



# Faculty of letters, languages and arts, University of Saida.- Dr. Moulay Tahar.ALGERIA

# Atras

*An academic peer-reviewed journal issued by Faculty  
of Letters, Languages and Arts  
University of Saida Dr. Moulay Tahar. Algeria  
Devoted to critical and linguistic studies*

*Tel Fax: 048476888*

*ISSN 2710-8759*

*Depot Legal juin 2020*

*Email: [revue.atras@univ-saida.dz](mailto:revue.atras@univ-saida.dz)*

**Site web:** [https://www.univ-saida.dz/lla/?page\\_id=6631](https://www.univ-saida.dz/lla/?page_id=6631)

*Atras (Palimpsests) is semestrial international Academic Review issued by the faculty of letters, languages and arts, University of Saida Dr Moulay Tahar, Algeria. It is interested in publishing academics researches in the fields of critical and linguistic studies. The decision for accepting publishing scientific articles refers to the recommendations of the scientific advisory committee. The Review is a space of expression which opens perspectives to all researchers in linguistics and literature in Arabic, in English and in French.*

## The Journal Family Members

- **Honorary Director:**

- ✚ Pr. Fethallah Ouahbi TEBBOUNE the University Rector

- **Director and Publishing Officer:**

- ✚ Dr. Mohammed Yacine MESKINE: Dean of the Faculty of Literature, Languages and Arts

- **Editor in Chief**

- ✚ Pr. Laouari BELGUENDOZ

- **Deputy Editor-in-Chief:**

- ✚ Pr. Abdelkader RABHI

- **Secretary of the Journal:**

- ✚ Dr. Chikh DAHMANI

- **Editorial Board:**

- ✚ Pr. Abdelkader RABHI, Dr. Abdelkrim OULD SAID, Dr Houari BESSAY, Dr. Djamel BENADLA, Dr. Hanaa BERRAZOUG, Dr. Fouzia BENOUALI, Dr. Amina ABDELHADI, Dr. Nabila ABDELHAMID, Dr. Nawal BOUBIR,

Dr. Abdeslam MORSLI, Mrs. Iman AZAZGUA, Mrs. Hatem AMRANI,

Mrs. Nafissa BENYAKHLEF.

- **Scientific Journal Committed Board:**

- ✚ Pr. Ahmed YOUSSEF. Soltan KABOUS University, Saltanate of Oman;

- ✚ Pr. El Hadj DAHMANE. Haute Alsace University, Mulhouse Colmar ,Strasbourg, France,

- ✚ Pr. John Paul BRONKARD. University of Geneva Switzerland,

- ✚ Pr. Jean Michael ADAM. University of Lausanne Switzerland,

- ✚ Pr. Bilal WISSI. University of Kairouan, Tunisia,

- ✚ Dr. Abdelhamid BOUGATF. University of Sfax, Tunisia.

- ✚ Pr. Abdekader FIDOUH. Qatar University,
- ✚ Pr. Abdelhak BALABED. Qatar University,
- ✚ Pr. Abdelallah AL-ACHI, University of Batna, Algeria,
- ✚ Pr. Mokhtar HABBAR. University of Oran, Algeria,
- ✚ Pr. Nasseur STAMBOUL. University of Oran, Algeria,
- ✚ Pr. Amina BELLALA. University of Tizi Ouzou, Algeria,
- ✚ Pr. Abdelkader SALAMI. University of Tlemcen, Algeria,
- ✚ Pr. Mazari CHAREF. Saida University, Algeria,
- ✚ Pr. Mohamed BALOUHI. University of Sidi Bel Abbès, Algeria,
- ✚ Pr. Mohamed MELLOUK University of Sidi Bel Abbès, Algeria,
- ✚ Pr. Brahim OUARDI , University of Saida, Algeria,
- ✚ Pr. Boualem MEBARKI, University of Saida, Algeria,
- ✚ Pr. Dr.Saddar NOUREDDINE University of Mascara, Algeria,
- ✚ Dr. Ezzeddine BAKKERIA. University of Algiers, Algeria,
- ✚ Pr. Saadane BREIK. University of Naama, Algeria,
- ✚ Pr. Meriem HADDAD. University of Biscra, Algeria,
- ✚ Dr. Wahiba HATEM. University of Bijaya , , Algeria,

▪ **Technical teams**

- ✚ Fatima GUERROUDJ.
- ✚ Aounia ELAROUBI.
- ✚ Lakhdar GUERROUDJ.

## Sommaire

- Polyphonie et mécanismes de l'écriture polycentrique dans l'œuvre d'Assia Djebar,  
**Nawal BENGAFFOUR**.....06
- Le roman judéo-maghrébin: désir d'une écriture collective,  
**Youssef JABRI** .....19
- L'exil entre flou identitaire et culture plurielle dans l'œuvre de Leila SEBBAR,  
**Souhila OUKRI**..... 51

## **Polyphonie et mécanismes de l'écriture polycentrique dans l'œuvre d'Assia Djébar**

Polyphony and mechanisms of polycentric writing in the work of Assia Djébar

**Nawal BENGALFOUR**

**Ecole normale supérieure de Bouzaréah « Moubarak Ben Mohamed Ibrahim El-Mili »-Alger**

**nawal.1bengalfour@gmail.com**

*Reçu le: 29/11/2019*

*Accepté le: 25/04/2020*

*Publié le: 30/06/2020*

### **Abstract:**

Our analysis proposes to highlight the links existing between the enunciative polyphony and the mechanisms of polycentric writing in novel of Assia Djébar *The Woman without burial*. By drawing the portrait of the narrator and female characters, we noticed that the labyrinthine fictions use to show the nature of the story dialogue since each voice gives birth to text even if it tends to develop in reverse of the enunciative instance.

Our studies of textual micro-sequences converge in the direction of polycentric writing its multidimensional branching and variable aims to demonstrate the interactive and convergences reflected in the writing considered here as a polycentric process around in which several grids of narratological and semiotic readings are crossed that we could analyze in a broader perspective particularly in poetic construction.

**Keywords:** Polyphony- Polyphonic writing – Story- Voice-Enunciatively instance - Text.

### **Résumé.**

Notre analyse se propose de mettre en évidence les liens existant entre la polyphonie énonciative et les mécanismes de l'écriture polycentrique dans le roman *La femme sans sépultures* d'Assia Djébar. En dressant le portrait de la narratrice et des personnages féminins, nous avons remarqué que les fictions labyrinthiques s'emploient à démontrer la nature dialogique du récit, étant donné que chaque voix donne naissance au Texte, même si celui-ci tend à se développer à rebours de l'instance énonciative.

L'étude des micro-séquences textuelles converge en direction de l'écriture polycentrique, ses multi-dimensions, ses ramifications et ses variabilités. Elle vise à démontrer les interactions et les convergences que reflète l'écriture, considérée ici comme un processus polycentrique autour duquel se croisent plusieurs grilles de lectures narratologique et sémiotique que l'on pourrait analyser dans une perspective élargie, notamment dans une construction poétique.

**Mots-clés :** Polyphonie- Ecriture polycentrique- Récit- Voix- Instance énonciative-Texte.

*Nawal BENGALFOUR, e-mail: nawal.1bengalfour@gmail.com*

## **1. Introduction**

Notre objectif, en analysant le roman *La Femme sans sépulture* (Djebar, 2002)<sup>1</sup>, est d'établir la relation étroite entre le texte littéraire et l'imaginaire collectif des personnages féminins, et par là montrer que l'hétérogénéité des discours et des voix enchâssées – qu'on traitera sous l'angle de la notion de la polyphonie – est une dimension essentielle dans l'écriture d'Assia Djebar. Il s'agit, notamment, de placer au cœur de cette écriture l'idée qu'il existe des relations combinatoires entre les différentes figures de la polyphonie<sup>2</sup>. Cela nous a permis la découverte d'un jeu subtil où des contenus argumentatifs conservés par la mémoire des femmes ont rendu le discours multiforme. Tenant compte que « Tout discours est traversé par de l'interdiscursivité, il a pour propriété constitutive d'être en relation multiforme avec d'autres discours, d'entrer dans l'interdiscours. Ce dernier est au discours ce que l'intertexte est au texte<sup>3</sup>. » (Charaudeau, Maingueneau, 2002 :24)

Pour prolonger notre réflexion sur l'évolution des "nappes discursives<sup>4</sup>" (Foucault, 1971), il importe de s'interroger aussi sur les récits enchâssés, le polycentrisme et la pluralité des voix dans le Récit ayant contribué à l'écriture de l'Histoire.

Ainsi, il paraît nécessaire de retenir que toutes les voix enchâssées, polyphoniques et énonciatives, se construisent en amont où chaque discours revêt une signification particulière. Dès lors, le mystère du corps disparu de Zoulikha prend la forme d'une fiction énigmatique lorsque les recherches donnent lieu à des hypothèses car les pistes de quête empruntées aboutissent à une errance spatio-temporelle.

"Zoulikha, quarante-deux ans, veuve de son troisième mari mort au maquis, ayant été contrainte de laisser ses deux enfants si petits dans la maison de la vieille rue d'El Qsiba, Zoulikha habite encore le cœur de la cité antique. Après son arrestation et les tortures subies, elle fut portée disparue. Auparavant, ayant déployé une parole publique, lyrique, il me semble qu'elle s'est, pour ainsi dire, envolée... Femme-oiseau de la mosaïque, elle paraît aujourd'hui, pour ses concitoyens, à demi effacée ! Or son chant demeure." (Djebar, 2002 : 235-263.)

Ce n'est donc pas un hasard si la thématique de l'errance polyphonique reste un thème récurrent dans l'écriture d'Assia Djébar. Cette portée corrosive du Texte lui vient essentiellement de cette polyphonie généralisée dans l'espace et dans le temps.

En valorisant la question de la polyphonie à l'intérieur du récit, nous voulons montrer que le temps et l'espace historiques sont le fondement de la structure textuelle. Nous pouvons dire également que l'approche de cette densité scripturale, ainsi entraperçue par l'étude des stratégies discursives déployées, nous mène vers la quête de l'oralité perdue qui construit l'écriture et qui est en liaison étroite avec l'exigence répétée d'une parole plurielle et ouverte, où le passé est reconstruit par le souvenir collectif, les voix (es) et les repères identitaires de chaque personnage.

Notre étude traite de la façon dont cette polyphonie s'incarne dans l'écriture à travers l'étude de ses séquences, du mouvement cyclique du temps et du monde mythique créé par l'espace. Ceci nous permet, d'abord, de voir comment les destins croisés de tous les personnages-palimpsestes, si différents qu'ils soient, se ressemblent du fait que le destin de l'Homme reste le même : il est déraciné, il demeure déraciné. Il s'agit ensuite de développer notre approche et d'analyser l'histoire comme un processus permanent qui confronte l'Homme à son propre destin et à la mémoire en tant que Souvenir. Ceci dit que le sens de la vie est dans l'essence déracinée de l'homme voué à l'errance.

C'est autour de cette écriture polycentrique que se croisent plusieurs grilles de lectures narratologique, sémiotique et poétique en même temps. "Sur la base de ce polycentrisme, le tissage de la forme discursive du roman se fera dans le métissage 5 romanesque (Kanate, Gbanou, 2008 : p19). C'est pourquoi, ce genre d'écriture-palimpseste, à la fois labyrinthique et polyphonique, revêt une pertinence complexe, nécessitant une analyse littéraire et des perspectives d'interprétation plus élargies.

Dans notre corpus d'analyse, *La Femme sans sépulture*, Assia Djébar reflète l'histoire d'une maquisarde arrêtée par l'armée française durant la guerre de libération nationale et disparue à jamais sans sépulture. Le texte relate l'élan révolutionnaire et le courage exemplaire de Zoulikha où le passé est recomposé par la mémoire collective des femmes de Césarée. Semblable à un documentaire historique, tous les témoignages attestent de la participation des femmes aux côtés de leurs frères combattants. L'histoire se trouve tissée par des voix qui se relayent, ravivent le passé et reconstituent l'histoire de l'héroïne Zoulikha. Plusieurs récits se succèdent et se rattachent à l'histoire, s'insérant les uns dans les autres.

"De retour ? Non pas de la même façon qu'en 1975 (« treize ans après l'indépendance ! » me reprochait déjà Mina), non pas en 1981 lorsque je m'étais mise à reconstituer sur un même fil le chapelet des souvenirs livrés –et que j'imaginai déjà l'oratorio des voix suspendues, non ! Il me faut l'avouer : je reviens dans ma ville... vingt ans plus tard."(Djébar,2002 :238)

Le retour de la visiteuse-narratrice sur les traces historiques, sa rencontre avec les différents personnages féminins et sa visite effectuée sur les lieux de la disparition de l'héroïne mettent en exergue la mémoire collective où la quête de la vérité est liée à la quête du corps disparu et donc à la quête du sens dans toutes ses dimensions symboliques, historiques et identitaires. Cette quête d'une voix errante, enchâssée, liée au destin des femmes, s'est associée à un contexte de perte et d'errance polyphonique.

Cette "polyphonie peut prendre la forme du balancement énonciatif dans lequel un locuteur se construit progressivement une opinion par l'adoption successive de points de vue imputables à différents énonciateurs plus ou moins identifiables. À cette hétérogénéité au plan énonciatif semble correspondre un ensemble de phénomènes prosodiques récurrents qui accompagnent de façon caractéristique les points charnières du déroulement discursif." 6 (Maury-Rouan, Vion, Bertrand, 2007 : 133-158)

A cet égard, tous les récits rapportés et les voix (es) enchâssées sont le témoignage vivant de l'époque coloniale et des événements qui se sont produits dans l'histoire. Ces voix se tissent, se complètent et s'articulent dans un discours multiple. Ces liens étroits entre le processus scriptural et les différentes formes polyphoniques et énonciatives mettent en perspective un espace conversationnel et une énonciation discursive en tant qu'éléments vitaux de l'écriture polycentrique. Rappelons à ce propos :

"La narration polycentrique propre au récit de voyage, le déplacement du récit dans l'espace et le temps, la précision géographique et toponymique, la rigueur dans la description de la variété humaine avec ce qu'elle draine de comique, de tragique et de pathétique, une humanité qui n'a de cesse d'abonder sur la scène de l'itinéraire de cette écriture-monde 7".(Morini, 2004 :300)

A l'intérieur de l'œuvre d'Assia Djébar, la structure textuelle offre à la communication une particularité dévolue aux récits rapportés sur l'héroïne du roman, où la chronologie des événements reste complexe à établir, compte tenu de la rupture temporelle créée par un relais narratif et progressif du dialogue.

"La polyphonie discursive correspond à l'identification, de la part de l'interprétant, d'une ou de plusieurs voix autre(s) que celle du seul sujet parlant au moment de l'énonciation. Soit ces voix font partie intégrante de l'intention communicative du sujet parlant, soit elles permettent d'identifier cette intention. Elles peuvent relever d'une interprétation par défaut, donc de la polyphonie linguistique, ou bien de l'interprétation en (con) texte." 8 (Fløttum, 2004 :121-130).

"Une voix ainsi identifiée peut correspondre à un énoncé antérieur ou anticipé, ou bien à un contenu propositionnel qui ne relève pas d'un acte d'énonciation, mais dont la source est inférée à partir de connaissances sur un individu ou une collectivité susceptible d'être associé à un tel contenu. La voix peut également se manifester comme un "îlot textuel". Finalement, la voix peut correspondre à des connaissances encyclopédiques partagées qui sont mobilisées lors de l'inférence interprétative, comme la prémisse

majeure d'un enthymème. Il s'agit alors d'une voix collective." 9 (Fløttum, Norén, 2004 :121-130)

Au niveau textuel, c'est dans cette spatialisation que l'histoire de Zoulikha se trouve morcelée puisque l'espace reste ouvert à d'autres récits enchâssés tels un labyrinthe. A l'image de cette polyphonie énonciative, la narratrice suit le fil conducteur de l'histoire pour redonner sens au labyrinthe scriptural. Elle pénètre dans ce labyrinthe où la rencontre avec le corps disparu s'avère difficile, voire impossible. Cette difficulté de rencontre marque, donc, le point paradoxal de l'histoire où l'espace se métamorphose et se fige. Ce labyrinthe scriptural est une "forme privilégiée de l'espace contraint, l'idée de suivre une direction dans un lieu que l'on ne connaît pas et qui, en quelque façon, outrepassé nos capacités mentales." 10 (Moles, Rohmer, 1982 : 19)

Cette "structure du labyrinthe est fondamentalement marquée par le chiffres deux : le labyrinthe est l'espace même du choix, de l'alternative, du dilemme, du (ou/ou). Cette binarité est inscrite dans l'étymologie (obscur) : labrys, la double hache. Considéré comme la figure canonique de la complexité de l'espace, le labyrinthe est le lieu de la divergence, de la bifurcation répétée à choisir une voix. En lui le sujet est perpétuellement en position de choix, mais revient toujours au même point. C'est ce qui fait la force du labyrinthe." 11 (Loubier, 1998 :19)

Cette écriture polycentrique nous permet d'étudier les structures internes du roman qui se constitue en amont et les schémas discursifs où l'écriture polycentrique correspond à une errance énonciative qui se manifeste à travers un récit fragmentaire, un langage éclaté, un cadre spatio-temporel déconstruit et un sujet disloqué. Ainsi, l'itinéraire de tous les personnages et de la visiteuse devient une réalisation textuelle.

En nous attachant à expliquer la présence, dans les textes étudiés, destinations de discours en acte, nous constatons comment l'écriture est toujours à la recherche de la parole monologuée, dialoguée, émise par différentes voix, toujours en quête d'une énonciation active et dialogique et d'un rapport de communication. Cette narration dite labyrinthique démontre que chaque récit ou chaque dialogue constitue un maillon de cette chaîne

littéraire. Ce qui consiste à mettre en valeur les différentes situations d'énonciation et les techniques de l'enchâssement des récits.

Dans le cadre de cette étude, et après avoir analysé l'évolution de la polyphonie discursive, "la narration polycentrique propre au récit de voyage, le déplacement du récit dans l'espace et le temps, la précision géographique et toponymique, la rigueur dans la description de la variété humaine avec ce qu'elle draine de comique, de tragique et de pathétique, une humanité qui n'a de cesse d'abonder sur la scène de l'itinéraire de cette écriture-monde." 12 (Morini, 2004 :300). Ceci rend compte de la dimension dynamique et progressive des séquences dialogales à l'intérieur du récit.

A travers les entretiens isolés de tous les personnages féminins, un certain nombre d'enjeux connectés les uns aux autres, cependant distincts, se succèdent et où les protagonistes sont guidés par des motivations tantôt individualistes, tantôt altruistes. Dans son ensemble, les prises de vue des femmes vouées au silence témoignent de façon directe de leurs souffrances.

Compte tenu de la cohérence (con) textuelle de l'œuvre d'Assia Djebar, nous sommes devant un parcours historique et symbolique. Son roman met en évidence la vie des femmes de Césarée en rendant compte de la collectivité sociale, de la mémoire collective, ses lacunes, ses aspects fragmentaires et ses zones d'ombre. Chaque récit complète l'autre où le discours et l'engagement de la romancière aux côtés des femmes suscite l'identification, la reconnaissance et l'affect dans l'enjeu social."Tous les discours rapportés relèvent de la polyphonie dans la mesure où le discours cité est un discours à deux voix." 13 (Maury-Rouan, Vion, Bertrand, 2007 :133-158). Ces "voix chevauchées laissent scintiller ce destin de la femme." (Djebar, 2002 :17)

"Cette complexité énonciative » est à la mode : distanciation, degrés de prise en charge, dénivelés ou décalages énonciatifs, polyphonie, dédoublement ou division du sujet énonciateur... autant de notions qui – dans des cadres théoriques différents – rendent compte de formes linguistiques, discursives ou textuelles altérant l'image d'un message monodique." 14 (Authier-Revuz, 1982 : 98)

C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit à bon escient cette œuvre littéraire où la romancière met en parallèle aussi le passé/présent en ritualisant la vie des femmes à travers l'Histoire, tout en concentrant leurs passions et leurs fantasmes autour des événements vécus et partagés par la société. Elle crée son propre monde référentiel à la quête d'une parole totale et infinie pour révéler le sens du destin des femmes. Son écriture multidimensionnelle remonte les traces de l'Histoire par le recours à la symbolique du mythe historique et à la recherche d'une plénitude originelle. Elle chemine sur les traces de l'Histoire par des repères qui s'apparentent à l'origine, à l'espace et au temps. Cette "écriture romanesque est en rapport constant avec un présent, je ne dirais pas toujours de tragédie mais de drame." 15 (Gauvin, 1996 :73-87)

Le thème de la femme est au centre des préoccupations de l'auteure et c'est autour d'une mémoire collective, entravée et errante que se tisse l'histoire des femmes de Césarée. Au-delà du thème de la femme, l'écriture révèle une thématique revendicative relative à l'identification ayant pour support des faits historiques attestés dans la réalité sociale par l'intermédiaire de figures substitutives. Cette tentative d'exploration par l'écriture polyphonique s'avère, donc, le point de départ d'une action centrée sur une revendication identitaire graduée, guidée par une motivation tendant à résoudre les différends du passé en rapport direct avec l'Histoire.

Dans cette (re) constitution de l'histoire, amplifiée par la fluidité d'une écriture à l'écoute, l'auteure appréhende le monde qu'elle représente par un discours narratif qui assume la relation d'une série d'événements narrés alternativement par des personnages féminins. Le passé est construit par le souvenir collectif selon des contextes historique de sa société d'origine.

A ce type de technique, l'auteure en arrive même à affirmer que l'écriture lui est "devenue activité souvent nocturne, en tout cas permanente, une quête presque à perdre souffle... ". Elle écrit "par passion d' 'ijtihad', c'est-à-dire de recherche tendue vers quoi, vers soi d'abord." 16 (Djebar, 2005)

Comme nous l'évoquions antérieurement, à l'intérieur du texte, une multitude de genres littéraires s'entremêlent, cohabitent dans une profondeur indéfinie où la parole focalise un temps qui ébranle l'imagination mutilée par la tragédie et le souvenir. De ces réflexions s'est dégagée l'approche méthodique servant de base à la présente analyse textuelle de l'écriture djebarienne.

Notre analyse narratologique comprenant trois points centraux d'analogie, de symétrie et de proportion nous permet de (re)constituer le caractère de la structure hybride et polycentrique de ce type d'écriture. Dans le même sens et dans le même contexte, enfin, s'est développée notre réflexion sur cette écriture repères et "transfrontalière" ; c'est l'écriture qui cherche ses mots dans les mots de l'autre », dans la langue de la colonisation, écriture qui va devenir, au bout d'une longue quête, "parler autre" 17. (Calle-Gruber, 2006 :120)

Compte tenu de ce qui précède, l'écriture, dans ses expressions, reste liée à un contexte socio-historique profondément modifié par la distance entre le passé-présent d'un même espace. Il est donc nécessaire de rappeler, au cours de notre réflexion, que :

La polyphonie commence dès la coexistence de deux voix, même si ces deux voix correspondent au même locuteur. Ainsi en est-il de la notion de dédoublement énonciatif permettant au locuteur de se construire deux positions énonciatives distinctes 18. (Ducrot, 1984 : 39) "Le dialogue peut aussi transparaître sous forme de dialogisme affleurant : en pointant l'existence d'un débat extérieur, des modalisateurs comme finalement ou quand même instaurent dans le contexte ce type d'écho dialogique d'un mode très particulier. Cet ancrage dialogique construit l'énoncé comme le résultat d'un raisonnement prenant appui sur un extérieur discursif qui n'est pas explicité mais, ici encore, dessiné 19". (Maury-Rouan, Vion, Bertrand, 2007 :133-158)

Tout en signalant que différentes recherches ont été menées sur ce sujet, il reste beaucoup à développer sur chacun de ces thèmes et de espaces littéraires, le roman *La Femme sans sépulture*, portant l'empreinte du voyage, nous a permis d'exploiter le signe de l'errance énonciative et labyrinthique et découvrir l'itinéraire entrepris par l'auteure pour la reconstitution de l'Histoire.

En guise de conclusion, tous les personnages palimpsestes, l'espace et le temps sont des éléments qui nous renvoient au labyrinthe scriptural. Au moment où la narratrice chemine symboliquement le mouvement cyclique de l'écriture, du texte au contexte, de l'unicité à la multiplicité des voix (es), du temps à la métamorphose du temps et des espaces à l'absence d'espaces.

"Ces espaces comme labyrinthe nous font (...) passer de "l'autre côté" ; circuler dedans, c'est voyager, fût-ce vers une destination symbolique, et cela se passe sur un registre qui n'a rien à voir avec le fait de penser à un voyage ou de regarder l'image d'un endroit où nous aimerions partir en voyage. Un labyrinthe est un voyage symbolique ou une carte de l'itinéraire menant au salut, à ceci près qu'il s'agit là d'une carte conçue pour que nous marchions vraiment dessus 20."(Rebecca, 2002 :97)

Son écriture fixe, même si elle reste nocturne, mouvante et itinérante, de la même façon le mouvement centrifuge et centripète, de l'intérieur vers l'extérieur et le soumet à une progression linéaire, "une langue en mouvement, une langue rythmée". Cette langue d'écriture nomade, qui "s'ouvre au différent, s'allège des interdits paroxystiques, s'étire pour ne paraître qu'une simple natte au dehors, parfilée de silence et de plénitude 21" (Djebar, 2005), devient le Sens infini d'un parcours littéraire vécu dans son intégralité. Au sein même de notre recherche, la réflexion montre que le texte et la langue d'écriture se complètent formant une spécificité littéraire d'un art poétique, à la fois alerte et refuge, à la quête d'une vérité où la métaphore fait figure de symbole. Toutes les voies empruntées sont à la fois multiples, polyphoniques, labyrinthiques et polycentriques.

## 2. Note

- **1** Assia Djebar. (2002). *La Femme sans sépulture*, Roman. Paris : Albin Michel.
- **2** Le concept de polyphonie (polifonija), développé dans l'ouvrage Problèmes de la poétique de Dostoïevski, est d'emblée associé à la construction romanesque, pour décrire notamment l'œuvre de l'auteur russe. Si la notion est proposée dès 1929, elle n'est pas reprise par la suite. Au contraire, la notion de « dialogisme », notamment présentée dans Esthétique et théorie du roman et Esthétique de la création verbale, parcourt toute son œuvre. La pragmatique, via les travaux d'Oswald Ducrot (*Le dire et le dit*. (1984) Paris, Minuit), exploite le concept de « polyphonie » dans le cadre d'une linguistique énonciative. Or, Ducrot déplace le champ d'application de la polyphonie du texte vers l'énoncé, dans lequel il distingue la voix du sujet parlant (être empirique) de celles du locuteur et de l'énonciateur (être de discours).
- **3** Voir Charaudeau P. & Maingueneau D. (2002). *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Le Seuil.
- **4** Voir Michel Foucault, *l'Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971. L'intérêt de Foucault pour les « nappes discursives » a été immédiatement double. D'une part, il s'agissait d'analyser les traces discursives en cherchant à isoler des lois de fonctionnement indépendantes de la nature et des conditions d'énonciation de celle-ci, ce qui explique l'intérêt de Foucault à la même époque pour la grammaire, la linguistique et le formalisme. cf. Jean-Pierre Zarader, *Le Vocabulaire des philosophes*. (2002). Ellipses Marketing, Paris, p.867.
- **5** Voir Dahouda Kanate et Sélon K. Gbanou. (2008). *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, l'Harmattan, Paris.
- **6** Claire Maury-Rouan, Robert Vion et Roxane Bertrand (2007). *Voix de discours et positions du sujet, Dimensions énonciative et prosodique*, *Voices embedded in discourse and footing an enunciative and prosodic approach*. Presses universitaires de la Méditerranée.
- **7** Voir Agnès Morini. (2004). *Identité, langages(s) et modes de pensée* (Études réunies et présentées), Publications CERCLI (centre d'Études et de Recherche sur la Civilisation et la Littérature Italienne, Université de Saint-Étienne).
- **8** Voir Fløttum, K. (2004). Les points de vue sont des entités sémantiques, alors que les voix sont des entités discursives, y compris les points de vue

- : une telle terminologie permet d'ancrer la réflexion dans des perspectives théoriques établies.
- **9** Nølke, Fløttum&Norén, op.cit.
- **10** Moles, Abraham et Rohmer, Elisabeth. (1982).*Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'actions*. Paris : Librairie des Méridiens.
- **11** Voir Pierre Loubier. (1998).*Le Poète au labyrinthe. ville, errance, écriture*. ENS Editions, p19.
- **12** Voir Agnès Morini, op.cit.
- **13** Claire Maury-Rouan, Robert Vion et Roxane Bertrand. Op. cit.
- **14** Voir Authier-Revuz J. (1984).*Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours*, In Langages, 19<sup>e</sup> année, n°73. Les Plans d'Énonciation, sous la direction de Laurent Danon-Boileau.
- **15** Tiré de *L'écrivain et ses langues*. (1996). In Littérature, n°101, Revue trimestrielle, territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin - Assia Djébar, Edition Larousse.
- **16** Tiré de l'Extrait du Discours prononcé dans la séance publique. Réception de Mme Assia Djébar, le 16 juin 2005 à l'Académie française.
- **17** Voir Mireille Calle-Gruber. (2006). *Assia Djébar, Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF) – CULTURESFRANCE*, p.120.
- **18** Ducrot O. (1984). *Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation*, in *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, pp171-233.
- **19** Voir Claire Maury-Rouan, Robert Vion et Roxane Bertrand, op.cit.
- **20** Voir Solnit, Rebecca. (2002). *l'Art de marcher*, Paris : actes Sud, p97.
- **21** Tiré de l'Extrait du discours prononcé par Assia Djébar à l'Académie française, op.cit.

### **3. Références bibliographiques**

- Authier-Revuz Jacqueline.(1982).Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours, Ed, DRLAV.
- Calle-Gruber, Mireille. (2006).Assia Djébar, Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF) – CULTURESFRANCE.
- Voir Charaudeau P. &Maingueneau D. (2002).Dictionnaire de l'analyse du discours, Paris, Le Seuil.
- Michel Foucault (1971).L'Ordre du discours, Paris Gallimard.
- Fløttum, K. (2004).Îlots textuels dans Le temps retrouvé de Marcel Proust, dans : Lopez-Muñoz, J.-M., S. Marnette& L. Rosier (éds.)
- Lise Gauvin (1996).L'écrivain et ses langues, in Littérature, n°101, - Revue trimestrielle, territoires des langues : entretien avec Assia Djébar, Edition Larousse.
- DahoudaKanate et Selon K. Gbanou. (2008). Mémoires et identités dans les littératures francophones, Paris, l'Harmattan.
- Pierre Loubier. (1998).Le Poète au labyrinthe. ville, errance, écriture. ENS Editions,
- Kristeva, Julia. (1970). Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive, la Hague, Mouton Publishers.
- Maury-Rouan Claire, Vion Robert et Bertrand Roxane. (2007).Voix de discours et positions du sujet, Dimensions énonciative et prosodique, Voicesembedded in discourse and footing. an enunciative and prosodicapproach.
- Moles, Abraham et Rohmer, Elisabeth. (1982).Labyrinthes du vécu. L'espace : matière d'actions. Paris : Librairie des Méridiens.
- Morini Agnès. (2004).Identité, langages(s) et modes de pensée (Études réunies et présentées), CERCLI (centre d'Études et de Recherche sur la Civilisation et la Littérature Italienne. Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Solnit, Rebecca. (2002). L'Art de marcher, Paris : actes Sud.
- Vion Robert. (2005).Hétérogénéités énonciatives et types de séquence textuelle, Séquentialité, interactivité et instabilité énonciative (Sequentiality, interactivity and enunciative instability).in Les Cahiers de praxématique,Sous la direction de Laure Gardelle, Caroline Rossi et Laurence Vincent-Durroux.
- Zarader, Jean-Pierre. (2002).Le Vocabulaire des philosophes, philosophie contemporaine (XXe « siècle). Paris : Ellipses Marketing.

## Le roman judéo-maghrébin: désir d'une écriture collective

The Judeo-Maghrebian novel: desire for collective writing

Youssef JABRI

Université Abdelmalek Essaadi – Tétouan, [youssef.jabri@etud.uae.ac.ma](mailto:youssef.jabri@etud.uae.ac.ma)

Reçu le: 24/03/2020

Accepté le: 15/05/2020

Publié le: 30/06/2020

### Abstract:

By our contribution, we aim to demonstrate that the Judeo-Maghrebian novel belongs to the category of minor literatures, on the one hand, because it is strongly motivated by the desire for a collective writing, on the other hand, because it seems to us that this genre is deeply rooted in history and in politics, in other words, it is part of a literature that projects mainly towards collective identity. This hypothesis, the acceptability of which we will try to verify, is inspired by the concept of "committed literature", which throughout the last century has designated a certain form of aesthetic practice of moral, ideological or political responsibility, of part of the writer, with regard to oneself as much as towards others.

**Keywords:** Jewishness - identity - otherness - minor literature – community

### Résumé:

Par notre contribution, nous visons à démontrer que le roman judéo-maghrébin appartient à la catégorie des littératures mineures, d'une part, parce qu'il est fortement motivé par le désir d'une écriture collective, d'autre part, parce qu'il nous semble que ce genre est profondément ancré dans l'histoire et dans la politique, autrement dit, il fait partie d'une littérature qui se projette principalement vers l'identité collective. Cette hypothèse, dont nous essaierons de vérifier l'acceptabilité, s'inspire du concept de la «littérature engagée», qui aura désigné tout au long du siècle dernier une certaine forme de pratique esthétique de la responsabilité morale, idéologique ou politique, de la part de l'écrivain, à l'égard de soi-même autant qu'à l'égard d'autrui.

**Mots-clés:** judaïté -identité – altérité – littérature mineure- communauté.

Youssef JABRI , e-mail: [youssef.jabri@etud.uae.ac.ma](mailto:youssef.jabri@etud.uae.ac.ma)

## **1. Introduction**

L'évolution de la destinée humaine est complexe, en raison de ses rapports d'interdépendances à soi et à l'Autre. Pourtant, jamais cette existence dramatique n'a dissuadé les intellectuels de se lancer dans les entreprises périlleuses de l'exploration des fondements qui constitueraient une essence possible de l'Être, pourchassant le mirage d'une promesse diabolique, jamais tenue, qui se volatilise dès qu'on s'imagine l'avoir saisi. Du fait, le concept amorphe de l'identité ne se présente pas comme une donnée fixe, une fois pour toute et déterminée d'un socle solidement ancré dans un domaine de prospection déterminé et s'appêtant à une analyse méthodologiquement appropriée. En revanche, il se manifeste sous divers airs, si bien qu'il intéresse plusieurs disciplines scientifiques et symboliques, s'édifiant continuellement et offrant, selon l'orientation des perspectives, des aspects multiples. Aussi, l'identité, prend-elle l'aspect d'un processus de transformation en éternel devenir.

Les efforts, dans la présente étude, se focaliseront sur l'analyse de la représentation romanesque des mécanismes internes de la construction identitaire dans les œuvres des écrivains juifs du Maghreb. Partant de ce choix, notre approche se réfère, de manière combinatoire, aux cheminements différents de deux travaux philosophiques qui s'entrecroisent avec la littérature et l'identité.

En premier lieu, sur le plan conceptuel, nous nous inspirons des travaux de Paul Ricœur (1983) sur l'identité narrative qui ont commencé dans *Temps et récit III*, où il présente l'esquisse de sa théorie qu'il développera par la suite dans son livre *Soi-même comme un autre*(1990), sur les différents aspects de l'identité. A ce propos, Ricœur distingue deux formes de l'identité. D'une part, l'idem, qui représente la catégorie de l'identité par la même et dont le modèle peut être celui de l'identité numérique ou catégoriale, permanente et invariable dans le temps, qu'on pourrait référer à un « soi » unitaire, c'est-à-dire à une objectivation du moi. D'autre part, l'ipse, qui suppose un mode d'identité non substantielle, qui est appréhendée sur le modèle du Dasein heideggérien, voire de l'Être en

puissance spinoziste, qui s'interroge sur la question du sujet, et/ou agent d'une action, le « qui » de l'homme.

En second lieu, nous nous rapportons, en parallèle et sur le plan aspectuel de l'énoncé littéraire, à la collaboration de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975). La perspective des deux philosophes s'oppose frontalement à celle des structuralistes et à la philosophie analytique, qui suggèrent que tout ce qui s'étend au-delà de son encodage graphique lui est méconnaissable. Dans leur étude des « littératures mineures », Deleuze et Guattari constatent l'exiguïté de l'espace réservé à l'expression de la subjectivité individuelle, en raison de l'inscription de ce genre dans une énonciation collective. Selon cette même perspective, l'écriture, toute muette soit-elle, devient la voix des êtres aphones ; l'occasion pour les oubliés de l'Histoire de prendre la parole. Affectées d'une forte motivation politique, ces littératures constituent une référence immuable à l'acte transgresseur des impossibilités historiques, veillant à échapper à la fatalité du silence et à l'incertitude de la conscience nationale.

Partant de la théorie de l'identité narrative, qui est une forme de représentation littéraire qui assume la fonction de médiation permanente entre l'idem et l'ipse ricœuriens, et de la conception deleuzio-guattarienne des littératures mineures, nous procéderons à l'expérimentation de ce rapprochement pour étudier de la judaïté dans le roman maghrébin. Etant impossible d'étendre le champ d'investigation de notre contribution à l'ensemble du corpus judéo-maghrébin, nous nous limiterons à étudier certaines œuvres romanesques d'Albert Bensoussan, d'Edmond Amran El Maleh et d'Albert Memmi.

En nous référant aux considérations scientifiques du texte littéraire (De Certeau, 1975), nous pouvons supposer que le roman judéo-maghrébin ne développe jamais la gratuité libératrice de l'écriture. C'est un genre qui assume, de manière essentielle, une fonction opératoire. Il ne se contente pas d'interpréter le monde. Aussi, son esthétique, est-elle dédiée, voire condamnée, à la résistance. Si l'accomplissement de l'identité personnelle de l'écrivain et sa participation à la vie communautaire sont les signes majeurs de son engagement, le fait de choisir l'écriture comme moyen d'exercer sa responsabilité entraîne-la mise en gage de la littérature elle-

même. De cette manière l'écrivain judéo-maghrébin, en médiateur, prévoit de conférer à son œuvre des forces incommensurables, qui transcendent la clôture de sa fonction esthétique irréductible et la rendent capable d'agir dans la sphère sociale et sur le réel.

Or, comment se construit et se maintient cette dynamique identitaire problématique, où l'impossibilité de s'imposer comme individu libre se transforme en engagement pour la cause commune ?

Pour répondre à cette interrogation, la présente contribution s'articulera autour de deux axes majeurs. Dans un premier temps, nous commencerons par l'analyse des procédés discursifs, esthétiques et symboliques qui permettent d'inscrire les œuvres dans une énonciation collective. Nous nous focaliserons, dans un second temps, sur l'étude des différentes formes de représentation qui ont contribué à la création du profil du juif bouc-émissaire.

## **2. L'énonciation collective:**

Les romans écrits par les Juifs du Maghreb, après la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sont essentiellement inscrits dans une énonciation de groupe. Derrière chaque personnage-narrateur juif, avatar de l'auteur, s'alignent tous les Juifs de l'Histoire, depuis la Sortie d'Égypte, voire depuis la destruction du premier Temple. L'origine de cette prolifération extrême des intensités énonciatives remonte à la Seconde Guerre Mondiale et surtout après la création de l'État d'Israël, qui ont vu se renforcer le sentiment d'appartenance des Juifs, dont les écrivains d'origines maghrébines, au l'ensemble global du Peuple hébraïque en diaspora.

En effet, leur inscription identitaire dans un multi-système diasporique se cristallise, au niveau de l'énonciation, par le choix des embrayeurs des locuteurs. Souvent trouvons-nous des narrateurs et plusieurs autres personnages qui font usage du pronom de la première personne du pluriel « nous », comme il en est question dans les romans de d'Albert Bensoussan et d'Edmond Amran El Maleh. Chez Memmi, le lecteur de *La statue de sel* peut facilement remarquer le passage à ce mode d'implication énonciative du personnage narrateur à partir du chapitre « Le camp », comme dans l'ensemble de la part historique de *Le pharaon* et dans plusieurs introspections du médecin d'Agar.

## **2.1 Le récit anonyme :**

Par ailleurs, la prise de parole au nom de la collectivité juive se manifeste aussi, dans le roman maghrébin, par le pouvoir du récit anonyme, qui vit de l'autorité du Signe absolu. L'anonymat du narrateur cultive l'omnipotence de l'imaginaire collectif, lorsqu'il démultiplie, à l'infini, les possibilités des personnages, et par là-même, la responsabilité de l'instance narratrice, qui se confond avec celle de l'énonciation. Rappelons-nous de la confirmation de Paul Ricoeur à propos de l'emploi du pronom de la non-personne : « En regard, l'idéologie n'est affectée d'aucun nom propre. Son auteur est anonyme : son sujet est tout simplement le « on », das Man. » (Ricoeur, 1997: 33). L'instance énonciative, dans la communication collective, disparaît derrière l'ambiguïté pragmatique du pronom de la non-personne, et qui est à la fois celui de toute personne.

« Il n'y a pas de sujet, il n'y a que des agencements collectifs d'énonciation –et la littérature exprime ces agencements, dans les conditions où ils ne sont pas donnés au-dehors, et où ils existent seulement comme puissances diaboliques à venir ou comme forces révolutionnaires à construire. » (Deleuze et Guattari, 1975 : 33).».

Cette confirmation s'accorde aussi avec celle de L'espace littéraire (Blanchot, 1955). L'autorité absolue du pouvoir idéologique rend le narrateur imperceptible ou, au plus, en fait un élément présent dans l'ensemble du système global et qui se dérobe derrière des faits insoupçonnables : « [...] nous croyons maintenant que c'est aussi un objet idéologique, qu'il se glisse là où on ne l'entend pas du premier coup. » (Barthes, 1978: 11).

La communauté littéraire des auteurs juifs maghrébins d'expression française se constitue grâce à cet agencement rhizomique de leurs œuvres. Ce sont les connexions des systèmes littéraires internes de chacun, avec les systèmes littéraires des autres qui forment ce polysystème dynamique, indépendant, homogène et relationnel, qui s'étend jusqu'aux premiers grands récits fondateurs, dont nous retrouvons les traces à la surface des pages des titres de certains romans d'Albert Bensoussan (*Les Anges de Sodome*), d'Albert Memmi (*La statue de sel et Agar*), d'Edmond Amran El Maleh (*Aïlen ou la nuit du récit*) et en intertexte biblique dans l'ensemble

des œuvres de nos trois auteurs. Ces œuvres, avec les attributs culturels et esthétiques qui les caractérisent, sont inséparables de leur inscription politique qui motive l'acte de leur production, si bien que l'écrivain judéo-maghrébin est toujours lié à son identité communautaire. Vient de là que, étant conscient qu'il est l'écrivain d'une minorité historique, tout ce qu'il écrit concerne tous les juifs. L'imaginaire collectif triomphe des frontières de la géopolitique et des théories critiques postcoloniales. Il est au-delà de la nation et de la région.

Dans le roman judéo-maghrébin, l'anonymat responsable est la qualité principale du personnage « sans qualités », autour duquel les bribes des récits s'amoncellent pour constituer toute l'œuvre d'Edmond Amran El Maleh. Le narrateur-commentateur, prêtant sa voie à l'écrivain esthète, confie :

«Ecriture, expérience de la mort ! épreuve de la fragilité, de la précarité, passage à l'exceptionnel dans l'apparence de l'ordinaire. Rupture, déchirement ! jeté en avant au bord de l'ouverture, de l'abîme. Ne te nomme pas car si tu livrais ton nom tu tomberais foudroyé sur-le-champ.(El Maleh, 2000: 122) »

En effet, cette dissolution de l'instance énonciatrice, qui ne signifie pas sa disparition ni son absence, se fait remarquer dans l'écriture d'El Maleh. Elle aboutit au même constat de la présence d'un projet, ou du moins d'un désir révolutionnaire, dont l'interface littéraire est inhérente à celle de l'idéologie. Cet écrivain met en scène des personnages-narrateurs, qui parlent au nom des leurs, comme Teddy et le Para-Sosie dans Mille ans, un jour. Ces profils particuliers sont insaisissables au-delà de la substance narrative qui détermine leur présence à l'œuvre. Ils dépendent tant de leurs récits que leurs identités s'éparpillent en bribes, par là-même, à travers leurs multiples narrations. « Tu es né la nuit du récit. »(El Maleh, 2000: 171)se répétait Issa, Josua, ou Nessim. En ne cessant de se substituer l'un à l'autre, ils ne font que brouiller les traces des galeries parcourues par chacun d'entre eux. Si le récit se désagrège dans cette imbrication complexe des intrigues et des focalisations, la pondération symbolique que propose ce travestissement narratif offre la possibilité d'agir sur l'ensemble du lectorat juif. Ajoutons à cela, sous la pression du récit de la Sortie d'Egypte, le

Pronom « tu » est loin d'être individué, au contraire, il est particulièrement utilisé dans une énonciation collective qui met tous les Juifs devant la responsabilité de la commémoration.

Du point de vue du discours, Aïlen ou la nuit du récit évolue selon une énonciation narrativisée. Elle acquiert une morphologie idéologique parce qu'elle est à la fois présente et absente, de même que le personnage-destinataire est l'un qui représente le tout. Il se réfère à tous les Juifs, parce qu'ils sont tous nés la nuit de Pessah. Il s'agit bien d'une naissance symbolique qui commémore la Fuite de pharaon. Image à comprendre que le salut du Juif est éternellement collectif, donc idéologique. D'autre part, la seconde personne est une caractéristique du discours prescriptif, c'est-à-dire qui sollicite l'implication et la participation de l'énonciataire. Le Destinataire, c'est-à-dire le Juif de tout temps, est lui aussi invité à prendre ses responsabilités devant sa communauté, surtout que la récurrence de sa mobilisation dans le récit lui confère un rôle central dans la morphologie du récit dans ce roman.

Par l'effet de l'exploitation énonciative du récit fondateur de Pessah et la stratégie discursive qui oriente son interprétation, nous déduisons que le narrateur, en avatar de l'auteur, se préoccupe de tous les Juifs du monde.

« [...] il s'était fabriqué inconsciemment en partie une immense parenthèse dans laquelle il vivait attentif vigilant au moindre signe d'ouverture il y avait bien un mot pour désigner tout cela l'abnégation mais cela ne veut rien dire plutôt la négation de soi on comprendra mieux on comprendra cette concentration d'énergie cette tension pour s'expulser de soi, être tout en, dehors. Il y avait il y a des mots pour désigner tout cela : action militante, responsabilités, l'image du héros, du martyr, l'appel de la fraternité sans doute ! sans doute ! [...].(El Maleh, 1980: 78) ; »

Albert Memmi procède au même brouillage des repères de l'identité personnelle de ses narrateurs, en variant les procédés, dont la déconstruction des origines du prénom, pour en isoler et reconstruire la composante mythique, qui remonte à l'époque des « glorieux Macchabée[s] », comme dans La statue de sel, la double vie de l'archéologue Gozlan qui assure le lien entre le récit historique et les aventures personnelles dans Le pharaon, ou même l'absence complète du

prénom du narrateur dans Agar.

Chez Bensoussan, l'énonciation collective, dans les romans qui font l'objet de la présente étude, s'affirme de manière permanente, à travers le même procédé de mise en anonymat du narrateur. Cette technique entoure le personnage-narrateur par un halo d'autorité incontestable, parce qu'il est innommable, comme le dieu des Juifs. Il jouit de cette qualité d'être à la fois « [...] inconnu et pourtant reconnu, selon une inquiétante familiarité. »(Barthes, 1978: 20). D'autre part, Bensoussan procède aussi, par son ironie caractéristique, en remplaçant les prénoms par des noms de gares parisiennes comme le font les enfants des cheminots dans Aldjezar, où le narrateur ne cessait d'ouvrir des digressions mythologiques, dont celle du « Judas Macchabée », des « Rois d'Israël, Saül et David ». Dans une autre occurrence, adoptant des tonalités pathétiques, lors des évocations des souvenirs, le « je » du narrateur prend, soudainement, l'âge de ses ancêtres. « Pourtant voici cent ans et plus, j'étais couvert d'un turban et marchais dans les ruelles de cette ville sous les traits de grand-père, croisant les notables mozabes et posant par respect ma babouche sur ma tête. »(Bensoussan, 1976: 139).

Le passage extra diégétique du personnage-narrateur de l'enfance au troisième âge est aussi une prise en charge responsable de la narration par l'acquisition de la maturité et par la démultiplication de la focalisation. Cette transition, au caractère fantastique, assujettit le personnage à la dhimmitude, reproduisant, en effet, la même attitude que ses coreligionnaires devant les musulmans d'une temporalité révolue. La loi humiliante ne concerne pas l'enfant juif algérien de la fin du XXème siècle, mais elle ne cesse de le contaminer par le sentiment d'appartenance à sa communauté.

## **2.2 Scission et multiplication des voix :**

Cette forme de polyphonie transcende foncièrement les formes folkloriques de la narration orale des conteurs. Multiplier les voix, qui prennent en charge la narration, enrichit, certainement, l'œuvre en la présentant sous plusieurs aspects, parfois opposés, mais qui se revendiquent tous de la judaïté.

Cette d'inscription identitaire collective de la narration, qui peut être créée par la superposition des prénoms ou par le brouillage de la focalisation, engendre la démultiplication des voix en choral. Le Signifié du récit est unique, certes, mais ses origines se perdent dans la polyphonie des instances qui le racontent, de telle sorte qu'il acquière l'opacité des grands récits fondateurs, se déployant en cercles concentriques infinis. Il s'agit bien du refus de la centralité égoïste. Derrière le « on » ricœurien, ou même celui de Blanchot, se réfléchit aussi dans la multiplicité des identités prises par le personnage qui domine les commencements et la continuité de la narration de Mille ans, un jour. Nessim devient Joshua, Mardoché, ou encore son référent littéraire :

« De cette vie de Yehuda Ben Youssef qu'il ne cessait d'alimenter aux lettres de son aïeul, au récit de ses voyages, Nessim se déployait le long d'un territoire dont les limites s'élargissaient sans cesse. Nessim ! L'un ou l'autre, l'homme présent ou le lointain ancêtre, Nessim ou par instants Yehuda Ben Youssef, le même et l'autre les cercles concentriques s'amplifiaient, se fermaient, se dédoublaient autour d'un foyer, d'une enclave immuable.(El Maleh, 2002: 18) »

La métamorphose continue, qui de Nessim fait un personnage aérien, voire spectral, capable de prendre toutes les formes et de passer tous les contenus, engendre indéniablement le décentrement permanent de l'œuvre. El Maleh crée des personnages au caractère amorphe. Un aperçu sommaire sur l'étymologie de ce prénom, qui tient ses honneurs de la littérature juive religieuse ésotérique, nous aidera à mieux entendre les motivations du choix malehien. Aussi, retrouvons-nous cette définition dans le Zohar, où il est expliqué :

« Neshamah : Ame. Le mot Neshamah désigne l'âme dans son ensemble ou bien la troisième partie de l'âme, l'être essentiel, le corps causal. L'âme l'Homme se distingue en cinq parties nommées Nefesh, Ro Neshamah, H'ayah et ye'hidah.

Néshamah: "âme"; se réfère ordinairement à l'âme "Divine". Mais il est admis que toute chose a une «âme" qui est la force Divine ("verbe") qui crée et préserve, et porte tout à l'existence ex nihilo (ChaarHâyi'houde Vehaémounah, Ch. 1).

Néshamah est la plus haute des trois catégories comprenant l'âme humaine, les deux autres étant Roua'h et Néfèsh. » (Zohar I, 200a; II, 141b.)

Aucune frontière ne résiste aux attributs de ce genre de personnages, dont le caractère postmoderne se confond avec les origines hébraïques. El Maleh fait de cette correspondance, anachronique en apparence, le principal trait distinctif de son personnage pour justifier son aptitude à transformer les limes qui distinguent les sphères identitaires en lime capables de s'ouvrir sur l'hétérotopie, c'est-à-dire à connecter les différents grands récits fondateurs des origines avec le roman judéo-maghrébin de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Nessim se confond lui-même avec son grand-père, le Juif parti en Alyah et celui qui est resté au Maroc. Rien de plus habituel dans une famille juive traditionnelle qui prénomme son aîné par le même prénom que l'aïeul. Il est le familier devenu étranger, après son séjour en Argentine. Il se réincarne dans la peau de son scribe le Juif, se regardant dans le miroir du café, ou se fixant rendez-vous avec le propriétaire inconnu d'un journal intime, qui n'est autre que lui-même dans l'une de ses versions multiples.

Par voie de conséquence à cette connexion des récits anachroniques, l'énonciation collective fait appel à l'intertexte, autrement-dit, au dédoublement par le texte de Yehuda Ben Youssef : Perah Lebanon. Elle cristallise le pouvoir de la machine qui dépersonnalise l'individu, pour en faire un être commun, semblable aux autres ; homogène, adhérent aux mêmes principes, cohérent avec la logique dominante, ordonné selon le même rythme et en harmonie avec leurs particularités.

«L'Etranger ! oui, voilà ce qu'il est maintenant, porteur de menace, personne ne lui parle, il ne parle à personne, les mots avec lui n'ont plus de sens commun, à tout moment il peut glisser sans bruit hors du tableau de la vie quotidienne, déjà il ne compte plus pour ceux qui comptent, est-il resté, est-il parti ? La question tombe dans le vide : il s'est embarqué pour le Grand Voyage sans commencement ni fin, il revient et ne revient jamais, seul, solitaire sur sa barque, point incertain là au large, porté par la crête de la vague,[...].(El Maleh: 2000, 108)

Comme le rapport de Moïse aux Hébreux, Nessim passe d'un adjuvant à un opposant au processus identitaire de la communauté. Alors que la nouvelle voie qui transmet la fonction idéologique du récit, selon la théorie de Gérard Genette, elle n'engage en rien la position du «héros». «[...] d'où la prolifération bien connue de ce discours «auctorial», pour emprunter aux critiques de langue allemande ce terme qui indique à la fois la présence de l'auteur (réel ou fictif) et l'autorité souveraine de cette présence dans son œuvre.»(Genette, 1972: 264). La multiplication des voix est réalisée par une scission d'un élément sémiologique (le narrateur), dont l'assertion trahit l'influence doctrinale et/ou esthétique de l'auteur, d'une seule voix originelle en deux fonctions problématiques, parce qu'elles sont à la fois distinctes et inséparables.

Partant de la grande influence de l'esthétique sur l'écriture d'El Maleh, nous pouvons expliquer la correspondance idéologique entre le Signifié du commentaire méta-discursif et sa perspective identitaire par syllogisme. En effet, menacé d'infécondité, le geste scriptural rejoint la dynamique épuisante de la corporéité improductive, qui est rabattue sur l'immanence du texte, c'est-à-dire sur sa clôture comme système indépendant, autosuffisant et reproducteur du même modèle d'interprétation du Référent sacralisé. Le roman judéo-maghrébin appartient à une sphère littéraire qui acquiert sa légitimité de la responsabilité de l'œuvre, grâce à la force de médiation idéologique assurée par de telles interventions didactiques et de l'aura que leur réserve la réception critique. L'écrivain de la communauté profite des libéralités du genre romanesque, tout autant que de la crise du Sujet postmoderne, qui s'est aggravée après la Seconde Guerre Mondiale, pour réhabiliter la fonction médiatrice de l'écriture et de l'inscription sociale de l'œuvre d'art, en tant qu'outil qui permet d'établir et de consolider ses responsabilités de l'écrivain, et de celui-ci, en tant que porte-parole d'une minorité sans voix.

De son côté, Albert Memmi nous fournit une triple image du personnage-narrateur-écrivain, qui a préféré supporter le poids encombrant de sa bible annotée, avec les cahiers de son journal intime, pendant le trajet de la fuite du camp pour rentrer à Tunis, au lieu de s'en débarrasser pour hâter sa marche et garantir son salut. C'est une évocation tellement

allégorique de la responsabilité de médiation, qu'elle sert plus la cause de l'espace littéraire de l'œuvre, étant donné qu'elle semble sans conséquence sur la progression de l'intrigue dans le récit de « La fuite ». Alexandre raconte : « Je n'eus pas le courage ou la faiblesse de faire comme eux. J'aurais eu trop honte de laisser la file, qui s'étirait encore sans se scinder, et dans mon sac se trouvait mon journal et ma bible annotée. »(Memmi, 1966: 328)

Dans cette perspective communautariste qui caractérise l'aboutissement de son récit, le personnage, aux multiples facettes, refuse de rompre avec les éléments essentiels qui constituent, conjointement, son identité de Juif intellectuel : l'écriture et le Livre sacré. Le premier système de représentation du monde intervient à l'intérieur, ou du moins, au seuil de la seconde sphère référentielle qui a sensiblement inspiré l'œuvre romanesque du premier Memmi. L'impact et les interactions de l'écriture sacrée sur la littérature profane sont permanents, dans le roman judéo-maghrébin. La honte du salut individuelle est le sentiment qui renforce la conscience du pouvoir de l'imaginaire collectif et réinvente, sur le mode éthique de la responsabilité collective, la participation du personnage à la vie communautaire. L'écriture de l'intime est mise dans le même sac qui contient le texte sacré. L'intime se collectivise alors dans le projet de témoignage et le récit du sacré, comme texte initialement collectif, maintiennent des mouvements interactifs, pour constituer le bagage essentiel du Juif en exode. L'un se prolongeant dans et par l'autre, ces interactions témoignent de la complémentarité essentielle à la continuité du mythe.

Dans le cas d'Edmond Amran El Maleh, le modèle intellectuel, spirituel et littéraire de Nessim, son personnage inspiré annonce explicitement sa revendication au judaïsme classique qu'il porte en lui ; celui de l'érudition, de la sagesse, de la tolérance et de la cohabitation judéo-arabe. L'auteur, à travers son double, remonte la voie de la quête identitaire jusqu'à Yehuda Ben Youssef, en exploitant les potentialités que garantit l'intertextualité à double genres. Le premier itinéraire glisse dans l'intimité des correspondances héritées de son grand-père, avec lequel il ne cesse de se confondre, ce qui lui permet d'exposer les motivations

personnelles de son projet littéraire. Tandis que la seconde voie n'est autre que celle représentée dans *Perah Lebanon* par les récits de voyage de son parrain littéraire. Ce tissage indéfini des textes engendre, inévitablement, une démultiplication démesurée des voix.

Partant du même parcours des récits mythiques, l'identité du narrateur initial se perd sous la superposition des couches indéfinies de la chronologie, au point d'abolir la présence physique du texte qui se désagrège par l'éclatement de son corps en bribes. C'est ainsi que le journal intime déchiré ne disparaît guère de l'espace littéraire de l'œuvre, mais se réajuste à de nouvelles dimensions qui transcendent sa forme initialement intime, d'où l'incapacité de l'esthétique autobiographique classique à expliquer les récits de vie judéo-maghrébins. Le personnage anonyme agit sur son texte, en l'éparpillant sur des pages, à leur tour éparpillées dans l'espace, comme Procuste qui écartèle les membres de ses invités pour ajuster leur corps aux dimensions des grands lits qu'il leur imposait, ou démembrait ceux qui débordaient les limites de leurs couchettes étroites.

Suspendue par l'impossibilité de correspondre l'identité juive, qui se cache derrière l'absolu « Homme », à l'intimité qui se fait traverser par les flux de l'espace collectif, le roman judéo-maghrébin se rapproche des origines de son berceau oral qui a vu naître les premiers récits de l'exil babylonien. Cependant, il s'en éloigne en cherchant une nouvelle forme à partir de la réinvention de ces mythes fondateurs de l'identité juive, s'inspirant souvent du genre épique. La reconfiguration, qui abolit les formes et les écarts dus à la nature des genres des deux textes, donne lieu à une esthétique qui serait celle de l'épopée moderne. Par l'éparpillement des feuilles du manuscrit, tant convoité (El Maleh 1980), la scène de la colère de Moïse qui a jeté les tablettes de la Loi, émerge à la surface de l'œuvre. Il s'agit bien d'une allégorie performative de l'échec de son frère Aron, auquel il a confié la responsabilité de veiller sur les Juifs pendant son absence. Nessim était-il parti à la recherche de sa propre identité qu'il ne rencontre que celle de Moïse

### **2.3 Le chant collectif :**

Il est établi que les tenants du discours idéologique proposent d'encadrer, par le chant collectif, des hommes et des femmes de tous âges, au profit de leur projet en les faisant adhérer à leur idéal et en les conduisant vers la construction d'un avenir parfait. Ce mode de chant fait partie des nombreux organes utilisés par la propagande, mais il appartient aussi au domaine de l'éducation entrepris en tous lieux. Il permet, grâce à la contagion des émotions dans le contexte communautaire, de susciter l'enthousiasme et d'enraciner l'espérance des individus prêts à se sacrifier généreusement.

Le chant, malgré la fluidité de sa morphologie aérienne, exercée à libérer les contenus de la subjectivité, s'impose comme l'un des principaux signes du consentement, voire de l'engagement, du personnage principal à participer à la vie de la communauté juive de Tunis. S'engageant volontairement à travailler dans « Le camp », Alexandre abandonne son propre sort aux fluctuations du destin de tous les Juifs déportés. Le gage de sa voix, pour narrer leurs souffrances collectives, est auguré, sur le mode du chant collectif, dès le début du chapitre. Et le narrateur de souligner : « Dix minutes après le démarrage, debout contre le vent, je chantais avec les autres, avec la tonifiante impression d'une grande aventure volontaire. »(Memmi, 1966: 306).

Etant le plus instruit de tous les détenus dans le camp de travail, Alexandre a pris ses responsabilités de porte-parole auprès des militaires allemands. Par rapprochement symbolique, cette situation est une autre représentation parfaite de l'écrivain de la littérature mineure, telle qu'elle est définie par Deleuze et Guattari, comme troisième critère constitutif de cette catégorie problématique : « En effet, précisément parce que les talents n'abondent pas dans une littérature mineure, les conditions ne sont pas données d'une énonciation individuée, qui serait celle de tel ou tel maître \_, et pourrait être séparée de l'énonciation collective. »(Deleuze et Guattari, 1975: 31)

Le personnage-narrateur, en double reconnu de Memmi, se charge de la tâche de médiation, il règle les différends entre les détenus, mais agit



fidèle à ma vocation, comme mon salut ce n'était pas ma voix, j'ai figuré figurant figurez-vous.(Bensoussan, 1991: 134-35)

La représentation figurative aliène l'art et le consacre au service de la reproduction mimétique du référent réaliste. L'auteur de la communauté juive d'Alger compense le mimétisme infécond du chant de son personnage-narrateur dans la chorale, d'abord, par la fraîcheur stylistique du registre familial et comique, ensuite par la personnification d'Alger convoquée dans le texte comme principal partenaire de la narration. Les formules, propres à l'oralité, résistent au paternalisme de l'académisme du français littéraire. La voix du narrateur-enfant s'est tue, non pas dans le mutisme, mais par l'inscription de son chant au service de la chorale communautaire. Sa présence est sans effet sonore particulier, parce qu'elle se dissout dans la cacophonie des autres enfants sans qualités originales. Même le personnage Sauveur Zécéri, une fois promu à l'Opéra grâce au charme particulier de sa voix, se retrouve subordonné au pouvoir puissant d'une hiérarchie de valeurs supérieures. Chanteur en solo dans le contexte local, il se retrouve choriste pour donner suite au mouvement de déterritorialisation de ses qualités esthétiques. Son identité personnelle s'éclipse dans l'anonymat, voire du stéréotype, après avoir été mise en valeur par les siens. Il n'y a plus ni soliste ni choriste, mais un flux d'intensités irréversibles qui abolissent la ligne de fuite initiale en la rabattant sur l'entreprise collective ; celle de la réussite par le chant en chorale.

Le rapport qui relie le chanteur à la chorale est le symbole du pouvoir exercé par la machine communautaire qui impose le sacrifice de l'un au profit de l'ensemble et la solidarité de tous pour appuyer l'individu. Par la force incommensurable de cet engrenage, l'écrivain perpétue la responsabilité de tous les personnages de la communauté, en reproduisant le schéma mythique de la Massada, sur le mode du chant. Aussi, Bensoussan reprend-il, par la métaphore du chant collectif, la même représentation de l'inscription de son œuvre littéraire dans un projet identitaire collectif dans Aldjezar.« Est-ce ainsi que tu me vois, Anne, moi qui me montre si peu dans ce récit ? moi qui ai toujours avancé sous le masque, [...], et tous ces fards dont sont friands les choristes : en fait, mon premier métier, avant-

même d'être soliste sur le plateau du Foyer Civique, c'est figurant dans la cohorte artistique de m'sieu Portelli, [...]. Incohérent, inauthentique, emprunté, gauche[...]. (Bensoussan, 2003: 117)

C'est ainsi que l'idéologie participe à la construction des récits de la judaïté, dans les interfaces de la représentation et de l'autorité d'une puissance omniprésente qui refuse de se livrer à la perception immédiate sous une forme précise et définitive. Sa présence a besoin d'une interprétation herméneutique rigoureuse.

En effet, la dissonance qui perturbe l'harmonie du chant synagogaal est un signe de l'écart, à travers lequel Bensoussan libère l'authenticité des personnages Juifs qui refusent d'inscrire leurs contenus personnels dans le déterminisme d'une forme préétablie. Toutefois, ces subjectivités ne s'accomplissent pas dans un devenir sujet autonome, elles n'arrivent pas à s'affranchir de l'emprise communautaire représentée par la présence du rabbin. Les puissances révolutionnaires que ces individualités véhiculent ne peuvent se détacher du contexte communautaire contraignant. Tout au contraire, elles ne réussissent que lorsqu'elles se raccordent au seul projet de la chorale. C'est à travers la symbolique du chant en chorale que Bensoussan prend en charge la responsabilité des Juifs, pour lesquels il engage toute sa littérature.

« Chants ladinis, paroles de Sépharad, musique de notre Golah, tous mes mots de l'exil je les diffusais aux quatre angles d'Isbilias pour apprendre à mon peuple qu'il ne désespérerait pas de la mer. Car partout se dressait la tour de notre vigilance, partout s'épanchait l'immense tendresse de nos cœurs que Maïmonide avait mise en grimoire. (Bensoussan, 1976: 148-85)

Par ailleurs, dans la représentation d'Edmond Amran El Maleh de la judaïté, la narration est toujours mise au service de la communauté juive marocaine. Tous ses récits sont surchargés, de manière obsessive, de l'absence tragique de ce constituant fondamentale de la physionomie marocaine, si bien que ces chants baignent dans une atmosphère de nostalgie, voire de mélancolie, qui menace d'interrompre la construction de nouvelles valeurs. Pour lutter contre cette menace, la résistance qui permet

à l'esthétique de s'entrecouper avec la perspective idéologique, prend la forme du chant collectif. C'est grâce à la modalité dithyrambique de la représentation du chant « Had gadyia » que la responsabilité de l'œuvre se manifeste:

« Le récit chanté après le repas du Seder le premier soir de la Pâque, pour la plus grande joie des plus âgés aux plus jeunes surtout, le vin montait à la tête, les calottes chaviraient sur le côté, Yeshuaa chantait riait, tout son corps suivait le rythme, battait la cadence, la cascade des strophes, [...], si Dieu veut, il pourra chanter lui aussi Had gadyia, le petit chevreau, l'an prochain.(El Maleh, 2002: 158)

La tonalité épique de La sortie d'Égypte stimule les émotions qui perturbent la faculté critique de l'individu, lui faisant admettre, par l'effet de la camara obscura, le fantastique du récit selon la certitude d'une modalité réaliste. D'autre part, le chant collectif est utilisé dans des circonstances historiques pour servir de support idéal à la narration commémorative des grands récits fondateurs. Ainsi, le chant collectif, dans l'œuvre d'El Maleh, prête-t-il les mêmes puissances du mouvement circonférentiel que celui remarqué dans les récits d'Albert Memmi ou ceux de Bensoussan.

Les scènes du chant collectif permettent aux écrivains judéo-maghrébins de représenter la mise en œuvre des forces de l'autorité communautaire juive. Dans ce contexte allégorique particulier, celle-ci se manifeste, d'une part, par l'imposition du même contenu de la chanson comme matière d'expression, tout en exploitant, d'autre part, les propriétés esthétiques de la musique comme forme d'expression. Le rythme vise à remodeler le texte selon les mêmes références, formellement synchronisées d'après les exigences du rite. La reproduction de la même esthétique exclut le dissonant et la vigilance de la modalité autoritaire veille à maintenir l'équilibre intérieur de la destinée commune. Cet accomplissement parfait doit se faire simultanément, donc de manière verticale. De cette manière, le chant collectif retentit au-delà du support de l'énonciation collective qui a permis au narrateur de prendre la parole au nom de la minorité juive du Maroc. Une telle forme de représentation est propice à l'insertion et au maintien de l'idéologique, parce qu'elle met en circulation, dans le système

Interne du roman judéo-maghrébin, les épopées des temps immémoriaux qui ont vu la naissance et les gloires du peuple hébraïque.

Dans l'incipit d'Agar, la force symbolique du chant collectif, conduira l'ensemble de la narration.

En effet, à la première fête de Pessah (Pâques juives), après la rentrée de France, le médecin de formation participe au chant collectif. Ce narrateur-personnage raconte :

Nous entonnâmes à pleine voix chant d'ouverture. [...]. Marie s'était également inclinée, sans trop creuser ce sentiment, il me fut agréable de la voir ainsi. Et lorsqu'après trois tours, le panier s'arrêta et que nous entreprîmes la longue histoire chantée de la descente en Egypte, elle me parut suffisamment accordée pour que je cesse de m'en occuper avec inquiétude. (Memmi, 1984: 51)

Le chant collectif accentue le pouvoir du communautarisme juif, devant la présence de la femme chrétienne. L'inclination de celle-ci à l'autorité du rite, bien qu'elle soit purement par complaisance et ne signifie nullement sa conversion au judaïsme, flatte le sentiment d'appartenance de son mari, qu'il redécouvre après la fin de l'exil français. Cette action augure de l'autorité intransigeante de la machine de pouvoir, même sur un élément qui lui est étranger ; une autorité qui se concrétise par le maintien du même rythme qui soumet tous les personnages à sa cadence. La satisfaction du personnage-narrateur traduit le sentiment d'une responsabilité inexprimée, qui préoccupe son esprit, envers sa communauté, de même qu'elle accorde à l'épreuve du chant collectif la dignité d'une épreuve performative, où le narrateur s'auto-mandate de jouer les rôles du juge et du candidat. Lorsqu'il a introduit cette étrangère au sein de la tribu, il était conscient de ce devoir de gérer les conflits interculturels inévitables. Il est le premier à déclencher les forces de résistances, par le rapprochement de la représentation de l'imaginaire avec l'idéologie communautaire.

Vue d'ensemble, le chant dans les récits de la judaïté maghrébine d'expression française n'est jamais agencé dans une perspective subjectivante de divertissement, et les personnages d'obédience juive ne sont jamais isolés du destin commun. Ils suivent des lignes individuelles, certes, mais qui se rapprochent au fur et à mesure que les récits évoluent

pour former une seule ligne compacte. Le narrateur est toujours hanté par le souci des siens, même lorsqu'il ose critiquer, de la manière la plus acerbe, leurs agissements. « L'éternel retour de œuvre »(Blanchot, 1955) nous fera découvrir que les motifs de ses confrontations avec la communauté n'étaient pas moins une forme complexe, enveloppée, de son engagement à servir la cause des siens.

### **3. L'éternel bouc-émissaire :**

Le bouc-émissaire est le premier archétype qui a permis au personnage juif de faire son entrée dans les arts et la littérature universelle. La force de cette image continue de nourrir les imaginaires culturels à travers les siècles, selon les mêmes constructions mentales et historiques originelles qui ont servi à mettre en scène la purification des sociétés du mal dont elles auraient souffert.

Le personnage qui joue le rôle du bouc-émissaire dans le corpus que nous analysons n'est pas toujours le narrateur du récit. Pour réussir le projet communautaire, tous les Juifs sont susceptibles de devenir bouc-émissaire. La responsabilité qui incombe à ce type de personnages consiste à apaiser les tensions de la communauté et de ramener le récit vers le calme des origines. C'est un personnage innocent, mais conscient de sa situation, sur lequel s'acharne les différents membres de son groupe social pour s'exempter de leurs propres défauts ou pour se départir de leurs échecs. Souvent faible ou dans l'incapacité de se rebeller, il se résigne, malgré ses protestations, à assumer la responsabilité collective qui lui a été imputée.

Dans le corpus d'étude de cette recherche, les scènes d'accusation injustifiées du Juif sont innombrables. Dans le sillage de La libération du Juif, Albert Memmi a écrit La statue de sel pour conjurer les maux qui accablaient les Juifs.

Le héros de mon premier livre, un roman, découvre le racisme et la xénophobie depuis son enfance, dans la rue, à l'école, dans les institutions et jusque dans les journaux et les représentations collectives. Le livre baigne dans cette atmosphère diffuse, ponctuée par des scènes paroxystiques. (Memmi, 1982 : 41)

La cohabitation difficile avec les autres communautés étrangères, dans la rue et plus particulièrement à l'école, lui a fait découvrir l'isolement des Juifs. L'écrivain-sociologue observe la communauté européenne constituée majoritairement des colons français, considérés comme les « Français de Tunisie », et par une autre catégorie qu'il a connue à travers ses lectures ou qu'il a vaguement côtoyée, celle des « Français de France » qui représente un modèle à imiter. Rejeté des arabes, des colons et des Français de France, les Juifs de Tunisie paient les frais des rivalités pour le pays dont ils sont dépossédés.

### **3.1 Le Juif commerçant, déconstruire le cliché :**

La représentation du Juif dans ses rapports à l'argent est incontournable dans le roman judéo-maghrébin. Dans le dessein de déconstruire le cliché antisémite, les trois auteurs, dont nous étudions les œuvres, se situent tous à la même distance minimale qui leur permet de revendiquer ce qui est vu comme une « tare ». Nous avons choisi de commencer par une occurrence de Memmi, pour la force de la violence qu'elle diffuse et pour l'effet que cette scène a sur la suite de son premier roman.

En effet, dans la colonie de vacances, l'élève Mimouni vendait des bonbons aux autres enfants. Il sera sévèrement puni par un soldat français. Alexandre raconte :

Scandalisé, il fit irruption dans notre salle et gifla Mimouni terrifié, qui ne comprenait pas le tort d'imiter son père. Puis il nous gronda tous, et découvrant que nous ne le suivions, sa colère augmenta. Hors de lui, le militaire vint enfin à l'argument décisif : pour la première fois, je rencontrai l'explication d'une faute ou d'une tare par le judaïsme de son auteur. Le sergent hurlant, nous révéla pourquoi Mimouni eut cette idée ignominieuse : Mimouni était juif et les juifs ont un penchant irrésistible au commerce. Ce fut la première expérience d'une définitive habitude : j'appris à associer juiverie et mercantilisme et j'en voulu aux juifs qui osaient négocier. (Memmi, 1966 : 62)

Le comportement du sergent et ses propos antisémites renvoient au petit Alexandre une représentation complexe de son identité juive. Le personnage développe ainsi une vision dévalorisante de lui-même et de sa

communauté. Son image propre est ainsi aliénée par la force artificielle, que l'idéologie coloniale veut faire passer pour naturelle, du stéréotype du Juif ne vivant que pour amasser les richesses. Le commerce et le profit matériel deviennent des vices. La perception du personnage de la réalité du monde en sera transformée, voire renversée. Il haïra l'argent malgré son besoin. « Je refusais de gagner de l'argent : on me le refusait. »(Memmi, 1966 : 234). En cherchant à comprendre les raisons du parcours chaotique de ce personnage, nous remarquons que, comme son rapport à l'argent, sa judaïté se construit au fur et à mesure qu'il accumule les échecs. Alexandre voulait à tout prix faire correspondre les antagonismes des besoins de son être avec les représentations que lui renvoie les autres.

En revanche, si, dans *La statue de sel*, l'influence de cette expérience traumatisante entraîne Alexandre loin du pôle lucratif détestable, Edmond Amran El Maleh et Albert Bensoussan n'éprouvent aucune honte à évoquer les occupations commerciales de leurs personnages juifs, dont les ancêtres de leurs narrateurs. En ce qui concerne le premier, il exalte les aptitudes esthétiques des modestes commerçants juifs du marché hebdomadaire : « Issaghar chantait maintenant des plaintes d'amour, il était chanteur recherché pour la beauté de sa voix, il était soukier de son métier. »(El Maleh, 2002 : 136). En outre, il met en valeur la réussite des premiers Juifs partis faire fortune en Amérique :

Combien étaient partis de Tétouan, Tanger ou d'ailleurs faire fortune ! Caracas, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Lima, Iquitos voyaient arriver ces colons d'un style particulier. Ils tenaient commerce, faisaient souche et il n'était pas rare d'entendre, en Amazonie, d'étranges voyageurs de commerce échanger de joyeuses paroles de retrouvailles dans une langue bizarre, la *haketia*, mélange de vieil espagnol et d'arabe, fraîchement importé de la zone nord du Maroc. (El Maleh, 2002 : 54)

Dans l'écriture malehienne, l'esthétique intervient toujours à la rescousse du Juif en crise, pour déjouer le projet idéologique. Le stéréotype du Juif cupide ne représente aucune menace identitaire dans l'espace de l'œuvre de ce descendant des négociants du sultan alaouite Sidi Mohamed Ben Abdellah. Au-delà de l'indifférence, nous pouvons comprendre ce rare

parti-pris esthétique par la vision utopique malehienne.

Quant au second (Albert Bensoussan), il construit une double stratégie, de fond et de forme, pour adhérer au stéréotype du penchant des Juifs pour le négoce. Il revendique son appartenance au judaïsme, en reproduisant par la description détaillée des enchères à l'intérieur des synagogues, qu'il situe souvent dans des marchés. Et le narrateur d'établir :

« Or qu'est le souk sans le juif, dit le proverbe que maman aura tant ressassé dans l'infinie nostalgie de son Islam naufragé ? Souk bla yehoud - marché sans juif - kif el cadî bla-choud -comme le juge sans plaignant. Là, nous étions en plein brassage des affaires, la plus haute étant l'acquisition du ciel au meilleur taux. D'où le recours aux enchères où l'on proposait aux fidèles qui de promener le rouleau de la Loi, qui de le démailloter, qui de l'ouvrir brandi haut des deux mains au regard crédule d'un auditoire pétrifié, qui d'en lire tel fragment, qui de pleurer ses morts sur la Torah rembobinée en récitant le kaddish. »(Bensoussan, 1991 : 92)

En effet, outre la présence des synagogues au sein-même des marchés, l'esprit du profit matériel domine toutes les scènes des rites qui ont un lien avec la Thora. Cette double représentation de la foi hébraïque, sous les mêmes traits défectueux qui lui sont reprochés par les autres communautés religieuses, est l'une des formes de ralliement du personnage à la cause juive. Le narrateur conclut par une contestation de cette vision exogène du judaïsme : « Mais nous n'avions pas l'âme négociante. »(Bensoussan, 1991 : 92). Ce ralliement est sacrificiel de l'identité juive, parce qu'il bloque la représentation stéréotypée au stade de l'apparence, c'est-à-dire qu'elle développe un simple mouvement de résistance superficielle. Le calme intérieur reste une pure promesse qui se fait payer par le prix cher des sacrifices matériels. Le narrateur d'Albert Bensoussan rend compte de cette opposition mettant en avant la cartographie urbaine des synagogues : « Car nos synagogues étaient toujours au milieu des marchés, des bazars, des foules agglutinées ou hurlantes, et la prière ne montait jamais qu'oïnt des graisses rauques des marchands de merguezes ou de beignets, des touffeurs de bélier braisé. »(Bensoussan, 1976 : 25-26).

Les représentations identitaires du narrateur de Frimaldjezar sont à l'image de l'ambiance agitée qui entoure le lieu de culte juif dans le récit. Pour lui, les perturbations viennent du dehors, certes, mais elles ne sont pas étrangères au dedans. Comme ce dehors est étroitement contigu au dedans, il lui arrive même de s'y introduire, familièrement, sans avis préalable. Il fait partie de sa nature. Et le narrateur de reprendre :

Alors qu'on n'en pouvait plus de s'égosiller en brailant notre fidélité à la Loi, les enchères apportaient la pause nécessaire à la prière. Le chemash prenait place sur le tébah à gauche du rabbin, et annonçait les « grâces » mises en vente et que nous appelions les misvot. (Bensoussan, 1976 : 161-162)

La métaphore mercantile entame le sacré, qui distingue, dans un rapport de pouvoir, les prières synagogales des bruits profanes du marché. Le calme annoncé dans le lieu de culte, par l'autorité rabbinique qui organise les enchères rituelles, crée l'homogénéité de la foi bruyante, mais en la menaçant d'effritement, par les possibilités de l'intérêt matériel du rabbinat. Les enchères religieuses sont porteuses d'antagonisme au système interne de la foi qui favorise le plus offrant. Toutefois, le narrateur n'affiche aucun parti pris contre le sort boursier qui altérerait le judaïsme, sous la menace de cette pratique. Nous considérons ces mitsvot, dans la perspective du signe autoritaire, d'une part, parce qu'ils nourrissent le stéréotype de la cupidité rabbinique, d'autre part, parce que l'autorité intransigeante de ce précepte soumet même le narrateur qui prend une position endogène, c'est-à-dire qu'il décrit cette pratique religieuse juive du point de vue d'un Juif croyant. Il se situe à l'intérieur même du système spatio-temporel du sacré, alors qu'il prétend être non-croyant. Mircea Eliade avance : « Il y a un espace sacré, et par conséquent « fort », significatif, et il y a d'autres espaces, non-sacrés partant sans structure ni consistance, pour tout dire, amorphes. » (Eliade, 1965 : 25)

L'attitude du narrateur trahit son engagement, qui fait parade à celui de son auteur, en défendant le judaïsme sous tous ses aspects, même ceux qui semblent porter préjudice à l'authenticité de la judaïté.

### **3.2 La posture sacrificielle :**

Dans le cadre du roman judéo-maghrébin, la représentation identitaire du bouc-émissaire, transcende la perspective hétérotopique de la littérature majeure où il est mis dans les traits pathétiques de la victime. Il se projette dans une inscription collective volontaire, voire épique.

Sur le plan du signifié littéraire, il n'est pas difficile de repérer certains personnages qui se consacrent, corps et âme, à servir la cause juive. Nous pouvons citer tous les personnages malehiens, comme ceux de Bensoussan, qui ont accompli leur Aliyahou sont partis en Europe ou en Amérique latine, du moment qu'ils ont sacrifié, au prix cher, leur vie dans leurs pays de naissance. Rappelons-nous aussi de la transformation psychologique et doctrinale d'Alexandre dans la seconde partie du récit de La statue de sel, de même que de la conviction sioniste de son ami Bissor, mort en défendant les siens dans un pogrome.

Nous préférons nous intéresser, dans cette section de la présente étude, à certains aspects symboliques du sacrifice, dans ses rapports à la littérature, vu la force rhétorique qu'ils véhiculent.

En effet, à ce niveau complexe de la représentation, qui ne livre pas son Signifié à la première lecture, la posture sacrificielle du personnage juif se cristallise par un devenir-animal très fréquente dans les romans judéo-maghrébins. Edmond Amran se remémore le souvenir d'une auto-circision, rapprochant, de la sorte, son narrateur du bélier sacrifié à la place du fils d'Abraham. « [...] en sang il a fallu te transporter en courant chez l'homme de science Adolfo Asturo le pharmacien guérisseur, en sang comme un agneau offert au sacrifice, tu avais mille ans déjà, qui a dit que tu tardes? tu es né la nuit du récit, [...] ». »(El Maleh, 2000 : 184)

La responsabilité du Juif dans cette scène suit le régime de la représentation d'un sous-entendu biblique, autrement dit, de l'irreprésentable. Le prophète est responsable devant Dieu, comme il est responsable devant son fils. En revanche, l'absence du rite au premier degré de la représentation, compensée par son omniprésence allégorique, est une déconstruction de l'autorité, au profit de l'engagement problématique du personnage, du fait que l'autosacrifice est à la fois accidentel et volontaire. C'est l'enfant qui, dans le sillage d'Abraham, s'est circoncis lui-même.

Albert Memmi, en peintre consacré des scènes de la vie quotidienne juive, dispose parfois ses personnages, en devenir-animal, par un mouvement sphérique qui referme la scène sur elle-même. En écho à la thématique picturale de la cène, où Judas est mis à l'écart dans le tableau de Léonard De Vinci, comme il a été isolé par l'idéologie des grands récits fondateurs, Alexandre raconte : « Autour de la table de l'oncle, le soir, leurs têtes rapprochées par-dessus la toile cirée, ils rappelaient un repas de bêtes de la même portée. Mais ces animaux si voisins, si homonymes, pouvaient être comiques ou étonnamment beaux. »(Memmi, 1966 : 76)

Sur le plan historique, la composition de ce tableau est une autre représentation allégorique du mythe du sacrifice collectif de la Massada. Les personnages diffusent le flux des puissances bestiales qui émane de la posture qu'ils ont adoptée, se connectant, de manière formelle, à un autre grand récit fondateur de la culture juive. L'auteur entame son processus de rapprochement par le mouvement céphalique frontal de chacun personnage qui se propose au sacrifice collectif. Penchées en avant, les têtes rabaissent les postures corporelles au niveau des quadrupèdes bouc-émissaires. La forteresse, où s'étaient retranchés les Juifs, avait résisté aux assauts des romains et n'a cédé qu'aux charges du bélier ; l'animal qui a sauvé Isaac de l'holocauste. Précisons, d'ailleurs, qu'Albert Memmi dispose ces personnages de la tribu dans la posture du sacrifice, lorsqu'ils se racontent leur journée.

Après dîner, tous les soirs, on se réunissait chez l'oncle Aroun et, papotant et croquant des graines de courge, on passait en revue les menus faits de la journée. Ainsi, chacun restait transparent pour tous, et mettant en commun leurs difficultés et leurs espoirs, ils avaient une âme commune. Ils se ressemblaient tous, d'ailleurs. Grands et maigres, la tête petite précédant le corps, ils avaient la même silhouette.(Memmi, 1966 : 76)

En effet, les corps, des personnages en posture du bouc-émissaire ou de création littéraire, que représente le récit de vie, sont tous soumis aux puissances irreprésentables de l'idéologie qui les poussent vers le sacrifice

Collectif, en concordant les forces symboliques de l'image de « la tête petite précédant le corps », et du récit de vie comme genre confessionnel. Cette écriture du corps se nourrit d'un mouvement parricide et sacrificiel, n'étant pas l'émanation d'une essence unique, ni d'un centre localisable, mais se propage à travers tous les corps qui se sacrifient pour le salut collectif.

Partant de la littérature théologique, cette mise en scène allégorique du sacrifice accroche, explicitement, ses organes signifiants sur le corps herméneutique des récits bibliques. En effet, c'est le prêtre Aaron qui a accompli, selon le Lévitique, le premier rite sacrificiel du bouc-émissaire. Force est de constater que l'oncle d'Alexandre, le propriétaire de l'immeuble et le chef de la tribu qui occupe le centre de la table, s'appelle aussi Aron. A ce propos, Blanchot a noté l'ampleur totalitaire que revêtit le sacrifice collectif inévitable à la constitution de l'esprit communautaire :

La communauté d'Acéphale, dans la mesure où chaque membre portait non plus la seule responsabilité du groupe mais l'existence de l'humanité intégrale, ne pouvait s'accomplir en deux seuls de ses membres, puisque tous y avaient une part égale et totale et se sentaient obligés, comme à Massada, de se précipiter dans le néant de la communauté n'incarnait pas moins. (Blanchot, 1983 : 29)

L'oncle Aron, le chef de « la tribu » et la famille Benillouche reproduisent la posture épique de Elazar ben Ya'ir et ses compagnons qui se sont donné la mort dans le dernier bastion juif pour demeurer inaccessibles à l'ennemi romain. La bestialité sacrificielle consacre la double déterritorialisation des personnages. Ni humains, ni animaliers, les membres de la famille se portent volontaires à donner fin à leurs vies de manière littéraire, en se la narrant mutuellement, c'est-à-dire en franchissant les seuils de la fiction. Sans projet de symbolisation du monde, ces Juifs dont la généalogie suit la lignée de l'organique, c'est-à-dire de la production, créent une atmosphère d'harmonie interne que les premières ébauches de la polysémie ne déstabilisent que pour les raccorder de plus belle aux récits des origines et des commencements.

Tout personnage juif est potentiellement en devenir-bouc-émissaire. Il

n'est pas représenté dans une essence ou selon un modèle particulier. Sa bestialité sacrificielle est d'ailleurs loin de l'ultime dessein d'une métamorphose purement organique, ou le sujet d'un portrait fantastique, malgré la symétrie qu'elle présente avec La Cène de de Vinci où la judéité est contaminée par le projet du crime déicide. Le devenir-bouc-émissaire du personnage juif est le signe d'une identité qui n'est donnée qu'en puissances, autrement dit fantasmée. Les aspects comique ou esthétique, autrement dit, le paradoxe qui permet d'accorder la trivialité avec la noblesse, dépendent de la contribution de l'œuvre des sujets-lecteurs qui retracent la géométrie variable des comportements des hommes mis en postures du bouc-émissaire. D'une part, le premier registre est le produit immédiat d'une prise de position qui se veut humainement supérieure, par rapport à l'animalité incriminée et sacrifiée. D'autre part, le second aspect reconnaît, à la forme, son pouvoir homogénéisateur qui annonce la volonté de se forger un style propre et donc d'afficher le dehors d'une identité particulière, voire authentique.

Dans l'œuvre de Bensoussan, le bouc-émissaire s'annonce par l'intertexte religieux qui permet la rencontre de l'idéologie avec l'histoire et la théologie. Il est évoqué au premier degré de la signification et n'a pas besoin d'une interprétation herméneutique. De cette manière, l'auteur met en confrontation les deux représentations des deux récits du même sacrifice mythique. «([...] l'épisode du sacrifice d'Isaac –d'Ismaël, disent les musulmans –, récompense Abram le pieux, devenu Abraham pour les uns, Ibrahim pour les autres).» (Bensoussan, 2003 : 68). L'écart irréductible entre les deux récits se situe au niveau de l'identité du bouc-émissaire. Isaac ou Ismaël ? Chaque communauté religieuse en revendique l'appartenance. Pour la cohésion de notre propos, nous nous contenterons de la perspective hébraïsante de ce sacrifice, tout aussi inattendu qu'inaccompli soit-il.

En effet, l'injonction divine semble inattendue, parce qu'elle contredit les promesses antérieures : « C'est d'Isaac que sortira une postérité qui te sera propre » (Hébreux : 11-18), et incohérente avec la représentation que se faisait Abraham de l'entité divine. Néanmoins, la dévotion d'Abraham se confirme par sa soumission immédiate et sans signe de protestation. Rien ne laisse deviner que le prophète ait eu le pressentiment que le sacrifice de

son fils lui serait épargné au dernier moment. En se préparant à sacrifier son fils, il persiste dans une forme de corporéité sans organe et construit la structure de Signe sans signification. C'est une :« [...] singularité mystique, telle que la décrit Kierkegaard, lorsqu'il définit le sacrifice d'Abraham comme un acte inouï, vide de toute parole, même intérieure, dressé contre la généralité, la grégarité, la moralité du langage ; [...] »(Barthes, 1978 : 15-16). A l'image d'Abraham, le narrateur de *Le marrane* ou la confession d'un traître est resté sans descendance. Sa première femme étant morte, il se remarie à la bretonne qui accumula les fausses couches. L'auteur d'ailleurs est lui-même resté sans progéniture.

Déconstruite ainsi, la représentation du bouc-émissaire dans l'œuvre de Bensoussan creuse le Signe linguistique, et/ou l'énoncé littéraire, et le vide de sa signification « grégaire ». Devenu le corps sans organes de l'idéologie, il rejoint ainsi la catégorie des Signes non-articulés linguistiquement, c'est-à-dire improductifs. La littérature de la minorité juive maghrébine est la représentation scripturale qui permet les passages de la signification au Signe pur, surtout que les deux moments, (la signification et la signalisation), auront pour but ultime l'harmonisation de l'expression par la formalisation des contenus.

Le Signe dans la littérature mineure, en passant de la « grégarité » littérale à la forme littéraire, sacrifie et le Signifié et le Réfèrent.

En outre, voulant s'accorder à l'harmonie universelle, par le perfectionnement de la prononciation de la langue de l'Autre (l'arabe et le français), le narrateur de *La statue de sel* est suspendu dans un état d'ajournement identitaire. La mimésis parfaite de l'Autre, vue de l'intérieur de la communauté, est condamnable parce qu'elle menace d'ouvrir la société juive, à géométrie fermée, sur les autres sociétés. La reproduction d'une composante extérieure, la langue de l'autre, demeure dangereuse, tant qu'elle ne porte pas en elle la marque annonciatrice de son étrangeté, tant qu'elle n'est pas irrémédiablement Autre.

Le devenir bouc-émissaire dans les récits de la judaïté maghrébine d'expression française dévoile un platonisme communautaire mobilisé pour surpasser la menace qui guette l'harmonie interne et pour parer aux pressions externes. L'imitation parfaite n'est pas reconnue non plus par le

modèle lui-même qui refuse de se reconnaître dans la copie, toute parfaite soit-elle. Paradoxalement, c'est un acte hétérotopique parce qu'il menace, comme le cheval de Troie, d'introduire l'ennemi à l'intérieur de la cité parfaitement protégée. Elle confirme, dans le contexte de notre thèse, la fatalité du Juif à être sacrifié de part et d'autre ; c'est-à-dire à devenir le bouc-émissaire de tous. Même la maîtrise du langage parlé n'est acceptée ni des Juifs, ni des Arabes, ni des Français. Et Alexandre de désespérer : « Ma correction relative me valait les moqueries de tout le monde ; mes coreligionnaires n'aimaient pas cette étrangeté ou croyaient à quelques affections, les musulmans soupçonnaient une singerie. »(Memmi, 1966 : 42)

Alexandre est le parfait bouc-émissaire parce qu'il incarne le « désir mimétique » (René Girard, 1983). Le personnage est en devenir singe (mimèsis), non pas par la langue mais par la forme qui porte en elle un projet de reterritorialisation définitive. Il est à même de se transformer en bouc-émissaire, ayant perdu son humanité sans jamais devenir complètement animal. Il n'est pas reconnu de ses coreligionnaires ni admis pas les communautés française et arabo-musulmane. Ce personnage-narrateur est responsable des Juifs tunisiens, puisqu'il est leur porte-parole, en proposant au sacrifice céphalique le principal atout qui le privilégie : sa langue. Il est paradoxalement le premier à enfreindre la norme à cause de son savoir, menaçant, en conséquence, l'équilibre interne qu'il tente de protéger. Ainsi Maurice Blanchot décèle-t-il, dans ce genre de représentation de l'interdit de la mimèsis, comme forme artistique opaque, l'un des aspects qui nous semble en rapport imminent avec l'idéologie. « Le voilà donc obligé de vivre de sa mort et contraint, dans son désespoir et pour échapper à ce désespoir — l'exécution immédiate —, contraint de se faire de sa condamnation la seule voie du salut. »(Blanchot, 1955 : 80). Et de poursuivre : « L'écrivain est alors celui qui écrit pour pouvoir mourir et il est celui qui tient son pouvoir d'écrire d'une relation anticipée avec la mort. »(Blanchot, 1955 : 92)

### **Conclusion :**

En somme, nous constatons que, contrairement à ce que laisse entendre la littérature désenchantée sur les disparitions fatales de l'histoire, de la modernité, des idéologies, de l'art et, à plus forte raison, de l'engagement ; contrairement aux romans maghrébins de langue française écrits par des non-Juifs, les écrivains qui revendiquent leur judaïté, tissent des liens solides entre l'esthétique et la politique, entre la littérature et l'histoire. Ces aspects de la responsabilité de l'œuvre se cristallisent par le mode de la narration qui s'apparente à celui des grands récits fondateurs, ce qui nous a permis de remarquer que les écrivains judéo-maghrébins préfèrent faire raconter leurs récits par des narrateurs mis en anonymat, ou du moins qui ont une identité amorphe.

Ainsi avons-nous découvert des œuvres qui s'inscrivent dans une énonciation collective, ce qui explique le penchant de ces écrivains vers les dédoublements des personnages-narrateurs et l'incertitude de leurs fonctions sémiotiques. Toutes les individualités en construction dans les récits étudiés sont susceptibles d'être rabattues vers des structures de bouc-émissaires, de même que tous les chanteurs en solo sont toujours prédisposés à faire partie d'une chorale, faisant du profil du personnage postmoderne en crise une attitude sacrificielle.

Le roman judéo-maghrébin a sa propre identité littéraire qui le distingue du reste de la littérature produite par les écrivains maghrébins d'autres confessions (islamique, ou chrétienne) ou d'obédiences laïques. Ces derniers glissent souvent vers la pente des représentations folklorisantes, héritant de leurs premiers maîtres français une vision exotique, ou développent parfois des attitudes contestataires de l'héritage identitaire arabo-islamique, tellement ils étaient fascinés par les littératures des Lumières. Alors que les romanciers judéo-maghrébins, bien qu'ils aient subis les mêmes influences esthétiques et doctrinales, revendiquent, à travers un discours responsable et à partir d'une position de résistance réformatrice, une appartenance identitaire collective qui transcende les frontières des nations, voire-même des régions.

#### **4. Liste Bibliographique:**

- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.  
. 1978. *Leçon*. Paris: Seuil.
- Bensoussan, Albert. 1976. *Frimaldjézar*. Paris: Calmann-Lévy.  
. 1991. *Le marrane, ou, La confession d'un traître*. *Ecritures arabes*. Paris: L'Harmattan.
- . 2003. *Aldjezar. Nouvelles et récits du Maghreb*. Al Manar.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- . 1983. *La communauté inavouable*. Paris: Minuit.
- Camus, Albert. 1948. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Certeau, Michel de. 1975. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure. Critique*. Paris: Minuit.
- El Maleh, Edmond-Amran. 1980. *Parcours immobile. Voix*. Paris: Maspero.
- 2000. *Aïlen ou la nuit du récit*. Marseille: André Dimanche.
- . 2002. *Mille ans, un jour*. Marseille: André Dimanche.
- Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*. Gallimard.
- Genette, Gérard. 1972. *Figues III. Poétique*. Paris: Seuil.
- Memmi, Albert. 1966. *La Statue de sel*. Paris: Gallimard.
- . 1977. *Le désert: ou, La vie et les aventures de Jubair Ouali El-Mammi*. Paris: Editions Gallimard.
- . 1982. *Le Racisme: description, définition, traitement*. Paris: Gallimard.
- . 1984. *Agar. Folio 1584*. Paris: Gallimard.
- . 1986. *Le Scorpion ou la Confession imaginaire*. Gallimard. Paris.
- Memmi, Albert, et Victor Malka. 1976. *La terre intérieure*. Paris: Gallimard.
- Ricoeur, Paul. 1997. *L'idéologie et l'utopie*. Traduit par Myriam Revault D'Allones et Joël Roman. Paris: Seuil.

## L'exil entre flou identitaire et culture plurielle dans l'œuvre de Leila SEBBAR

Exil between identity vagueness and plural culture in Leila SEBBAR'S

**Souhila BOUKRI**

Université de Saida Dr Moulay Tahar, [souhila.boukri@univ-saida.dz](mailto:souhila.boukri@univ-saida.dz)

Reçu le: 18./04/2020

Accepté le: 30/05/2020

Publié le:30/06/2020

### Résumé:

Toutes les mutations que connaît le monde ainsi que les multiples déplacements des individus supposent des bouleversements qui les exposent à une culture plurielle plaçant les individus dans la problématique de « l'entre-deux » ; ceci provoque en eux un flou identitaire laissant apparaître des problèmes sociaux aux jeunes beurs en France. A travers cet article, nous manifestons un vif intérêt pour la problématique identitaire, en évoquant, en premier lieu, la perte identitaire chez les jeunes beurs. En second lieu, nous nous pencherons sur la question des stratégies que les jeunes beurs ont adoptées, pour tenter de trouver une place considérable dans cet univers hostile.

**Mots-clés :** Exil/identité/culture/ pluralité.

### Abstract:

All the changes that the world is undergoing as well as the multiple movements of individuals involve upheavals which expose them to a plural culture placing individuals in the problem

of "in between"; this causes in them a blur of identity letting appear social problems to young Arabs in France. Through this article, we show a keen interest in the problem of identity, by evoking, first of all, the loss of identity among young Arabs. Secondly, we will look at the question of the strategies that the young Arabs have adopted, to try to find a considerable place in this hostile universe.

**Keywords:** Exile/identity/culture/plurality.

*Souhila BOUKRI, e-mail: [souhila.boukri@univ-saida.dz](mailto:souhila.boukri@univ-saida.dz)*

## **1. Introduction**

L'exil est un des nombreux thèmes auxquels s'attaque Sebbar mais aussi l'un qu'elle connaît : « Je suis une femme dans l'exil, c'est-à-dire à la lisière, frontalière ; en position de franc-tireur, à l'écart, au bord toujours, d'un côté et de l'autre, en déséquilibre permanent. Un déséquilibre qui, aujourd'hui ...me fait exister, me fait écrire. » A travers cette douloureuse expérience des personnages de *Le Chinois vert d'Afrique* et *Shérazade*, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts constituent les médiateurs de l'auteure. Ce sont des romans sur l'immigration qui ont connu une résonance particulière. L'intérêt que nous portons à l'exil découle du fait que les personnages, d'une part, affrontent un milieu où deux ou plusieurs cultures se côtoient, d'autre part, ils s'efforcent à s'y adapter. L'exil est considéré comme étant le premier facteur qui incite à l'errance et l'aliénation.

## **2. La question de l'exil**

L'exil demeure un des thèmes chers à l'auteure et sur lesquels elle revient dans la quasi-totalité de ses romans des années quatre vingt. L'analyse de ces thèmes affirme l'existence d'une évolution de ce que nous nommons «enfermement.» Ce concept correspond naturellement aux considérations conscientes ou inconscientes de quelques limites ordonnées par un Moi censé rappeler l'individu. Ce concept est incontestablement présent dans les œuvres de Sebbar qui présente une sorte d'imprégnation des différentes manifestations des thèmes comme l'enfermement, l'isolement et l'exclusion. En premier lieu, nous assistons à des thèmes qui traitent de la quête d'identité, d'une série de questionnements portant sur le rôle qu'occupent les enfants d'immigrés et leur rapport aux parents et à la France. Une écriture qui porte sur des questions existentielles comme celle de l'exil. Elle est le reflet d'une fracture. « L'histoire de tout exilé commence par une rupture avec le lieu d'origine et l'anonymat auquel il est condamné dès qu'il s'établit ailleurs. Incapable de se détacher de la terre natale et incapable de se soumettre entièrement à la culture de l'autre, il occupe un chronotope de l'entre-deux, entre ici et ailleurs, entre avant et maintenant, entre le réel et l'imaginaire.

Pour les immigrés, le moment du départ donne naissance à ce sentiment d'« inquiétante étrangeté » selon Freud vis-à-vis de ce qu'il aura à affronter d'étrange et d'inconnu et la blessure profonde qu'il vient de subir. Nous devons reconnaître par ailleurs, qu'il existe aussi bien une physique qu'une éthique de l'exil ; le premier concept nous informe sur son caractère topologique, concernant le changement de lieu, l'éloignement du lieu d'origine, le second suppose un jugement moral de l'exilé, condamné par le milieu et accompagné d'une dévalorisation de soi-même. L'exil implique le tragique de la perte identitaire qui découle d'une situation de liberté opprimée par rapport au pays d'origine et de liberté par rapport au pays d'accueil. Cette situation s'inscrit dans une dualité de deux lieux qui s'opposent: un « ici » hostile et un « là-bas » mythifié ; un transfert dans un autre groupe social et par conséquent un échange et une confrontation. Ceci représente souvent pour lui une source angoissante et une interrogation sur le destin de son propre sort.

En revanche, l'exil n'est pas seulement un transfert géographique, Il demeure un autre type d'exil qui ne demande pas le déplacement. Il s'agit de l'exil culturel et linguistique, loin de la culture maternelle, de la religion et de la langue, qui sont en perdition lorsqu'on est face à l'exil géographique. A travers sa coupure avec le pays d'origine et tout ce qui l'enserme, l'exilé perd son identité ; il récrimine l'aliénation que suppose la perte de son identité, à la fois, individuelle et collective. L'exilé conjugue la vie en mode solitaire. Dans CVA, Mohamed vit isolé des siens, l'isolement est perçu comme un manque, il fait reconnaître l'incomplétude de l'égo et l'absence d'autrui comme une perte de soi-même. A ce propos, Marie Noël Schurmans fait la distinction entre solitude et isolement. Une analyse sémantique des deux termes prouve qu'au départ, les mots qui introduisent l'idée de solitude ou d'isolement correspondaient à l'« ici », la séparation d'avec la famille (le cas de Mohamed dans CVA). Métaphoriquement, ces concepts s'appliquent aux exclus, enserrant l'idée de vide, de manque et d'abandon. Nous sommes face à des sentiments opposés, tantôt de désir, tantôt de rejet vis-à-vis de l'expérience de solitude distingués par les deux mots : solitude et isolement. La solitude négative est dominante dans CVA :

le personnage vit en marge de la société, il est seul à travers les voies de l'exil. L'exil demeure une expérience douloureuse pour avec la conviction d'un impouvoir d'accès à la parole. Pour lutter contre l'écrasement guetteur, l'exilé vante son passé, maudit son présent, atteste la gloire de l'un dans la décadence de l'autre.

L'exilé est partagé entre la beauté de la nouveauté et les tentations bouleversant son imaginaire. Cette situation engendre sa séquestration entre le Paradis et l'Enfer, les coutumes et les nouveautés, l'interdit et le permis, le dit et le non-dit. Un autre type d'exil découlera de l'exil comme déplacement physique : celui de l'exil intérieur ou de la réclusion solitaire. Cette forme d'exil représente plus clairement une distanciation entre les limites imposées par un entourage physique, moral et entre celles que s'impose l'individu lui-même par ses aptitudes. En conséquence, des espaces de refuges se présentent dans la littérature comme un « retour aux entrailles du peuple » (Fanon) et du soi. L'image de la caverne (présente déjà dans le Coran : les hommes de la caverne) représente un abri protecteur et bienfaiteur, un lieu de la réintégration de soi. Jacques Berque définit le rôle de la caverne comme suit : « la grotte peut s'appeler religion, éthique familiale, sensuelle, recours à l'antre avec tous les développements que cela suggère du point de vue psychanalytique et mythographique. »

Edward Saïd qualifie l'exil comme étant un phénomène universel : c'est une sorte de métissage entre la culture orientale et occidentale. Dans les textes de Sebbar, l'exil renvoie au déplacement physique d'où l'immigration, aussi l'instabilité identitaire qui est l'aboutissement d'une culture duelle. Cette dualité est représentée par Shérazade. En effet, Julien tombe amoureux d'elle en la cherchant désespérément. S'étant évadée de la maison du ghetto, Shérazade prend alors refuge dans un immeuble avec des membres révolutionnaires de 1968 et d'autres enfants d'immigrés. Cette fuite engendre une transformation radical, la jeune adolescente quitte ses parents pour d'abord vivre librement et puis pour retrouver sa vraie identité d'ailleurs, peut être en Algérie, sa terre originelle, ou à travers la France, sa terre d'exil. Elle a une aventure amoureuse avec Julien, tout au long du roman. Julien veut tourner un film dont il est le scénariste et il demande à

Shérazade de jouer dans son film. Cependant, ce film ne se réalisera qu'au dernier volet à cause des absences répétées de Shérazade qui refuse d'être prise dans le piège de l'immobilité. D'ailleurs, le scénario du film change à chaque fois que Shérazade s'absente.

### **3. Entre présence et absence.**

Afin de décrire les générations immigrées en France, le sociologue Abdemalek Sayade emploie deux expressions opposées : « la double absence » et « la double présence ». La première expression caractérise la première génération d'immigrés en France. Elle correspond à la représentation mentale du pays d'origine en dépit de leur absence physique. Ce qui induit que ces immigrés sont présents physiquement et absents mentalement du pays qui les accueille. Dès son arrivée en France, l'immigré prend conscience que sa quête n'a rien de facile, que l'aventure qu'il s'apprête à vivre est dure et périlleuse. Il ressent un déséquilibre psychologique qui le fait basculer dans le rapport, à la fois, frustrant et compensatoire. Il vit douloureusement son déracinement parce qu'il ignore tous les codes du pays dans lequel il vient d'atterrir brutalement. Happé par ce déséquilibre contradictoire, l'immigré se trouve cerné dans un mouvement de migration au sens le plus déracinant du terme. Abdelkader Benarab cite le départ comme :

« Inscription dans le programme départ/retour se constitue prématurément en un espace d'arrachement et de déracinement. Il est le paradigme d'un au-deçà et d'un au de-là. Le départ est donc cet espace symbolique et non géographique qu'articulent incompatiblement l'univers matriciel, le pays d'origine, et l'univers mythique, le pays d'accueil.

Ainsi, les identités se confondent : le Moi n'est pas le même ici qu'il ne l'était là-bas, il est impératif d'apprendre à s'adapter et à tenter à mettre fin à cette errance. Cette génération se définit par un sentiment, il s'agit de l'aspiration du retour au passé. L'exilé vit une nostalgie qui est entretenue par des souvenirs grâce à la mémoire. Il n'est pas question d'un souvenir mais une soif du passé. Nous pourrions même l'assimiler à la mélancolie qui, à l'origine désignait la souffrance des amoureux pour l'objet de leur amour. La mélancolie, comme tant d'autres états douloureux a été décrite depuis longtemps. Homère, déjà parle de la dépression de Bellérophon qui

errait, seul, à travers la plaine d'Alio, rongé son cœur, évitant les traces des hommes. Julia Kristeva remarque dans son ouvrage *Soleil noir*, que cette dépression naît lorsque l'individu vit une fragmentation de son identité psychique. Dans une situation difficile, l'exilé vit un itinéraire imaginaire entre le passé et le présent. Ce va-et-vient entre le passé et le présent est aussi observé dans *CVA*, il renvoie à des événements déjà passés. Il s'agit d'insertion de remémorations : « On raconte aussi que pendant la guerre d'Algérie, elle (la vieille sorcière) a fabriqué des breuvages qui ont empoisonné des soldats français. » (*CVA*, p.157) C'est un anachronisme qui est marqué par l'alternance de deux temps : le présent et le passé. Les deux temps sont solidement tissés tout au long du roman, le premier rapporte le temps de l'histoire, le second retrace les souvenirs des personnages et restitue un pan de l'histoire :

« Dans son (Minh) village vietnamien, pour le nouvel an, lors des visites des vœux, Minh, petite fille soumise aux rites, elle les aimait, faisait le tour des maisons de la famille en ordre. On offrait chaque fois de l'alcool parfumé à la fleur de nénuphar, de l'eau de vie au chrysanthème. (*CVA*, p.77)

Le présent et le passé coexistent dans le roman, Leila Sebbar adopte la technique des récits emboîtés, selon la terminologie d'Yves Reuter : « Un ou plusieurs personnages racontent, imaginent ou rêvent une ou plusieurs autres histoires. Dans ce cas ils deviennent eux-mêmes narrateurs d'une fiction. Le mécanisme peut être ponctuel ou généralisé comme dans les mille et une nuits. » La grand-mère raconte les histoires vécues par elle ou par d'autres personnages : « On disait aussi (Minh avait raconté tout cela à Mohamed et plus tard elle lui envoyait des lettres où elle poursuivait ses récits sur « la vieille folle » qu'elle ne quittait jamais le village sans un revolver dans la poche de l'une de ses nombreuses jupes, un pistolet moderne qu'un maquisard lui avait donné. (*CVA*, p.158).

Ce sont autant de récits rapportés que de retours en arrière. La succession de verbes à l'imparfait et au plus que parfait classe les faits dans un passé antérieur à l'histoire racontée. Ces temps apparaissent aussi bien au récit qu'au discours. Dans cette optique, Christiane Achour témoigne : « L'écriture de Leila Sebbar s'affirme bien comme une écriture du passé antérieur. C'est une façon de dire la difficulté de vivre au présent pour ses

personnages et leur recherche d'ancrage, de ressourcement.» Le présent est un point de départ vers une antériorité ; ces analepses sont des signes du retour à l'origine.

Par contre, « la double présence » est une expression qui décrit la situation de la deuxième génération issue de l'immigration. La double présence annonce qu'ils appartiennent à la fois, à deux sociétés antinomiques. Ce faisant, ils se trouvent confrontés à deux cultures qui diffèrent, celle des parents et celle du pays natal (France) qui est observé comme étant leur pays d'origine pour la simple raison qu'ils sont natifs de la France, mais de parents dont les racines viennent d'ailleurs. Les jeunes de la deuxième génération(les « beurs ») éprouvent également un déchirement entre le retour à la culture originelle et l'incorporation dans la société française, entre les exigences de leurs origines évoquées par les parents, et celles imposées par le pays natal. Cette génération œuvre dans le but de construire son avenir en France qui est le seul pays qu'elle connaît.

Il faut noter que la mobilité des jeunes concourt à leur éloignement des codes culturels prescrits par les parents. C'est le cas de Mohamed et Shérazade qui, en désunion avec leurs parents respectifs déambulent dans la ville. Ce mouvement souscrit la réactivation de certains souvenirs, pour la plupart rattaché à l'enfance passée, en Algérie, en compagnie des grands-parents. L'affect lié au pays d'origine paraît se réactiver dans le paysage urbain que les fugueurs sillonnent au gré de leurs déambulations. Dans CVA, c'est grâce à Minh, la grand-mère vietnamienne, et Mohamed le grand-père algérien que Mohamed découvre quelques rudiments des coutumes de ses cultures originelles. Mohamed choisit d'ailleurs, de s'installer dans la cabane des jardins ouvriers qui l'assimile au jardin du grand-père : « Il n'a pas oublié le jardin de son grand-père à l'extérieur du village. Depuis qu'il est né, il sait qu'il ne verra pas d'eucalyptus ici, dans le Nord, parfois il pense le Grand Nord.» (CVA, p.82) Cette remarque, empreinte de nostalgie dénote l'attachement au pays d'origine, lieu que le jeune Mohamed ne semble pas tout à fait avoir quitté.

Dans Shérazade, ce sont les parents de Shérazade qui incarnent la double absence. Ils ont quitté leur pays natal pour des motifs personnels,

laissant derrière eux leurs souvenirs et leurs identités collectives. Ils espèrent inlassablement le retour définitif en Algérie : « le père, Algérien, n'avait pas de comptes à rendre à la France, une fois installé en Algérie avec ses fils algériens [...] Djamilia apprit, [...] que son père était retourné dans sa région natale du côté de Sétif. » (Shérazade, p.30) La double présence est observée par l'ensemble des jeunes squatters à Paris tels que Basile, Krim, Djamilia et tant d'autres. L'exil vécu par ces personnages est plus ressenti sur le plan culturel et linguistique que sur le plan géographique. Ils sont exilés par rapport à la culture, à la langue d'origine, à tout ce qui contribue à la construction des identités collectives : « Une fois elle [Shérazade] recopiait soigneusement plusieurs lignes en arabe [...] - Slogan ? Poème ? Chanson ? Injures ? - LANGUE INCONNUE... Elle ne comprenait ces textes que lorsque Julien réussissait à lire et à traduire ce qu'elle avait transcrit. » (Shérazade, p.207)

Shérazade est indifférente à l'exil géographique, l'exil qui la tourmente davantage, est celui de la langue qu'elle a perdue avant de la connaître : l'arabe qui demeure la langue de son père. Sebbar éprouve aussi ce manque ; une sorte de blanc qui hante son existence : « on peut perdre quelque chose que l'on n'a jamais eu mais qui était là. » Shérazade comme Sebbar, souhaiteraient aller à la rencontre de cette langue. Sebbar semble en perpétuelle quête de ce père qui lui inspire ses écrits, cette recherche du père dans, Je ne parle pas la langue de mon père est traduite par un dialogue fondé à sa guise, à travers une écriture déchirée par l'absence, le manque culturel et l'ignorance de la langue. Avec Shérazade, cette langue devient une contrainte et crée une distance dont les conséquences transparaissent dans la quête des origines. C'est, à la fois une distance mais aussi une proximité avec les origines. Shérazade tente de rétablir une mémoire fragmentée, à travers la langue qui est une des portes d'entrée pour se construire une identité forte. En effet, la langue apparaît comme un élément d'intégration et d'organisation de la pensée. Elle permet à l'individu d'accéder à l'histoire, au patrimoine : « Je n'apprendrai pas la langue de mon père, je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien aimé, la voix de la terre et du corps du père que j'écris dans la langue de ma mère. » Sebbar fuit ce mutisme qu'elle

*L'exil entre flou identitaire et culture plurielle dans l'œuvre de Leila SEBBAR*

questionne sans arrêt, elle se réfugie dans ses souvenirs et s'aperçoit qu'elle aussi est confrontée à un autre mutisme pour la simple raison qu'elle ne maîtrise pas la langue originelle de son père : l'arabe. C'est à partir de ce déficit, cette blessure mal pensée que l'auteure tisse ses récits. Le mouvement, par ailleurs, entre absence et présence définit les relations qu'entretient Shérazade avec les deux personnages : Julien et Pierrot. Ce mouvement fait d'elle un personnage évanescent et continuellement en fuite, dans ce cas, l'enracinement devient impossible. Trois voyages symboliques ont échoué : le premier, dans l'exotisme de pacotille, entrepris en compagnie de France et Zouzou, le second avec Julien à travers l'exotisme culturel et le dernier, avec Pierrot vers l'Algérie : lieu de l'enracinement malheureusement ce voyage est inachevé. L'exil met Shérazade dans un état de déchirement ; un exil qui influence son état psychique et l'installe dans un état d'instabilité et de déracinement intérieur (la perte d'une identité individuelle) et extérieur (la perte de l'identité culturelle collective). Les jeunes beurs considèrent l'exil comme un partage entre la culture de leurs pays d'origine et la culture française, entre le passé de leurs aïeux et leur présent. Ils sont à la recherche d'une issue qui illumine leur itinéraire. Ce partage les mène à l'errance, à la délinquance, à l'exclusion et à la marginalité ; une marginalité psychologique qui se traduit par l'isolement, et une marginalité sociale exprimée à travers la vie de l'héroïne dans un squat (les braquages, les vols, la drogue, la prostitution) : « les copains du squat [...] avaient appris à Shérazade à fumer et à distinguer l'herbe frelatée qu'elle brûlait aussitôt. » (Shérazade, p.49) Chaque personnage tente de donner et de faire reconnaître une image de lui-même. D'une part, il cherche à construire et affirmer une identité autonome différente de celle des autres ; et d'autre part, il tend à se fondre dans la société : « La présentation de soi (à travers l'expression, la communication, la parole, les gestes, les mimiques, les postures, la tenue, l'habillement, la coiffure, etc.) en est une partie essentielle ; elle tend à produire une image que chacun propose et souhaite se voir confirmer par autrui. »

L'affirmation d'une identité passe par l'emploi d'une multitude de stratégies et de mécanismes à travers lesquels l'individu tend à se frayer une

place au milieu des autres identités. Mohamed et Shérazade sont confrontés à une société qui exclut leurs identités. Ils se trouvent de ce fait, en situation de décalage et apparaissent comme des personnages problématiques au carrefour de deux cultures différentes. Ils tentent de construire leur Moi en vue d'une identité affirmée. Shérazade se démarque du statut féminin imposé par la société arabo-musulmane, Mohamed quant à lui se réfugie dans un monde intérieur, un exil choisi et assumé.

Dans Shérazade, le rôle que l'arabe dialectal est prépondérant dans la quête identitaire de Shérazade et Julien ; il est surtout question de la relation complexe entre Julien et Shérazade. En effet, cette complexité se concrétise à travers la fascination de Julien pour tout ce qui lui rappelle son enfance en Algérie où il a appris l'arabe et étudie à présent les archives coloniales. Son intérêt pour ces « productions aussi différentes – antagonistes – lui disait-on » (Shérazade, p.113) se veut une volonté de chercher à comprendre cet espace ambigu où les deux peuples se font face, s'entretuent et s'entrelacent depuis les croisades jusqu'à l'époque moderne ; les exemples qui illustrent l'« entre-deux » sont la colonisation des pays du Maghreb par la France. L'Algérie était une colonie de peuplement, c'est-à-dire qu'un bon nombre de colons s'y est installé, et donc les Français et les Algériens se sont trouvés obligés de cohabiter. Et actuellement l'immigration qui force de nouveau les Français et les Algériens à trouver un compromis, malgré la crainte, la méfiance, la haine et les rancunes : « Il était curieux de tout ce qui constituait du plus loin de l'histoire, sa propre histoire et celle de deux peuples, deux cultures qui se fréquentaient depuis les croisades. » (Shérazade, p.113) En plus de cette volonté sérieuse de cerner l'espace délicat où les deux peuples se sont rapprochés l'un de l'autre dans un désir d'amour et de mort, Julien est aussi fasciné par les femmes algériennes et orientales, les odalisques, dont il cherche les représentations de brocante en brocante. Shérazade refuse d'être réduite à l'image de ces odalisques et souffre des tentatives de Julien qui la considère comme une simple représentation qui nie ainsi sa personnalité complexe. Par conséquent, cet état de fait brouille leur amitié ; cependant, ceci ne l'empêche pas d'aller elle-même à la recherche de ces femmes. Shérazade est obsédée par

l'envie tenace de se construire une identité qui prend en compte ses deux appartenances : l'Algérie, le pays de ses origines parentales, et la France, le pays d'adoption, où elle vit actuellement, où elle a fréquenté l'école et où ses parents travaillent. Cette quête identitaire est difficile et inaccessible pour elle, parce qu'elle ne réussira jamais à s'enraciner à cause de ses vagabondages à Paris, son voyage en France, sur les pas des participants de la Marche des beurs et son voyage au Proche-Orient. Il est intéressant de voir que dans ce contexte, Schérazade ne se rendra jamais en Algérie : d'abord, elle veut y aller, et lorsqu'elle quitte (à la fin du premier roman) Paris avec Pierrot, elle paraît tout à fait décidée de visiter le pays de ses origines, qu'elle considère comme le « sien ». Mais au début du deuxième roman, il s'avère qu'elle a quitté le bateau pour Alger en courant. Cette décision peut paraître incroyable, mais en réalité, elle témoigne de son déchirement intérieur qui lui interdit de s'enraciner ni dans un pays, ni dans l'autre. En réalité, sa seule place est dans cet « entre-deux » incertain qu'il lui faut conquérir pour s'y affirmer. La langue arabe joue un rôle ambigu dans sa quête identitaire. D'une part, sa famille parle l'arabe dialectal algérien ; Shérazade hérite donc de cette langue. Cependant, Shérazade est capricieuse et affiche un comportement ambigu. A Paris, elle choisit ses interlocuteurs avec qui elle parle en arabe. Mais elle refuse de répondre en arabe à Krim, un de ses copains avec qui elle occupe l'immeuble vétuste à Paris : « Quelqu'un entrain, c'était Krim. Il lui dit bonjour en arabe, elle répondit en français :- Tu as décidé d'être harki, aujourd'hui ? Qu'est-ce que tu as ? Tu sais l'arabe non ?- Oui. Mais j'ai pas envie de te parler en arabe c'est tout. » (Shérazade, p.139)

D'autre part, elle répond de manière beaucoup moins agressive aux tentatives de Julien d'engager avec lui une conversation en arabe. Aussi, « Il leur arrivait de parler en arabe depuis que Shérazade avait vu des livres écrits en lettres arabes sur la table de travail et que Julien lui avait dit qu'il connaissait cette langue » (Shérazade, p.146) ; leurs entretiens en arabe sont donc spontanés, légers, voire insouciantes ; ces attitudes les poussent à s'amuser avec la langue :

« Ils s’amusaient de leurs accents et parfois s’enregistraient pour s’écouter et rire ensemble de leurs maladresses. Julien apprenait des mots de l’arabe littéraire à Shérazade et elle lui faisait répéter des phrases en arabe dialectal algérien, la langue qu’elle parlait avec sa mère et que son grand-père avait commencé à lui faire lire et écrire en Algérie avec sa sœur Meriem. (Shérazade, p.146)

L’identité de Shérazade est en train de se former et de se construire. Ainsi, au fil de la trilogie, Shérazade apprendra non seulement l’arabe, mais elle arrivera aussi à conquérir cet espace vague entre les deux pays qui demeurent les siens, toutefois sans que l’un d’entre eux le soit complètement, entre les deux langues qu’elle parle, sans que l’une d’entre elles ne soit pour elle la véritable « langue maternelle », entre les deux cultures. Amin Maalouf dévoile dans son essai intitulé *Les Identités meurtrières*, la définition du terme identité : « Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c’est que je suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C’est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m’amputais d’une partie de moi-même ? » L’identité de Shérazade est à présent connue : c’est une identité complexe, multiple, riche et paradoxale. Cette représentation de l’identité est ouverte, souple mais parfois contradictoire.

#### **4. CONCLUSION**

A partir du modèle dynamique de l’adolescent-beur, Sebbar réussit à aller au-delà de cette image pour proposer un modèle différent de la lignée de l’immigration maghrébine. L’écriture de l’exil met en valeur la dynamique des rapports que les jeunes ont vis-à-vis des propos qui se disent sur eux mais admet également une nouvelle lecture de l’histoire et des origines. Par leur refus d’obéir à la simple intégration, Mohamed et Shérazade sont les messagers d’une identité nouvelle, ils participent à tracer les limites d’une nouvelle culture homogène dans son hétérogénéité

## 5. Références bibliographiques:

1. ACHOUR, Christiane et al. Diwan d'inquiétude et d'espoir, la littérature féminine algérienne de langue française. Alger : Ed. Enag, 1991.
2. -BENARAB, Abdelkader. Les voix de l'exil. Paris: Ed. L'Harmattan, 1994.
3. -BERQUE, Jacques. La dépossession du Monde. Paris : Seuil, 1964.
4. - EDMOND Marc. Psychologie de l'identité soi et le groupe. Belgique : Dunod, 2005.
5. -KLIMKIEWISZ, Aurélia. Le Brouillon de l'exilé, in Salah Basalamah, Les nouvelles figures de l'exil, <http://www.poexil.umontreal.ca/events/colloqfiguresexilsynop.htm>
6. -KRISTEVA, Julia. Soleil noir dépression et mélancolie. Paris : Gallimard, 1987.
7. -MAALOUF, Amin. Les identités meurtrières. Paris : Ed. Grasset & Fasquelle, 1998.
8. -REUTER, Yves. Introduction à l'analyse du roman. Paris : Ed. Nathan, 2000.
9. -SAYADE, Abdemalek. La Double absence, Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré. Paris : Seuil, 1999, in <http://www.soninkara.com/societe/emigration/note-de-lecture-abdelmalek-sayad-la-double-absence.-des-illusions-aux-souffrances-de-limmigre.htm>
10. -SEBBAR, Leïla et HUSTON Nancy. Lettres parisiennes, Autopsie de l'exil. Paris : Balland, 1985.
11. -Freud, Sigmund. L'inquiétante étrangeté. Paris : Ed., Gallimard, 1985.
12. -SEBBAR, Leïla. Je ne parle pas la langue de mon père. Paris : Éd. Julliard, 2003.
13. -SEBBAR, Leïla. Le Jeune indépendant, l'exilé du paysage de l'enfance. Site:/DZ Lit-Leïla Sebbar.htm.

### **Romans étudiés :**

14. -SEBBAR Leïla. Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts. Paris : Stock, 1982.
15. -SEBBAR Leïla. Le Chinois vert d'Afrique. Paris : Eden, 2002.