque, 2006.
- BOURAOUI Nina, *Avant les hommes*, Paris, Stock, 2006.
- BOURAOUI Nina, *Appelez-moi par mon prénom*, Paris, Stock, 2008.
- BOURAOUI Nina, *Nos baisers sont des adieux*, Paris, Stock, 2010.
- BOURAOUI Nina, *Sauvage*, Alger, Barzakh, 2011.

ŒUVRES DE LEÏLA SEBBAR

- SEBBAR Leïla, *Le Chinois vert d'Afrique*, Paris, Stock, 1984.
- SEBBAR Leïla, *Le Silence des Rives*, Paris, Stock, 1993.
- SEBBAR Leïla, *J.H. cherche âme-sœur*, Paris, Stock, 1987.
- SEBBAR Leïla, *La Seine était rouge*, Paris, Thierry Magnier, 1999 (Deuxième Edition, 2003)
- SEBBAR Leïla et HUSTON Nancy, *Lettres Parisiennes, Autopsie de l'exil*, Paris, Bernard Barrault, 1986.
- SEBBAR Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.
- SEBBAR Leïla, *L'Arabe comme un chant secret*, Paris, Bleu Autour, 2010.
- SEBBAR Leïla, *Mes Algéries en France*, Carnets de voyage, Paris, Bleu Autour, 2004.
- SEBBAR Leïla, *Les jeunes filles de la colonie, Une enfance outre-mer*, textes réunis par Leïla SEBBAR, Paris, Seuil, Points Virgule, 2001.

Nouvelles de LEÏLA SEBBAR

- SEBBAR Leïla, *Zizou l'Algérien*, Alger, ANEP, 2003.
- SEBBAR Leïla, *Monologue du Soldat*, Alger, ANEP, 2003.
- SEBBAR Leïla, *Les trois sœurs et les filles des cités*, Alger, ANEP, 2003.
- SEBBAR Leïla, *Le Sofa en pierre*, Alger, ANEP, 2003.
- SEBBAR Leïla, *La santé*, Alger, ANEP, 2003.

SEBBAR Leïla, *La tresse*, Alger, ANEP, 2003.

SEBBAR Leïla, *Le bain maure*, Alger, ANEP, 2003.

SEBBAR Leïla, *Le baiser*, Alger, ANEP, 2003.

Essais de LEÏLA SEBBAR

SEBBAR Leïla, *Paris, géographie de l'exil I, Les temps modernes*, N°413, décembre 1980.

SEBBAR Leïla, *Paris, géographie de l'exil II, Les temps modernes*, N°414, janvier 1981.

SEBBAR Leïla, *Le pédophile et la maman*, Paris, Stock, 1980.

SEBBAR Leïla, *On tue les petites filles*, Paris, Stock, 1978.

Albums de LEÏLA SEBBAR

SEBBAR Leïla, *Femmes des Hauts-Plateaux*, Algérie, 1960, Photographies de Marc GARANGER, La boîte à documents, 1990.

Œuvres d'autres auteurs :

AMROUCHE Jean, *Chants Berbères de Kabylie*, Paris, Points, 2012.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1990. (deuxième édition)

BAUDELAIRE Charles, *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Michel Levy, 1869.

BEGAG Azouz, *Les Chiens aussi*, Paris, Ed. Du Seuil, 1995.

BEY Maïssa, *Au commencement était la mer*, Alger, Editions Marsa, 1996.

CESAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Edition Présence Africaine, 1983.

DE NERVAL Gérard, *Aurélia*, Paris, Michel Brix, 1999.

DJEBAR Assia, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957.

DJEBAR Assia, *L'amour, la fantasia*, Paris, Lattès, 1985.

DJEBAR Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.

DJEBAR Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent : en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.

DJEBAR Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Alger, Editions Sedia, 2009.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

FANON Frantz, *Pour la révolution africaine*, Paris, Maspero, 1961.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.

FERAOUN Mouloud, *La Terre et le sang*, Paris, Points, 2010.

FERAOUN Mouloud, *Les Chemins qui montent*, Paris, Editions du Seuil, 1957.

GIDE André, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.

HAFFELY Claude et Miron Gaston, *À bout portant, Correspondance 1954-1965*, Bibliothèque Québécoise, 1989.

HUGO Victor, « William Shakespeare », *Les Châtiments*, Tome II, I, 3.

MAURIAC François, Introduction à *Commencements d'une vie*, in *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, 1990.

MEMMI Albert, *Agar*, Paris, Editions Corrèa Buchet Caste, Réédition : Gallimard, 1984.

MEMMI Albert, *La libération du juif*, Paris, Gallimard, 1966.

MEMMI Albert, *La Statue de Sel*, Paris, Folio, 2002.

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé*, Paris, Payot, 1973.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions (1765-1770)*, Paris, Cazin.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries*, Paris, Editions A. Belin, 1817, (Tome 5)

SARTRE J.P., *Situation, I*, Paris, Gallimard, 1947.

OUVRAGES THEORIQUES

ABDALLAH PRETCEILLE Martine, *L'Education interculturelle*, Paris, PUF, Coll. Que-sais-je ? 1999.

ACHOUR Christiane et REZZOUG Simon, *Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, OPU, Alger, 2005.

ACHOUR Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier, 1999.

- ALBERT Christiane, *L'immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.
- AMOSSY Ruth, *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*, Armand colin, Paris, 2005.
- AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARBERIS Pierre., *Le Prince et le Marchand*, Paris, Fayard, 1980.
- BARDOLPH J., *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- BARTHES Roland, *le plaisir du texte*, Paris, Editions Du Seuil, 1973.
- BARTHES Roland, *Leçon*, Paris, Editions du Seuil, 1978.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Ed. Seuil, 1957.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, (1994), 1991.
- BERGEZ Daniel, GERAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- BHABHA Homi, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, J. Corti, 1953.
- BONN Charles *Anthologie de la littérature algérienne, (1950-1987)*, Paris, Hachette, 1990.
- BOUZAR Wadi, *Roman et connaissance sociale*, Alger, OPU, 2006.
- BRAHIMI Denise (s.la dir.de), *Un siècles de nouvelles franco-magrébines*, Paris, Minerve, 1992.
- BRAHIMI Denise, *Langue et littératures francophones*, Paris, Ellipses, 2001.

- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1967.
- BRETON Philippe, *L'argumentation dans la communication*, Alger, Casbah, 1998.
- BROWN Roger, *Social Psychology*, New York, The Free Press, 1965.
- CHAMOISEAU Patrick, *Ecrire en pays dominé*, Gallimard, Paris, 1997.
- CHARAUDEAU Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette, 1992.
- CHIKHI Beida, *Littérature algérienne, Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'harmattan, 1997.
- CHIKHI Beida, *Maghreb en textes*, Paris, L'harmattan, 1996.
- DEJEUX Jean, *La littérature algérienne contemporaine*, Paris, P.U.F., Coll. Que sais-je, 1979.
- DOUBROVSKY Serge, *Autobiographies, de Corneille à Sartre*, Perspectives critiques, Paris, PUF, 1988.
- DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- DONAHEY Anne, *Recasting Postcolonialism : Women Writing between Worlds*, Portsmouth, N.H. : Heinemann, 2001.
- DUCROT O. *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.
- ELUARD Roland, *Langue et littérature*, Paris, Editions Nathan, 1992.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1997.
- GARDES-TAMINE Joëlle, *La Stylistique* Paris, Armand Colin, 1992.
- GEHRMANN Susanne, GRONEMANN Claudia, *Les Enjeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, Paris, Harmattan, 2006.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Editions Du Seuil, 1969.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Editions du seuil, Collection Poétiques, 1979.

- GENETTE Gérard, *Seuils* Paris, Editions du Seuil, 1987.
- GLISSANT Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GOLDENSTEIN J.P., *Pour lire le roman*, PARIS-Gembloux, Editions J. Duculot, 1985.
- GROULX Dominique et PORCHER Louis, *L'Altérité*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HERSCHBERG- PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Ed. Belin, 1993.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*. Paris, Armand Colin, Coll « Coursus. Lettres », 2007.
- KAUFMANN Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Hachette Littératures, 2004.
- KIAN Soheila, *Écritures et transgressions d'Assia Djebar et de Leïla Sebbar, les traversées des frontières*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LARONDE Michel (s.la dir.de), *LEÏLA SEBBAR*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Autour des écrivains maghrébins », 2003.
- LARONDE Michel, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- LARROUX G., *Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.
- LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEYENS, J.-Ph., YZERBYT, V.Y. SCHADRON, G., *Stereotypes and social cognition*, London: Sage, 1994.
- LUKACS Georg, *La théorie du Roman*, Paris, Gonthier, 1963.
- MAINGUENEAU D., *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003 (4ème édition),
- MAINGUENEAU D., *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.

- MAIGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MEYER Bernard, *Maitriser l'argumentation : exercices et corrigés*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MILNE Lorna, *Patrick CHAMOISEAU, Espaces d'une écriture antillaise*, Amsterdam-new York, Editions Rodopi B.V., 2006.
- MITTERRAND Henri, *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980.
- MOURA Jean- Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- MOURA Jean-Marc et BESSIERE Jean, dans « *Littératures postcoloniales et francophonie* », Paris, Honoré Champion Editeur, 2001.
- NOIRAY Jacques, *Littératures francophones, Le Maghreb*, Paris, Editions Belin, 1996.
- PAGEAUX Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1994.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Points Seuil, 1970.
- PROUST M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Idées, 1964. (1ere Edition)
- REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique, Théorie et pratique*, Paris, PUF, 1991.
- REDOUANE Najib (s.la dir.de), *Où en est la littérature « beure » ?*, Autour des Textes maghrébins, Paris, L'Harmattan, 2012.
- RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Ed. Du Seuil, 1975.
- ROBIN Régine, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Le Préambule, Montréal, 1989.
- ROBRIEUX Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Editions Nathan/Her., 2000. (2^e édition).
- ROUAUD Jean et LE BRIS Michel (s.dir. de), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.
- SAID Edward, *Freud et le monde extra-européen*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2004.

- SAID Edward, *Orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.
- SAID Edward, *Culture et impérialisme*, Traduction française, Paris, Fayard-Le Monde diplomatique, 2000.
- SAID Edward, *Des Intellectuels et du pouvoir*, éditions Marinoor, Alger, 2001. (Trad. Par Paul CHEMLA)
- SEGARRA Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'harmattan, 1997.
- SEGARRA Marta, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Paris, Karthala, 2010.
- SCHAMA Simon, *Le paysage et la mémoire*, trad. Josée Kamoun, Paris, Seuil, 1999.
- SCHMITT M.P., VIALA A., *Savoir-lire*, Paris, Les Editions Didier, 2008 (5eme édition)
- TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, P.U.F, 1978.
- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Editions du Seuil, 1989.
- TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique, La question de l'autre*, Paris, 1982.
- VALETTE Bernard, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 2005. (1992, aux Editions Nathan)
- VIALA Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, P.U.F., 2010.
- VIEGNES Michel, *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006.
- YOURCENAR Marguerite, VEILLET Marc, *L'Ecrivain devant l'Histoire*, Université Laval, 1991.
- ZERAFFA Michel, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971.

ARTICLES

- BARTHES Roland, « Par où commencer ? » *Poétique*, N°1, 1970, p.3-9.
- BEY Maïssa « Textes choisis d'Algérie 1996-2001. » In *Algérie Littérature/Action*, N°51/52, Alger, Marsa, 2001. p.50-54.

BHABHA Homi, « Interroger l'identité : Frantz Fanon et la prérogative postcoloniale » in *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, pp.85-120.

BHABHA Homi, « Race, temps et révision de la modernité » in *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, pp.357-385.

BONN Charles, « L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance. » in MATHIEU Martine (s.dir.de) *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.203-222.

BONN Charles, « littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture », In *Présence Francophone*, N°30, Sherbrooke, CELEF, Québec (Canada), 1987, p.7-16.

BRAHIMI Denise, « L'Art de l'ellipse dans les courts récits de Leïla Sebbar », dans LARONDE Michel (s.dir.de) *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 173-186.

CHITOUR Marie-Françoise, « L'exil, la mémoire et l'oubli dans les nouvelles de Leïla Sebbar » dans LARONDE Michel (s.dir.de) *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.53-68.

CORDOBA P.-E., « Prénom Gloria. Pour une pragmatique du personnage ». In: Bustamante Alsina, J. (éd.), *Le personnage en question. Actes du IVe Colloque du Séminaire d'études littéraires. Toulouse (PUM)*, 1984, p. 33-44, cité dans DUCHET Claude, « La Fille abandonnée et la Bête humaine. Eléments de titrologie romanesque. », *Littérature*, N°12, 1973, p.49-73.

DUCHET Claude, « La Fille abandonnée et la Bête humaine. Eléments de titrologie romanesque. », *Littérature*, N°12, 1973, p.49-73.

DUCHET Claude, « Pour une sociocritique, ou variations sur un incipit. », *Littérature*, N°1, février 1971, p.5-14., pp

.GENETTE G., « Genres, types, modes », *Poétique* N° 32, 1977, p.389-421.

HADJAR Sabrina, « Le voyage comme élément de la construction identitaire chez Nina Bouraoui » In *Le texte littéraire dans sa dimension communicative et didactique*, Synergies Algérie, N°24, Coordonné par Saddek AOUADI et Jacques CORTÈS, mai 2017, p.29-38.

HAMON Philippe, « Clausules », *Poétique*, N°24, 1975, pp.495-526.

KAYSER Wolfgang « Qui raconte le roman ? » dans G. Genette et T. Todorov (s.dir.in), *Poétique du récit*, Paris, Points, 1977, p. 59-84.

LARONDE Michel, « Itinéraire d'écriture », dans LARONDE Michel (s.dir.de) *LEÏLA SEBBAR*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.15-48.

MORTIMER Mildred, « L'exil et la mémoire dans Le Silence des rives », dans LARONDE Michel (s.dir.de) *LEÏLA SEBBAR*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.69-86.

MOURA Jean Marc, « L'Imagologie comparatiste », In *Littérature comparée. Théorie et pratique*, Textes réunis par LORANT André et BESSIERE Jean, Paris, Honoré Champion Editeur, 1999, pp.27-38.

MOURALIS Bernard, « Le concept de primitif. *L'Europe, productrice d'une science des autres* », Revue du livre : Afrique Noire, Maghreb, Caraïbes, Océan Indien, Notre Librairie N°90, Octobre-Décembre 1987, pp. 86-91.

MOURALIS Bernard, « *L'Occultation de la mémoire africaine dans la France d'aujourd'hui* », In Sociétés africaines et diaspora, N° 3, 1996, p.5-29.

ROCHE Anne, « Je ne parle pas la langue de mon père. » dans BERERHI Afifa (s.dir.de) *L'autobiographie en situation d'interculturalité*, Blida, Editions du Tell, Tome 2, 2004, p.279-286.

TODOROV T., « Genres littéraires » dans *le Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972, p.193-201.

TODOROV T., « L'origine des genres », dans *Les genres du discours*, Paris, Seuil 1978, pp.44-60.

WUNENBURGER Jean- Jacques, « Habiter l'espace », *Cahiers de géographie*, N°2, 1991, pp.129-139.

DICTIONNAIRES :

COURTÈS et al.1979 : GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris : Hachette, vol.1, 1979.

TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*, Seuil, 1972.

T.L.F., version électronique.

SITOGRAPHIE

ACHOUR Christiane, « Edward W. SAID, lecteur de Fanon, relais et prolongement. » *Sud/Nord*, 2007/1 (N°22) in [https://www. Cairn.info/revue-sud-nord-2007-1-page-21.htm](https://www.cairn.info/revue-sud-nord-2007-1-page-21.htm), consulté le : 25-05-2017.

AMOSSY Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Mutations d'images*, Littérature, 1989, pp29-46. In https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1473, consulté le : 25/06/2016.

ARON Paul, « La variété des genres et des styles dans *Les Voyageurs de l'Impériale* d'Aragon : esquisse d'analyse sociologique », *CONTEXTES* [En ligne], 18 | 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 15-03-2017. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6234> ;DOI : [10.4000/contextes.6234](https://doi.org/10.4000/contextes.6234).

BASTO Maria Benedita « Le Fanon de Homi Bhabha. Ambivalence de l'identité et dialectique dans une pensée postcoloniale », *Tumultes* 2008/2 (n° 31), p. 47-66. DOI 10.3917/tumu.031.0047 In <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2008-2-page-47.htm>, consulté le : 23-11.2016.

BELARBI Belgacem, « La fonction du regard dans «la Voyeuse interdite » de Nina Bouraoui », *Insaniyat /* [En ligne], 29-30 | 2005, mis en ligne le 20 août 2012, consulté le 18 juin 2016. URL : <http://journals.openedition.org/insaniyat/4605> ; DOI : [10.4000/insaniyat.4605](https://doi.org/10.4000/insaniyat.4605)

BENMAHAMED Ahmed, *L'écriture de Nina BOURAOUI : Eléments d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Mme Colette VALAT, Université de Toulouse- Le Mirail, Juin 2000, in <http://sir.univ-Toulouse.fr/limag./theses/benmahamed.pdf>, consulté le: 02-11-2015.

BONN Charles, « L'ubiquité citadine, espace de l'énonciation du roman maghrébin », *Peuples méditerranéens*, N°37, 1986, p.57-66. In <http://www.limag.com/new/index.php?inc=iframe&file=Textes/Bonn/PeupMed/UBIQUITE.htm> consulté le: 13-12-2014.

COLONNA V., « Défense et illusion du roman autobiographique » In *Acta Fabula*, la recherche en littérature, vol.5, N°1, Printemps 2004, in <http://www.fabula.org>, consulté le : 21-02-2011.

CHOUAKI Aziz, In <http://www.ville-sevran.fr/Culture/residence2.htm>, consulté le 22/mai/2016 à 19H30

DELACOLLETTE Nathalie, DARDENNE Benoit et DUMONT Muriel « STÉRÉOTYPES PRESCRIPTIFS ET AVANTAGES DES GROUPES DOMINANTS » 2010/1 Vol. 110 | pages 127 à 156 ISSN 0003-5033, Article disponible en ligne à l'adresse :<https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2010-1-page-127.htm>, consulté le : 12-08-2016.

DUCHET, Claude, « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », dans *Actes du colloque Roman et société*, Publications de la société d'histoire littéraire de la France, Paris, Armand Colin, 1973, p. 63-73 In <https://revuechameaux.org/index.php/numeros/le-roman-en-question/le-temps-du-roman/>, consulté le : 16-05-2015.

FOUCAULT Michel. « Des espaces autres. » Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no 5 (1984): 46-49.
<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/> consulté le : 23-05-2016.

GEYSS Roswitha, *Bilinguisme et double identité dans la littérature maghrébine de langue française, le cas d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar*, Paris, 2006. In <http://www.limag.com/Thèses/Geys Bilinguisme.pdf>

GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, cité In <http://www.edouardglissant.fr/gauvin.pdf> consulté le: 24-06-2011.

HEBERT Louis, *Introduction à l'analyse des textes littéraires*, Rimouski, Québec, <http://www.signosemio.com/documents/approches-analyse-litteraire.pdf>, consulté le 28 janvier 2017.

LOTMAN Youri, cité par ZIETHEN, Antje. (2013). La littérature et l'espace. *Arborescences*, (3), In <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf> consulté le: 27-02-2016.

MELISE Elise « Mes tissages: contribution à une anthropologie discursive de la 'francalgérianité' », *Insaniyat*, 32-33, 2006, consulté le 21 Juillet 2016. In <https://insaniyat.revues.org/3596>.

PREMEL Benjamin, *Lire, écrire,... s'écrire! L'école comme lieu d'apprentissage(s) dans les œuvres d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar*¹, Paris III,

2010-2011. In <http://www.limag.refer.org/Textes/Premel/M2DjebarSebbar.pdf>, consulté le : 17-06-2015.

SOULAS -de- RUSSEL Dominique J.M., « L’imagologie, étude des stéréotypes nationaux, à l’exemple de ceux des Allemands dans la littérature slovaque de 1780 à 1914 » in Revue EXPRESSIONS N °2. Juillet 2016. [https://www.academia.edu/28969492/Revue EXPRESSIONS n 2](https://www.academia.edu/28969492/Revue_EXPRESSIONS_n_2), consulté le : 08-02-2017.

VIALA Alain : « la variété. » dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F, 2010, cité dans Paul Aron, « La variété des genres et des styles dans *Les Voyageurs de l’Impériale* d’Aragon : esquisse d’analyse sociologique », *Contextes* [En ligne], 18 | 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 15-03-2017. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/6234> ; DOI : 10.4000/contextes.6234

YELLES Mourad, « Présentation », *Insaniyat*, 32/33, 2006 in <http://insaniyat.revues.org/3281>, consulté le 24 /01/2016.

«Étonnants voyageurs » : <http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article1574> ; consulté le 23/04/2017.

ARTICLES DE PRESSE :

Le Jeune indépendant, « Le prix Renaudot attribué à la franco-Algérienne Nina Bouraoui », le 5 novembre 2005, (auteur anonyme), entretien accordé par BOURAOUÏ à l’A.F.P. au cours de la remise du prix Renaudot en 2005, in <http://dzlit.free/bouraoui.html>.

BOUZEGHRANE Nadja, « L’Exil n’est pas simplement géographique », *El Watan*, 11 juin 2009.

MEKFLOUJJI Abdelkarim, « Leïla Sebbar à la librairie Mauguin (Blida) » *El Watan*, 24 juin 2008.

SIMONNET Dominique, Nina BOURAOUÏ « écrire, c’est retrouver ses fantômes », *L’Express*, 31 mai 2004, in <http://dzlit.free/bouraoui.html>, consulté le 06-01-2012.

Entretiens avec Sebbar ou Bouraoui

Entretien rapporté par Dominique LE BOUCHER : « Par-dessus la langue : à propos des nouvelles de Leïla Sebbar », tenu à Paris en juin 1997, cité dans LARONDE Michel (s.dir.de) *LEÏLA SEBBAR*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.158.

Interview accordée par BOURAOUI à la FNAC, (auteur anonyme, date non mentionnée) in <http://dzlit.free/bouraoui.html>, consulté le : 23.05.2010.

Table des Matières

	Page
Introduction.....	07
Eléments biobibliographiques.....	20
Première Partie :Bouraoui et Sebbar : deux écritures de la dualité.....	32
Chapitre I : Dualité spatiale : Ici/Là-bas.....	34
1. Dire le pays du père.....	34
1.1. Bouraoui : Dire l'Algérie.....	35
1.1.1. La diversité des paysages.....	36
1.1.2. Le paysage marin.....	40
1.1.3. Une nature agissante, une captivité intérieure.....	43
1.1.4. Des paysages animés.....	50
1.2. Sebbar : Dire l'Algérie.....	60
1.2.1. <i>Le Silence des rives</i> : récit emblématique de l'exil.....	64
1.2.2. Etude titrologique.....	65
1.2.3. L'homme : le non-nom.....	68
2. Ici/Là-bas : dualité spatiale.....	72
2.1. Alger/Rennes.....	73
2.2. L'opposition spatiale chez Sebbar	83
2.2.1. Le café/la maison	84
2.2.2. Terre d'origine/ville métropole	89
2.2.3. La colonie : terre magnifiée.....	95
Chapitre II : Dualité socioculturelle.....	101
1. Algérienne ? française ? Une identité sans ancrage.....	105
1.1. Le rejet de la famille rennaise.....	113
1.2. De Yasmina à Nina : une assimilation forcée.....	116
2. La narratrice de Bouraoui : une héroïne problématique.....	119
2.1. Amine, l'Amie : des Alter Ego.....	126
3. Les supplices de l'exil.....	131
3.1. L'homme : une dislocation psychologique.....	132
3.2. La dichotomie : banlieue/ville.....	136
3.3. La chevelure.....	140
3.4. Là-bas : c'est la liberté.....	145
3.5. Les harkis : le camp de la honte.....	152
Chapitre III : Pour une esthétique de la diversité.....	160
1. Deux écritures en marge des genres.....	162
1.1. Les narratrices de Bouraoui : fragments d'un discours autobiographique.....	163
1.1.1. Nina et le « je » : des narratrices dévoilées.....	164
1.1.2. Le pacte autobiographique.....	167
1.1.3. L'identité onomastique.....	172
1.1.4. Le pacte référentiel.....	173
1.1.5. Le pacte fictionnel.....	176
1.2. L'atemporalité : le présent de narration.....	182
1.3. La mémoire des lieux.....	184

1.4. <i>Le Silence des Rives</i> : une prose poétique.....	187
1.5. Mourir en terre étrangère.....	193
2. La diversité et la discontinuité.....	196
2.1. Une syntaxe mutilée, une dislocation langagière.....	196
2.1.1. La parataxe et l'asyndète.....	198
2.2. Bouraoui : Une écriture problématique.....	203
3. Sebbar : Un réalisme subjectif.....	204
4. Les non-dits.....	207
Deuxième partie : Dé(re) construction du discours hégémonique.....	210
Chapitre I : Déconstruction du discours hégémonique historique.....	212
1. L'Histoire dans la fiction de Sebbar.....	212
1.1. <i>La Seine était rouge</i> : l'Histoire dans l'histoire.....	212
1.2. Analyse des éléments paratextuels.....	217
1.2.1. Le titre.....	217
1.2.2. La dédicace.....	219
1.3. Personnages fictifs/personnages historiques.....	221
1.3.1. Personnages fictifs.....	222
1.3.2. Personnages historiques.....	225
1.4. <i>La Seine était rouge</i> : une œuvre à teneur argumentative... ..	226
1.4.1. Le dialogue et le questionnement.....	234
1.4.2. La citation.....	238
1.4.3. Le témoignage.....	245
1.4.4. La référence.....	251
1.4.5. L'appel à l'émotion : l'Ethos.....	254
1.5. Le désenchantement national.....	258
2. L'Histoire dans le texte bouraouien.....	263
2.1. De l'identité individuelle vers l'identité collective.....	264
2.2. L'oncle perdu.....	265
2.3. Le « ils » dans le « je ».....	267
Chapitre II : La relation à Soi et à l'Autre.....	271
1. L'image de l'Arabe.....	275
1.1. L'Arabe : un objet exotique.....	277
1.2. La discrimination des harkis.....	281
2. L'Altérité dans le Soi.....	283
2.1. Mobiliser le fantastique.....	284
2.2. Déconstruire l'Altérité.....	290
3. Le mariage mixte.....	294
3.1. Le couple mixte dans le texte sebbarien.....	295
3.2. Le couple mixte dans le texte bouraouien.....	297
3.3. L'enfant métis.....	303
4. Le rêve français.....	306
Chapitre III : Le texte littéraire : un incubateur interculturel.....	315
1. La force du verbe.....	319
1.1. Le rôle de l'écriture pour la narratrice de Bouraoui.....	320
1.1.1. Renaitre et être par (dans) l'écriture.....	321
1.1.2. L'écriture : un espace du retour.....	323

1.1.3. L'écriture : un acte de vengeance.....	325
1.2. L'homme, un poète.....	327
1.2.1. L'écriture contre le silence	328
2. Analyse des excipits.....	332
2.1. Nina une appartenance plus ou moins tranquille.....	334
2.2. Déconstruire pour reconstruire.....	337
2.3. Excipit de <i>La Seine était rouge</i>	343
3. Encore des signes d'interculturalité.....	348
3.1. Des amitiés et des solidarités.....	348
3.2. Un baiser interculturel.....	351
3.3. La référence à langue Arabe.....	353
3.3.1. L'Arabe pour Bouraoui.....	355
3.3.2. L'Arabe pour Sebbar.....	356
4. Bouraoui et Sebbar : deux écritures inclassables.....	361
Conclusion.....	368
Bibliographie.....	376
Table des matières.....	390
Résumé	

Résumé

Directement concernées par la situation de l'entre-deux, Leïla Sebbar et Nina Bouraoui, deux écrivaines francophones, ancrent leurs imaginaires dans leurs deux pays. En effet, leurs particularités interculturelles ont pesé constamment sur leurs vies et leurs parcours littéraires. Toutes leurs œuvres sont ainsi enracinées dans deux espaces : le pays du père (l'Algérie) et le pays de la mère (la France). Ces deux écritures offrent un panorama presque complet des problématiques liées aux situations de l'entre-deux : exil, dislocation identitaire, discrimination, errance et marginalité. Sans être pour autant identiques, leurs fictions partagent de nombreuses convergences tout en gardant certaines particularités thématiques, discursives et rhétoriques versant dans la littérarité de chacune des ces deux écritures, qui sont de véritables appels en direction du respect de l'Autre et de la différence où le personnel et le collectif, le lyrique et le politique se mêlent et se croisent.

Mots clés : espace, interculturalité, identité, Histoire, divers et diversité.

ABSTRACT

Directly concerned by the situation of the in-between, Leïla Sebbar and Nina Bouraoui, two French-speaking writers, anchored their imaginations in their two countries. Indeed, their intercultural peculiarities have constantly imposed on their lives and their literary careers.

All their works are thus rooted into two spaces: the fatherland (Algeria) and the motherland (France). These two writings offer an almost complete panorama of problematics related to the situations of the in-between: exile, identity dislocation, discrimination, homelessness and marginality. Without being truly identical, their fictions share many convergences while keeping certain thematic, discursive and rhetorical peculiarities melted down in the literalness of each of these two writings, which are real calls towards the respect of the Other and the difference where the personal and the collective, the lyrics and politics mingle and intersect.

Key words: space, interculturalism, identity, history, diverse and diversity.

ملخص الدراسة

و لأنهما كلاهما معنيتان مباشرة بحالة و وضعية الوقوع بين خيارين، ربطت ليلي صبار ونيينا بوراوي، وهما كاتبتان ناطقة باللغة الفرنسية ، خيالهما بين بلدين. و بالفعل، فقد ظهر تأثر حياتهما و مسارههما الأدبيين من خلال ما نجده من خصوصيات ثقافية لدى كل منهما.

فتجد جميع أعمالهما متجذرة في فضائين: أحدهما موطن الأب (الجزائر)، و ثانيهما بلد الأم (فرنسا). فهاتين الكتابتين تقدمان لنا ابانوراما شبه كاملة تقريبا من القضايا و الإشكاليات المتصلة بالوقوع في معضلة الازدواجية الوطنية بين: المنفى، تنازع الهويات، التمييز العنصري، التشرذم والتهميش. و دون أن يكون الخيال لديهما متشابها حد التطابق، فإن قصصهما تتسمان بتقارب كبير، مع أنهما تحتفظان ببعض الخصوصيات المواضيعية و الخطابية والبلاغية المنغمسة في أدبيات كل واحدة من هاتين الكتابتين، وهي دعوات حقيقية نحو احترام الآخر واحتراما الاختلاف هناك حيث يمتزجا ا لفردي بالجماعي، ويتقاطع العاطفي مع السياسي.

الكلمات المفتاحية: فضاء، التفاعل الثقافي ، هوية، تاريخ ، الاختلاف والتنوع.