

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

Université Mentouri Constantine

Faculté des Lettres et des Langues Etrangères

Département de Langue et de Littérature Françaises

N° de série.....

N° d'ordre.....

**THESE**

**Pour l'obtention du diplôme de Doctorat**

**Option : Littératures de langue française**

**Spécialité : Littératures Française et Francophone**

Présentée par :

**BENDJELLOUL Lina**

**Lectures croisées sur la  
littérature algérienne d'ailleurs**

Dirigée par :

**Pr. Nedjma BENACHOUR** Professeure Université Mentouri, Constantine.

**Jury :**

**Présidente : Amel MAOUCHI** Maitre de conférences A Université Constantine 1

**Rapporteur : Nedjma BENACHOUR** Professeure Université Constantine 1

**Examinatrices :**

**Meriem BOUGHACHICHE** Maitre de conférences A Université Constantine 1

**Soumiya MERADE** Maitre de conférences A ENS Assia Djebbar Constantine

**Lobna RAÏSSI** Maitre de conférences A ENS Assia Djebbar Constantine

**Année Universitaire : 2020- 2021.**

## **DEDICACES**

*Je dédie la présente thèse à tous mes proches, famille et amis.*

*Je ne saurai oublier celui qui n'est plus de ce monde, et pour qui la concrétisation de ce travail comptait énormément.*

*A mon défunt père, qui m'a toujours poussée à me dépasser, qui a cru en moi et en mes capacités.*

*Du plus profond de mon cœur, j'espère que ce modeste travail est le meilleur cadeau que je puisse t'offrir. De là où tu es toi papa, j'ose espérer que tu es fier de moi.*

## REMERCIEMENTS

*Je tiens à remercier ma directrice de recherche le Pr .Nedjma Benachour qui a fait preuve d'une grande patience à mon égard, qui a toujours été à l'écoute et dont le soutien m'a été précieux,*

*Ma plus profonde gratitude va à ma mère pour ses éternels encouragements, son indéfectible appui sans lesquels j'aurais eu tout le mal du monde à achever la présente thèse.*

*Ma totale reconnaissance va à mes sœurs en qui j'ai puisé la force et la volonté pour venir à bout de ce laborieux projet.*

*A mon amie de toujours qui a supporté mes doutes et mes craintes.*

*A tous mes enseignants qui m'ont accompagnée tout au long de mon cursus universitaire.*

*Enfin, à tous ceux qui ont participé de près ou de loin à ce modeste travail.*

**TABLE DES MATIERES :**

**- Introduction générale**

**Première partie : Lecture transtextuelle du corpus.**

**Chapitre 1. Analyse paratextuelle.**

1.1. Aperçu théorique sur le paratexte : péritexte et épitexte .....	41
1.2. Les dédicaces, ou l'apparition implicite de l'auteur .....	52
1.3. Epigraphes, ces seuils de l'écriture .....	79
Conclusion partielle .....	176

**Chapitre 2 : Analyse intertextuelle.**

2.1. Aperçu théorique sur l'intertextualité (Barthes – Riffaterre – Bakhtine Kristeva – Sollers- Genette – Gignoux – Samoyault).....	180
2.2. Exploitation des références .....	204
2.3. Analyse des citations.....	244
Conclusion partielle .....	275
<b>Préliminaires : Exil et écriture de l'exil</b> .....	279

L'exil, cet appareil des marginalisés

L'exil, conséquence de conjonctures politico-historiques

Acceptions de l'exil, formes et variantes

Exil intérieur/exil extérieur

L'exil, la possibilité d'une parole libérée

**Deuxième partie : Ecrire son étrangeté**

<b>Chapitre 1 : Exil et identité</b> .....	294
--	-----

L'être marginalisé

Personne, ou l'exilé invisible

L'étrangeté, héritage du reniement maternel

Houria ou l'identité spoliée d'une jeune mariée

Le désir de l'éphémère de Hayba, la rebelle

Identité fissurée, synonyme de mort imminente

Perte, deuil, trahison et culpabilité

Identité confisquée ou théâtralité de l'exil

<b>Chapitre 2 : Exil, solitude et nostalgie</b> .....	339
Nostalgie, cet appel du passé	
Perpétuelle présence des souvenirs	
La nostalgie ou comment dire l'indicible dans L'Année des Chiens	
La nostalgie au service de la dénonciation de l'obscurantisme	
Nostalgie et sacralisation du pays	
La solitude, cet exil intérieur	
<b>Chapitre 3 : Exil et mémoire</b> .....	378
La mémoire, cette présence présente du pays perdu	
Mémoire accablante/mémoire allègre	
Mémoire corporelle	
Mémoire ou dénonciation d'un système véreux	
Conclusion partielle .....	398
<b>Troisième partie : Ecriture cathartique</b>	
<b>Chapitre 1 : L'exil dans l'espace –temps</b> .....	402
Temporalité fracturée, saccadée	
Spatialité déconstruite	
Spatialité et corporalité	
L'espace désertique	
<b>Chapitre 2 : L'exil entre onirisme et démence</b> .....	453
Démence, cette ultime étape de l'exil	
Folie ou espace du véritable Moi	
Dédoublement de l'exilé	
Démence, une porte vers le soliloque	
Démence ou comment se protéger de la folie des autres	
<b>Chapitre 3 : L'exil et la musique</b> .....	471
Musique, ce lien avec les origines	
Musique comme moyen de résistance	
Musique, espace rassembleur	
Conclusion partielle .....	493
<b>- Conclusion générale</b> .....	498

- Bibliographie générale .....	506
- Résumés traduits	

***Introduction***

***Générale***

La littérature est un mode d'expression qui est considéré comme l'espace mettant en lumière un ensemble d'œuvres, ainsi que nombre d'auteurs et d'écrivains. Elle donne à voir les multiples formes de l'écriture ayant des répercussions sur l'imaginaire du lectorat.

La littérature de manière générale, la littérature maghrébine, et plus précisément celle d'expression française décrivent un univers ayant trait à une partie de l'histoire auxquelles elles renvoient, et qu'elles contiennent dans certains écrits.

Ainsi, les écrits nord-africains, algériens, ceux qui ont pris racine au cœur de l'ère post-indépendance, et donc contemporains sont porteurs de bribes historiques qui aident le lecteur à mieux cerner et interpréter les enjeux et la portée symbolique de tels textes.

Il s'agira pour l'écrivain de porter un regard objectif et donc critique sur ce qui l'entoure. Dans des textes virulents, acerbes, parfois controversés, les auteurs de ce règne-là s'attachent à mettre à nu une société algérienne fragile, dont les acquis demeurent chancelants.

Le contenu des textes de cette période-là donnent lieu à un véritable réquisitoire contre ce qui ronge "l'environnement" de l'auteur. Les désillusions, les incertitudes et les appréhensions quant à un avenir imprécis représentent la toile de fond sur laquelle se déroule l'intrigue.

Comme le soulignent Denise Brahim-Chapuis et Gabriel Belloc ;

*« Après les Indépendances, les réalités nouvelles qui se mettent en place très rapidement inspirent des romans axés sur la critique sociale, parfois véhémement et violente. (...) Il faut rendre grâce à ces écrivains de leur vigilance critique qui les écarte du rôle facile d'écrivains officiels. Malgré la portée critique de ces œuvres, l'attitude des écrivains ne peut plus être la même que dans la période antérieure, elle est nécessairement plus ambiguë*



*et plus complexe, puisqu'elle porte désormais sur leurs sociétés, et sur des sociétés libérées responsables d'elles-mêmes. »<sup>1</sup>*

Figurant les piliers d'une littérature que nous pourrions qualifier de dénonciatrice, les récits de l'après-indépendance, et ceux étiquetés de contemporains, portent en filigrane un aspect historique non négligeable. En effet, l'histoire de l'Algérie y est décrite douloureusement, avec nostalgie, parfois une pointe de lucidité, en laissant voir les parties les plus sombres.

Dans ce contexte-là, les attentes de l'indépendance tant espérée sont supplantées par une certaine idéologie qui figurera une nouvelle ère ; celle de la terreur. Une autre forme de colonisation fait alors son apparition pour la plus triste des époques.

Rachid Mokhtari, pour parler de ce passage de la colonisation à celui de l'intégrisme religieux, utilisera le terme de « dépossession » :

*« La manière d'appréhender l'histoire de la terre algérienne passe, dans le roman algérien, de ses fondateurs aux plus récents, de la dépossession coloniale à une autre dépossession , celle de "l'ensauvagement" de l'indépendance du pays qui s'exprime dans le discours froid d'une syntaxe abrupte , dénudée d'expressions, réduite à ses constituants immédiats. »<sup>2</sup>*

Ainsi , l'histoire brûlante du pays transparait tout au long des écrits autour desquels s'articule la présente thèse , et nous servent l'image d'une Algérie certes libérée du joug du colonialisme mais tombée dans les profondeurs abyssales de l'ignorance , celles de l'obscurantisme religieux.

La thématique relative au contexte historique, social et politique est celle qui mènera la narration dans les textes qu'englobe notre corpus. La "socialité" de l'écriture réside, donc, dans l'évocation d'une partie de l'histoire de l'Algérie, celle qui décrit avec une authenticité indéniable, ce que fut la décennie noire. Nous utilisons ici le terme de "socialité" qui nous renvoie inmanquablement aux travaux de Claude Duchet relatifs à la sociocritique. Cette dernière met en exergue le rapport du texte à ce qui

---

<sup>1</sup> Denise Brahim-Chapuis, Gabriel Belloc, *Anthologie du roman maghrébin négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française (de 1945 à nos jours)*, éditions CILF- Delagrave, 1986, p.122

<sup>2</sup> Rachid Mokhtari, *La Graphie de l'Horreur, Essai sur la littérature algérienne (1990- 2000)*, éditions Chihab, 2002, p.33

l'entoure .Il offre, dans ce cas de figure une relecture de la société, un remaniement qui consisterait à "inventer" une société autre, celle qui naît au cœur même du texte.

La socialité du texte littéraire revient à repenser l'œuvre comme un "repère sociétal" retravaillé à la lumière d'une réflexion littéraire, et donc esthétique. Comme le précise Claude Duchet, c'est « *dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité.* »<sup>3</sup> .

La dimension esthétique que prend la "socialité" du fait littéraire consiste en une restructure du langage historique, social ou idéologique. Comme le mentionne Bernard Mérigot, « *Ce mouvement (la sociocritique) apparaît comme une problématique fructueuse se développant autour d'une exigence : tenir compte du moment historique, du moment social des textes littéraires, prendre en considération tout ce qui concerne la socialité, c'est à dire tout ce qui fonde du dedans l'existence sociale du texte* »<sup>4</sup>

Pour Nadau et Barthes, il s'agirait plutôt de tracer un parallèle entre la socialité et l'idéologie du texte littéraire, car ce dernier est traversé par des courants sociaux.La littérature devient l'espace " *menacé par les grandes secousses sociales, parce que, précisément, il y a une socialité et pour mieux dire encore, une idéologie du langage littéraire...*"<sup>5</sup>

Pierre Macherey emploie, pour dire la présence de l'œuvre littéraire au monde social, le terme de « vérité » en parlant du récit littéraire ;

*« Hors des délais exigés par l'accomplissement de l'œuvre, apparaît dans l'éclair d'un vrai coup d'œil, l'objet qui restait jusque-là dissimulé en les plis du récit.*

*C'est par un moyen analogue qu'une certaine critique parvient à confronter l'œuvre à sa vérité. Vérité corrosive, tellement substantielle qu'en sa présence l'œuvre finit par disparaître, inessentielle de n'être qu'une apparence. Le récit n'est plus qu'un guide, un moyen d'accès : il*

---

<sup>3</sup> Claude Duchet, « *Introductions. Positions et perspectives* », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 220 p., pp. 3-8, p. 4.

<sup>4</sup> In son article « *Lecture de the clockwork testament d'Anthony Burgess* » in *Sociocritique*, p. 134

<sup>5</sup> Maurice Nadeau et Roland Barthes, *Sur la littérature*, Paris, Pug, 1980, pp. 12-13.

*accompagne l'avènement du contenu, le retarde parfois, mais ne le constitue pas effectivement. »<sup>6</sup>*

Dans les textes sur lesquels nous nous sommes penchée figure le reflet désastreux des années quatre-vingt-dix, et qui ont réellement eu un impact indéniable sur la mémoire collective. De ce fait, ces écrits comportent, d'une certaine manière, les témoignages et le vécu de personnages ayant directement eu affaire ou pas, à l'horreur inqualifiable du fanatisme religieux.

La panoplie de personnages qui émaillent ces récits ainsi que leurs parcours de vies nous renvoient étrangement aux auteurs eux-mêmes. En effet, Salah Benlabed, Latifa Ben Mansour et Sadek Aissat ont connu les atrocités de la décennie noire, et s'en sont inspirés pour créer ces personnages, à travers lesquels ils disent leurs désarrois, et auxquels ils font porter une certaine responsabilité ; celle de se placer en témoins, et de transmettre leurs histoires personnelles empreintes de l'ignominie de ces heures mortifères.

La décennie noire qui sert de soubassement aux textes que nous avons tenté d'appréhender nous a menée dans notre cheminement réflexif à entrevoir les conséquences concrètes et inéluctables de la guerre civile algérienne.

Celle-ci entraîna dans son sillage le départ de nombre d'Algériens menacés par les sommations intégristes. L'évasion est alors considérée non plus comme un choix, mais beaucoup plus comme une échappatoire, une sorte d'issue salvatrice, qui garantirait la survie de soi.

De ce fait, la thématique de l'exil auréolée de celle de la décennie noire se place au cœur de notre recherche et de notre analyse. Ainsi le lecteur découvrira au fil des textes choisis l'enjeu concret d'être au-devant des dangers que peut recouvrir un contexte socio-politique et historique brûlant ; celui d'une expatriation imposée.

L'exil est l'histoire d'un déséquilibre. Celui qui vit dans un "hors-monde" se livre à l'amère expérience de l'errance et de la perte de soi. A ce titre, nous citerons une phrase fort significative de Kundera qui considère l'exil comme un « séjour forcé à

---

<sup>6</sup> Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, version électronique, p.8

l'étranger pour celui qui considère son pays natal comme sa seule patrie. »<sup>7</sup> . Emerge ici l'idée de la sacralité du pays de l'origine qui se trouve déjà perdu, dès lors que l'exil est suggéré comme salutaire.

Quitter son pays, c'est un peu se quitter soi-même, pour un ailleurs qu'on souhaite meilleur.

Pour les personnages animant les textes qui évoquent l'émigration, la perspective de l'exil est le point de départ d'une nouvelle existence, et par ricochet, du point de vue théorique, critique, et purement littéraire, celle de la naissance d'une littérature de l'ailleurs.

En effet, les écrivains que nous avons choisis, pour ce travail de recherche, font partie de cet horizon littéraire qui place les écrits post- décennie noire dans un ailleurs, laissant présager un autre espace qui garantirait la transparence et la réception de leur contenu.

La littérature de l'ailleurs va, dans notre cas, de pair avec la thématique de l'exil, et y trouve toute sa signification .L'exil devient le thème de prédilection de cette tranche d'écrivains qui produisent ailleurs, mais qui sont, paradoxalement, attachés à rendre compte des turpitudes de leurs pays d'origine. Ayant un regard objectif, appuyé par le recul que procure l'éloignement, ils n'hésitent pas à user de véhémence et parfois même de virulence dans leurs critiques, leurs diatribes quant à la situation désastreuse du pays natal.

Nous dirons que les textes des auteurs touchés par la guerre civile algérienne ont pris à bout de bras l'histoire sanglante de leurs pays, et l'ont implantée à travers une kyrielle de personnages, de situations et d'intrigues, dans un ailleurs plus clément, plus favorable, qui met à nu non seulement l'expérience de l'exil et ses enjeux, mais souligne par ailleurs l'importance de cette part d'eux-mêmes.

L'exil laisserait donc voir, non seulement un contexte historique, social et politique précis mais participerait également à la naissance de cette littérature dite de l'ailleurs.

---

<sup>7</sup> Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, éditions Gallimard, 1993, p.117

L'éloignement de la terre des origines fait de l'exil une expérience douloureuse, déchirante, qui place l'individu dans un entre-deux hasardeux. En effet, dans les brèches qu'il provoque, l'exil s'avère être un déracinement qui entraîne dans son sillage le manque du pays natal, la nostalgie d'une époque révolue.

Les auteurs autour desquels s'articule la présente thèse, étant eux-mêmes des exilés, portent en eux les stigmates de cet arrachement qu'ils ont vécu dans l'affliction.

Leurs personnages sont, quant à eux, les dépositaires d'un vécu riche en rebondissements, reflétant parfois leurs propres parcours, un cheminement identique. L'exil partagé par les deux s'en trouve alors doublé de ce mal du pays significatif de tout l'attachement à la terre natale.

Dans cette perspective, l'aspect intertextuel de l'écriture de l'exil prend tout son sens. En effet, l'intertextualité vient contrebalancer ce manque du pays et s'érige en un ensemble de repères dans lesquels se reflète la symbolique du pays déserté.

Véritable espace de l'entre-deux, l'intertextualité figure le lieu des retrouvailles avec les origines. Ainsi, à travers une citation, une référence ou une allusion, les personnages, et indirectement les auteurs eux-mêmes, renouent avec leurs histoires personnelles, leurs parcours de vie, et surtout leurs origines.

Il s'agit pour les auteurs de l'exil de faire porter une symbolique de plus à leurs écrits. Celle qui consiste à concevoir cette expérience comme un détachement du pays natal, mais qu'ils retrouvent par son évocation au cœur même de leur narration.

Ce procédé participe à un mécanisme de rappel vers soi d'une entité du passé, représentée par le pays natal, et qui fait partie de la construction identitaire de chaque exilé.

Perçue comme un portail ouvrant la voie à de nouveaux horizons, la littérature de l'ailleurs a ceci d'intéressant qu'elle sort du joug d'une certaine censure, brisant tous les tabous, et se trouvant libre de toutes entraves. Née de conjonctures autres que celles qu'on pourrait qualifier de "natives", elle s'avère être le berceau d'un nombre incalculable d'interrogations et de préoccupations inhérentes à une actualité ardente.

La littérature de l'exil, conséquence d'un contexte de guerre civile, est la production de textes s'articulant autour d'un "hors-temps" qui souligne davantage leur particularité. Quintessence de destins peu communs, les écrivains qui s'y prêtent ainsi que les personnages qu'ils dépeignent figurent un mode d'expression qui s'attache à dire l'indicible, et à mettre des mots sur leurs maux.

En d'autres termes, et si nous nous plaçons du point de vue de nos auteurs, la littérature de l'ailleurs prend en charge les complexités de l'âme humaine en perdition, ses errances et ses ambiguïtés. L'exil étant l'une de ses composantes, elle donne à lire des figures qui s'éloignent du schéma classique, et qui laissent voir tous ses enjeux, son statut et la place qu'elle occupe dans le paysage littéraire.

### **Motivations et choix du corpus :**

La littérature de l'ailleurs, celle qui est consécutive au voyage et au déplacement, nous est apparue presque comme une évidence.

Evidente parce qu'elle obéit à un cheminement qui nous semble logique. En effet, l'émigration, l'exil, l'écriture au cœur de l'ailleurs imposé nous sont familiers.

Le choix d'un tel sujet, et de tels auteurs s'inscrit dans une certaine continuité quant à ce qui a été déjà fait auparavant. Ainsi, et pour notre mémoire de Master, nous avons opté pour un texte de Salah Benlabed. Ecrivain qui figure parmi ceux retenus pour le corpus de la présente thèse. C'est donc tout naturellement que nous avons décidé de poursuivre cette exploration de la littérature de l'ailleurs, et de la notion de l'exil qui s'y rattache.

Nous tenons à préciser que le fait de continuer sur cette lancée nous a été insufflé par notre découverte du personnage de l'exilé. Ainsi, une rencontre a été à l'origine de cet intérêt pour cette thématique.

La rencontre avec Salah Benlabed, au cours de notre année de Master 2 a été fort inspirante, et nous a définitivement plongés dans cette sphère d'auteurs d'origine maghrébine, qui ont pris la route de l'exil, mais dont les entrailles crient l'attachement au pays déserté.

De l'entrevue qu'il a eu l'amabilité de nous accorder, demeure l'image d'un individu dont les blessures béantes se laissent encore voir, et ce après plusieurs années passées sur les territoires de l'exil.

Sensible, authentique mais également malmené par les dédales d'une conscience torturée, lui rappelant son statut, Benlabed incarne à souhait l'image de l'exilé dont il aimerait se détacher. Une image qui ne lui sied pas, qui n'épouse ni ses convictions, ni ne va avec la conception qu'il s'en fait.

Tout chez Benlabed trahit les écorchures de l'expatriation. Dans ses propos, et dans ses paroles, tout comme dans son attitude transparait un attachement presque viscéral envers la terre des origines, et un certain remords, une nostalgie pesant sur sa conscience telle une épée de Damoclès.

Cet écrivain de l'exil à l'allure humble, et au verbe tranchant résume tous les paradoxes du sujet exilé. Entre volonté de se construire une autre vie, épanouissement et reconnaissance professionnels, images obsédantes d'un pays qui n'est plus sinon que dans les souvenirs qu'on en nourrit, l'expatrié qu'il représente est tiraillé, comme écartelé entre deux mondes, dont la passerelle s'avère chancelante.

C'est cet écartèlement, cette complexité de la personne exilée qui a suscité notre intérêt, et qui nous a incités à nous poser en observateurs. Tels des anthropologues qui s'intéressent à l'être humain, qui cherchent à analyser et à comprendre ses comportements et ses attitudes, nous avons voulu approfondir l'expérience entamée dans notre mémoire de Master.

L'idée étant ici de mettre en lumière ces êtres du déracinement, de tenter de cerner leurs motivations, leurs aspirations et la manière dont ils vivent leur émigration.

L'aspect émotionnel des écritures de l'exil n'est pas en reste dans notre choix du sujet, du corpus et des auteurs autour desquels s'articule cette thèse.

S'inscrivant dans le sens de la littérature qui se veut un travail de forme, un engagement scriptural, s'attachant à décrire les décors intérieurs de l'âme humaine en perdition, les érosions de l'exil, les écritures qui tournent autour de cette thématique laissent éclater toute la charge émotionnelle qui les habite. Chaque mot, chaque tournure de phrase laissent échapper les gémissements, les chuchotements et les murmures d'une âme en peine.

L'exil et "sa mise en verbe" entraînent dans leur sillage, outre la perte de soi et de ses repères, des émois renvoyant à la complexité de l'individu expatrié. Entre exaltation, désillusion, espoir, trouble et agitation, nous avons eu à écouter, à travers les écrits de Benlabed, mais aussi ceux d'Aissat et Ben Mansour les palpitations de l'âme exilée, son malaise et ses angoisses.

C'est cette écriture touchante, parfois déchirante de la déchéance humaine, laissant voir un éventail de personnages, et par ricochet d'écrivains de l'ailleurs, qui nous intéressent au plus haut point.



Parce qu'ayant été en contact direct et concret avec l'exilé tourmenté (notre rencontre avec Benlabed), et ayant constaté de visu l'impact perpétré par le déracinement que l'acte d'expatriation convoque, nous nous sommes intéressée à cette thématique-là, en ayant l'espoir d'en donner une nouvelle conception, une autre interprétation, et de lever le voile sur certaines ambiguïtés quant à son acception dans le champ de la critique littéraire.

Outre notre rendez-vous avec l'exil, matérialisé en la personne de cet écrivain peu connu mais dont nous apprendrons beaucoup par la suite, outre le fait d'entrevoir les enjeux et les répercussions de l'expatriation, la présente thèse tire son origine d'un autre élément que nous jugeons judicieux d'évoquer.

Les trois auteurs qui portent notre travail de recherche, et qui en représentent le soubassement sont tous trois natifs de l'Algérie, mais ont également ceci de commun qu'ils se trouvent très peu connus dans le paysage littéraire. En effet, Latifa Ben Mansour, Salah Benlabed et Sadek Aissat manquent de "visibilité" et font partie de ces écrivains qui brillent par leur discrétion.

Après avoir eu un aperçu sur leurs parcours respectifs, ainsi que sur leurs productions littéraires (notamment ceux de Ben Mansour et Aisset, ayant déjà eu affaire à ceux de Benlabed lors de notre mémoire de Master), nous nous sommes pris d'affection pour ces virtuoses du verbe.

Les idéaux qui les pétrissent, les causes qui leur tiennent à cœur, leur conception de la littérature comme moyen de dénonciation des maux qui les ont profondément affectés, ainsi que leur chauvinisme porté par un amour indéfectible à la patrie originelle font d'eux des individus qui apportent leur pierre à l'édifice de cette productions littéraire de l'ailleurs. Ils sont vecteurs de cet esprit un tantinet contestataire, dissident qui tend à mettre les mots justes sur les tares de la société qui les a vus naître, mais dans laquelle ils ne se reconnaîtront pas par la suite.

Les œuvres qui composent le corpus de notre thèse, et qui nous viennent de Ben Mansour et de Aissat sont, à l'instar de ceux de Benlabed, écrits avec une discrète ferveur, une plume tranchante qui met à nu les tourments de l'âme humaine, surtout celle qui est rongée par l'exil.

Leur manière attachante et attractive de parler d'une thématique aussi controversée mais tellement présente dans la critique littéraire, leur volonté de transmettre cet amour de la nation, de ses racines, et d'en décrire les pulsions vivifiantes ont fini par nous convaincre de l'intérêt qui devait être porté à certains écrivains méconnus de l'exil.

La thématique de l'exil doublée de noms d'auteurs qui sont peu connus ou dont les écrits ne sont pas vraiment mis en lumière a donc été la motivation première, et la principale inspiration de ce travail de recherche.

### **Regard succinct sur les auteurs du corpus :**

Latifa Ben Mansour, Salah Benlabeled et Sadek Aissat sont des écrivains d'origine algérienne. Avant de se lancer dans l'aventure hasardeuse de l'expatriation, ils ont vécu en Algérie et s'y sont construit une personnalité, forgé un caractère, et surtout fabriqué cet amour de la terre natale qui émane de chaque ligne de leurs textes.

S'ils tirent leurs racines de trois régions distinctes de l'Algérie, ils auront à vivre le même parcours qui les amènera, dans les années sombres de l'obscurantisme religieux, à s'acheminer vers les lieux sinueux de l'ailleurs, là où ils donneront naissance à nombre d'écrits prolifiques.

- **Latifa Ben Mansour :**

Née à Tlemcen en 1950, Latifa Ben Mansour est la figure féminine de ce présent travail de recherche. Son père étant le premier algérien agrégé de Mathématiques l'encouragea à faire des études poussées, croyant en la valeur des études, et y voyant un accomplissement personnel.

A ce propos, Christiane Achour rapportera dans un article édité à l'occasion de la parution de *La Prière de la Peur* :

« *"Mon père ne prenait en considération que le mérite personnel de chacun et disait : 'Si tu existes pour moi, c'est par ton travail et ton intelligence'. Il disait aussi: 'L'intelligence n'a pas de frontière, n'a pas de race, n'a pas de sexe'. Je dis tout cela car c'est lui qui a impulsé une certaine direction dans ma vie, dans la vie de ses filles" »<sup>8</sup>*

C'est donc, poussée par un père fervent de savoir, qu'elle effectua ses études primaires, puis secondaires en Lettres Classiques au lycée Malika Hamidou.

Une fois son baccalauréat obtenu, elle se dirige vers la capitale où elle entre à l'ENS de Kouba, pour y entamer des études de Lettres. Sa famille refusant qu'elle soit en cité universitaire, elle fut accueillie chez les Sœurs à la Sainte-Enfance, à Vieux Kouba. C'est là, dans cet espace où la diversité est le maître mot, qu'elle s'imprégna des

---

<sup>8</sup> Christiane Achour, *Mémoire et Algérianité*, rubrique Livre du mois, L'Actualité Littéraire, p.4 (pour le numéro de l'article, et sa date de parution, nous n'avons pas pu les avoir car le site est inaccessible)

valeurs humaines qui lui ont permis de s'ouvrir aux autres. Cette microsociété représentative de l'Algérie hétérogène, lui insuffla le goût de la tolérance, de la bienveillance, du respect d'autrui et de la générosité.

Après qu'elle ait eu décroché sa licence, elle obtient une bourse d'études qui lui permet de poursuivre son cursus universitaire en France, en 1972. Elle passera une maîtrise en Linguistique, son DES et finit ses études supérieures par une thèse d'état ès Lettres et Sciences Humaines, qu'elle soutiendra en 1993.

Outre la linguistique qu'elle enseigne à Paris, elle s'intéresse à la psychanalyse, et travaille dans un groupe de recherche de l'Association Freudienne Internationale.

Latifa Ben Mansour porte en elle-même l'amour de ses racines qu'elle se met un point d'honneur à laisser couler dans ses écrits. Tlemcen, ville des ancêtres, est portée aux nues dans chacune des phrases qui tressent la narration de ses textes.

A cette description touchante de la terre de ses ancêtres s'ajoute son horreur pour la gangrène qui ronge son Algérie natale, et qu'elle perçoit de loin, mais qu'elle vit en même temps de manière profonde, déchirante jusqu'à en imprégner fortement ses ouvrages.

- Salah Benlabed :

Né à Mila, Salah Benlabed est fils unique d'une famille d'intellectuels. Son père, avocat et descendant d'une grande famille de Constantine, et sa mère, originaire de la ville de Bejaïa, lui apprennent le goût de la lecture et plus tard le pousseront vers l'écriture. L'aînée de ses sœurs fut la première femme nommée juge de l'Algérie nouvellement indépendante ; il s'agit de Farida Aberkane. Quant à la seconde ; c'est Leila Hamoutène, professeur de Français et écrivaine très impliquée dans la défense de la jeunesse.

Son enfance se déroula au village de son père (à Ouled Fayet, pas loin de la capitale) au temps de la colonisation où il vivait partagé entre colons et autochtones. Mais suite à la radiation de son père du Barreau en 1955 pour activisme politique, il décida de fuir son village. Par ailleurs, les événements liés à l'invasion des islamistes, ont fait qu'ils s'éloignèrent de cette zone sous tension. Ils iront vivre alors à

Constantine chez son grand-père, dans la grande maison familiale où il passera son adolescence, élève au lycée d'Aumale, actuel Redah Houhou.

Son baccalauréat obtenu, Salah Benlabed entama des études supérieures à Alger, à l'EPAU en architecture puis effectua le service national et son service civil dans le second bureau d'études d'Algérie dont il devient le Président Directeur Général. Il finira par démissionner de ce poste pour marquer son opposition à la politique d'habitat. Il enseignera par la suite à l'école d'architecture d'Alger.

En 1988, il ouvre son propre bureau et réalise de nombreux projets de maisons individuelles dans le style traditionnel. Il participe également à la formation de jeunes dans ce domaine.

Face aux évènements liés à la décennie noire en Algérie, il s'installera au Canada en 1994. Salah Benlabed effectuera plusieurs retours dans sa terre natale notamment lors de la mort de son père d'une crise cardiaque en 2001, et pour l'enterrement de sa mère en 2008, des suites de la maladie d'Alzheimer. Mais aussi un séjour durant lequel il sera incarcéré pour outrage à la Nation et injure à l'Etat.

Au Canada, il se met à l'écriture (qu'il considère comme une thérapie), et publie aux éditions La Pleine Lune plusieurs textes mettant en relief l'âme humaine et ses mystères, sa double appartenance identitaire, ce voyage qu'il propose au lecteur entre le passé et le présent, et toujours en filigrane la thématique de l'exil, qui est à la base de chacun de ses textes.

Après d'un public qui connaît peu l'Algérie et les péripéties par lesquelles elle est passée, Salah Benlabed se veut un porte-parole, un représentant d'une nation mal connue mais qui a tant à offrir. *Notes d'une musique ancienne* (édition canadienne 2007/édition algérienne 2010), *Le Dernier Refuge* (2011) s'inscrivent dans cette perspective, en évoquant des souvenirs de l'Algérie, son histoire, et en y ajoutant son expérience d'exilé. L'auteur présente, à travers cette œuvre, une sorte de documentation destinée au lectorat canadien faisant ainsi de son écriture un reflet miroitant de la société algérienne, sa constitution et son organisation.

Parallèlement à sa carrière d'architecte et à la conception de projets importants à Montréal, il a publié aux éditions La Pleine Lune des écrits qui sont intéressants et enrichissants par leur diversité, allant du roman à la poésie, en passant par les nouvelles.

- Sadek Aissat :

Né à Alger, plus précisément dans la commune de Réghaia en 1953, Sadek Aissat est ce qu'on appelle un enfant de l'Algérie profonde, qui a baigné dès sa jeunesse dans l'amour de la patrie, et celui des mots, bien qu'il avoue être venu "à l'écriture par accident"<sup>9</sup>

De Réghaia, il se retrouvera à El Harrach suite à une expropriation par le pouvoir colonial, et ce en 1959. Ce départ amer constitua le premier exil de Sadek Aissat. Il commence l'écriture à l'adolescence, au lycée, en composant des poèmes qu'il montrait à son institutrice, laquelle l'a initié au théâtre, puis à la politique.

Il entama une Maîtrise en sociologie du travail à l'université d'Alger, en 1975, qui sera suivie plus tard, en France, par un DEA à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1992).

Durant cette période, et avant son exil, Sadek Aissat s'intéressa à la vie politique et au militantisme. Ses engagements étudiantins qui traduisirent son fervent activisme, des idéaux authentiques le menèrent à une adhésion au PAGS (Parti d'avant-garde socialiste, parti communiste Algérien). Pendant 17 ans, il défendit son idéal et milita pour ses convictions, une Algérie juste et noble. Il quitta le parti en 1990 lors de son premier congrès, lorsque l'organisation s'appêta à sortir de la clandestinité. Ne reconnaissant plus la cause qu'il lui tenait tant à cœur, et ne se reconnaissant plus dans le discours de ses "frères de combat", ni dans les idées qu'ils prônent, il se "départit" de son militantisme pour se consacrer davantage à sa carrière de journaliste. Cette rupture avec l'expérience du militantisme politique a été pour lui comme une déchirante blessure, représentant une trahison sans pareille.

---

<sup>9</sup> Phrase extraite d'une des nombreuses lettres adressées à un ami, Mohamed Hamdi.

Son activisme politique reflétait son Algérie, et nous pouvons considérer cette brisure comme un second exil.

A propos de cette écorchure, il dira :

*« Ce qui m'a le plus déstabilisé en quittant l'Algérie, c'était la perte de mon engagement avec le parti, un engagement qui était quasi-religieux, nous-mêmes militants, nous n'étions que des abstractions, nous n'existions que pour une idée, et subitement tout s'écroule, tu te retrouves sans béquilles. »<sup>10</sup>*

Son parcours de journaliste débuta dès 1989, pour trois années durant lesquelles il fut reporter dans l'hebdomadaire Algérie Actualités.

Selon son ami de toujours, le cinéaste Abdenour Zahzah, il aurait quitté l'Algérie après une visite nocturne par les terroristes pour une "identification" dans son logement d'Oueled Yaïch en bas de la montagne de Blida. Celui qui n'a pas connu cette cité au début des années 90 n'a pas connu la peur...

Il prit donc le chemin de l'exil, en août 1991, en compagnie de son épouse et de ses deux filles, et s'installa en France, où il travaillera à la librairie Avicenne.

En parallèle, il collabore à *Révolution*, journal marxiste, communiste français, puis à la dissolution de ce dernier, poursuit dans la même lignée dans *Regard*, journal dépendant du parti communiste.

N'oubliant pas la terre de ses racines, en terre d'exil, il rédigera de 1999 jusqu'à 2002, une chronique hebdomadaire paraissant tous les jeudis "Café mort" , dans le quotidien algérien *Le Matin*. Il interrompt sa collaboration après la démission de son ami chroniqueur Sid Ahmed Semiane. A l'image du PAGS dans lequel il ne se reconnaît plus, *Le Matin* semble s'être détourné de sa ligne éditoriale initiale.

Outre sa carrière de journaliste, Sadek Aissat allie sa passion du journalisme à sa formation originelle. En effet, en 1996 et pour neuf ans, il travaille en tant que chargé

---

<sup>10</sup> Article de Daikha Dridi, extrait des annexes d'une édition consacrée à la trilogie de Sadek Aissat, Barzakh, Alger 2011, p.414

de mission à la mairie de Sainte-Geneviève-des-Bois où il anime principalement des ateliers d'écriture auprès de collégiens, lycéens et adultes.

Au-delà de cette fibre révolutionnaire qui l'anima et que son engagement communiste traduisit, l'auteur fut un féru de musique Chaabi, et de théâtre. Ses écrits et ses chroniques en sont imprégnés jusqu'à la dernière lettre, et représentent la quintessence de toute sa personne.

En janvier 2005, Sadek Aissat tire sa révérence et quitte ce monde. Succombant à une crise cardiaque à Paris, il est inhumé au cimetière de sa première terre Réghaia.



**Bref aperçu sur le corpus :**

Les textes sur lesquels nous nous sommes penchée dans la présente thèse représentent des écrits du déchirement, mettant en lumière une littérature de la douleur.

Ils font office de documentation pour leur aspect socio-historique, et nous dirons même politique, car, rappelons-le, ils comportent en eux, outre la description de l'expérience déchirante de l'exil, une partie de l'histoire du pays déserté, de l'Algérie.

*L'Année de l'Eclipse*<sup>11</sup> de Latifa Ben Mansour est le roman de l'accablement et de la frustration face à un destin que nous n'avons pas choisi.

Le récit raconte les tristes péripéties de Hayba, au cœur de Paris. L'héroïne avait la vie que tout un chacun souhaitait. Fille de bonne famille, gynécologue, femme cultivée et intellectuelle, elle voit sa vie basculer dans les profondeurs abyssales du désespoir après ce funeste jour qui lui a ravi époux et enfant.

Hayba et Abd-el-Wahab s'étant rencontrés sur les bancs de l'université, en faculté de médecine, partageaient ce même amour pour le savoir, la culture, la connaissance, et l'ouverture sur autrui.

Jeune couple instruit, ouvert d'esprit, érudit et collectionneur d'objets d'art rarissimes, ils s'installèrent à Oran après leur mariage, et filèrent pendant quelques temps le parfait amour, et ce en dépit de la présence étouffante de la mère de Hayba, et de sa belle-mère qui ne cessèrent de critiquer leur mode de vie jugé un peu trop occidental.

La toile de fond sur laquelle se déroulent les événements du roman dépeignent la terreur qui régnait en Algérie ; celle qui traduisait les prémices d'une guerre civile sanglante.

Lorsque les collègues et connaissances de Hayba et d'Abd-el-Wahab se firent assassiner les uns après les autres, ils décidèrent de s'installer à Ouargla, dans le sud de l'Algérie, où ils espéraient retrouver la quiétude de leurs débuts, et la sérénité à laquelle ils aspiraient, en mettant de la distance entre leur couple et les deux belles-

---

<sup>11</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'Eclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001

mères, mais aussi fuyant ce climat oppressant. Cette partie du récit représente le premier exil de Hayba, et sa première cassure ; elle ne pourra pas avoir d'enfants.

Sans le savoir, le couple se dirigeait vers sa propre perte.

Au Sud, les désillusions se font de plus en plus sentir ; l'héroïne et son époux constatent avec effroi et un profond dépit que cette partie-là du pays, censée leur offrir un nouveau départ, est également rongée par l'obscurantisme religieux. Ce dernier est, plus ou moins, contré par la naissance de Dounia, surprise du destin adoucissant le quotidien pesant.

Dans la rue, dans les bouches, sur les visages, et même à l'hôpital où Hayba travaille, la haine et l'horreur font rage, laissant transparaître les tragédies à venir. Néanmoins, l'héroïne ne se laisse pas abattre, et arrive même à résister aux appels téléphoniques anonymes, et aux menaces du directeur de l'hôpital ; personnage ignoble, cupide et sans aucun scrupule.

A la maison, l'ambiance n'est pas meilleure. Abd-el-Wahab, sous tension, stressé par son travail prenant à l'université, n'arrivant pas à faire contre mauvaise fortune bon cœur, et surtout à s'acclimater à un environnement dans lequel il se sent comme déphasé, devient distant, comme absent, et se réfugie dans l'alcool.

Dans cette atmosphère d'anxiété permanente, de profonds troubles, Hayba rencontrera l'épouvante de manière concrète. La mort, frappant à sa porte ; son époux et sa fille furent sauvagement assassinés par les fanatiques de Dieu. Elle n'est pas épargnée non plus car elle portera en elle le fruit de son viol.

Dès lors, l'exil se dessine pour elle comme une issue, un refuge. Ce qui ne l'empêche guère de se sentir telle une morte vivante, ne croyant plus en rien, et surtout n'ayant plus rien à quoi se raccrocher.

Dans ce Paris trop grand pour elle, dans son appartement ne pouvant contenir tous ses cris de douleurs, elle s'efforce non plus de vivre, mais de vivoter. Dans ses moments de solitude et de désarroi, elle remonte le fil de son histoire, et sa mémoire fissurée lui fait revivre tous ces moments de bonheur furtifs en compagnie des êtres chers.

Fatiguée, désespérée, et désabusée de tout, elle lutte pour ne pas sombrer, erre dans les stations de métro. Sa déchéance se voit portée à son paroxysme par la mise en gage de ses bijoux, elle qui n'avait jamais eu à s'inquiéter de soucis financiers et matériels.

Bien que brisée, ployant sous le poids des souvenirs et de la nostalgie d'une ère révolue, elle tente tant bien que mal de tenir, de se battre et survivre pour cet être qui est en elle, et qui n'a pas demandé à naître. Quoiqu'il soit le fruit d'un acte horrible, Hayba doit se faire violence pour ne pas rattacher ce petit morceau d'elle à son passé morbide.

L'horizon s'éclaircit pour Hayba, une éclaircie se montre, et l'espoir se présente discrètement dans le personnage d'un psychothérapeute, le Docteur Najac, son employeur qui deviendra son ami.

Au fil des pages, cette main tendue, cet homme la réconciliera avec elle-même, avec son passé, et ce bébé de la honte qu'elle porte. Grâce à son aide, elle parviendra à mettre de l'ordre dans ses pensées, et entreprendra à voir autre chose que son malheur passé.

De cet appui naît une complicité et bientôt un amour réparateur pour Hayba. Celle-ci donnera naissance, le jour de l'éclipse à deux jumeaux, faisant ainsi primer la vie sur la mort.

Mais chacun des deux bébés porte les stigmates de l'ignominie ; leur main droite manquait de la phalange de l'index droit. Symboliquement, ceci traduit le signe distinctif des Assassins<sup>12</sup>.

Par ce cadeau que le destin lui offre, Hayba compte bien prendre sa revanche sur l'ignorance humaine.

Le second ouvrage de Ben Mansour que nous avons sélectionné est *La Prière de la Peur*<sup>13</sup>.

Ce récit aux multiples voix représente un hymne à la femme algérienne, une sacralisation de la mémoire.

---

<sup>12</sup> Pratique connue chez les adhérents de la secte des Assassins, organisation islamique ismaélienne qui a fait régner la terreur sur la Perse et la Syrie.

<sup>13</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, éditions La Différence, 1997

Il s'agit de deux parcours, deux vies entremêlées. Deux histoires qui se superposent, et que l'auteure nous sert avec une poésie sans pareille.

Le récit s'ouvre sur le retour de Hanan, exilée en France depuis plusieurs années pour ses études, qui revient définitivement dans son Algérie natale. Elle se retrouvera amputée des deux jambes suite à un attentat terroriste ayant eu lieu à l'aéroport.

Désormais, sachant ses jours comptés, elle se réfugiera à Ain El Hout, ville de ses ancêtres, près du mausolée de Sidi Mohammad Ben Ali, accompagnée de l'aïeule Lalla Kenza, dépositaire d'un leg mémoriel ancestral, et qui lui transmettra l'histoire de sa famille.

Hanan s'attèlera alors à l'ultime tâche de son périple ; celle d'écrire son manuscrit qui contient son histoire personnelle, sa vie, ses expériences, mais aussi celle de ses racines, de sa ville natale Tlemcen, et de la mémoire du pays. La tradition orale est largement évoquée pour dire l'histoire profonde, palpitante de la ville de Tlemcen, mais celle de toute l'Algérie.

Ce manuscrit devra être lu, à la demande de Hanan lors de sa veillée funèbre, par sa cousine portant le même prénom qu'elle.

Le soir venu, cette cousine, cet autre reflet de Hanan, sa voix, demeurée au pays durant l'exil de la défunte, entourée des proches, amis et famille entama devant l'assemblée venue dire adieu à la disparue, la lecture de ce recueil rapportant l'histoire ancestrale et sacrée de la famille, et de la ville de Tlemcen.

Au fil des pages et des évènements, Hanan et sa famille découvrent la vie d'exilée de la défunte. Cette dernière, loin de voir dans son expatriation un renouveau, la considère comme un déracinement, et souffre profondément du manque du pays. Des pages que lit Hanan point comme un sentiment de perte, de déchirement qui révèle l'état d'esprit dans lequel se trouvait l'immigrée.

Juxtaposée à ce récit d'une exilée qui termine de manière funeste ses jours auprès de ses aïeux, il est une autre histoire. En effet, les contes, légendes et mythes inhérents à la ville de Tlemcen et à l'Algérie en général habitent chaque ligne que la disparue a

écrite. Leg sacré et symbolique qu'elle a reçu de Lalla Kenza, dernière descendante de la ville des sept coupoles.

La découverte de la vie de Hanan en terre d'exil s'allie à la découverte de cette culture orale, aux us et croyances, aux mythes et fables qui habillent de leur symbolisme et leur sens caché les événements représentant l'intrigue, et qui émaillent de part et d'autre l'histoire de la ville natale des personnages (et par-là même de l'auteure).

Respectant la volonté de sa cousine disparue, Hanan poursuit avec minutie, et consciencieusement la lecture du manuscrit, mais finit par abandonner cette entreprise. Ainsi, sentant que l'écrit s'emparait d'elle, qu'elle était habitée par la défunte, qu'elle vivait dans ses entrailles les peines et les déconvenues, les douleurs et l'amertume de la disparue. Hanan interrompt sa lecture, au grand bonheur de Lalla Kenza qui, impuissante, la voyait dépérir à chaque phrase prononcée.

A ce moment-clé de la narration, le récit bascule vers l'horreur qui est représentée ici pour la seconde fois (la première étant l'attentat terroriste qui coûta la vie à Hanan). En effet, comme pour renforcer et poursuivre de leur malédiction la famille respectable de Lalla Kenza, le village d'Ain El Hout est envahi par une horde d'ignorants fanatiques. Ces derniers, venus imposer leur foi sanguinaire attaquèrent les habitants, et firent plusieurs victimes dont l'aïeule et quelques autres. Quant à Hanan, elle se réfugia avec les siens dans la grotte de Tahamamin.

Ce récit qui entrepose plusieurs voix, qui fait se rencontrer de nombreuses générations à travers une narration fragmentée donne à chaque personnage le droit à la parole. Se succèdent alors les figures féminines qu'il abrite, et leurs voix ; celle d'Abla (la mère de la disparue) , Hanan l'écrivaine , Lalla Kenza ,Hanan la lectrice qui au cœur de l'intrigue rapporte son propre vécu ,celle des femmes de l'assemblée (nous pensons notamment à Al Hamra), éternelles rebelles , insoumises invétérées qui sont animées par un amour inconditionnel envers cette terre qui les a faites et construites. L'écriture mansourienne donne lieu à une réflexion quant aux valeurs perdues, à la société corrompue, à l'histoire de l'Algérie qu'on aurait peut-être tendance à oublier.

Faisant partie d'une littérature féminine de tradition orale, ce texte relève de ceux qu'on pourrait étiqueter, sans grand risque de se tromper, de plaidoyer pour une ère disparue, une culture menacée, une histoire ébréchée. Il est aussi ce rappel de cette tragédie qui figure la partie la plus mortifère de l'histoire de l'Algérie, qui a tant coûté aux Algériens, et qui en a éloigné la majorité loin de leurs origines.

*Notes d'une musique ancienne*<sup>14</sup> est la description du parcours typique de l'exilé esseulé et déraciné. Dans ce texte, Salah Benlabed rapporte l'histoire de Personne, un individu dont la destinée se voit bouleversée par l'intrusion de l'horreur dans son quotidien.

Ayant perdu son épouse lors d'un accident de voiture au fin fond du désert algérien, et survivant dans un milieu hostile, celui d'une guerre civile dont la réputation sinistre n'a d'égale que son horreur, le personnage-narrateur se voit obligé à l'exil, y voyant une espèce de salut, et de surcroît une garantie pour l'avenir de sa fille.

Menacé par les extrémistes religieux, et devant les massacres perpétrés par ces derniers envers ses compatriotes, notamment le corps journalistique, Personne étant lui-même reporter voit sa vie compromise et tributaire de ces fous de Dieu. C'est alors que la décision, aussi douloureuse soit-elle, de faire le pas et de quitter sa rive natale s'imposa à lui.

L'exil est alors perçu comme salvateur, et prometteur de jours meilleurs, loin de l'effroi et de l'abjection humaine.

Installé au Canada avec sa fille, il apprend à apprivoiser cette nouvelle vie qui se dessine à eux, et y perçoit comme la promesse d'un renouveau. Seulement au fil des jours qui défilent, se substituent à l'euphorie et à l'enthousiasme du début comme une morosité, un goût amer de ce qui a été perdu en route. Personne découvre alors l'autre visage de l'exil ; celui qui vous dépossède de vous-même.

C'est à partir de ce constat amer, et fort décevant que le pire s'annonça à lui. En effet, désormais il sera obsédé par son passé. Portant sa culpabilité comme un boulet, il

---

<sup>14</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010.

sera envahi par le souvenir lancinant du pays déserté. Chaque odeur, chaque bruit, le moindre son le plongera brutalement dans ce que fut son existence dans sa terre natale.

La mémoire, charriant les souvenirs d'antan, se fera lancinante, et s'acharnera à lui dicter toutes ces choses, si douces à son cœur, et qu'il a perdues sur le chemin de l'immigration.

Regret, culpabilité, peine et pertes se succèderont dans une farandole pernicieuse, traduisant une existence damnée, maudite par les ancêtres abandonnés.

Personne, pour contrer cette dislocation de son être, fera appel aux instants les plus gais, aux moments clés de ce qui fut pour lui la plus belle époque de son existence. C'est à une quête identitaire qu'il se livrera alors pour tenter de combler les brèches, oh combien nombreuses et fort profondes, laissées par les blessures de la désertion.

Salah Benlabed dresse le portrait d'un exilé sans nom, qui se cherche et fabrique son identité émiétée par l'évocation de souvenirs, des clichés d'un passé glorieux, ravivés et ranimés par la distance de l'exil. La nostalgie habille donc chacune des pages de ce roman autofictif, pour le plus grand bonheur du lecteur, qui en apprendra davantage sur ce personnage si mystérieux, au nom si énigmatique.

D'espoir en désillusion, de la joie de ces images du passé, à celles froides du présent qui l'est tout autant, Personne se livre sans détours, se confie sur ses craintes, et ses remords, comme lors de ses retours au pays natal, au moment du décès de son père, et des funérailles de sa mère.

Le coup de grâce lui est porté par sa fille, qui lui annonce qu'elle part s'installer en Algérie, défaisant ainsi tout son projet, tout ce voyage qu'il pensait guérisseur, salvateur. L'ironie du sort veut que sa fille revienne au pays duquel il l'a arrachée.

Dès lors, se retrouvant seul dans un pays dans lequel il ne se reconnaît pas, et qu'il ne reconnaît pas, Personne sombre dans une tristesse et une angoisse permanentes. Le départ de sa fille finit par causer sa perte, sa mémoire torturée d'exilé esseulé le mènera au bout de son délire. La folie prendra la place de sa fille.

*Le Dernier Refuge*<sup>15</sup> est le second texte benlabedien vers lequel nous nous sommes tournée.

Cet ouvrage, contrairement au premier, relève d'un moment fort symbolique de l'Histoire de l'Algérie, celle de son invasion par l'armée française, dans les années 1830 et qui a mené aux massacres de centaines d'Algériens par le biais des enfumades.

L'intrigue y est racontée par un narrateur qui donne l'unique voix de ce texte à son héroïne, Houria. Littéralement "Liberté" en arabe, cette figure féminine porte les pérégrinations vécus par les uns et les autres, et en ressent l'impact sur sa propre destinée. En effet, contrainte d'abandonner les plaines de son enfance, sa tribu et sa Kabylie natale (la thématique de l'exil n'est pas étrangère à Benlabed), Houria alors qu'elle n'a que 17 ans se voit imposer un mariage arrangé par un certain Emir. Ce dernier, voulant unir toutes les tribus pour combattre l'ennemi, proposa de la marier à un homme de la caravane, qu'elle ne connaît pas du tout ; Mohamed dont le père était chef d'une tribu du Sahara.

Ayant perdu son enfant et son mari, à la suite de l'enfumade des grottes de Ghar -el-Frechih perpétrée par son beau-père (dont elle ignore l'allégeance aux troupes françaises) , Houria se retrouva au gré de son échappement, là où la menèrent ses pas précipités , dans le village de Selmoun dont les habitants la considérèrent comme une survivante, et où elle devint le centre d'intérêt de tout un chacun ,à tel point qu'on ne tarda pas à prévenir l'Emir Abdelkader de sa présence.

Les envoyés du Khalifat (trois hommes dont Moumen le médecin) ont alors pour mission de la ramener auprès de lui.

C'est alors que Houria vécut son second exil, en quittant la tribu des Ouled Riah, qu'elle adopta, et qu'elle considéra vite comme sa seconde famille. Avec le cœur serré donc et la peur de l'inconnu, elle quitte le village de sa survivance pour un périple mystérieux, mouvementé, rythmé par les notes du désespoir, de l'amertume, en compagnie d'étrangers ,ce qui ne fait qu'accroître son malaise , et son malheur d'avoir à vivre ce conflit ,et d'y être , à son corps défendant , en son cœur.

---

<sup>15</sup> Salah Benlabed, *Le Dernier Refuge*, version numérique.



Pourtant, au fil des pages, et des voyages, Houria sent poindre, chez elle, une certaine sympathie envers Moumen, le médecin du Khalifat. C'est alors qu'un amour naissant prend place, et qui se soldera par un mariage. L'héroïne se découvre autre, et découvre surtout qu'à toute chose, malheur est bon. Son premier mariage, bien qu'arrangé à des fins politiques par une figure qu'elle exécra, lui a permis de rencontrer son âme sœur, et de tomber amoureuse pour la première fois de sa vie.

Après les multiples pertes qu'elle a subies, celle de son premier mari, Mohamed, et de son enfant ; l'horreur et la terreur dans les grottes du Dahra, Houria parviendra à retrouver un semblant de sérénité, et comprendra véritablement ce qu'est d'appartenir à une terre, celle de son mari et de son enfant Salahedine.

Les forces armées françaises s'emparant de toutes les tribus qu'ils ont réussi à infiltrer, le récit se solde par la reddition de l'Emir Abdelkader qui s'est vu trahi par les tribus qu'il a protégées, et qui étaient censées l'accompagner durant le combat (Moulay-Chérif, le beau-père de Houria, et la tribu des Arash). La révolte de l'Emir est contrée par l'isolement de son combat qui l'oblige à battre alors en retraite au Maroc. Sous l'influence de ses fils et de son neveu, le Sultan du Maroc s'est allié à la cause française en formant des armées qui poursuivirent la smala du farouche résistant. L'Emir reçut le coup de grâce en apprenant la démission de son Khalifat, et son bras droit Hadj Mahieddine.

La démission de l'Emir signée, Houria et son époux Moumen, ainsi que leur enfant trouvent refuge au désert, suivant ainsi les directives de l'Emir, nourrissant l'espoir qu'un homme aussi valeureux et courageux que lui viendrait libérer leur patrie.

A travers ce récit, et à travers ses pérégrinations à côté de Moumen, Houria apprendra combien la vie est précieuse, et à quel point le destin peut être apparenté à ce fil ténu. Elle apprendra au gré des espaces et des territoires la patience et l'attente, ainsi que la peur que tout risque de basculer, parce que la soif de pouvoir des hommes est incommensurable, et que rien ne peut la freiner. Ce sont là également les conclusions de l'auteur-narrateur, qui s'adresse à son personnage Houria, en lui révélant des informations sur notre monde contemporain, ses déficiences, et ses représentants véreux.

Cet ouvrage est une revisite d'une partie de l'Histoire algérienne qui met à nu la résistance à l'armée française menée par la figure emblématique de l'Emir Abdelkader.

Il décrit deux récits qui s'entremêlent et se chevauchent dans un cadre historique servant de toile de fond, et qui allient vérité et fiction. L'écriture benlabdienne donne lieu à une imagination féconde foisonnant de réalités fictivisées où personnages ayant vraiment existé et ceux imaginés se côtoient laissant entrevoir deux points essentiels à l'interprétation de ce texte : la thématique de l'exil qui indique le point commun entre l'écrivain, l'auteur-narrateur, Houria et l'Emir Abdelkader. L'image de ce dernier est introduite dans le texte, et revue sous un nouveau jour pour dire son attachement aux racines devant le déchirement de l'exil.

Sadek Aissat, quant à lui, nous propose des ouvrages qui nous plongent directement dans la thématique de l'exil incrustée dans celle, plus générale, de la décennie noire en Algérie. Ils rapportent les mots /maux des marginalisés, des laissés-pour-compte, de ceux dont la voix n'est pas entendue.

Dans *L'Année des Chiens*<sup>16</sup>, l'auteur humaniste retrace le parcours de deux frères jumeaux grandissant dans un quartier populaire à Alger, et qui empruntent des voies aux antipodes l'une de l'autre. Quand le premier se réfugie dans les études, l'amour de la littérature et des lettres, l'autre est accueilli par les fanatiques dont la présence se fait de plus en plus sentir.

Le récit empreint de douleur s'ouvre sur le jour de la naissance des jumeaux. Un jour marqué par un effroyable séisme, et qui marquera à vie le personnage-narrateur.

En effet, né coupable car venant au monde en premier, et ne laissant pas d'espace à son frère jumeau (selon les dires de sa propre mère qui l'accablait toujours de ce reproche), le héros de cette tragique histoire portera en lui, tout au long de son existence, cette marque d'une destinée pas comme les autres. Une destinée tragique qui s'ouvre sur une profonde blessure, pourtant incongrue, celle d'être rejeté par la mère. Celle-ci en fait son bouc-émissaire, quand elle ne le met pas au centre de toutes ses colères et ses déceptions.

---

<sup>16</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, Alger, 2011.

Cette relation conflictuelle avec sa mère constitue son exil intérieur.

Cette préférence affichée pour son frère jumeau aurait dû faire naître de la jalousie et de l'envie chez le personnage-narrateur, mais il n'en est rien. Ayant une relation fusionnelle, ce dernier se résigna, non sans un pincement au cœur, son triste sort.

A l'incongruité de la situation, l'absurdité du rejet dont il est la cible et qu'il n'arrive pas à s'expliquer, s'ajoute une seconde blessure ; celle de voir son frère métamorphosé par le pouvoir de la machine à tuer, celle de l'obscurantisme religieux. Ainsi, ce frère adulé désertant les salles de classe pour les mosquées, devient vite la proie des caïds et islamistes du quartier.

Dès lors, le quotidien du personnage-narrateur est chamboulé par cette intrusion de l'horreur qui a dénaturé son frère, et qu'il ne reconnaît plus. L'entente et la complicité qui les liaient a laissé la place à l'indifférence et au détachement. En ce sens, la passivité de son frère le jour où il se fit menacer par un islamiste, un de ses amis, souligna comme une rupture entre eux.

*« Funeste, ce jour où Salim me menaça. Mon frère ne broncha pas. La lame brilla, et une écharde d'acier creusa mes yeux, me fit un regard amer. (...)*

*Toutefois, ce fut l'attitude de mon frère qui m'attrista. Comment comprendre qu'il permette à quelqu'un de me menacer de mort quand il en avait démolie d'autres pour un simple regard porté sur moi jugé mauvais ? »<sup>17</sup>*

Ce frère, cette partie de lui, finit par perdre la vie, tué d'une balle perdue en sortant de la mosquée lors d'émeutes. Suite à cette disparition, leur mère plongea dans un profond délire, une folie abyssale correspondant à celle naissante du pays face à la montée de l'islamisme, et à l'apparition du terrorisme. Quant au personnage-narrateur, ne pouvant plus endurer une telle situation, surtout qu'ayant perdu son frère, le seul et unique lien avec les lieux de l'enfance et de la douce adolescence, il finit par emprunter le chemin de l'exil.

---

<sup>17</sup> Ibid., p.29/30

Laissant donc mère, patrie et tyrannie, désertant les lieux de la barbarie, le héros se dessine un nouveau parcours, celui d'un exilé relevant désormais de la diaspora algérienne.

Espérant trouver dans son pays d'accueil un certain réconfort, un semblant de chaleur, il se trouve fort désenchanté de la tournure que prennent les choses pour lui. En effet, il est vite rattrapé par son pays, et tout ce qui s'y rapporte. Dans ces terres froides et inconnues de lui, la nostalgie le regagne à une vitesse fulgurante ; jour après jour, il revoit son enfance, les moments partagés avec son frère, leur adolescence, leurs copains du quartier, leurs conquêtes, leurs espoirs et leurs désillusions.

Face au désespoir qui le prend, et qui représente désormais son unique compagnon d'infortune, c'est une vie d'errance qui s'offre à lui notamment dans le métro parisien, tentant vainement de retrouver le goût du passé mémorable, de combler sa solitude par ces appels d'une vie désuète.

Ne parvenant pas à panser ses blessures, à apaiser ses tourments, au sein de cette terre qu'il n'arrive pas à apprivoiser et qui ne le reconnaît pas, il décide de revenir sur ses pas, et de renouer avec ses racines.

Ainsi, il retourne au pays natal, retrouver sa mère, en espérant qu'elle le reconnaisse. C'est alors à travers elle, cette figure maternelle qui l'a toujours renié, qu'il se réconciliera avec son Algérie native. C'est encore avec elle qu'il fera le deuil de son frère disparu, et qui représente symboliquement le trait d'union qui les relie. Il se résignera alors à concevoir la douleur comme un bonheur.

Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*<sup>18</sup>, Sadek Aissat nous dresse une fresque désolante, sensible, et mélancolique de tout ce que peut représenter l'exil.

Notons que le titre est emprunté d'une q'sida chaâbie chantée par Hadj M'Hamed El-Anka auquel l'écrivain porte une affection et une admiration inconditionnelles, et dont toute l'œuvre est imprégnée.

Constitué de post-it (dont il fera un cahier en les rassemblant) renfermant les pensées les plus intimes du personnage principal, des bribes de réflexions, des citations

---

<sup>18</sup> Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, Alger, 2011.

puisées de ses nombreuses lectures, ce roman de la désillusion est aussi celui de la déchéance de l'expatrié, celui qui a cru s'épanouir loin de ses racines.

D.Z (comme un clin d'œil à El Djazair, sur les plaques minéralogiques d'Algérie), auquel l'auteur prête sa voix par moments, ne se livre pas beaucoup. De lui, le lecteur ne saura pas grand-chose, à part ses errances et ses dérives.

Ce texte est une proposition, une méditation sur l'expérience douloureuse de l'exil. Il nous immerge dans une micro société, celle qui regroupe toutes les souffrances et les douleurs de l'éloignement, de ne se reconnaître d'aucune rive, de n'être personne.

En effet, le foyer Sonacotra (élément autobiographique ; l'auteur y ayant animé des ateliers d'écriture) dépeint l'espace de la décrépitude exilique où toutes les âmes perdues se retrouvent, et tentent d'appivoiser le mal-être qui les ronge.

D.Z, immigré algérien à la dérive, erre au gré de ses délires dans la banlieue parisienne, en quête éternelle d'une quelconque identité à porter ; lui qui a perdu la sienne dans le chemin dépersonnalisant et effaceur de l'exil.

Dans le foyer Sonacotra, où il habite, D.Z s'inscrit dans une espèce de survivance. Au fil des jours, il tente vainement de trouver des réponses à ses questions, de dompter son mal-être, d'interpréter et de comprendre sa désertion.

Evoluant à travers une description minutieuse et hypersensible des exilés paumés et déchirés, de ces personnes sans voix et sans faciès, D.Z se rendra vite compte que le fardeau qu'il porte est partagé par toute une populace. En effet, dans le foyer de la déliquescence, ils sont nombreux à souffrir du déracinement, et à porter en eux les cassures de l'éloignement.

Djelloul, Sid Ahmed, C.K. et Sien représentent la dérive mélancolique de tout exilé. Ils sont la quintessence de l'exil manqué, celui censé contenir leurs maux et leurs troubles.

En effet , de Sien, à moitié arabe, portant une double culture, une double appartenance, et un double amour pour deux hommes (D.Z et C.K) , à Djelloul ,vieux harki qui clame la légitimité de sa nationalité , son algérianité , en passant par C.K dont l'exil est pathologique étant donné son perpétuel nomadisme , l'expérience de

l'exil n'est que supplice et tourment. Elle mène inmanquablement à la mort ou à la démence.

Ainsi, l'on retrouvera la dépouille de Djelloul dans le caniveau d'une rue à Paris. Quant à Sid Ahmed<sup>19</sup>, ami du héros-narrateur et journaliste ayant également fui l'Algérie, il n'a connu dans la terre de son exil que la folie et la mort.

D.Z disparaîtra à son tour, dans sa chambre, au foyer. Il mourra du laisser-aller dans lequel il trouvait réconfort, dans la folie qui accueillit ses désenchantements. Il avait, selon les dires de l'écrivain, "fait le voyage, et, pour lui, celui-ci était plus important que la destination. (...) il a été jusqu'au bout de la vie, à l'origine de la vie, là où quand la vie vient à la vie la mort est inscrite."<sup>20</sup>

*Je fais comme fait dans la mer le nageur* retrace des destins déçus. Il constitue le théâtre où survivent ces damnés, bercés par le rythme de l'alcool et de la drogue avec toujours en filigrane les notes et la voix d'El Anka.

En dehors des liens qui se tissent, la solitude et le silence pèsent sur tout un chacun, incitant les pensionnaires du foyer Sonacotra à se réfugier dans le délire, l'illusion, et les hallucinations qui les conduiront à l'ultime face-à-face ; une rencontre avec soi-même avant le trépas.

Le foyer, univers trop étroit, trop exigü, ne saurait contenir toutes ces voix qui veulent crier leur déchirure, et dire l'indicible.

Ils se seront battus, pour recouvrer le goût de vivre. Ces personnages disparus au cœur de l'exil auront fait comme fait dans la mer le nageur ; ils auront résisté aux flots impétueux de leur destinée tragique, avant de se laisser aller aux courants mortels de l'expatriation.

---

<sup>19</sup> Nous relevons ici un éventuel élément autobiographique, le journaliste Sid Ahmed Semiane (SAS) étant un ami proche d'Aisset.

<sup>20</sup> Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, Alger, 2011, p.389

**Problématique :**

Lors de notre première lecture des textes qui figurent actuellement notre corpus, nous avons relevé certaines similitudes quant au fond de ces écrits, et la forme dans laquelle ils se présentent au lecteur.

Ces ressemblances "textuelles" se sont consolidées au cours d'une lecture plus approfondie, où l'interprétation et l'analyse ont été mises à contribution, et ont mis en exergue leur contenu. Elles nous ont également menée vers des pistes de recherche, et des questionnements sur lesquels nous nous sommes appuyée pour formuler la problématique de la présente thèse.

Les textes autour desquels s'articule notre travail de recherche sont nés dans un ailleurs, autrement dit un espace étranger, qui ne renvoient pas aux origines de leurs auteurs.

Ils sont donc porteurs d'une certaine idéologie ; celle qui consiste à faire émerger l'image de ces dites origines, voire même les sacraliser.

L'expatriation de Latifa Ben Mansour, Salah Benlabed et Sadek Aissat a eu lieu suite à une sorte de déphasage quant à une société à laquelle ils ne parvenaient plus à s'identifier. C'est à la suite d'un ensemble de déconvenues et de circonstances fort dramatiques qu'ils ont pris la route de l'exil.

Dans les territoires de ce dernier, ils ont laissé libre cours à leurs mots/maux pour dénoncer le contexte sociopolitique qui les a vus désertier leur Algérie natale.

Nous pourrions aisément croire que derrière cette dénonciation d'un système obscurantiste, et à travers le recul que procure l'exil, l'Algérie, l'évocation des racines se feraient, sinon rares, du moins, de façon implicite. Or, il n'en est rien et tous les textes auxquels nous avons eu affaire regorgent de cette sacralisation du pays perdu.

Cette dernière se fait par le biais de références, et de citations qui laissent croire à une pratique intertextuelle.

En parlant d'intertextualité, quels sont les motifs qui justifient sa présence dans les écrits de l'ailleurs ? Quel rapport pourrait-elle avoir avec la thématique de l'exil ? Y est-elle inhérente, et par là même indispensable ?

Sert-elle à indiquer certains indices quant aux influences artistiques, littéraires, musicales ou autres de nos trois auteurs ? Est-ce une façon pour ces derniers de s'impliquer davantage, et personnellement, dans leurs écrits ?

Nous tenterons, ultérieurement, d'apporter des éléments de réponse à ces interrogations dans un chapitre consacré à l'intertextualité.

Outre l'aspect intertextuel qui foisonne dans notre corpus, nous nous sommes intéressée aux éléments transtextuels, et plus particulièrement à l'appareil paratextuel, notamment le péri-texte.

Les dédicaces et les épigraphes représentent les deux éléments sur lesquels nous nous sommes penchée car il nous a semblé qu'ils mettaient en lumière, de la même manière que l'intertextualité, le contenu du texte, en facilitaient l'accès, mais pouvaient éventuellement démontrer d'une certaine façon la culture des écrivains exilés.

Alors, jusqu'à quel point ces éléments périphériques du texte l'éclairent-ils ? Sont-ils réellement en rapport direct avec son contenu ? ou relèvent-ils uniquement d'un mécanisme de fioriture servant la forme et la présentation de l'écrit ? Pouvons-nous réellement y voir un reflet des connaissances et des lectures personnelles à chaque auteur ?

Les dédicaces et les épigraphes servent-ils uniquement les textes ? ou bien dévoilent-ils un pan inhérent à la personnalité de leurs auteurs ?

Le chapitre consacré à l'analyse paratextuelle tentera d'éclaircir les enjeux de ces éléments et d'interpréter leur présence au sein d'un texte.

Les textes dont se constitue notre corpus ont comme soubassement la thématique de l'exil. Nous avons souligné au cours de notre lecture que cette dernière est composée d'un nombre important de composantes, de points nodaux qui découlent de l'expérience exilique, et qui en représentent d'une certaine manière les répercussions. Ce qui nous renvoie à de nombreuses réflexions, et à formuler par conséquent plusieurs questionnements.



Qu'est-ce que l'exil ? et qu'est-ce que l'exil d'une littérature ? Comment apparaît l'écriture de l'exil et quels sont les éléments qui la caractérisent ? Quels sont les enjeux de l'exil et de son écriture ? Pourquoi convoquer dans l'écriture de l'exil l'identité, la folie ou encore la musique ? Dans quel but écrire l'exil ?

Dans le chapitre qui y sera dédié, plus loin, nous essaierons de trouver et de proposer des éléments de réponses, à travers une analyse et une relecture de cette thématique que nous espérons enrichissante.

**Moyens théoriques :**

Pour apporter des éléments de réponses à la problématique énoncée précédemment, et face aux questionnements qu'a suscités la lecture des textes formant notre corpus, nous avons fait appel à nombre d'ouvrages théoriques qui, nous l'espérons, mettront en lumière certains aspects de la littérature de l'exil.

Cette dernière, comme nous l'avons remarqué, regorgeant d'éléments intertextuels, nous a incitée à faire appel aux théoriciens qui se sont penchés sur le concept de l'intertextualité.

En effet, nous avons retenu pour l'analyse intertextuelle de notre corpus les illustres noms de Gérard Genette, Roland Barthes, Michael Riffaterre et de Julia Kristeva.

Nous puiserons dans leurs travaux la genèse de l'intertextualité, son origine, son historique, son évolution à travers les époques et ce, en nous intéressant à la conception qu'en donne chacun des théoriciens mentionnés. Nous évoquerons les enjeux d'une démarche analytique intertextuelle, mais également son apport dans le champ de la critique littéraire.

Il s'agira pour nous d'y cueillir les clés qui nous permettront d'interpréter chaque fragment intertextuel dont foisonne notre corpus.

Par ailleurs, nous ferons appel aux ouvrages de Nathalie Piégay-Gros et d'Anne Claire Gignoux que nous avons jugés fort intéressants car représentant une initiation à la notion de l'intertextualité, et d'autant plus instructifs pour le lecteur qu'ils la vulgarisent et la rendent accessible.

Pour l'analyse d'une partie du paratexte inhérente à notre corpus, elle se fera à la lumière des travaux de recherche de l'éminent Gérard Genette qui, dans son ouvrage *Palimpsestes* définit les relations hypertextuelles dont le paratexte représente une catégorie.

Nous nous aiderons également de son ouvrage *Seuils* qui porte bien son titre, et qui nous renvoie littéralement au "seuil" du texte littéraire, les composantes qui entourent le texte. Nous y puiserons l'apport et l'enjeu de chaque élément paratextuel dans l'appréhension et l'analyse d'un texte littéraire.

Outre les ouvrages de Genette, nous nous appuyons également sur l'ouvrage de Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, qui apporte un éclairage sur certains concepts littéraires élémentaires et quelques critiques qui leur sont affiliés.

Concernant la thématique de l'exil et sa "transcription littéraire", son acception dans le champ de la littérature et la manière dont elle se laisse lire, nous avons opté pour plusieurs théoriciens et critiques qui ont réfléchi à la représentation de l'exil dans l'écriture.

Etant donné leur grand nombre, nous n'en citerons que quelques-uns.

Nous ferons principalement appel à Talahite-Moodely dont son *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones* regorge de perspectives analytiques, de substrats concernant la thématique de l'exil.

Cet ouvrage représente un apport considérable dans notre travail de recherche car il est caractérisé par plusieurs visions de l'exil et de son écriture, traduites par la participation et l'intervention de nombre d'auteurs, de philosophes et de critiques.

La partie consacrée à l'exil étant composée de plusieurs éléments, plusieurs chapitres, qui rassemblent les textes de notre corpus, nous proposerons pour chacun d'entre eux des ouvrages théoriques, essais ou récits qui nous aideront à lever le voile sur certains aspects imprécis de l'exil et de son écriture.

Nous pensons notamment (et de manière non exhaustive) à George Gusdorf et Julia Kristeva qui ont réfléchi à la problématique identitaire et à l'écriture du moi de l'exilé, à Paul Ricœur et à Tzvetan Todorov et leurs spéculations sur la mémoire, ainsi qu'à Pernelle Grandjean sur le rapport exil/espace.

D'autres noms et ouvrages théoriques émailleront cette présente thèse, qui représentera, nous l'espérons, une modeste contribution dans la perception de la littérature de l'ailleurs, et la thématique de l'exil qu'elle renferme.

Pour élaborer l'analyse des textes de notre corpus, nous suivrons un plan qui s'étalera sur trois parties.

Nous consacrerons la première partie à l'approche transtextuelle de notre corpus. Il s'agira de mettre en exergue les éléments du paratexte (dédicaces et épigraphes), et ceux qui renvoient à la présence de l'intertextualité (références et citations).

La seconde partie de notre travail de recherche et d'analyse sera axée sur la thématique de l'exil dans une perspective identitaire. Nous y analyserons tout ce qui a trait à l'identité fracturée du sujet exilé et des répercussions qu'elle entraîne.

La troisième partie, quant à elle, portera sur l'aspect "scriptural" de l'exil. Il y sera question de la manière dont la thématique de l'expatriation est perçue et détournée de son sens initial pour figurer dans une sorte de "scriptothérapie". Nous y évoquerons donc les éléments qui semblent renvoyer à l'idée d'un apprivoisement de l'exil, voire de la résignation du sujet exilé.

Il est à mentionner que durant la présente thèse, nous exposerons et définirons les concepts et notions théoriques au fil de l'analyse des textes de notre corpus.

***Première partie***

***Lecture transtextuelle***

***du corpus***

# ***Chapitre 1***

## ***Analyse paratextuelle***

Dans ce présent chapitre, nous nous intéresserons exclusivement à la mise en texte des œuvres de notre corpus. En effet, nous nous donnerons pour mission d'analyser tous les aspects théoriques ressortant de la présentation, du titre, du contenu textuel et de sa composition, ou encore de la narration de chacun des textes qui s'offre à nous.

Plus précisément, il sera question pour nous d'éclairer ces éléments périphériques d'un texte à la lumière des théories choisies dont nous nous servirons en vue de l'analyse de tous les aspects narratologiques constitutifs d'une œuvre. Nous entendons par là tout l'appareil paratextuel (titres, premières de couverture, préfaces, dédicaces, épigraphes, intertitres), ainsi que les traits transtextuels qui, comme nous le verrons, émaillent quelques œuvres de notre corpus.

Pour ce faire, et en vue de rendre accessible l'approche de quelques-uns de ces éléments qui entourent un texte et l'étoffent, nous ferons appel aux notions de Gérard Genette présentées dans *Seuils* pour tout ce qui a rapport à l'analyse paratextuelle, ainsi qu'à son ouvrage *Palimpsestes* pour éclaircir et étayer l'analyse transtextuelle.

Le dit chapitre porte sur l'analyse de l'ensemble de l'appareil paratextuel, autrement dit tous les éléments qui entourent un texte et qui sont susceptibles d'influencer l'interprétation que peut éventuellement en faire le lecteur. Aussi nombreux que soient ces éléments qui sont intéressants à plus d'un titre et qui méritent qu'on s'y penche, nous ne nous contenterons que de quelques-uns que nous jugeons utiles par rapport à notre corpus. Il s'agira des dédicaces, et des épigraphes.

### 1.1. Aperçu théorique sur le paratexte : péritexte et épitexte.

Avant de procéder à l'analyse des dédicaces et des épigraphes de notre corpus, il serait nécessaire de définir quelques notions théoriques que Gérard Genette a consignées dans son célèbre ouvrage *Seuils et Palimpsestes*.

Le péritexte et l'épitexte font partie de la "transtextualité", terme employé par Gérard Genette pour mettre en exergue le rapport du texte à d'autres textes, son ouverture à d'autres écrits. Le critique généralise certaines pratiques textuelles à une transcendance textuelle du texte.

Pour Genette, la transcendance suggère que le texte ne pourrait être pris et interprété dans son état le plus brut, il l'implante dans une espèce de lien avec d'autres textes, et précise que l'objet de la poétique est la transtextualité ou transcendance textuelle, c'est-à-dire « *tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* »<sup>21</sup>

Par ce terme général, le critique distingue cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.

Pour le présent chapitre, nous nous intéresserons à la paratextualité qui figure tout ce qui vient à la périphérie du texte, et qui pourrait y semer quelques significations quant à son contenu. En effet, le rapport du texte à son paratexte peut se montrer d'une richesse indéniable, et apporter quelques pistes de lecture.

Pour ce faire, nous reviendrons dans notre analyse aux travaux de Genette dans son illustre ouvrage *Seuils*.

Nous remarquons, à ce propos, que le seul titre de cet ouvrage renvoie de manière explicite et criante à son contenu ; le mot « seuil » représentant en général le premier contact, la première approche, le premier pas franchi vers l'intérieur, en l'occurrence ici, l'œuvre. Celle-ci laisse s'engouffrer en elle le lecteur : c'est la frontière au-delà de laquelle s'ouvre un espace textuel, un champ d'investigation immense qui ouvre la voie à de multiples possibilités, de nombreuses perspectives ayant pour seul but

---

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, éditions du Seuil, 1982, p.7



d'assurer la réception et la compréhension du texte. Ce dernier ne saurait se présenter au lecteur sans appareils, sans atours, voire à l'état brut, tel qu'il a été dicté par l'imagination et la créativité de l'auteur. Pour assurer sinon sa réception, du moins son entrée dans la sphère des textes reconnus comme tels, l'auteur doit « encercler » son texte d'éléments hétérogènes, périphériques et caractéristiques de l'horizon spatial que Gérard Genette nomme paratextuels. Ces derniers sont pour Gérard Genette l'enveloppe extérieure du texte, son seuil ; l'écorce qui en se dissolvant, laisse apparaître la trame du texte, en dévoilant la charpente.

Pierre Macherey quant à lui a employé le vocable « marge » pour délimiter le périmètre entourant un texte et le présente comme suit :

*« On dira : pour connaître l'œuvre, il faut nécessairement en sortir(...)Il faut alors supposer que l'œuvre a ses marges , ce qui encore en elle ne l'est plus tout à fait, et d'où on peut voir sa naissance, sa production »<sup>22</sup>*

Le paratexte serait donc tout ce par quoi un texte se présenterait à son lecteur, et qui lui donnerait en quelque sorte une existence matérielle. Il contribuerait de cette façon à concrétiser son aspect scriptural en l'ancrant dans l'espace qui l'environne et en impliquant dans sa perception (compréhension et interprétation) un ensemble d'éléments hétéroclites qui lui donnent sens et consistance, et à travers lesquels il puise toute sa crédibilité.

Gérard Genette le définit ainsi :

*« Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public »<sup>23</sup>*

D'après cette définition, l'on comprend qu'un texte sans paratexte, qui se laisserait lire à l'état nu sans l'accompagnement d'un certain nombre de réalisations textuelles périphériques, ne saurait prétendre au statut matériel de « livre » et ne serait reconnu comme tel par le lectorat et la critique littéraire. En effet, on imagine mal un texte présenté comme tel, à l'état brut, découvert, défeuillé, dont l'apparence serait inachevée et élémentaire, sans l'appui d'un titre, d'une préface ou d'une illustration ,

---

<sup>22</sup>Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, éditions Maspero, 1966 (réédition 2014), p.37

<sup>23</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.7 /8.

être reçu et interprété par le lecteur conformément au dessein initial de l'auteur. Le lecteur s'en éloignerait inéluctablement. Nous irons encore plus loin, un auteur proposant au public un texte sans fioritures ni ornements perdra de sa crédibilité et de sa « probable véracité » aux yeux de son lectorat, ce dernier étant beaucoup plus habitué aux présentations livresques qui se trouvent être le plus en usage, et qui répondent à certaines attentes et exigences esthétiques.

Gérard Genette pour justifier le titre de son ouvrage et sa conformité à ce qui s'y rattache déclare :

*« Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil ou (...) d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. »<sup>24</sup>*

Cette citation se trouve être révélatrice à plus d'un titre et mériterait, de ce fait, qu'on s'y penche étant donné la nouvelle perspective qu'elle offre quant à l'acceptation du paratexte. En effet, il est considéré et présenté comme la seule possibilité d'appréhender le texte, de s'y introduire, de s'en imprégner afin d'en dégager la structure interne, et dans un second temps l'étoffer d'une interprétation qui serait propre au lecteur. Le paratexte exploité de la sorte acquiert le symbole et le sens d'une fenêtre qui donne à voir l'horizon sur lequel peut se dessiner un texte, dans la mesure où ledit horizon comporte des éléments chargés de sens et facilitant la « conceptualisation » du contenu de l'œuvre. Cette dernière se trouvera donc éclairée par le seul regard que pourra porter sur elle le lecteur, ainsi que par les indices que peuvent éventuellement procurer les éléments environnants du texte.

Le paratexte a donc pour fonction, non seulement, de présenter le texte en dehors de son contenu thématique mais également d'inviter le lecteur à s'y plonger. En effet, un texte sans préface par exemple ne saurait « attirer » plus de lecteurs qu'un texte enjolivé du moindre élément paratextuel : l'enjeu premier est donc la réception du texte. Par-là, nous entendons le rôle informatif du paratexte, il constitue en effet le soubassement, le prolongement et la continuité du texte ou de son organisation

---

<sup>24</sup> Ibid., p.8

externe, la première image qu'il peut renvoyer au lecteur et d'après laquelle ce dernier décidera de s'y intéresser ou pas.

Dans cette zone spatiale qui préfigure l'extérieur (péritexte) comme un commentaire de l'auteur sur le texte, le lecteur pourra glaner çà et là des informations, des commentaires, des notes susceptibles d'en orienter la compréhension et /ou l'interprétation.

Gérard Genette déclare à ce propos :

*« (...) lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente(...) »<sup>25</sup>*

Ou encore Philippe Lejeune qui le présente ainsi :

*« Frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture. »<sup>26</sup>*

Là apparaît donc toute la complexité de la fonction première du paratexte et du rapport étroit qui le relie à l'interprétation que peut en faire un lecteur averti. Gérard Genette parle de stratégie de la part de l'auteur afin de rendre sinon compréhensible du moins accessible son écrit, en laissant agir les aspects paratextuels sur l'esprit du lecteur et son interprétation au vue d'en faire ressortir la substance et la dynamique à laquelle il obéit à travers une lecture pertinente. Philippe Lejeune va encore plus loin dans son raisonnement et son acception du mot « paratexte » ; en effet, il lui accorde une importance majeure et considérable, le plein pouvoir sur le lecteur dans la mesure où il peut commander l'interprétation que ce dernier peut faire du texte et avoir la haute main sur ses pré-requis, ses premières impressions concernant l'œuvre. La compréhension de cette dernière serait donc conditionnée par la seule présence de données paratextuelles, ce qui serait un tantinet réducteur puisque cette conception peut porter préjudice au contenu et à la thématique du texte.

Dans la même perspective, et pour souligner davantage l'importance incontestable des éléments partextuels, Pierre Macherey ajoute :

---

<sup>25</sup> Ibid., p.8

<sup>26</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éditions du Seuil, 1975, p.45

*« Il ne s'agit pas de pans rapportés, élaborés sur un autre terrain que celui de la production de l'œuvre et transportés tels quels en elle. Ces énoncés ne sont pas seulement introduits en l'œuvre : mais remaniés par elle, ils prennent un sens différent de celui qu'ils avaient au départ, et deviennent véritablement des éléments de l'œuvre. »<sup>27</sup>*

Pierre Macherey donne à partir de cette citation une autre façon de penser le paratexte d'un texte. En effet, pour lui les éléments qui le constituent ne se limitent pas à leur simple apparition aux abords du texte, ils ne peuvent être uniquement définis par l'espace qu'ils occupent. L'auteur en les intégrant dans son texte permet à ce dernier de les modifier et d'adapter leur portée sémantique et fonctionnelle à sa propre constitution, sa structure interne, ils deviennent dans ce cas-ci partie intégrante du texte.

Mais Macherey ne se limite pas à l'aspect informatif du paratexte. Bien au contraire, pour lui les éléments paratextuels poussent à une lecture plus complexe, plus achevée et qui fait entrer en ligne de compte la subtilité des non-dits que le lecteur devra lire et interpréter, ici paratexte rime avec indice.

*« Il faut supprimer ces images de la rêverie critique, et voir que l'œuvre n'a pas d'intérieur, pas d'extérieur : ou plutôt, son intérieur est comme un extérieur, exhibé, éclaté. Ainsi elle est livrée à l'œil qui la fouille comme une dépouille, mieux comme un écorché. Le ventre ouvert : car c'est pour elle une fermeture de se montrer ainsi. Ce qu'elle ne dit pas, elle le montre d'un signe qui ne peut être entendu, mais qu'il faut voir. Ainsi la critique, allégoriquement, combine l'usage de l'ouïe et de la vue : ce qui ne peut être entendu, il faut savoir l'identifier du regard. Une fois de plus il apparaît que l'œuvre ne s'adresse pas à qui la lit de façon simple, mais complexe. »<sup>28</sup>*

Il s'agit ici pour Macherey d'établir un constat, d'émettre une précision, de mettre en exergue une autre fonction des éléments paratextuels, celle qui consiste à mettre à

---

<sup>27</sup>Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, éditions Maspero, 1966 (réédition 2014), p.40

<sup>28</sup> Ibid, p.40

nu, à dévoiler ce que le texte tait, et ce à travers des indices, des signes que le paratexte enfermerait en son cœur. Outre présenter, définir et illustrer, le paratexte vu sous cet angle se laisse voir comme un « guide », un « mode de lecture » ; il aiderait le lecteur et l'orienterait en lui laissant deviner d'autres pistes d'exploitation et d'interprétation. Il porterait l'attention du lecteur vers d'autres aspects du texte, que l'auteur aura jugés nécessaires à la réception de son œuvre, introduits sous une forme paratextuelle.

Le lecteur, de cette façon, se verra dans la contrainte de recourir à la périphérie du texte pour aspirer à l'éclaircissement de certaines zones d'ombre. Au contact de ces facteurs environnants du texte, le lecteur sera dans la capacité de détecter ce qui est apparent et flagrant, de dissocier l'implicite de l'explicite grâce aux indices puisés dans une préface, une correspondance de l'auteur ou encore des notes le concernant.

Comme il a été mentionné ci-dessus, le paratexte se constitue de deux composants séparés par leur zone spatiale mais qui s'avèrent être complémentaires du texte, à savoir le péri-texte et l'épi-texte. Ces deux versants du texte représentent le champ spatial du paratexte parce qu'ils laissent deviner une scission entre les éléments ayant un rapport direct avec l'existence matérielle du texte, et d'autres qui viennent étoffer et enrichir son apparence externe. En effet, une préface, des intertitres ou encore une correspondance délimitent l'emplacement du paratexte par rapport à celui du texte. Les éléments paratextuels arrivent à présenter un texte de manière certes « hachée » mais dont les aspects externes peuvent parachever la compréhension. Ainsi, cette fission représente une autre perspective d'aborder un texte, étant donné la multitude d'indices et d'indications que peuvent comporter ces fragments externes à l'œuvre et qui peuvent se montrer d'une efficacité criante dans son interprétation.

Cette délimitation spatiale peut se présenter doublée d'une dimension temporelle ; un paratexte peut, en effet, être original, antérieur, ultérieur ou encore tardif, voire posthume ou anthume quant à l'édition originale d'un texte. Cette dernière représente la situation diachronique du paratexte.

A ce sujet, Gérard Genette écrit :

*« Comme il doit désormais aller de soi, péri texte et épitéxte se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte... »<sup>29</sup>*

Cette citation nous amène à penser le texte de manière tout à fait singulière puisqu'elle suggère sa composition non plus thématique mais beaucoup plus formelle. Ainsi, il apparaît clair et évident que le texte est un amalgame de plusieurs éléments hétérogènes, aussi bien externes qu'internes à sa structure du dedans. Il se définit d'un point de vue paratextuel comme une jonction entre de multiples fragments composites qui feront ressortir, à la lumière d'une lecture approfondie voire même analytique, la charpente extérieure de l'œuvre à laquelle viendront se greffer d'autres fractions se définissant par leur proximité au texte, mais qui n'en font pas partie intégrante.

Il serait raisonnable d'établir pour la suite de notre analyse une définition, une acception de ces deux pans qui caractérisent le paratexte d'un texte.

Le péri texte (comme le préfixe « péri » le suggère) représente tout le périmètre du texte, précisément tous les éléments qui s'y rattachent et qui en maintiennent la matérialisation dans l'esprit de l'auteur. En d'autres termes, tout ce qui peut être susceptible de faire connaître le texte et « l'enjoliver » tout en en donnant des précisions relève du péri texte, il pourra s'agir du titre, de la première de couverture, de la préface, ou encore des intertitres. Tout ce qui peut avoir rapport au texte, et qui se tient aux abords ou au plus près de ce dernier, qui consiste en sa présentation, et qui établit un premier rapport direct avec le public relève de l'appareil péri textuel.

Gérard Genette précise :

*« (...) autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai péri texte cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique (...) »<sup>30</sup>*

Quant à l'épitéxte, il agit par une sorte de « commentaire » informatif sur le texte. Se situant en dehors du texte (matériellement parlant, puisque l'auteur et /ou l'éditeur

---

<sup>29</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.11

<sup>30</sup> Ibid., p.11

viendraient le greffer sur le texte original), il en représenterait une suite, un prolongement qui figurerait l'aspect extérieur du texte. L'építex-te pourrait alors être perçu comme des ajouts textuels (d'ordre public comme les entretiens ou privé comme les correspondances) qui viendraient semer des indices çà et là quant à la réception du texte et son interprétation, les circonstances qui ont vu la naissance de l'œuvre ou encore les échos de son accueil dans la sphère de la critique littéraire. Les informations et les indications qu'il peut divulguer quant au contenu du texte, les conditions de son apparition, voire même la place qu'il tient dans le paysage littéraire contribuent à donner une toute autre image du texte puisque les éléments építex-tuels viennent conditionner dans une certaine mesure et de manière implicite la réception du texte, et l'idée que peut s'en faire le lecteur. Ce dernier, une fois la lecture du texte achevée pourra puiser dans lesdits éléments dans le but de parfaire sa compréhension et son analyse du contenu, mais pourra également aller à la rencontre de quelques repères biographiques (renseignements relatifs à ses motivations, à son parcours personnel, à l'accueil de son texte, à sa nature, au degré de véracité des événements narrés..., etc.)

Gérard Genette nous éclaire :

*« Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse(ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, építex-te(...) »<sup>31</sup>*

Le critique soulève dans cet extrait de *Seuils* un point qui s'avère très important dans la dissociation de la dichotomie péritex-te/építex-te et sur lequel nous allons nous pencher. En effet, pour instaurer une certaine dissemblance, une sorte de contraste entre ces deux éléments paratextuels, Gérard Genette a usé d'une expression qui révèle à elle seule la portée spatiale de chacun de ces aspects. Ainsi la formule ou le syntagme « à distance plus respectueuse » laisse deviner la caractéristique principale et non moins capitale de l'építex-te, et établit de ce fait le point divergent entre ces deux

---

<sup>31</sup> Ibid., p.11

composants du paratexte. Quand l'un se tient au plus près du texte et se rattache à la concrétisation de son apparence extérieure, l'autre se place de manière isolée, espacée suggérant ainsi l'éloignement plus ou moins approprié à son appellation « épitexte », qui définit par ricochet sa fonction principale : celle qui consiste à enrichir le texte et à le garnir de fragments extérieurs à son existence matérielle, mais qui lui insuffle paradoxalement sa genèse.

Le paratexte défini comme tel par Gérard Genette ne se limite pas uniquement à la dichotomie péri-texte/épi-texte. Il porte en lui, en outre, ses propres caractéristiques qui englobent et définissent chaque élément qui le compose. Selon Genette, le paratexte recouvre quatre situations : la situation spatiale, temporelle, substantielle et pragmatique.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, la situation spatiale s'attache aux éléments constitutifs du péri-texte et de l'épi-texte. L'emplacement qu'ils occupent détermine leur fonction par rapport au texte et donc l'espace textuel qu'ils investissent se trouve être différent : le premier se place autour du texte et est irrémédiablement lié à son contenu, le second se greffe sur et au texte dont il tire sa crédibilité voire même son origine, ses racines. Le péri-texte assurerait donc la continuité du texte quand l'épi-texte en garantit, si nous pouvons nous exprimer ainsi, la densité et/ou la légitimité.

La situation temporelle installe l'appareil paratextuel dans une période déterminée indiquant le temps et conditionne, pour ainsi dire, l'apparition du paratexte par rapport à l'édition première et originale du texte. Nous entendons par là l'existence effective d'un élément paratextuel dont l'apparition est en décalage par rapport à l'édition initiale. Une préface par exemple peut voir le jour, ultérieurement au texte, par le biais d'une seconde édition, ou d'un remaniement de l'auteur. Il s'agit là de déterminer et de fixer le moment précis dans lequel le surgissement du paratexte s'est fait sentir et l'impact que ce dernier peut avoir sur l'appréhension globale du texte.

La situation substantielle, quant à elle, détermine la nature du paratexte, l'essence de ses composants, leur substance ; il peut être d'ordre textuel ou verbal (titres, préfaces, sous-titres...) et dans ce cas, il se présente au lecteur comme étant lui-même un « texte » faisant partie intégrante du texte. Il peut également relever de l'iconique



(illustrations, images et autres dessins), du matériel (le choix des typographies) ou encore du factuel lorsqu'un fait implicite (textuel ou autre) apparaît dans le texte et révèle au lecteur quelque information susceptible d'en orienter la compréhension. À ce propos, Pierre Macherey déclare :

*« C'est pourquoi il semble bénéfique, et légitime, de se demander à propos de toute production ce qu'elle implique tacitement : sans le dire. L'explicite veut un implicite, tout autour ou à sa suite : car pour parvenir à dire quelque chose, il y en a d'autres qu'il ne faut pas dire. »<sup>32</sup>*

Pierre Macherey nous incite ici à considérer le paratexte d'une toute autre manière, celle qui met en exergue son aptitude à communiquer au lecteur des indices quant à la compréhension du texte. Le paratexte peut se composer d'éléments révélateurs certes et qui orientent, guident le lecteur vers une appréhension approfondie du texte mais peut par ailleurs agir en catimini, en jouant sur les non-dits et en faisant ressortir les valeurs d'un discours implicite qui aura le mérite de pousser le lecteur dans ses retranchements et de l'encourager à concevoir le texte de manière inhabituelle mais non moins intéressante. Le péri-texte se veut explicite ; les éléments qui le constituent ayant un rapport étroit mais direct avec le contenu du texte, l'épi-texte quant à lui agit par indications implicites et ce, à travers des notes, des annexes, des interviews à partir desquels le lecteur pourra éventuellement dégager du sens.

La dernière situation qui caractérise un paratexte est pragmatique. Elle concerne l'instance responsable de « la production » du paratexte et de celle qui le reçoit. Elle établit ainsi une sorte de situation de communication avec destinataire (auteur et/ou éditeur), destinataire (le public en général et le lecteur en particulier), la nature du message et sa force illocutoire (conseil, injonction, avertissement...). Cette situation révèle la portée fonctionnelle et plus précisément communicative du paratexte. En effet, avant de rendre compte du texte et de ses éléments périphériques générateurs de sens, un paratexte devra prendre en charge la situation de communication qui mettra en action tous les tenants et aboutissants de cette stratégie discursive dont le but n'est nul autre que celui d'inscrire le texte dans une dynamique de réception certaine.

---

<sup>32</sup> Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, éditions Maspero, 1966 (réédition 2014), p.35

Après avoir donné un aperçu théorique concernant le paratexte, son acception, ses composants et ses caractéristiques, nous allons nous atteler à présent à l'analyse paratextuelle des ouvrages de notre corpus à savoir *L'Année des chiens*, *Je Fais comme fait dans la mer le nageur*, *Notes d'une musique ancienne*, *Le Dernier refuge*, *L'Année de l'éclipse* et *La Prière de la peur*.

Nous définirons les aspects paratextuels qui nous intéressent à savoir les dédicaces, les épigraphes, au fur et à mesure de l'analyse que nous en ferons, en nous basant sur les œuvres de notre corpus.

## 1.2. Les dédicaces, ou l'apparition implicite de l'auteur.

Éléments constitutifs du périphrase, les dédicaces survenant en tête du livre<sup>33</sup>, avant l'incipit sont ces quelques lignes par lesquelles on dédie un texte, un ouvrage ou encore une œuvre à une tierce personne. Elles peuvent prendre l'apparence d'une litanie de personnes qui font partie du cercle public ou privé de l'auteur, des individus dont il s'est inspiré pour la rédaction de son œuvre, des écrivains, des théoriciens, des critiques qui ont instillé en lui l'envie d'écrire. Elles peuvent également se présenter sous une forme anonyme qui met en avant l'importance de la relation particulière et profonde qui lie l'auteur à son public, ses admirateurs, et qui laisse deviner de ce fait un véritable rapport de complicité, faisant envisager ainsi le lecteur non plus comme simple récepteur du message en l'occurrence du texte, mais comme un participant à part entière à l'élaboration dudit texte.

Les dédicaces peuvent être considérées comme une espèce d'hommage à travers lequel un auteur manifeste sa gratitude ou sa reconnaissance à une personne déterminée et précise pour l'aide, le soutien apportés. C'est une action honorifique qu'adresse l'auteur à un individu qu'il veut intégrer dans son écrit, de manière certes « périphérique » mais qui instaure une relation privilégiée entre ces deux actants qui tiennent de part et d'autre le récit. Mais pour Gérard Genette, il convient de distinguer deux pratiques de la dédicace : celle qui consiste à rendre hommage à quelqu'un à travers une œuvre, et l'autre qui consiste à signer un exemplaire du texte édité pour un éventuel achat ou don. Il insiste, de ce fait, sur l'importance de faire la différence entre les deux :

*« Si les noms sont fâcheusement identiques, les verbes distinguent fort heureusement ces deux actions : dédier pour la dédicace d'œuvre, dédicacer pour la dédicace d'exemplaire. »<sup>34</sup>*

Définies de cette façon, ces deux pratiques dédicatoires dissipent toute ambiguïté quant à la nature de la dédicace, son (ses) destinataire (s) et les circonstances de sa rédaction. En effet, par la simple évocation et précision du verbe, Gérard Genette

---

<sup>33</sup>Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.129

<sup>34</sup>Ibid, p.120

établit la nature de la relation qui lie l'auteur à son dédicataire ; elle peut être particulière, spécifique et engendrer une certaine connivence, ou se manifester sous une forme plus platonique qui sous-entend une sorte de distance entre l'auteur et son « amateur ». La dissociation, ne permettant plus aucune confusion, assure à l'auteur (dédicataire) la transmission et la réception chez le dédicataire (un autre auteur, un ami, une connaissance, un membre de la famille ou autre) de l'hommage qui lui est rendu.

Si dédicacer un exemplaire peut avoir l'air d'un acte tout à fait impersonnel, dénué de tout investissement affectif de la part de l'auteur (ce dernier peut tout aussi bien dédicacer un livre à une personne inhérente à sa vie privée et inconnue donc du public), dédier une œuvre n'apparaît pas être un acte aussi anodin qu'il n'y paraît. En effet, « dédicacer » est un verbe qui porte en lui-même toute l'impersonnalité et la neutralité de l'auteur (sauf dédicataire proche ou connu de lui) ; c'est ce qui se fait dans les salons du livre, ou dans les ventes-dédicaces. Il n'engage en outre l'auteur qu'à une relation platonique d'auteur à public, ou alors (et plus courant de nos jours) de groupie à idole. Le verbe « dédier » par contre connote l'aspect affectif ou émotionnel qui préside à l'acte dédicatoire. A l'inverse de la relation fan/idole, c'est l'auteur ici qui rend un chaleureux hommage à celui qu'il admire, qu'il estime avoir été son inspirateur ou encore son modèle (nous pensons notamment à Baudelaire qui a dédicacé les Fleurs du Mal à Gautier). Mais plus généralement, on dédicace à un fervent lecteur et on dédie à un proche (cercle familial ou amical).

A ce propos, Gérard Genette déclare :

*« J'entends par dédicataire une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. »<sup>35</sup>*

---

<sup>35</sup> Ibid, p.134

Ou encore plus loin :

*« Le dédicataire public est une personne plus ou moins, connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre. »<sup>36</sup>*

Concernant les fonctions d'une dédicace d'œuvre, tout ce qui peut s'en dire est l'aspect « honorifique » par rapport au dédicataire quel qu'il soit (cercle familial, amical ou autre). En effet, par cet acte, le dédicateur (l'auteur) annonce et précise la nature de sa relation avec le dédicataire, qu'il met en avant et présente désormais comme un privilégié. La dédicace ainsi conçue est un signe qui met en exergue l'entourage sinon privé, du moins public de l'auteur et le type de relations qui peuvent le lier à son milieu personnel ou professionnel. Il serait judicieux de soulever l'importance d'un point ; celui qui consiste à dire qu'une dédicace peut étoffer et enrichir la partie dans laquelle il est question de la biographie de l'auteur. En effet, en prenant connaissance des noms, des personnes figurant dans la liste des dédicataires, le lecteur se fera une image plus précise des « fréquentations » de l'écrivain, des affinités qui le lient à des personnalités ou des membres de sa famille, et parviendra par la suite, à l'aide d'autres éléments biographiques, à cerner de manière plus évidente, plus claire et explicite la personnalité et le tempérament de l'auteur ; le lecteur sera à priori capable de déceler le degré d'engagement « affectif » de l'auteur dans ses écrits, et ce à travers la reconnaissance et la gratitude qui ressortent de ses dédicaces.

Gérard Genette précise :

*« (...) sa fonction propre (...) s'épuise dans cette affiche, explicite ou non, c'est-à-dire précisant la nature de la relation... »<sup>37</sup>*

Outre la fonction d'identification de la relation pouvant exister entre dédicateur/dedicataire, la pratique dédicatoire en revêt une autre ; celle qui consiste à faire participer le dédicataire, bon gré mal gré, dans la conception de l'œuvre. En effet, une fois invoqué et convoqué, le dédicataire, en tant que personne privilégiée, fait partie intégrante du texte qui d'une certaine manière le loue ; il en devient ainsi tout

---

<sup>36</sup> Ibid, p.134

<sup>37</sup> Ibid, p.138

aussi responsable que l'auteur, et ceci sans avoir demandé à y être impliqué. Vue sous cet angle-là, la dédicace s'avère être un atout textuel à double tranchant pour le dédicataire : être honoré en en assumant la responsabilité, cette dernière lui étant incombée à son insu. Cette « responsabilité », qui d'ailleurs semble un mot bien trop conséquent, ne fait que traduire en fait et au final l'appui et l'assistance ou encore le patronage du dédicataire, et les reflète à travers la seule mention de son nom. Le dédicataire se retrouve ainsi en porte-à-faux ; recevant l'honneur de figurer parmi les dédicataires d'une œuvre, il lui est demandé implicitement de prendre en charge ladite œuvre, une exhortation qu'il ne peut décliner, sous peine d'être étiqueté de fruste et de manquer aux règles de la diplomatie.

Gérard Genette à ce propos affirme :

*« Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, volens nolens, un peu de son soutien, et donc de sa participation. Ce peu n'est pas rien : faut-il rappeler encore que le garant, en latin, se disait auctor ? »<sup>38</sup>*

Le théoricien soulève ici un point qu'il serait utile d'explicitier ; Genette déclare, à travers la dernière phrase de cette citation, que le dédicataire et l'auteur n'agissent que dans une seule et même visée, celle qui consiste à donner un peu plus de crédibilité à l'œuvre. En effet, en convoquant le dédicataire, en le faisant apparaître à l'intérieur de son texte, l'auteur demande de manière implicite et subtile de se porter garant des paroles qui suivront, du contenu de son écrit. Le critique va encore plus loin dans son raisonnement et dans l'acceptation du rôle du dédicataire, par l'emploi du mot « auctor » qui signifie littéralement « auteur ». Genette à travers ce vocable assimile le dédicataire à l'auteur et suggère de la sorte la tâche à laquelle il devra s'atteler, voire le degré de participation et de contribution qu'il peut éventuellement apporter au texte, de façon à en assurer d'une certaine manière, la plausibilité et la légitimité.

Si nous nous penchons à présent sur les dédicaces des œuvres de notre corpus, nous remarquerons que ce sont des dédicaces d'œuvres, qui renvoient à des destinataires faisant plus ou moins partie du cercle amical ou familial très restreint des auteurs.

---

<sup>38</sup> Ibid, p.139

Nous commencerons par celles des deux textes de Sadek Aissat. La dédicace de *L'Année des chiens* se présente aussi simplement et sobrement que le fut son dédicateur :

*Aux miens. Aux nôtres.*

Sans aucune équivoque ou ambiguïté possibles, cette dédicace porte en elle-même toute la pensée profonde et humaniste, et qui transparait à travers toute son écriture. En effet, un certain fatalisme s'en dégage à travers la charge émotionnelle et affective criante insufflée à la narration, un point aisément détectable dans l'histoire et le contenu du texte et encore plus pour un lecteur averti, qui se trouve en possession de quelques repères biographiques puisque ces derniers se reflètent d'une certaine manière dans les textes (l'expérience de l'exil de l'auteur).

Par la sobriété et la simplicité de cette dédicace, l'auteur voulait assurément toucher le plus grand nombre possible de lecteurs en les embarquant dans l'aventure de son écriture (et par ricochet de sa propre expérience). Comme l'a précisé Gérard Genette, en impliquant les dédicataires dans son texte, l'auteur leur demande sinon de s'identifier à l'histoire des personnages, du moins d'y participer, d'où l'utilisation du pronom possessif « nôtres ».

De par son expérience d'expatrié, nous serions tentée de voir dans le mot « nôtres » tous les exilés de son pays, et ça ne serait pas tout à fait faux ou inutile d'y accorder une telle importance étant donné l'aspect humaniste et altruiste de l'auteur. Ainsi, tous les exilés qui fuient la violence de la décennie noire, toutes les victimes de l'obscurantisme pourront, d'une manière ou d'une autre, se reconnaître dans le vécu et le parcours des personnages de ce texte. Ce pronom traduit la grande famille des exilés, l'auteur en fait partie intégrante.

Le dédicateur est donc l'auteur lui-même au vu de son investissement et de son engagement auprès des « miens » (en d'autres termes son cercle familial et /ou privé) mais également des « nôtres » (communauté ou groupe social auxquels il s'intègre, voire même s'identifie). Dans ce « nôtres », une autre idée se révèle au lecteur, celle qui laisse voir une destinée commune, une même et unique origine qui met en rapport l'auteur ainsi que ses compatriotes et qui préfigure un attachement viscéral, un

dévouement et un amour incommensurables pour le pays. Ce dernier est abimé et rendu étranger par l'horreur sanguinaire de la décennie noire. En dédiant ce texte à ses concitoyens, Sadek Aissat leur peint une image peu reluisante de l'exil, et leur signifie qu'en dépit de la distance, il les porte en lui comme les empreintes du pays natal, un rappel de ses racines et de son origine. Cette dichotomie (miens/nôtres) met en relief les deux sortes de dédicataires déjà évoquées ; l'une relevant du cercle familial et l'autre reflétant celui d'une communauté dans laquelle il se reconnaît et avec qui il partage la même expérience douloureuse de l'exil. C'est une façon pour le dédicataire, en l'occurrence l'auteur de signifier sa considération, son empathie et son intérêt envers ses compatriotes, et plus particulièrement ceux qui ont payé de leur vie ou de leur désertion la folie sanguinaire de la décennie noire. Par ce geste, celui de réunir entourage et anonymes, l'auteur ancre ces dédicataires dans sa propre expérience et les incite à (re)penser cette époque meurtrière de l'Algérie à travers le regard inquiet et dépité que portent les personnages de son texte sur ce pan funestement célèbre de l'histoire du pays.

En dédiant de la sorte son livre, Sadek Aissat place ses dédicataires en témoins ; témoins de l'amertume du quotidien, des séquelles d'une éprouvante aventure qui déracine et dépersonnalise un individu, mais témoin également du parcours et du quotidien d'exilé, et ce en proposant une panoplie de personnages entamés par le remords et la nostalgie. Ainsi, aux uns il rend hommage à travers l'écriture de l'exil (en cherchant à les impliquer dans son vécu, ce sont en l'occurrence sa famille et ses connaissances), et aux autres il peint et décrit une douloureuse expérience, un témoignage poignant. En d'autres termes et en vue de clarifier davantage le statut de ces dédicataires, nous dirons que Sadek Aissat évoque ses « miens » en guise de reconnaissance et de gratitude. Quant à ses « nôtres », c'est pour leur faciliter l'accès à son univers, sa personne ainsi que son parcours, les imprégner en quelque sorte de sa vision de la chose dans une visée bien précise, celle de rendre accessible ses écrits.

Dans son second texte *Je Fais comme fait dans la mer le nageur*, Sadek Aissat opte pour une toute autre forme de dédicace, qui ne correspond en rien aux pratiques traditionnelles et classiques que nous connaissons. Elles se présentent comme suit :



*Un bout de terre...ma tribu*

*Papa dis Ouallah el'adhim je vais boire de l'eau*

*Wincincala Nadia*

*Le mystère cache la mer l'air le soleil*

*Maintenant rien ne peut éteindre*

*La flamme du chant de l'arbre*

*Le mystère retient le chant des arbres*

*Comme un clou dans une boîte*

*Le soleil est jaune gai mais moi je suis sombre*

*Wincincala Neila*

Nous entendons par différence la manière dont elles s'organisent, se laissent lire et l'aspect par lequel elles se présentent au lecteur. En effet, face à la simplicité et à la concision de la dédicace de *L'Année des chiens*, celles de *Je Fais comme fait dans la mer le nageur* apparaissent, à première vue, plus complexes de par leur aspect formel ainsi que « thématique » ou plus précisément de par la nature du message qu'elles véhiculent. Nous remarquons en outre le terme « Wincincala », mot utilisé dans certaines tribus indiennes, et qui signifie littéralement « jeune fille ». Ainsi, l'auteur précise la tranche d'âge de ses deux dédicataires.

La première dédicace apparaît, au premier abord, comme une épigraphe autographe (attribuée par l'auteur lui-même), une sorte d'extrait ou de citation d'une œuvre que l'auteur aurait puisée dans un texte antérieur, mais la mention des dédicataires dans la dernière phrase, vient remettre en question la nature de cet élément paratextuel. En effet, si cette dédicace a l'apparence d'un extrait d'une autre œuvre, de ce que les critiques appellent théoriquement « épigraphe », l'apparition des deux prénoms des filles de l'auteur nous ramène à considérer ce constituant périphérique du texte comme étant une dédicace « déguisée ».

Sadek Aissat a choisi cette fois-ci d'accompagner sa dédicace d'un petit texte, qui rappelle et qui porte en filigrane la thématique toujours omniprésente et obsessionnelle

de l'exil. Par cet acte, il implique ses dédicataires dans son expérience personnelle de l'émigration, en convoquant cette fois-ci, non plus des anonymes, qui marquent de leur présence l'impersonnalité de la dédicace, mais bien des individus faisant partie intégrante de sa vie ; ses filles et les femmes de sa tribu de manière plus globale.

Depuis sa terre d'accueil, cette dédicace a comme un goût de rappel, elle agit sur l'esprit de l'auteur comme des réminiscences auxquelles il ne fait qu'obéir sans aucune velléité : il rappelle la douloureuse expérience de l'exil mais surtout celle d'être/d'avoir été arraché à sa « tribu ». Le choix ici de ce vocable n'est nullement le fruit du hasard, ce mot renvoyant à la solidarité et la cohésion nécessaires à toute communauté, à tout groupe social défini comme tel. Il laisse également planer l'idée d'attachement viscéral et profond aux personnes partageant avec lui la même identité, les mêmes origines et qui ont assisté, impuissants et révoltés, à la « décomposition » de leur pays.

C'est un déchirement, un écartèlement, un déracinement dont l'auteur essaye de combler les brèches et les fêlures, d'amoindrir les répercussions, et ce à travers une dédicace portant à son paroxysme son chauvinisme et son dévouement au pays et poussant celui-ci à se répercuter sur sa « tribu ». En lui dédiant ces quelques lignes, l'auteur chercherait à faire sortir de l'ombre cette tribu cachée dans les ténèbres d'une patrie en dérive, il ferait ainsi revivre toutes les personnes qui ont fait son passé ou qui y ont participé d'une manière ou d'une autre. C'est donc une dédicace « spécifique » qui s'adresserait à un cercle restreint de personnes, et qui rattacherait encore l'auteur à ses origines, à son passé, à sa tribu. Cette dédicace contrairement à la précédente se focalise en grande partie sur la vie passée de l'auteur et y ramène inévitablement le lecteur par la seule mention du mot « tribu ». En effet, le lecteur aura l'impression de renouer avec l'ancienne vie de l'auteur et non plus avec son présent d'exilé. Avec l'évocation des femmes de sa tribu, il fait référence à une partie de sa vie désormais révolue mais qu'il tente néanmoins de ressusciter à travers une dédicace moins impersonnelle et beaucoup plus ciblée que la précédente.

Cette sorte d'épigraphe que l'auteur a décidé de mettre en exergue à la première page accompagnée de deux dédicaces et qui peut, plus ou moins, faire office de

préface préfigure le contexte dans lequel a été rédigée l'œuvre, autrement dit l'exil et les thématiques qui s'y rattachent. Ces derniers semblent ancrer le texte dans une perspective de lecture autobiographique. En effet, c'est pour rappeler sa propre expérience que l'auteur reprend à chaque fois cette thématique. Le choix des tournures, phrases et vocables employés n'est donc pas fortuit, ni aléatoire. De ce fait, l'auteur retrace l'itinéraire qui s'avère être le plus emprunté par ses compatriotes en évoquant les deux rives de la Méditerranée, à savoir Alger-Marseille. Ces quelques lignes serviront donc au lecteur de guide, de mode d'emploi quant à la manière d'appréhender ce texte et de l'assimiler

Ce petit énoncé par lequel s'ouvre le texte peut faire, par ailleurs, référence à une autre catégorie d'exilés ; celle des faux-papiers, ou plus communément appelés les « harragas » qui, une fois franchi le cap de l'expédition hasardeuse à bord d'esquifs non moins douteux, posséderont dès lors une histoire bleue, parce que dictée par la mer, l'eau. Nous retrouverons ce champ lexical dans la dédicace suivante et qui, comme dans le titre lui-même de la deuxième œuvre de Sadek Aissat *Je Fais comme fait dans la mer le nageur*, sera le fil conducteur du récit. Il est renforcé et explicité par cette image de la plage où des âmes voyagent. Image pouvant être interprétée de deux façons différentes : la première, au sens propre, représente la triste fin de ceux qui s'embarquent clandestinement dans ce type d'aventure, provoquant ainsi leur propre mort. La deuxième, métaphoriquement ou au sens figuré, peut se résumer à l'image des âmes en peine, en perdition et en proie à l'errance au bord d'une plage d'où ils entrevoient encore les contours bien trop flous de leur patrie.

Les deux dédicaces revêtent, en outre, un aspect plus personnel et relèvent du cercle familial de l'auteur puisqu'elles sont adressées à ses deux filles (Nadia et Neila). L'on remarquera qu'il y ait fait encore référence au champ lexical du mot « eau », ce qui nous renvoie inévitablement à la thématique sous-tendue par le texte. Néanmoins et à première vue, nous ne pouvons déclarer qu'une phrase ou un texte laconique avec mentionnés en-dessous, les noms des supposés dédicataires puissent relever de la dédicace définie comme telle.

Gérard Genette appelle ce type de dédicace (qui s'avère être l'ancêtre de la dédicace moderne puisqu'elle date du XVIII<sup>e</sup> siècle) épître dédicatoire qu'il définit comme suit :

« (...) la dédicace devient un énoncé autonome, soit sous la forme brève d'une simple mention du dédicataire, soit sous la forme plus développée d'un discours adressé à celui-ci, et généralement baptisé épître dédicatoire... »<sup>39</sup>

Dans cette citation, Gérard Genette lève le voile sur la forme de la dédicace qui, depuis son apparition, a connu de nombreuses modifications jusqu'à s'élargir à un petit énoncé qui non seulement comporte la dédicace mais qui jette par ailleurs des indices et des fils conducteurs quant à la compréhension et l'interprétation du texte. Ce ne sont plus ici les noms des dédicataires qui semblent primer dans ce qu'il appelle épître dédicatoire, mais plutôt le contexte dans lequel elles s'inscrivent autrement dit leur texte accompagnateur et l'impact que ce dernier peut avoir sur le lecteur. La dédicace se trouve ainsi étoffée, remise au goût du jour, avec une forme revisitée pour donner davantage de sens et de valeur au contenu plutôt qu'à l'annonce brute et machinale de noms faisant référence aux dédicataires ; la dédicace se retrouve à travers ce renouveau formel (loin des normes descriptives classiques) au service du contenu textuel.

Dans la première dédicace, à savoir « *Papa, dis Ouallah el 'adim je vais boire de l'eau* » adressée à Nadia, l'auteur a sûrement voulu faire référence à une anecdote révélant un moment de complicité partagé avec sa fille. Cette épître dédicatoire revêt un aspect enfantin qui traduit la nature des relations que l'auteur entretenait avec son enfant. Un souvenir de l'intimité et de la connivence d'antan, meublant encore sa mémoire, reprend vie et corps à travers une dédicace et imprègne ainsi de son aura gai et jovial les premières pages du texte, tout en soulignant l'investissement et l'engagement de l'auteur dans sa vie familiale. Cependant, nous pouvons appréhender cette phrase d'un tout autre angle de vue ; celui qui nous poussera à nous intéresser aux éléments constitutifs de cette phrase et à en faire ressortir les mots qui lui

---

<sup>39</sup> Ibid, p.121

insufflent du sens, celui-là même qu'on pourra mettre à profit pour comprendre et analyser le type de texte qui s'offre à nous.

Comme il a été dit précédemment, le mot « eau » n'est pas fortuit et son champ lexical s'avère révélateur et générateur de sens dans cette épître dédicatoire. Outre le fait que l'eau soit l'expression de la vie, elle peut également traduire et signifier le cheminement personnel de l'auteur, à savoir son parcours, son exil puisqu'il n'y a, en l'occurrence, que l'eau, celle de la méditerranée qui sépare son pays natal de sa patrie d'accueil. En faisant référence ainsi à un pan de la thématique du texte dont elle constitue l'en-tête, cette épître dédicatoire remplit une fonction que Gérard Genette décrit comme suit :

*« (...) l'épître dédicatoire classique pouvait abriter d'autres messages que l'éloge du dédicataire, par exemple des informations sur les sources et la genèse de l'œuvre, ou des commentaires sur sa forme ou sa signification (...) »<sup>40</sup>*

Il paraît donc plus qu'évident que s'éloignant de sa fonction première, celle qui met en avant un hommage appuyé, un intérêt et une reconnaissance particulières à un ensemble d'individus, la dédicace « moderne » se donne pour mission de faciliter l'accès au texte, en laissant apparaître des indices générateurs de sens, des indications quant à la manière de le lire, des signes révélateurs des circonstances dans lesquelles l'œuvre a vu le jour, en somme tout ce qui est susceptible d'éclairer le lecteur sur le texte ou sur son auteur.

Dans le texte qui nous intéresse, l'épître dédicatoire apporte au lecteur d'éventuelles informations quant à la thématique de l'exil, et de ce point-là précisément à sa genèse, nous renvoyant ainsi aux motivations de l'auteur, qui ont été à la source de son écriture. En effet, ce qui attire et capte l'attention du lecteur au contact de ces épîtres dédicatoires, ce n'est point les éléments explicites qui font qu'une dédicace soit définie comme telle mais plutôt ceux qu'il faut décrypter entre ses lignes, qui se soustraient à une lecture superficielle, et qui laissent voir l'axe autour duquel s'articule la

---

<sup>40</sup> Ibid, p.126

thématique du texte. Ici, en l'occurrence il s'agit de l'exil et de l'émigration, thèmes chers à l'auteur puisque vécus par lui-même.

Dans la deuxième dédicace (là aussi, il serait plus juste de parler d'épître dédicatoire) adressée à son autre fille Neila, l'auteur évoque sinon son état d'âme, du moins celui de chaque individu confronté à l'expérience de l'exil forcé. Sur fond de prose versifiée (s'il nous est permis de nous exprimer ainsi), entonnant une sorte d'hymne à la nature que vient obscurcir le mot « mystère », cette dédicace porte en elle-même tous les questionnements de l'auteur quant à l'existence du dit mystère qui a ravagé le pays.

Mystère pernicieux voire mortifère qui cache la mer, l'air et le soleil, qui obscurcit l'univers de l'auteur, et l'on est tenté de le croire, celui de son entourage également. Le mystère qui retient le chant des arbres, réfrénant ainsi tout élan de vie ou plus exactement de survie dans un monde apocalyptique. Cet aspect qui relève de l'apocalypse est décrit dans ces quelques vers comme un brasier que rien ne peut désormais éteindre et atteindre, causant de la sorte un véritable carnage.

L'amertume et la tristesse qui ressortent de ces quelques lignes, la désespérance aussi traduisent l'état d'esprit et les humeurs changeantes d'un individu qui, forcé à l'exil, voit l'angoisse et le regret l'amoindrir de jour en jour. Il s'agit pour l'auteur ici de peindre et de décrire les sentiments que peut ressentir un exilé ayant été contraint de quitter sa patrie, à contrecœur, les regrets et la culpabilité qui entament un certain équilibre psychique déjà malmené par l'effarement devant l'indicible barbarie sanguinaire, et qui mettent à rude épreuve la patience et l'endurance sans pour autant atteindre la passion, et le dévouement pour la patrie mère. L'éloignement et la distance imposés par l'exil ne sont plus qu'un déclencheur d'une litanie de réminiscences, de souvenirs d'une vie passée qui viennent meubler désormais le quotidien morose et empreint d'un certain goût amer, loin de tout repère, de tout appui pour faire face à cette douloureuse et coûteuse séparation.

L'auteur vient clore cette épître dédicatoire par une mention que peuvent partager tous ceux qui ont vécu ou qui vivent encore aujourd'hui la même expérience, celle qui consiste en l'occurrence à avouer que loin de la terre natale, il est difficile de rebâtir

une vie ; l'appel incessant et lancinant de la mère patrie étant plus fort que cette envie de survivre. En effet, « *Le soleil est jaune gai mais moi je suis sombre* » reflète l'état psychique interne de chaque exilé laissant voir cette obscurité consécutive à un sentiment d'abandon, héritée d'une désertion forcée et qui menace de faire basculer l'individu soumis à l'exil dans une forme de déséquilibre, voire même de l'amener à côtoyer les frontières de la folie.

L'adjectif « sombre » est ici révélateur des prédispositions psychologiques dans lesquelles se trouve chaque exilé. Ce dernier porterait en lui-même, en sa conscience déchirée, les stigmates de ce qu'il considère comme une trahison envers sa patrie, ses concitoyens, un acte de lâcheté qui pèse sur son esprit et le submerge de culpabilité, en dépit des nouvelles perspectives qui s'offrent en terre d'accueil.

Après ce premier plongeon et ces analyses des deux dédicaces concernant les deux textes de Sadek Aissat, nous allons passer à présent à celles des deux œuvres de Salah Benlabed, le second auteur choisi pour notre corpus. Il s'agira, dans un premier lieu d'essayer de les interpréter à la lumière du contenu du texte et des connaissances préalables concernant le parcours de l'auteur. Nous essaierons de déterminer dans un second temps la fonction qu'elles peuvent remplir, leurs répercussions sur le texte, et par ricochet le lecteur.

Salah Benlabed, le second auteur auquel nous nous intéressons, a opté pour une dédicace classique dans *Notes d'une musique ancienne*. En effet, précise et concise, le lecteur ne peut se tromper quant à son appréhension. Il s'agit d'une double dédicace :

*A mon petit-fils*

*A toutes les victimes de l'ignorance*

En les présentant ainsi, l'auteur fait coexister " *deux types distincts de dédicataires : les privés et les publics.* " <sup>41</sup>

Le premier dédicataire relèverait donc de la sphère privée de la vie de l'auteur puisqu'il s'agit de son petit-fils auquel il rend un hommage à travers un texte qui se présente sous forme de témoignage sur la guerre sanglante qui a saccagé son pays,

---

<sup>41</sup> Ibid, p.134

cherchant à lui transmettre l'histoire d'un passé meurtrier, lui révélant de la sorte l'horreur et la violence qui se sont érigées en maitresses de ces lieux durant la décennie noire. L'auteur en mentionnant son petit-fils -occasion pour lui de s'inventer une descendance dans le but de l'intégrer à la réalité de la décennie noire- chercherait donc à ancrer ce dernier dans un passé tristement célèbre, lui peignant le contexte socio-historique et politique qui a précipité son départ ; sa visée étant de maintenir en dépit de l'exil forcé le lien qui le rattache fortement à sa terre natale .Par ailleurs, en impliquant son petit-fils, Salah Benlabed, outre le fait de vouloir présenter un témoignage à propos des évènements relatifs à ces années d'horreur, ambitionne de susciter en la personne de son petit-fils une certaine curiosité, des questionnements quant à ses racines, ses origines ainsi que l'histoire de la terre natale.

Cet attachement viscéral à l'Algérie, ces interrogations quant à la conjoncture passée de ce pays, à son devenir, l'auteur se met un point d'honneur à les traduire dans son texte et ce, à travers un passage particulier du récit ; celui dans lequel la fille du personnage-narrateur souhaite ardemment rejoindre la terre de ses ancêtres. Bien que tentant de l'en dissuader, elle finit par succomber à l'appel insistant, omniprésent voire obsédant de la patrie natale.

Cet épisode viendrait donc rappeler l'importance et la nécessité de savoir d'où l'on vient, de se construire une identité, et ce même en exil. Il agirait dans le même sens que cette première dédicace et met en exergue le besoin de tout homme à revenir vers l'essentiel, la source d'un certain équilibre émotionnel et affectif, voire même psychologique.

Dédiant ce texte à son petit-fils, Salah Benlabed lègue d'une certaine manière un précieux héritage, riche de témoignages, de confessions, de bribes de vie menée tant bien que mal ,sous le regard pernicieux et malveillant de ceux qui gouvernaient le pays à l'époque, armes en main et discours haineux. C'est un document d'une importance considérable qui vient accrédiiter le vécu de l'auteur sous le règne de l'horreur et des atrocités commises au nom de la religion, et qui se présente sous forme de confidences dans lesquelles s'insèrent un chauvinisme aiguisé et une certaine volonté de se reconstruire, de redéfinir son identité.



La deuxième dédicace est, quant à elle, d'ordre public :

*A toutes les victimes de l'ignorance*

Cette dernière est publique dans le sens où elle concerne chacun des martyrs de cette guerre ; ces personnes qui, contrairement à l'auteur, n'ont pu avoir la chance de s'établir ailleurs, de "se sauver", vocable qui recouvre deux significations dans ce contexte : se sauver de la barbarie en se sauvant ailleurs (désertion de la terre-mère). Le lecteur pris ainsi comme témoin mais surtout impliqué dans cette tragédie et/ou cette expérience de l'exil pourra s'identifier sinon à l'auteur (dont il devra connaître le parcours en tant que lecteur avisé, intéressé et soucieux de l'appréhension de son vécu), du moins à son personnage-narrateur touché au vif par la haine et la violence qui l'ont conduit sur le chemin de l'exil.

Cette deuxième dédicace s'avère avoir un peu plus d'impact que la précédente puisqu'elle porte en son creux, non seulement, toutes les victimes de la barbarie sanguinaire, ceux qui ont payé de leur vie la folie meurtrière de leur bourreau, mais elle a également des répercussions désastreuses sur tous les autres, cet ensemble d'individus qui ont eu écho du malheur de leurs semblables ou qui l'ont frôlé, ceux qui s'en sont sortis mais qui gardent au fond d'eux, comme enfouies les séquelles indélébiles de l'horreur, comme des écorchures de l'âme, révélant au grand jour des réminiscences abjectes, épouvantables dont l'atrocité n'a de pareille que la sauvagerie des tortionnaires.

Par ailleurs, cette dédicace laisse voir un poignant témoignage et pousse le lecteur « étranger » de l'horreur de ces années-là à s'intéresser davantage à cette période de l'histoire de l'Algérie. Tout comme Sadek Aisset, Salah Benlabed invite ses lecteurs à se reconnaître dans ce témoignage et à vivre, à travers ce récit, l'époque meurtrière ignorée par certains d'entre eux. A ce propos, Gérard Genette déclare :

*« On peut aussi dédier, tout simplement (trop simplement, peut-être), au lecteur, et sans doute certains avis 'au lecteur' devraient-ils être lus comme des épîtres dédicatoires autant que comme des préfaces(...) »<sup>42</sup>*

---

<sup>42</sup> Ibid, p.136

En effet, en ayant le statut d'une épître dédicatoire ou d'une préface, la dédicace (en l'occurrence celle adressée « à toutes les victimes de l'ignorance ») s'inscrit comme une ébauche, voire comme des prémices quant au contenu du texte (sa thématique) ; elle avoue de cette façon à demi-mots et de manière subtile l'objet des lignes qui vont suivre. Le lecteur puisera alors dans cette dédicace les axes ou les points autour desquels s'articulera le récit, et sera par conséquent informé du contenu de ce qui suivra, en s'en faisant une idée générale, et dont l'appréhension sera beaucoup plus évidente, s'il se trouve en possession de quelques repères biographiques concernant l'auteur, qui l'aideront par la suite à mieux cerner les motivations de ce dernier quant à la genèse de son texte.

L'épître dédicatoire ou la préface considérées dans ce contexte comme des variantes de la dédicace classique viennent ancrer de manière plus explicite les fonctions qu'elle peut éventuellement remplir. Dans notre cas, la dédicace adressée au public et plus précisément à un lecteur averti assure la réception, la compréhension du texte auprès de ce dernier. En effet, elle donne des indices, des informations ou des commentaires (selon Gérard Genette) susceptibles d'éclairer le lecteur dans son interprétation.

Informé de cette façon quant à la « gestation » du texte et les raisons qui ont poussé l'auteur à traiter d'un tel sujet et pas un autre, le lecteur aura entre les mains les clés qui lui permettront de s'introduire au cœur du texte et d'en déchiffrer le message, en effectuant une lecture analytique à la lumière des indications qu'il aura récoltées (entre autres) de la dédicace.

Salah Benlabed de par son parcours d'exilé volontaire et sa connaissance approfondie de l'intégrisme religieux auquel il a été confronté veut inscrire son texte dans ce champ illimité d'œuvres qui comportent en leur cœur le contexte socio-historique, voire politique qui les a vues naître. Celles qui dressent en toile de fond les circonstances de leur « mise au monde » et qui se dévoilent au lecteur à travers une écriture intimiste, teintée d'amertume et de désappointement, mais porteuse néanmoins d'un espoir ; celui qui consiste à devoir vivre malgré l'ignominie humaine afin de rendre hommage aux victimes d'une guerre illégitime qui trouve racine et justification dans la haine d'autrui.

Dans *Le Dernier refuge*, Salah Benlabed procède d'une toute autre manière, qui agit en contraste avec la précédente. A première vue, nous serions tentée de déclarer que cette œuvre n'est dédiée à personne. En effet, l'inexistence de la mention explicite d'une dédicace classique n'apparaît nulle part. Or, c'est de manière tacite et indirecte que cette dernière se révèle au lecteur, accompagnée par ailleurs d'éléments textuels relevant d'une pratique dédicatoire moderne qui en donnent une vision revisitée.

En effet la dédicace de cette œuvre se manifeste sous forme de remerciements, il conviendrait de parler dans ce cas d'épître dédicatoire (terme précédemment employé pour suggérer une variante de la dédicace classique), dont la définition pourrait être celle d'une dédicace beaucoup moins formelle ou « expressive », s'il nous est permis de nous exprimer ainsi. Cette nouvelle version de la dédicace traditionnelle prenant la forme de remerciements s'avère donc être une épître dédicatoire (vocabulaire qui laisse imaginer une composition textuelle dans laquelle s'insérerait subrepticement une forme inédite de dédicace) qui se caractérise par des propos plus ou moins élogieux adressés au dédicataire et faisant abstraction de la simple mention de son nom. A défaut de la formule classique « A un tel... », Salah Benlabed a opté pour l'originalité, en fusionnant remerciements et dédicaces, et en impliquant son défunt dédicataire à l'élaboration de ce texte ; implication perpétrée et assumée par l'auteur puisqu'il déclare ouvertement s'être inspiré du livre de Charles Henri Churchill à des fins documentaires et informatives, pour l'élaboration de son récit.

Ici se matérialise donc la responsabilité du dédicataire à travers laquelle nous comprenons aisément l'importance de la tâche que lui « impose » l'auteur en le faisant participer à son œuvre, et en lui demandant de manière implicite de se porter garant de cette dernière.

Gérard Genette parle en ces termes :

*« Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée(...), et donc de sa participation. »<sup>43</sup>*

Cette responsabilité reste, au demeurant, formelle et n'illustre que l'admiration ou le respect que porte l'auteur à son dédicataire. Elle se définit beaucoup plus comme un

---

<sup>43</sup> Ibid., p.139

hommage qu'une demande d'accréditer le texte qu'elle orne. En effet, l'implication du dédicataire n'est que textuelle et ne suppose en aucun cas sa complicité effective et réelle. Il s'agit pour l'auteur de signifier sa gratitude et sa reconnaissance à une personne pour laquelle il nourrit un émerveillement particulier, une sorte d'adoration et qui lui offre (surtout dans ce cas précis) une base solide, des assises stables quant à la conceptualisation de son écrit.

Salah Benlabed ne s'est pas arrêté à la formule d'une dédicace atypique. Il l'a en fait accompagnée d'une phrase qui vient jeter le lecteur dans une confusion profonde et qui éveille des « soupçons » quant à ses véritables intentions : « *Plates excuses pour l'Histoire que je vais malmener* ». Le lecteur s'attendant à rencontrer dans ce texte l'histoire de l'Emir Abdelkader à travers l'occupation de l'Algérie par les armées françaises, se voit vite perturbé dans ses pré-requis. En effet, l'auteur en apposant cette phrase annonce de prime abord et assume la part de fiction que peut éventuellement comporter le texte, qui viendrait s'ajouter à la part historique, et par conséquent authentique du texte.

A défaut de mentionner ouvertement et clairement la catégorie générique dans laquelle s'inscrit son texte, Salah Benlabed a préféré jouer sur les mots et présenter ingénieusement son texte comme un ensemble hétéroclite, un amalgame d'Histoire « fictivisée ».

A ce propos, Pierre Macherey affirme :

*« L'inédit, c'est la présence sans cesse renouvelée, à l'intérieur même du récit, du récit possible, du récit changé. La contrainte implique donc en même temps une certaine transparence : le récit oblige précisément parce qu'il semble qu'il pourrait être transformé »<sup>44</sup>*

Ces excuses, outre la classification générique du texte, portent en elles et révèlent tout l'attachement et le dévouement de l'auteur pour sa patrie et son histoire. En effet, le recul que permet d'avoir l'exil ainsi que la soudaine quête identitaire qu'il provoque ont fait que l'auteur se plonge dans le passé de son pays. Non plus ce passé sanglant et

---

<sup>44</sup> Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, éditions Maspéro, 1966 (réédition 2014), p.20

meurtrier qu'il a fui et dont il est question dans *Notes d'une musique ancienne*, mais bien cette époque glorieuse marquée par l'une des figures les plus emblématiques de la résistance algérienne.

Ces deux dédicaces quelque peu particulières laissent apparaître un petit texte relevant des intentions de l'auteur quant à l'éventuelle interprétation que peut faire le lecteur de cette œuvre. Ce texte se présente comme suit :

*Avertissement de l'auteur :*

*Ceci n'est pas un roman historique mais l'évocation d'un moment de l'Histoire. Si les noms des officiers français ont été conservés, ceux des Algériens ont été transformés pour ne pas fournir à leurs descendants une occasion d'en tirer gloire ou honte*

Ce type d'avertissement qui se trouve être attaché à l'épître dédicatoire relève du caractère pragmatique du paratexte que Gérard Genette explique en ces termes :

*« Une dernière caractéristique pragmatique du paratexte est ce que j'appelle, en empruntant très librement cet adjectif aux philosophes du langage, la force illocutoire de son message. »<sup>45</sup>*

En l'occurrence, l'effet du message voulu par l'auteur, son impact sur l'esprit du lecteur, l'éventualité qu'il puisse conditionner la lecture qu'on en fait se traduisent de plus d'une façon.

D'abord par un avertissement de l'auteur quant à la manière de lire ce texte (et qui détermine d'une certaine façon la perception que peut en avoir le lecteur) . Mais aussi et par ricochet à la manière de le lire qui dépendra de son identité générique, résultant d'une jonction entre Histoire et fiction. Enfin par l'implication de certaines modifications (conséquence de la "fictionnalisation" des faits) ; ce qui garantit la compréhension du message de l'auteur et ses espérances en encourageant le lecteur à s'éloigner de l'interprétation purement référentielle de son texte. Aussi, la force illocutoire d'un avertissement d'un texte se révèle au lecteur, et ce surtout s'il suit une dédicace qu'il prolonge et dont il renforce la signification. En effet, l'apposition d'une

---

<sup>45</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.16

dédicace revisitée, remise au goût du jour, et dont la forme peut dérouter le lecteur, beaucoup plus habitué à celles dites traditionnelles répondant à des normes précises, nécessite un ensemble d'éléments (para)textuels significatifs qui en consolident la teneur ou en accréditent le contenu. La dédicace de cette seconde œuvre de Salah Benlabed se veut comme une passerelle, un moyen de liaison entre le lecteur et la nature du texte, son identité générique.

En effet, à travers cette dédicace remodelée et subtile, nous savons désormais que le dédicataire Charles Henry Churchill, officier et diplomate, voue une admiration particulière à la figure mythique de l'Emir Abdelkader, il est donc à noter que cette indication relevant de l'Histoire se reflètera dans l'avertissement qui révélera l'identité générique du texte en dépit du fait qu'elle soit un tantinet nuancée et fort discutable de par la fictivité des faits.

Sur la manière dont doit être interprété un texte à travers une dédicace remaniée, une épître dédicatoire, ou tout autre fragment textuel qui relève de son périmètre, de sa nature, Gérard Genette déclare :

*« Un élément de paratexte peut communiquer une pure information, par exemple le nom de l'auteur ou la date de publication ; il peut faire connaître une intention, ou une interprétation auctoriale et/ou éditoriale(...). Ou d'un conseil, voire d'une injonction : ''Ce livre, dit Hugo dans la préface des Contemplations, doit être lu comme on lirait le livre d'un mort'' »<sup>46</sup>*

Salah Benlabed se sert lui aussi de son avertissement auctorial (émanant de sa propre personne) afin de diriger le lecteur dans son interprétation et le pousser à lire ce texte non comme un roman historique mais bien plus encore comme l'évocation d'un moment de l'Histoire. Assertion qui bousculerait presque l'idée que s'en est fait le lecteur. En effet, après avoir discrètement insinué qu'il malmènerait l'Histoire officielle tout au long du texte, l'auteur encourage le lecteur à ne surtout pas le lire comme un roman historique, appellation qui sous-entendrait l'insertion plus ou moins apparente de la fiction.

---

<sup>46</sup> Ibid, p.16

Cette manœuvre, quoique déroutante, s'avère être un stratagème de la part de l'auteur dans une unique finalité, celle de bousculer la perception du lecteur et l'obliger ainsi à effectuer cette perpétuelle oscillation entre l'Histoire officielle et celle, non moins intéressante, reproduite par l'auteur. Ce dernier, par ce procédé, assure une part de mystère quant à la véracité de l'Histoire qu'il rapporte mais assume également la part d'imaginaire et de fictionnalité qu'il lui insuffle.

Intéressons-nous à présent au troisième auteur de notre corpus, Latifa Ben Mansour.

Dans *L'Année de l'éclipse*, l'auteure a eu recours au même procédé que Salah Benlabed, à une nuance près. En effet, présentant ses dédicaces sous forme de remerciements plutôt que sous l'apparence d'une dédicace conventionnelle, elle en a modifié le lieu en les plaçant à la dernière page de son livre. Elle se présente comme suit :

*A Rima et Milad qui m'ont fait l'honneur de me choisir pour maman.*

*A Arezki Bellahsene, l'ami des bons et des mauvais jours.*

*A Roger et Nicole Grenier qui m'ont encouragée à achever ce livre.*

*A des êtres d'une rare délicatesse, Olivier Amiel, mon éditeur, et Pierre-Louis Thiery.*

*A ces justes dont je ne puis citer les noms qui, depuis plus de douze années, luttent en Algérie, contre la bête immonde. A eux, ma fidélité, ma tendresse et mon respect.*

*A ces femmes anonymes dont j'ai eu à croiser le regard de bête traquée par l'injustice, la violence et l'infamie. A ces femmes algériennes, sans recours ni secours. Je vous avais juré de ne pas vous oublier, mes sœurs.*

*A la mémoire de Saïd El Kici, orphelin à trois ans, assassiné à la sortie de Tlemcen, à trente ans.*

*A sa mère, Abi-Ayad Radia.*

*A la mémoire d'Anissa Asselah, l'honneur et la dignité de l'Algérie.*

Ce choix est certainement motivé d'une part par l'influence des aînés dont Aragon et Stendhal et de leurs pratiques dédicatoires, et d'une autre par un caractère et une personnalité avant-gardistes, contestataires et voulant bousculer les convenances littéraires en tous points.

Par son titre, sa thématique, l'organisation de son texte ainsi que les remerciements en guise de dédicaces en fin de livre, Latifa Ben Mansour cherche à se démarquer, se distinguer de tout ce qui a pu éventuellement se faire en terme de modes scripturaux, de procédés littéraires voire d'écriture de l'exil forcé, résultat du fanatisme religieux. L'emplacement des dédicaces ou remerciements ne dérogerait donc pas à cette règle ou viendrait introduire dans le texte une pointe d'innovation : ici originalité et modernité se côtoient jusqu'à la confusion.

Gérard Genette écrit à ce propos :

*« L'emplacement canonique de la dédicace d'œuvre, depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, est évidemment en tête du livre, et plus précisément aujourd'hui sur la première belle page après la page de titre(...)La dédicace terminale est infiniment plus rare, mais elle a ses lettres de noblesse( ...).Le même Aragon avait déjà, en 1936, placé en postface la dédicace des Beaux Quartiers, à Elsa bien sûr. »<sup>47</sup>*

Il serait judicieux ici de faire remarquer que l'emplacement canonique de la dédicace, celui qui se trouve être ajusté aux normes conventionnelles, n'est nullement respecté par l'écrivaine, ce qui s'expliquerait d'une part par sa volonté de singularité<sup>48</sup>, et d'autre part par le nombre quelque peu illimité de ses dédicataires : ne pouvant la placer conformément à l'usage sur la première page de son livre après celle du titre, Latifa Ben Mansour a préféré la mettre en fin de texte pour sauvegarder la première impression du lecteur, ses premiers pré-requis et l'orienter dans son interprétation sans se perdre et se laisser distraire par tous ces noms qu'il pourrait mettre en rapport avec ceux des personnages du récit. Les associations qui pourraient éventuellement en ressortir fausseraient son appréhension du texte.

---

<sup>47</sup> Ibid, p.129

<sup>48</sup> Aspect particulier et original qu'elle ambitionne d'ajouter à son texte



Il semblerait donc que la pratique de la dédicace n'est nullement immuable puisqu'elle obéit à des modifications d'ordre spatial, et connaît même des variantes formelles. Ces dernières s'inscriraient dans une perspective inédite ; celle de vouloir sortir des sentiers battus, du schéma classique mais non moins intéressant légué par les anciens. Réadaptée selon les «fantaisies étudiées» de l'auteur, et répondant aux exigences d'une écriture moderne qui se veut détonante par son contraste avec les codes traditionnels, elles donnent au texte une nouvelle apparence qui se trouve être en phase avec l'époque à laquelle il appartient.

Ce subterfuge, cette liberté que prend l'auteur de jouer avec les normes de la dédicace sont souvent à dessein. En effet, l'emplacement d'une dédicace est révélateur et est loin d'être le produit du hasard. Si elle se trouve en début d'œuvre, sur la page qui suit directement celle du titre, il conviendrait d'en dire qu'elle est en adéquation avec les codes de l'âge classique (qui environne l'année 1572), et répond aux critères des dédicaces d'antan. Si au contraire, elle clôt d'une certaine manière le texte, elle aurait une autre finalité que celle pour laquelle elle est réputée ; finalité qui suggère une volonté esthétique de la part de l'auteur. Ainsi, les dédicaces terminales, d'une longueur discutable, déchargent les textes qu'elles ornent de leur aspect compact et donnent une certaine « fluidité » à l'apparence du livre, en délimitant de surcroît le champ d'interprétation du lecteur, le poussant à chercher dans d'autres éléments (para)textuels, au cœur du texte lui-même les clés de sa compréhension.

Concernant ces variantes de la pratique dédicatoire, Gérard Genette s'exprime :

*« Par rapport à l'usage romain et médiéval, la nouveauté consiste une fois de plus en une inscription officielle et formelle au périphrase, qui consacre le sens moderne (et actuel) du terme : la dédicace devient un énoncé autonome, soit sous la forme brève d'une simple mention du dédicataire, soit sous la forme plus développée d'un discours adressé à celui-ci, et généralement baptisé épître dédicatoire, soit encore les deux à la fois, dont la première en page de titre. »<sup>49</sup>*

---

<sup>49</sup>Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.121

Concernant les dédicataires de *L'Année de l'éclipse*, ils relèvent autant du cercle public que privé de l'auteur. En effet, au sein de l'entourage privé de Latifa Ben Mansour, on retrouve aussi bien sa famille (Rima et Milad, ses enfants) que ses amis et connaissances (dont Roger et Nicole Grenier, son éditeur Olivier Amiel et Pierre-Louis Thiéry). Un hommage est également rendu à Anissa Asselah une femme qui, ayant vécu personnellement le fanatisme religieux puisqu'il lui a ravi époux et enfant, a fait de la question de l'obscurantisme religieux, de l'ouverture sur l'universel et de la valorisation de l'art le combat de sa vie.

Mais juxtaposant ces remerciements-dédicaces, s'il nous est permis d'utiliser ce terme, et revêtant encore plus l'aspect et la forme d'une dédicace classique, nous retrouvons la mention de cette masse inconnue du public en général et de façon plus particulière du lectorat et à laquelle Latifa Ben Mansour accorde une attention singulière. Ainsi figurent spécifiquement des femmes, des figures féminines qui, ayant longtemps été sous le joug des menaces intégristes trouveront dans ce texte écho à leurs souffrances et leur désarroi.

L'auteure de par sa position d'exilée témoigne également de son respect et de sa fidélité aux personnes restées en Algérie et qui se battent toujours contre cette présence oppressante des fous de la religion. Elle dédie par ailleurs ce texte à la mémoire de Saïd El Kici, probablement l'une des innombrables victimes de cette guerre sanglante, orphelin à trois ans et assassiné à la sortie de Tlemcen, à trente. Latifa Ben Mansour a voulu, en multipliant le nombre de ses dédicataires, rendre hommage et témoigner de sa gratitude à toutes les personnes impliquées à leur insu dans la rédaction de cet ouvrage, quel que soit leur statut. Qu'elles soient anonymes croisées durant son vécu, victimes reconnues de la barbarie, ou encore amis de longue date, ces individus lui ont soufflé d'une manière ou d'une autre l'idée de cet ouvrage, devenant par son intermédiaire les témoins d'une ère certes révolue, mais qui reste au demeurant chargée du poids de ses victimes et souillée de leur sang sacrifié.

Quant au deuxième texte de Latifa Ben Mansour *La Prière de la peur*, il contient ce qu'on appelle une dédicace classique, de par sa forme, mais également de par son emplacement. Elle se présente de la manière suivante :

*A mes enfants et ceux des autres.*

*A mes illustres aînés : Mohammed Dib, D.A. et L.B.H.T.*

*A Mustapha D.*

*A Sarah Eden-Touati, Emmanuel Chouraqui, Bernard Chouraqui.*

*A Bernard et Elisabeth Bosredon.*

*A André et Françoise Meunier.*

*A Mary-Annick Morel.*

*A Suzanne Lipinska et Maurice Pons.*

*A Hélène Cuenat et Michelle.*

*A Andrée Fresco-Mayoux.*

*A la mémoire de Denis Barrat, Rabah Belamri et Azzedine Medjoubi.*

*A Colette, Chantal et Joaquim, sans qui ce livre n'aurait pas vu le jour.*

Contrairement donc à celle de *L'Année de l'éclipse*, elle rejoint « la formulation et l'espace » des dédicaces des deux autres auteurs de notre corpus et se voit ainsi obéir aux normes descriptives d'une dédicace classique. En revanche, ce qui la met en relation avec celle de *L'Année de l'éclipse*, c'est bien sa longueur qui s'impose d'elle-même et s'avère d'une évidence criante. Il serait judicieux voire même utile d'analyser ce choix de longueur et d'essayer d'éclaircir le recours de l'auteure à cette pratique atypique de la dédicace, qui reste sinon contestable du moins originale.

Cette longueur peut être justifiée, d'une part, par le désir de l'auteure de partager son œuvre, avec tous les dédicataires, de manière à ce que chacun d'entre eux arrive à cerner la part de responsabilité qui lui incombe quant à la genèse du récit, son degré d'implication dans la perception que peut en avoir le lecteur. En effet, nous rejoignons en exposant ce dernier point la théorie de Gérard Genette quant au rôle du dédicataire. Un rôle de porte-parole qui le pousse, et le conduit de manière inconsciente à faciliter au lecteur la compréhension du texte et son interprétation. Ainsi, ayant pris connaissance de la liste des dédicataires, le lecteur après avoir évidemment pris quelques notes et repères relevant de la biographie de l'auteur, pourra aisément établir

les éventuels liens qui unissent certains d'entre eux à l'écrivain, et par la suite justifier leur présence, voire même entrevoir et préciser en quoi consiste leur rôle, déterminer la manière dont se matérialise leur complicité et la façon avec laquelle ils ont contribué à l'élaboration de ce texte.

D'autre part, le fait de faire appel à un grand nombre de dédicataires relève du besoin de l'auteure de les convier à l'intérieur même de son livre, à les laisser agir sur l'inconscient du lecteur et à susciter ainsi sa curiosité. Certains de ces dédicataires, inconnus du public, évoluent au côté de l'auteur et font partie intégrante de son quotidien tels Colette et Joaquim, fondateurs de la maison d'édition *La Différence* qui a fait paraître *La Prière de la Peur*. Ils peuvent par ailleurs être des amis, des connaissances comme Bernard Bosredon, Françoise Meunier, et Mary-Annick Morel, ou encore tout simplement des idoles, des modèles qui ont marqué par leur engagement politique ou par leurs parcours Latifa Ben Mansour à l'image de Bernard et Emmanuel Chouraqui, André Meunier, Maurice Pons ou encore Hélène Cuenat et Rabah Belamri.

D'autres certainement connus et incontestablement reconnus dans le monde littéraire sont cités et convoqués juste pour mettre en exergue l'influence qu'ils ont pu avoir sur la littérature algérienne de façon générale (nous pensons à Mohammad Dib auquel elle était liée), l'héritage laissé derrière eux aux futures générations, et de manière plus particulière sur l'auteure et sa conception de la littérature. Le lecteur aura alors un aperçu sur ce qu'est la littérature pour l'auteure et pourra même établir une interprétation en fonction des connaissances et de la culture littéraire, voire même effectuer un parallèle en superposant sa propre lecture du récit des textes auxquels il peut éventuellement faire référence et desquels il peut découler ; il agit de ce fait comme un hypotexte.

Si dans *L'Année de l'éclipse*, Latifa Ben Mansour a évoqué dans sa dédicace les victimes du terrorisme de manière générale, en les présentant en deux catégories (les femmes et les "justes"), elle a été plus précise dans celle de *La Prière de la peur* en rendant un hommage particulier à Azzedine Medjoubi, acteur algérien et metteur en scène de théâtre, lâchement assassiné par un groupe terroriste. De cette manière,

l'auteure s'adressant aux lecteurs y compris ceux qui sont étrangers à l'histoire sanglante de sa terre-mère leur facilitera la perception de l'horreur vécue par les algériens à cette époque en évoquant l'une des innombrables victimes des massacres de la décennie noire, un pan de l'intellectualité algérienne ; cette évocation n'est pas explicite, elle est présentée sous une forme nominale, anonyme pour un public non averti ; ce qui provoque l'intérêt dudit public et l'incite à aller au-delà des mots et à étoffer davantage ses connaissances.

Ce procédé qui vise à « broder » la liste des dédicataires peut traduire chez l'auteure l'intérêt et /ou l'admiration qu'elle peut leur porter, mais peut également faire office de témoignage sur son parcours d'exilée, faire renaitre aux yeux de ses compatriotes d'exil ce passé douloureux et plonger, de cette façon, dans l'histoire tumultueuse de ce pays fui et déserté par la force des choses. Nous dirons donc qu'en traçant le nom de ses dédicataires, l'auteur d'un texte dessine de manière implicite le contexte socio-historique qui voit naître les événements, et évoluer les personnages. Ainsi, il assure sa réception en conviant le lecteur à se frotter aux faits historiques tristement célèbres (qui ont fait la réputation de l'Algérie en cette période) et à s'y engouffrer de manière à ressentir et interpréter au mieux le message véhiculé par l'auteure et/ou le texte.

Après s'être intéressée à la dédicace, sa définition et les fonctions qu'elle peut remplir, penchons-nous à présent sur un autre élément paratextuel : l'épigraphe qui se trouve être parmi les plus « en retrait » par rapport à d'autres mais qui n'en est pas moins intéressant ni moins important.

### 1.3. Epigraphes, ces seuils de l'écriture.

L'épigraphe est un élément paratextuel qui fait partie du péri-texte et qui se présente au lecteur sous forme d'une phrase ou d'une citation que l'auteur appose en tête d'un chapitre ou d'une partie de son œuvre. De par son aspect « superflu » voire même « futile » s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, l'on serait tenté de croire que sa présence ne se justifierait que par pur souci ornemental. Nous verrons par la suite qu'elle a certaines fonctions sinon primordiales, du moins intéressantes quant à la compréhension et à l'interprétation du contenu du texte.

Gérard Genette la définit comme suit :

*« Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvres(...) l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a. »<sup>50</sup>*

Par cette définition, Genette met en corrélation deux termes qui, selon lui, sont malencontreusement assimilés l'un à l'autre, puisqu'il considère qu'entre « exergue » et « épigraphe », il existe bel et bien une différence qui mériterait d'être soulignée.

Le terme « exergue » renvoie aux limites de l'espace de l'épigraphe et ne peut donc y être assimilé. Dans la définition qu'en donne Genette, c'est plutôt l'emplacement « hors de l'œuvre » de l'épigraphe qui est ciblé, puisque « en exergue » signifie pour lui la place où doit être mise l'épigraphe, à savoir avant chaque chapitre ou partie d'œuvre. Par la différence qu'il veut établir entre ces deux vocables, le théoricien démontre l'importance que peut avoir l'épigraphe et l'intègre comme élément autonome et indépendant de l'appareil paratextuel qui peut s'avérer d'une utilité indéniable quant à la compréhension du texte.

Selon Genette, pour donner une légitimité et une crédibilité à la présence d'une épigraphe, il serait utile de la dissocier de l'exergue, cette dernière délimitant beaucoup plus l'espace que peut occuper cet élément péri-textuel par rapport au contenu du chapitre ou de la partie dont elle prend en charge l'introduction en somme.

---

<sup>50</sup> Ibid, p.147

Pour clarifier donc le lien étroit qui unit ces deux vocables, ainsi que pour en dissiper toute confusion qui peut être à l'origine d'une ambiguïté quant à la réception du texte, nous dirons que l'emplacement de la chose ne peut, en aucun cas, être assimilé à la chose elle-même. L'une présentera le chapitre ou la partie de l'œuvre quand l'autre déterminera l'espace textuel occupé.

Il est à noter que, de même pour la dédicace qui permet de tracer des passerelles entre le contenu du livre et la vie privée de l'auteur, certains repères biographiques, l'épigraphe revêt une importance capitale quant à l'éventuelle « intellectualité » de l'auteur.

En effet, il est aisé et évident de voir en une épigraphe un signe d'érudition et de culture manifestes ; autrement dit le fait même de réduire tout un chapitre ou une partie d'œuvre à une citation qui en serait, en quelque sorte, l'introduction, requiert de la perspicacité, de la pertinence, du savoir et un esprit d'analyse aiguisé dont seuls les grands esprits peuvent se vanter.

A ce propos, Gérard Genette déclare :

*« L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécration officielles, elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon. »<sup>51</sup>*

Il serait judicieux de relever dans cette citation un point qui semblerait peser sur la fonction que donne Gérard Genette à l'épigraphe en déclarant « que par elle l'auteur choisit ses pairs, et sa place au Panthéon ». Par cette assertion, Genette assigne une tâche particulière à l'épigraphe et qui est celle de restreindre ou de délimiter l'ensemble des écrivains à qui l'auteur pourrait éventuellement être identifié, ou qui constituent des sortes d'exemples ou de modèles. Ici, et il serait préférable de le souligner, épigraphe et dédicace auraient pratiquement la même fonction à deux différences près ; l'une (d'ordre formel) se présente communément au lecteur par la formule classique « A un tel » impliquant la participation tacite et sournoise du

---

<sup>51</sup> Ibid, p. 163

dédicataire à l'œuvre ainsi que sa responsabilité aux yeux du lectorat, l'autre (il s'agit en l'occurrence de l'épigraphe) se propose, se laisse voir comme une citation avec référence ou pas, par un dicton voire une maxime ou encore un extrait d'une autre œuvre qui auraient marqué l'auteur d'une manière ou d'une autre et que ce dernier voudrait mettre en rapport avec le contenu du chapitre ou de la partie d'œuvre.

A ce sujet, Gérard Genette déclare :

*«Du fait que l'épigraphe est une citation, il s'ensuit presque nécessairement qu'elle consiste en un texte. Mais, après tout, on peut citer –reproduire– en fonction d'épigraphe des productions non verbales comme un dessin ou une partition. »<sup>52</sup>*

La deuxième différence qui préciserait la fonction de chacun de ses éléments paratextuels est leur emplacement au sein de l'espace environnant du texte. Ainsi et généralement, on constatera que la citation se place bien avant l'épigraphe, ouvrant de cette façon le livre et le présentant au lectorat, comme un ensemble cohérent et logique s'articulant autour d'une thématique donnée, avant qu'une lecture analytique et approfondie ne vienne le définir comme une trame romanesque. Cette dernière dans notre cas serait basée sur des faits plus ou moins réels, qu'il ne serait pas erroné de considérer comme un authentique hommage à tous les dédicataires, à ceux qui ont participé à l'élaboration sinon matérielle, du moins « affective » du texte.

Quant à l'épigraphe, il est d'usage de la mettre et de la trouver après la dédicace. Ceci trouve sens sans nul doute dans l'identité du destinataire de ces deux pratiques paratextuelles. En effet, la dédicace s'adressant à un plus large cercle d'individus, il s'agit ici d'une vue globale d'une partie de la vie de l'auteur que le lecteur pourra mettre, s'il le souhaite, en rapport avec la thématique/le contenu du texte afin d'élargir davantage les perspectives de lectures et d'interprétations qu'il offre. Concernant l'épigraphe, nous dirons de par le rapport qu'elle établit avec le texte, qu'elle est plus ciblée, plus concise et donc dont les destinataires sont plus précis, et se manifestent de manière explicite. Lorsque l'une met en lumière les modèles de l'auteur ou ses

---

<sup>52</sup> Ibid, p.153



proches, l'autre se trouve exclusivement destinée au seul lecteur dans aucun autre but que celui d'éclaircir le texte et d'assurer sa bonne réception auprès du lectorat.

Selon Gérard Genette, il existerait deux types d'épigraphe : le premier consiste à épigrafer une œuvre complète en l'ornementant d'une citation qui présenterait toute la thématique du texte et définirait ainsi la relation qu'elle a au contexte, ainsi que celle qu'elle entretient avec son auteur. L'épigraphe précise de ce fait la genèse de l'œuvre, et elle contribue à déterminer les motivations de l'auteur quant à la mise sur papier du texte.

Le deuxième type d'épigraphe est l'épigraphe d'une partie d'œuvre ou de chapitre. Elle peut se présenter sous forme d'une seule et unique phrase, ou encore d'un court paragraphe de quelques lignes qui apparaissent comme étant un résumé élaboré, pensé et fini du chapitre, qui aurait pour but d'en souligner la signification, la thématique et la rapport avec l'auteur et son vécu (nous faisons référence ici aux autobiographies et/ou autofictions), ainsi qu'un éventuel rapport avec d'autres chapitres.

Comme le soulève Gérard Genette :

*« La plus ordinaire de l'épigraphe d'œuvre est, je l'ai dit, au plus près du texte, généralement sur la première belle page après la dédicace, mais avant la préface. »<sup>53</sup>*

Ou encore :

*« Les épigraphes de chapitres, ou de parties, ou d'œuvres singulières réunies en recueil, se placent plus régulièrement encore en tête de section... »<sup>54</sup>*

On serait tentée de croire que ce qui pourrait éventuellement justifier cet emplacement d'épigraphe serait sa proximité avec le texte et son contenu. En effet, étant donné le fait que chaque épigraphe se rapporte au chapitre qu'elle introduit et présente au lecteur, il est important, voire même primordial, qu'elle se place en tête dudit chapitre. Ainsi, elle délimite les contours de la partie présentée mais témoigne de surcroît de la dépendance « sémantique » qui ressort de cette promiscuité.

---

<sup>53</sup> Ibid, p.152

<sup>54</sup> Ibid, p.152

Néanmoins, le début du livre ou la première page après la dédicace n'est pas l'emplacement de prédilection pour une épigraphe. En effet, tout comme la dédicace que l'auteur voulant innover et se démarquer (en modernisant cette pratique) décide de mettre à la fin de son livre (comme c'est le cas pour Latifa Ben Mansour), l'épigraphe peut elle aussi se voir achever le texte. Ainsi, le rôle qu'elle jouera et dont nous avons parlé précédemment ne consiste plus à être, en quelque sorte, l'intermédiaire ou « le raccordeur » entre l'auteur et le lecteur dans le but de faciliter et de rendre accessible la compréhension du texte. Elle ne se présentera plus comme une brève introduction au chapitre, une porte qui ouvrirait des perspectives de lectures et d'interprétations, mais viendrait plutôt agir comme une conclusion sur tout ce qui a pu être dit à l'intérieur du texte.

En optant pour une épigraphe tardive ou terminale, l'auteur maintiendrait en quelque sorte le mystère autour de son œuvre, et suscitera ainsi la curiosité du lecteur, beaucoup plus habitué à rencontrer des épigraphes « traditionnelles » qui peuvent faire office de préface, de par leurs portées sémantiques. Autrement dit, l'auteur qui fait le choix de proposer une épigraphe se situant à la fin de son texte prendrait le risque d'impatisser le lecteur, de le lasser et ce, à travers l'aspect « prévisible » pouvant se dégager de l'écrit, précipitant sa compréhension « précoce », et laissant deviner de manière explicite la visée originelle de l'auteur. De peur d'être trahi par un indice figurant dans une épigraphe en début de texte, l'auteur peut prendre la décision de la dissimuler provisoirement et de la placer à la fin de son œuvre.

A ce propos, Genette déclare :

*« Un autre emplacement possible, comme pour la dédicace, est la fin du livre : dernière ligne du texte, séparée par un blanc(...). Il va de soi que ce changement de place peut entraîner un changement de rôle ; l'épigraphe liminaire est, pour le lecteur, en attente de sa relation au texte, l'épigraphe terminale est en principe, après lecture du texte, d'une signification évidente, et plus autoritairement conclusive : c'est le mot de la fin, même si l'on affecte de le laisser à un autre. »<sup>55</sup>*

---

<sup>55</sup> Ibid, p.152

Cette citation, outre l'emplacement de l'épigraphe et sa fonction, soulève un autre point qui pourrait prêter à confusion. Lorsque Genette précise que l'épigraphe terminale doit être précédée par un blanc la séparant du reste du texte, ce n'est pas fortuit. Dans le but d'éviter toute confusion et toute ambiguïté auxquelles pourrait faire face le lecteur quant à cette épigraphe terminale qui vient clôturer le texte, il serait judicieux de la séparer de ce dernier et de marquer cette proximité si chère à Genette qu'il appelle « exergue » ou encore « bord d'œuvre ». L'épigraphe allographe (attribuée à un auteur qui n'est pas celui qui écrit le texte) prend, dans ce cas, tout son sens et vient parachever le contenu de l'écrit et confirmer son existence matérielle, en dehors de tout travail esthétique. Nous parlons ici d'esthétisme car l'épigraphe allographe se trouvant en fin de livre n'engage en rien le lecteur ; ce dernier ayant déjà pris connaissance du contenu du texte.

En ayant cet emplacement, qui n'est certes pas dû au hasard, l'épigraphe semble avoir pour tâche d'attirer l'attention du lecteur sur l'épigraphié/épigraphé ; autrement dit celui qui prend en charge l'épigraphe et s'avère être autre que celui qui « produit » le texte, auquel cas, nous dirons épigraphe autographe (faite par l'auteur du texte lui-même).

Sur cet intérêt que porte l'auteur à l'épigraphié au détriment du contenu de l'épigraphe, Genette dit :

*« (...) , ces choix d'auteurs sont plus significatifs que les textes d'épigraphes par eux-mêmes, apparemment distribués sans grand souci de rapport avec les contenus respectifs des chapitres. Hugo ne manque d'ailleurs pas de l'indiquer, vantant dans sa préface ces "épigraphes étranges et mystérieuses, qui ajoutent singulièrement à l'intérêt et donnent plus de physionomie à chaque partie de la composition" »<sup>56</sup>*

Chaque élément paratextuel prend en charge l'un des aspects textuels qui fait office de portail pour entrer "en dedans" du texte et proposer ainsi une multiplicité de sens et d'interprétations. Aussi, il serait imprudent de négliger les fonctions de chacun d'entre eux ; il en va de même pour les épigraphes.

---

<sup>56</sup> Ibid, p.150

Nous avons déjà mentionné le fait que les épigraphes entretiennent un rapport étroit avec le contenu du texte, de chaque partie, voire de chaque chapitre. Gérard Genette va encore plus loin en mettant en rapport l'épigraphe d'œuvre et le titre dont s'orne le texte. Selon lui, l'épigraphe viendrait attirer l'attention du lecteur sur le titre pour en donner une explication un peu plus précise et qui serait au plus près du texte ; elle agirait ainsi comme une sorte de notice "d'emploi" ou de guide de lecture qui mettrait quiconque se penchant sur le texte, en l'occurrence un lecteur avisé, un peu plus sur la voie qu'aurait tracée l'auteur pour l'appréhension et l'interprétation de son écrit, et ce en y semant des indices, des clés d'analyse et d'interprétation.

Cette fonction que prend en charge l'épigraphe se veut comme une sorte de continuité du titre à l'intérieur même du texte ; autrement dit, l'épigraphe ne suivra plus un schéma fonctionnel classique, celui d'éclaircir les pages à venir mais viendra plutôt se poster au-devant du texte, là où s'ouvre ce dernier, pour en donner par la suite une sorte d'analyse titrologique. Cette fonction, bien que ne reflétant pas l'essence même d'une épigraphe, n'en demeure pas moins d'une efficacité redoutable.

En effet, tout un chacun reconnaît l'importance incontestable d'un titre ; son choix révélant bien des motivations de l'auteur, et par là même la genèse du texte. On est tenté de voir que cette pratique qui met en rapport l'épigraphe et le titre n'est pas a priori aléatoire, en effet c'est à dessein que l'auteur porte l'attention du lecteur sur cette relation, en semant au sein même de l'épigraphe des signes à décoder pour la compréhension du titre, et par ricochet du texte. Ainsi, l'épigraphe agirait comme un intermédiaire entre le titre du texte et son contenu, expliquant d'un côté la portée sémantique du titre et résumant, d'un autre côté, le contenu du texte.

Sur cette fonction de l'épigraphe qui mettrait en valeur le titre, Genette souligne :

*« (...) .C'est une fonction de commentaire, parfois décisif-d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du titre. »<sup>57</sup>*

Le terme "justification" ici est à prendre sur deux degrés : le premier signifiant l'absence de relation entre le texte et son titre, dans ce cas et pour éviter d'éventuelles

---

<sup>57</sup> Ibid, p.159

dérives du lecteur que nous comprendrons et qui seraient justifiées, l'auteur se doit d'apporter une justification qui aura pour visée de confirmer ou d'infirmer les pré-requis qu'aura eus le lecteur à la première vue du titre. Cette justification se fera à travers une épigraphe qui explicitera un peu plus les objectifs de l'auteur.

Le deuxième degré à partir duquel pourra être appréhendé le vocable "justification" est l'opacité du titre et tout le mystère qui peut l'entourer, il ne s'agit plus ici de relation au contenu du texte mais bien à la complexité du titre. Dans ce cas-ci il faudra choisir et prendre une épigraphe qui en donnera une image un peu plus claire, plus limpide.

Gérard Genette précise que ce type de pratique de l'épigraphe, autrement dit comme une justification du titre se fait plus ressentir lorsque le titre est lui-même un emprunt ou une allusion à un autre texte, qu'il soit de l'œuvre de l'auteur lui-même ou d'un de ses compères. En effet, il ne serait guère à la faveur d'un texte d'être bardé d'un titre « emprunt » qui pourrait davantage plonger le lecteur dans une confusion certaine et l'éloigner ainsi du chemin vers lequel l'avait orienté son auteur. Aussi et afin d'éviter de fausser l'interprétation du lecteur, l'auteur se verra dans l'obligation de trouver une autre façon de présenter son titre de façon à ce qu'il soit abordable à travers une fois de plus une épigraphe qui sera à la fois une justification et un éclaircissement.

Si la première fonction de l'épigraphe consiste à expliciter un peu plus le titre, rendre un peu plus à la portée du lecteur sa signification de peur de voir ce dernier se perdre dans son approche du texte, la seconde que cite Genette est la plus traditionnelle, et demeure de nos jours celle que nous rencontrons le plus : c'est celle d'expliquer le texte et son contenu, le rendre un peu plus accessible. Certes, il est plus aisé pour l'auteur de choisir une épigraphe qui renvoie au titre, qu'à celle qui se rapporte à un texte complet (vu sa densité et son aspect détaillé) ; ceci requiert un peu plus d'efforts de la part de l'auteur à vouloir mettre en évidence son contenu au détriment du titre, ce dernier se suffisant à lui-même. L'auteur proposerait donc le titre comme indépendant de son annexe explicative. Gérard Genette parle de cette fonction en ces termes :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. »<sup>58</sup>*

Le décryptage de l'épigraphe, en vue de déterminer le rapport qu'elle peut avoir avec le texte ou son titre, exige du lecteur une vivacité et un "engagement intellectuel", et ce dernier critère s'avère primordial surtout si l'auteur décide de choisir des épigraphes d'écrivains inconnus, et qui embrouilleraient davantage le lecteur dans sa perception de l'écrit. Cette opération d'analyse requiert donc la pertinence et l'intellectualité du lecteur, ce dernier ayant en main le moyen d'y procéder ouvrira un champ insoupçonné de perspectives de lectures et d'interprétations du texte.

Sur ce point, Genette affirme :

*« Il (le commentaire) est le plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte(...). Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve, et ce dès les origines de l'épigraphe romanesque(...) »<sup>59</sup>*

Ou encore Michel Charles qui résume l'aspect énigmatique de l'épigraphe en ces termes :

*« La fonction de l'exergue est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi »<sup>60</sup>*

A travers une épigraphe complexe, l'auteur encouragerait à lire le texte, à se pencher sur sa thématique et son contenu, sans pour autant en préciser l'objet, ni l'axe autour duquel il s'articule.

A la fin de sa lecture, le lecteur jugera de la légitimité de l'épigraphe, ainsi que de sa fiabilité voire même de sa fidélité au texte.

Stendhal, en parlant du rôle de l'épigraphe, déclare :

---

<sup>58</sup> Ibid, p.160

<sup>59</sup> Ibid., p.160

<sup>60</sup> Michel Charles, *L'Arbre et la source*, éditions du Seuil, 1955, p.185

*« L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation. »<sup>61</sup>*

Loin des fonctions explicative et justificative, Stendhal relève la portée émotionnelle et affective que peut recouvrir l'épigraphe. Pour lui, cette dernière pour interpeller doit "émouvoir", déstabiliser, perturber sans pour autant bousculer le lecteur. C'est plutôt avec un sens modéré de la critique, et un esprit d'indulgence que doit se faire le premier contact avec le contenu du texte.

La troisième et dernière fonction de l'épigraphe agit sur ce qui l'entoure par contraste avec tout ce qui a été dit précédemment, et vient ancrer cet élément paratextuel dans une autre dimension.

Il est d'usage de considérer l'épigraphe comme un élément paratextuel à la portée très significative quels que soient sa nature, son emplacement ou son contenu, par rapport au titre ou au texte. Elle en donne une vue d'ensemble, explique le sens et justifie même la présence et le choix du titre auprès du lectorat. Il serait donc utile de se pencher sur cette fonction qui présenterait l'épigraphe, sinon indispensable, du moins "flatteuse" pour l'auteur et son texte. L'épigraphe donc ici ne saurait se cantonner à un rôle explicatif et informatif et se laisserait voir plutôt comme une marque de prestige, un cachet d'authenticité octroyant au texte, et par ricochet à l'auteur, une valeur supplémentaire indéniable.

Ce qui serait important de souligner, c'est que, en dehors du fait qu'elle introduit et explique un titre ou un chapitre, la présence d'une épigraphe peut être justifiée et n'avoir de valeur que par la seule mention de l'épigraphe, autrement dit de l'auteur original de la citation dont elle se constitue, sans qu'il y ait le moindre rapport ou la moindre correspondance avec le contenu du texte ou son titre. Dans ce cas-ci, elle serait fortuite et aléatoire et n'aurait de signification que si son auteur jouit d'un prestige et d'une réputation incontestables. En effet, nous sommes très loin ici de la fonction classique de l'épigraphe qui chercherait à mettre en évidence la valeur sémantique du texte ou de son titre ; l'auteur bien au contraire ayant pour but de se

---

<sup>61</sup> Stendhal, *Œuvres intimes*, Pléiade II, p.129.

faire valoir aux yeux du lecteur, et ce en choisissant des épigraphes dont les auteurs sont connus et reconnus dans la sphère littéraire et culturelle, mais surtout dont la réputation ne demeure plus à faire.

A ce propos, Gérard Genette déclare :

*« (...) dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte – caution moins couteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation. Aussi l'important dans un grand nombre d'épigraphes est-il simplement le nom de l'auteur cité. »<sup>62</sup>*

Nous relevons dans cette citation, un point qui risquerait bien de conférer un autre aspect fonctionnel à l'épigraphe, c'est celui de valoriser l'œuvre et de se porter garant de sa qualité à travers la mention d'un auteur de renom, une figure emblématique du monde culturel, sans lui en demander toutefois la permission contrairement à la dédicace qui implique toute la responsabilité du dédicataire. Le lecteur ne pourra donc pas lire en l'épigraphe "l'incipit" du texte mais bien une petite référence aux préférences artistiques voire littéraires de l'auteur. Ici l'accent est beaucoup plus porté sur l'épigraphe, -en tant que personnalité connue et réputée dans le milieu, qui certifie indirectement et sans qu'on le lui ait demandé la valeur de l'œuvre-que sur l'épigraphe en elle-même et ce qu'elle peut contenir comme signes explicatifs étant donné l'absence quasi-totale de correspondance et de corrélation entre l'épigraphe et le texte qu'elle présente et introduit.

Mais si cette pratique paratextuelle réductrice permet au lecteur de connaître d'autres noms de la scène littéraire et ce, à travers leurs mentions dans les épigraphes d'un texte, et ainsi d'établir les influences et les préférences de l'auteur en terme de goûts artistiques et par ricochet de productions littéraires, l'écrivain prend cependant le risque en empruntant cette voie d'écarter le lecteur de l'objet même de son texte, du message qu'il veut véhiculer, et de porter son attention sur un élément qui pourrait perturber son appréhension du texte et son interprétation. En effet, le lecteur privé

---

<sup>62</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.161/162



d'une épigraphe "informatrice", censée lui éclaircir les desseins de l'auteur quant à son texte, pourrait bien ne s'intéresser qu'à celui dont le nom orne la première page après les dédicaces, et se détourner ainsi de la signification générale de l'oeuvre.

Après avoir établi cette ébauche théorique à propos de l'épigraphe et de ses fonctions, il est temps pour nous d'essayer d'analyser et d'expliquer au mieux les épigraphes de notre corpus.

Nous commencerons donc par celles de Sadek Aissat dans *L'Année des Chiens*.

Les épigraphes de cette oeuvre se présentent comme des épigraphes de parties, donc chaque chapitre possède ses épigraphes qu'on tentera de mettre en corrélation avec le contenu du texte.

La première partie a pour épigraphe deux citations ou plus précisément un verset coranique et quelques vers d'un certain Abu Hayyan Attawhidi.

Le verset coranique se présente ainsi :

*Ne t'avons-nous pas ouvert la poitrine*

*Et délesté de ton fardeau ?*

Sans vouloir, au premier abord, établir une quelconque correspondance avec le chapitre qu'elle présente, nous serions tentée de voir en cette épigraphe, issue de la sourate Echarh (Coran,94,2), le fardeau que pourrait représenter l'exil pour celui qui le vit (thématique omniprésente et qui se trouve être le fil conducteur de tout le texte de Sadek Aissat). L'auteur ayant été lui-même confronté à cette amère expérience s'engage sur la même voie en écrivant ce texte et invite par la même occasion le lecteur à entrevoir à travers les personnages de ses récits son propre vécu. L'expression "délester de ton fardeau" laisserait donc supposer que l'exil est vécu comme un drame, un poids sur la conscience tant le déracinement et l'arrachement aux siens et à la terre natale semblent cuisants.

Nous pouvons l'appréhender sous un autre angle. En effet, l'exil étant la seule solution envisagée, possible pour fuir l'atmosphère oppressante dans laquelle végète le pays, plongé dans la barbarie et l'obscurantisme, celui qui en jouit devrait être apaisé

et épanoui ; cet épanouissement se traduit dans ce verset au cœur de sa deuxième partie. Le fait donc de délester quelqu'un de son fardeau suppose une certaine quiétude, un état d'esprit plus serein. Or, et d'après cette œuvre, il serait totalement utopique qu'un exilé puisse "se réaliser" en terre d'exil, en ayant à l'esprit les circonstances de sa désertion, et surtout s'il laisse derrière lui tout un peuple, dont les siens, accablés par le désarroi. Exil et bien-être ne riment pas ensemble et plongent encore plus l'exilé dans un état d'impuissance qui transparait dans un sentiment de culpabilité croissant.

La nostalgie est de mise et les réminiscences de rigueur. C'est pour cette raison que le lecteur novice pourrait interpréter le mot "fardeau" comme étant une souffrance chronique, perpétuelle qui s'impose d'elle-même, et ce malgré la distance perpétrée résultant de l'exil.

La première partie du verset suggère également l'apaisement et l'épanouissement de celui qui est censé s'exiler pour de nouveaux horizons plus prometteurs et beaucoup moins sombres. Le fait d' "ouvrir la poitrine" laisse voir l'allègement de tout souci, la tranquillité d'une âme en paix éventuellement imaginée et imagée en terre d'accueil.

La deuxième épigraphe, quant à elle, se présente au lecteur sous forme de vers qui émanent de la plume de Hayyan Attawhidi, philosophe et essayiste musulman du X<sup>e</sup> siècle. Elle apparait comme suit :

*Il a été dit : est étranger celui qui est délaissé par l'aimé*

*Et moi je dis : l'étranger c'est celui qui retrouve l'aimé ;*

*L'étranger c'est celui auquel le guetteur ne fait plus attention ;*

*L'étranger c'est celui qui est aimé par le buveur ;*

*L'étranger c'est celui qu'on appelle de la proximité ;*

*L'étranger c'est celui qui est étranger dans son propre exil.*

Nous notons, dans cette épigraphe, la redondance du mot "étranger", un terme qui sied parfaitement à la thématique de toute l'œuvre de Sadek Aissat. En effet, est étranger celui qui n'est pas issu de la contrée dans laquelle il vit.

Mais de par le choix de cette épigraphe, l'auteur convoque la multiplicité de perspectives que suggère l'étrangeté pour bifurquer sur celle qui le représente le plus. Dans ces quelques vers, le philosophe présente sa vision personnelle du terme "étranger". Elle consiste à considérer l'étranger comme étant celui qui est abandonné par l'être aimé, mais aussi par sa propre personne. Cette phrase peut se traduire par le désir de se retrouver et de retrouver l'autre dans une recherche d'identité. Un retour qui, selon l'œuvre de Sadek Aissat, peut uniquement se faire sur la Terre mère.

Quand l'épigraphe déclare que l'étranger est celui auquel le guetteur ne fait plus attention, cela renvoie au quotidien morose et amer que vit chaque exilé, et plus particulièrement les personnages des romans de Sadek Aissat. Cet abattement donne à voir de l'exilé une vie insignifiante, un vécu dénué de tout sens, de toutes valeurs, loin des siens et de la patrie natale. L'exilé est donc, dans ce contexte, sans aucune signifiante, un personnage ignoré, un semblant d'être vivant marginalisé.

Dans la phrase qui suit, l'étranger est celui qui est aimé par le buveur. Il s'agit là, en l'occurrence, de beuveries qui vont vers l'extrême et qui sont provoquées par le désarroi et le désespoir d'une vie qu'on ne contrôle plus. Le buveur excessif et l'exilé ont donc ce point en commun et qui transparait dans une vie laissée à la dérive, sur laquelle on ne peut avoir main mise. Nous ne pouvons qu'assister à sa déchéance et à la décadence inexorables dans lesquelles elle s'engouffre et nous enlise. L'étranger ainsi aimé par le buveur voit en lui son double, voit se refléter tout son être avec les malaises, la torture et l'angoisse qui le caractérisent. Une angoisse générée par le sentiment d'avoir raté sa vie, et d'avoir laissé une partie de soi-même ailleurs.

L'avant dernier "étranger" vient accentuer davantage la thématique du texte et va encore plus loin dans son sens. En effet, "l'étranger est celui qu'on appelle de la proximité" suppose une certaine distance qui renvoie de manière ironique et très subtile à cet espace ancré dans l'exil, cette proximité qui fera que l'exilé ne sera considéré qu'à travers ses différences, et son acceptation aura toujours pour fond cet éloignement, certes qui ne se fait plus dans le concret et qui finit dans certains cas par s'effriter, mais qui est à l'origine de l'appréhension d'un exilé.

Le dernier vers vient porter le coup de grâce à cet étranger, dont l'intégration s'opère tant bien que mal, et que la nostalgie rattrape de manière inéluctable. C'est ce sentiment de mal-être d'inadaptation et d'amertume qui caractérise le plus l'étranger ou l'exilé, et ce sentiment s'intensifie, s'accroît et arrive à son paroxysme si l'on se sent étranger au sein même d'une société qu'on veut apprivoiser.

Le terme "exil" vient conforter le lecteur d'une part dans l'idée qu'il s'est fait de la thématique de l'œuvre et qui ressort en filigrane tout le long, mais aussi dans l'aura que dégage ce texte, qui se laisse lire comme un écrit de désenchantement et de désillusions. D'ailleurs, la première partie est marquée par un goût amer de déceptions successives, et qui n'échappera sûrement pas aux yeux d'un lecteur averti. Ce dernier confronté à ces épigraphes et plus précisément aux deux lignes de la première partie se verra désorienté dans son interprétation du contenu de l'œuvre. En effet, le sens donné aux épigraphes et le contenu de l'écrit ne vont pas de pair, ne trouvent pas écho, et n'ont pas forcément de point de convergence. Il faudra donc avancer dans la lecture pour pouvoir déceler un éventuel lien entre l'épigraphe d'un texte et son contenu.

Mais la particularité de cette première épigraphe réside dans le fait qu'elle guide directement le lecteur sur la piste de la thématique abordée, ce qui est contradictoire puisqu'elle ne devrait se limiter qu'à la première partie. C'est ce que Genette a appelé une épigraphe d'œuvre sous couvert d'épigraphe partielle.

*« La place ordinaire de l'épigraphe d'œuvre est (...) généralement sur la première belle page après la dédicace mais avant la préface. »<sup>63</sup>*

En nous basant sur cette citation, il nous apparaît clairement que l'épigraphe qui se présente est certes une épigraphe de chapitre, ou de partie qui se trouve être "en tête de section", mais est également une épigraphe d'œuvre de par le thème du texte qu'elle laisse deviner. Elle obéit donc aux normes descriptives d'une épigraphe de partie mais assure une fonction propre à l'épigraphe d'œuvre, et c'est justement là où réside toute la richesse de ce texte. Elle laisse deviner sa thématique mais en tait le contenu. Ce type d'épigraphe agit, en quelque sorte, de manière "tardive" sur le lecteur. En effet, si ce dernier s'acharne à lire les parties suivantes, il constatera certainement la

---

<sup>63</sup> Ibid., p.152.

correspondance, certes ultérieure, mais bel et bien existante entre l'épigraphe et ce qu'elle est censée introduire, autrement dit le texte présenté tel quel.

Ce qui est intéressant à relever est la capacité d'un auteur et son ingénuité à proposer une épigraphe de chapitre - qui pourrait également faire office d'épigraphe d'œuvre - et dont la fonction devrait se restreindre à cette seule partie, mais dont le véritable rôle qu'elle joue concrètement tout au long du texte est sa responsabilité dans la réception de ce dernier. Elle agit comme un guide durant la lecture qui oriente le lecteur lors de son exploitation du texte, et qui lui précise de ce fait la thématique traitée, tout ce qui s'y rattache comme caractéristiques et particularités, ainsi que les retombées qu'elle a pu avoir sur le récit, les personnages du texte et, par ricochet sur l'auteur (dans le cas d'une autobiographie/autofiction).

Cet aspect un peu confus de l'épigraphe qui prendrait en compte simultanément l'œuvre et l'une de ses parties nous renvoie à la deuxième fonction de l'épigraphe évoquée par Gérard Genette, et qui n'est autre que celle de porter un commentaire sur le texte pour mettre en évidence la signification qui pourrait guider le lecteur dans son interprétation. En effet, lorsque nous parcourons les premières lignes de ce chapitre, nous relevons une non-correspondance, un flou voire une ambiguïté entre le contenu du chapitre et la thématique de l'épigraphe qui l'introduit. Autrement dit, l'auteur s'est attardé sur la description de l'enfance du narrateur, du rapport ambigu et conflictuel qu'il entretenait avec sa mère, et celui fusionnel qui l'unissait à son frère. Mais il n'a, à aucun moment, fait référence à la thématique qui traverse le texte, et l'ancre dans une espèce d'écriture-témoignage de l'expérience de l'exil à laquelle l'auteur n'est pas totalement insensible.

Nous allons nous atteler à présent à l'épigraphe de la deuxième partie, et qui se trouve être un quatrain de l'illustre poète romantique Charles Baudelaire, extrait de son recueil *Les Fleurs du Mal*, plus précisément de son poème *Le Reniement de Saint-Pierre*. Elle se présente comme suit :

*Les sanglots des martyrs et des suppliciés*

*Sont une symphonie enivrante sans doute,*

*Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,*

*Les cieux n'en sont point encore rassasiés !*

Ce que nous remarquons à première vue, et si on situe ces vers dans leur contexte initial, puis que nous les transposons sur la thématique qui régit le texte, nous constaterons un glissement de sens si nous pouvons nous exprimer ainsi, une sorte de déviation sémantique. En effet, l'auteur s'est octroyé la fantaisie d'adapter ces quatre vers au message véhiculé par son texte, quand Charles Baudelaire, par ce poème, évoque la torture et le supplice qu'a subis Jésus.

Certes, les bourreaux chez Baudelaire et Sadek Aisset sont différents puisque chez l'un ils seront présentés et reconnus comme tels des mécréants et des impies, tandis que chez le deuxième ce sont les extrémistes religieux qui sont pointés du doigt. Cependant, la similitude et l'analogie du témoignage du supplice infligé se voit être le même chez les deux auteurs.

En définitive, et parallèlement à la première épigraphe, qui n'indiquait pas de façon explicite la portée significative du contenu de la première partie, celle dictée par Charles Baudelaire pousse fortement le lecteur à y reconnaître un aveu ou une indication de ce que va être le contenu. Ce dernier va s'avérer être par la suite conforme à l'idée et l'image qu'en a données l'épigraphe ; le lecteur au fil des pages relèvera donc une certaine concordance entre ce que raconte ou rapporte l'auteur et le choix de son épigraphe qui s'avère être justifié et parfaitement légitime. Dans ce cas-ci, le supplice et la torture infligés par des tyrans trouvent écho et même reflet dans les phrases de l'auteur ponctués çà et là par de brefs moments d'accalmie, de répit (description des garçons du quartier, évocation de la cité et du pays avant la sanglante guerre, souvenirs d'enfance et de jeunesse) et qui permettent au lecteur d'entrevoir la fragmentation du récit qui traduit, indirectement et de façon très subtile, le contexte dans lequel l'œuvre a vu le jour, les motivations de l'auteur ainsi que sa proximité avec la thématique qui régit en filigrane toute l'œuvre de l'auteur.

Contrairement à la première épigraphe (de la première partie) qui aide beaucoup plus à situer le lecteur et à lui faciliter la suite de son entreprise, à peindre les conditions sociales qui font figure d'arrière-plan à cette intrigue, la seconde puisée

dans l'incontournable chef-d'œuvre *Les Fleurs du mal*, tend beaucoup plus à souligner les événements les plus marquants qu'a connus la société dans laquelle le narrateur évolue. En effet, les innombrables péripéties citées dans le texte (l'année de l'éléphant, de l'hégire, l'arrivée des colons, l'année du typhus, du choléra, des sauterelles, des Américains, des pruneaux, du tremblement de terre et l'année des chiens) témoignent d'une société meurtrie par tant d'instabilité et révèlent toute la portée socio-historique de l'œuvre.

L'auteur y fait également référence à Houbel "ce phallus de béton" qui n'est autre que le Monument aux Morts, avant d'évoquer enfin l'engeance qui déferla telle une vague de haine sur le pays et qui s'autoproclama détentrice de la morale absolue. L'évocation de la discrimination dont souffrit le narrateur qui évoque son propre exil à un moment donné, des conséquences fâcheuses de cette présence oppressante, la mort de son frère ainsi que celle de la cité, et encore plus de ses compagnons d'infortune, de tous ces garçons du quartier qui portaient en eux le désespoir et le désarroi de tout un pays finissent par achever cette complicité, cette sorte de connivence que l'auteur avait voulu établir, et ce en plongeant le lecteur dans l'univers même de toutes les actions de son texte.

Nous remarquons donc qu'à travers ce choix de laisser ses personnages se dévoiler un peu plus au lecteur, l'auteur dépasse l'horizon délimité par l'épigraphe quant aux perspectives de lecture qu'elle offre. Ainsi, il ne s'agit pas dans cette partie de relater de manière exclusive l'impact qu'a eu l'invasion islamiste sur les Algériens et la société mais également d'"égayer" cette narration, cette présence de l'horreur dans le texte, et ce à travers une écriture rétrospective, un travail mémoriel qui laissent entrevoir un passé vécu sous le signe de la paix et de la fraternité. Cet aspect-là est bien présent lorsque le narrateur nostalgique évoque avec regret et amertume sa ville d'antan, les senteurs qui en émanaient, les cris innocents des enfants et l'harmonie qui y régnait jadis.

Comme ce fut le cas pour la première épigraphe, ici également nous reconnaissons la fonction purement explicative, qui agit comme une sorte de commentaire sur le texte et plus précisément sur son contenu. Assurément, l'auteur en choisissant cette

épigraphe puisée dans *Les Fleurs du Mal* incite et encourage le lecteur à percevoir l'idée globale qu'elle présente, une sorte d'indicateur qui servira à l'interprétation de cette seconde partie. Aussi, ce choix n'est en aucun cas aléatoire et viendrait conforter le lecteur dans ses premières impressions et l'idée qu'il s'est fait de l'œuvre. L'épigraphe lui expliquerait donc la voie sur laquelle s'engagera le prochain chapitre sans toutefois lui en donner la signification. Elle servira également de lien, de passerelle avec le premier chapitre et son épigraphe en en prolongeant la narration, et en apportant quelques précisions quant à certains faits restés encore obscurs.

La troisième partie est, quant à elle, introduite par une épigraphe bien particulière dans la mesure où elle peut présenter aux lecteurs deux façons de la lire et de l'interpréter. Il s'agit d'une phrase d'Antonin Artaud tirée de son œuvre *Van Gogh, le suicidé de la société*. Texte dans lequel l'écrivain, aux multiples talents, rend un poignant hommage au glorieux peintre en accusant au passage la société de vouloir condamner à la démence tout esprit créatif qui tiendrait du génie.

*Il avait vu et n'avait plus voulu voir et est devenu fou*

Au premier abord, rien ne semble rattacher et mettre en rapport ces quelques mots avec l'idée globale du texte, sa thématique, ou même le contenu du chapitre qui le précède. En effet, cette partie contrairement à l'antérieure, qui présente une vision rétrospective de la vie du narrateur, donne l'impression d'être tournée vers le présent. L'espace où se produit l'action a donc changé, et nous nous retrouvons en compagnie d'un narrateur qui évolue dans un espace qui n'est pas le sien, son pays d'adoption. Un narrateur errant dans les rues sombres et angoissantes de cette ville qu'il essaye vainement d'appriivoiser, la préfecture et les policiers lui rappelant à tour de rôle qu'il n'est pas des leurs, qu'il ne fait d'aucune manière partie intégrante d'une société hostile aux étrangers.

Si nous prenons la peine de nous pencher sur ce quotidien fragmenté et empreint d'abattement que nous donne à entrevoir l'auteur, et si de surcroît nous reconstituons quelques bribes de l'histoire passée du narrateur, et que nous les mettions en parallèle, il nous sera aisé de découvrir le cheminement et l'état d'esprit, la psychologie de ce personnage, tétanisé par le désespoir et la morosité, qui voit filer sa vie et se voit



surtout glisser vers la démence. Ce rappel de la thématique de la folie vient renforcer le sens de l'épigraphe et ainsi en justifier la présence et le choix.

Livré à lui-même, sans aucune attache ni aucun appui, le personnage-narrateur se présente à nous comme un individu à la dérive, qui se serait égaré dans sa propre mémoire, sa propre vie, dans son propre être et auquel la société refuse l'existence ; ce qui intensifie le sentiment selon lequel la vacuité de son existence se trouve exacerbée. Ici, comme le souligne Antonin Artaud (et dans notre cas), ce n'est point à cause du génie insondable qu'on réduit quelqu'un à la folie, mais bien à l'expérience de l'exil involontaire et imposé.

Le personnage-narrateur dans sa recherche de quiétude et de paix intérieure se sait voué à cette fin tragique qui est réservée à toute âme nostalgique souffrant du déracinement, qui ne vit et ne se voit qu'à travers les visions salvatrices d'un passé qui semble si lointain qu'il en est intouchable.

A cet effet, et pour accentuer davantage l'état de déchéance de tout exilé qui porte son pays et les réminiscences qui s'y rattachent dans tout son être, l'auteur nous brosse le profil du personnage-narrateur qui donne à voir un être dépersonnalisé, dépossédé de tout sentiment, à part peut être celui de la nostalgie, du regret et de la culpabilité.

*« Chez moi (...), je me regarde dans la glace : j'y vois mes yeux rougis et me trouve l'air d'un hurluberlu. Mes cheveux trop longs, probablement. »<sup>64</sup>*

*« Je ne sais plus ma vie, mon nom ne vaut pas mieux qu'un malheur »<sup>65</sup>*

*« Les gens me regardent et paraissent se demander ce que je fais là. »<sup>66</sup>*

Tous ces extraits démontrent les effets ravageurs de l'expérience de l'exil qui s'impose d'elle-même sur un individu. D'abord, l'apparence physique détériorée qui vient cacher bien des misères et des fragilités psychologiques. Ensuite vient le regard de l'autre dans lequel le personnage-narrateur perçoit une attitude dédaigneuse et de la condescendance, notamment lors de ses passages à la préfecture, ainsi que ses altercations avec les agents de la sûreté nationale. Enfin, le désespoir, la culpabilité et

---

<sup>64</sup> Sdaek Aisset, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.136

<sup>65</sup> Ibid., p. 134

<sup>66</sup> Ibid., p.137

la désespérance qui caractérisent l'exilé qui vit mal sa situation, laminé par tant de déconvenues qu'il en est réduit à l'errance, et à un quotidien qui n'est vivifié, revigoré et qui ne prend tout son sens qu'à travers les lointains et brefs rappels du passé.

La folie donc dont parle Antonin Artaud fait ici figure de bilan d'une expérience profondément marquante, et psychologiquement insupportable, dans la mesure où le personnage-narrateur, suite au mal-être et à la lassitude lancinante auxquels il est confronté quotidiennement, se renferme sur lui-même et s'abîme dans la contemplation de son être qui s'effrite et finit par disparaître sous ses yeux. Après cet amer constat, ce cuisant échec à vouloir s'immiscer et se fondre dans la masse des "autochtones", le personnage-narrateur est réconforté par le fait de se plonger dans un monde imaginaire, onirique et décousu, ce dernier laissant voir à autrui toute la supposée folie qui l'habite : il semblerait qu'il soit inéluctable pour un exilé de sombrer dans la démence.

D'une part, ce stratagème permet au personnage-narrateur d'être en retrait par rapport au monde réel et de le percevoir de façon extérieure afin de se focaliser uniquement sur ses pensées qu'il essaye de reconstituer et d'ordonner. D'une autre part, ceci l'aide à établir une certaine distance, des barrières par rapport aux autres, qui lui permettraient de se confiner un peu plus dans son monde où chimères, illusions et hallucinations se côtoient et se mêlent dans une vertigineuse errance solitaire.

Nous avons évoqué et relevé précédemment les deux interprétations qui peuvent être faites de l'épigraphe d'Antonin Artaud, à savoir celle qui rappelle le statut de la victime (l'exilé) et l'autre qui renvoie à l'extrémiste converti (le frère de l'exilé). En effet, cette épigraphe peut être appliquée aux deux catégories de personnes précitées. La folie peut résulter de l'exil mais peut également être à l'origine d'un endoctrinement ; nous tenons là les deux versants de cet état d'inconscience et qui suggère tragiquement une vie sacrifiée. L'exilé (le personnage-narrateur) et l'extrémiste (son frère jumeau) sont amenés inconsciemment à vivre cette démence de manière différente. Ainsi, quand l'un s'y résigne à cause d'un quotidien brûlant de désespoir et arrive même à y trouver un refuge, l'autre y est amené par la force de discours obscurantistes persuasifs, dans lesquels il voit comme un signe de renouveau.

Les deux ont donc vu ce qu'ils n'ont pas accepté (l'hostilité et le froid de l'exil pour l'un, une société à la dérive et la montée d'un certain radicalisme pour l'autre), et ont dès lors refusé de voir davantage. Ils se sont, de ce fait, réfugiés dans l'apaisement et l'assurance qu'offre la folie.

Par conséquent, nous pouvons affirmer que Sadek Aissat a eu une idée ingénieuse d'apposer cette épigraphe précisément sur ce chapitre étant donné qu'elle remplit parfaitement sa fonction. En effet, d'une part elle respecte fidèlement et de manière précise l'axe autour duquel s'articule le contenu du chapitre, qui rappelons-le présente un personnage-narrateur livré à ses tourments. D'autre part elle constitue une passerelle, une sorte de point de convergence dans lequel se rencontrent cette partie et celle qui précède ; elle constitue une liaison, le lien qui raccorde les deux.

Le point qui les relie n'étant autre que la démence du personnage-narrateur en terre d'accueil, et celle de son frère jumeau dans les tréfonds du radicalisme religieux, elle vient rappeler la relation fusionnelle qui les unissait et son effritement après que l'avancée du fanatisme religieux eut fait ses premières victimes. Elle peut être également interprétée comme un indice concernant le contenu du chapitre, et qui en donnerait une sorte de "mode de lecture" facilitant au lecteur l'appréhension du texte.

Concernant la fonction qu'elle pourrait remplir, cette épigraphe cherche à mettre en évidence l'aspect psychologique de l'exilé (le personnage-narrateur), qui se dévoile au fil des pages, se montre vulnérable et fragile, ainsi que les répercussions plus que dévastatrices que peut avoir ce type d'expérience sur la personnalité et l'identité d'un individu. Nous pouvons dire, dans ce cas, qu'elle agit comme une sorte de commentaire sur le texte puisqu'elle indique et révèle de quoi ce dernier sera fait, et la nature du fil conducteur (thématique) qui compose ses idées. Ici nous parlons d'indications car il s'agit tout bonnement de mettre l'accent sur toute la perception qu'a le personnage-narrateur de son propre vécu, qu'il cherche à comprendre et à reconstruire depuis les territoires lointains de l'exil. Indication également dans le sens où cette épigraphe révèle ce qu'il y a de plus marquant et de plus frappant dans ce texte, en rappelant sa thématique globale, et en la mettant en rapport avec l'une de ses conséquences, autrement dit l'exil.

Elle peut, en outre, constituer une évolution du point de vue narratif, en marquant une nouvelle phase dans le récit, et en proposant un autre espace que celui sur lequel se dessine la trame du chapitre précédent. En effet, elle suggère à travers la thématique de l'aliénation "un glissement spatial" qui voit le personnage-narrateur progresser dans un territoire inconnu et hostile, qui marque un contraste avec le confort sécurisant ressenti dans le chapitre précédent, et dans lequel s'est effectué un réel travail descriptif de son milieu familial.

Nous allons nous intéresser à présent à la troisième et dernière partie dont l'épigraphe est une phrase extraite du *Petit Prince*, célèbre conte philosophique et poétique d'Antoine de Saint-Exupéry.

*C'est bien d'avoir un ami, même si l'on va mourir*

Il faut, tout d'abord, commencer par souligner le fait qu'il y a un changement du point de vue narratif, désormais ce n'est plus le « je » du personnage-narrateur qui se présente au lecteur, mais bien le « il » qu'on serait tenté d'apparenter à l'auteur lui-même. Il serait judicieux de noter également que cette épigraphe est la seule de toute l'œuvre qui soit surmontée d'un intertitre.

Il est de coutume de considérer les contes philosophiques comme étant des enseignements à tirer, ou des réflexions existentielles, donnés sur la base d'expériences ou de situations vécues.

Dans le cas de l'auteur de cette œuvre, Sadek Aissat, l'expérience la plus bouleversante et la plus enrichissante qu'il ait vécue reste indubitablement l'exil, ce qui nous renvoie d'ailleurs à ce personnage-narrateur qui vit l'expatriation comme un déracinement, un arrachement à la terre nourricière. Malgré la morosité, le désespoir et la nostalgie dans lesquels baigne le texte, Sadek Aissat a voulu clôturer ce dernier par une note d'espoir, une pointe d'optimisme qui viendraient conforter toutes les âmes errantes dans leur quête de paix, mais également les confronter à leur passé, leur pays afin qu'ils y retournent et qu'ils s'y ressource à l'instar du personnage-narrateur. Ce dernier après avoir rapporté, décrit et témoigné de sa vie passée, de son environnement familial, de son quotidien rythmé par les escapades avec son frère et ses amis, après avoir souffert de la froideur glaciale de l'exil, vient se pencher sur son propre

cheminement, et finit par en conclure qu'aussi gangrené soit son pays, par la violence et la barbarie, il ne saurait se résigner à le quitter de manière définitive, l'appel de la terre natale, des racines étant le plus fort, comme le prouvent ces extraits :

«*J'ai envie de ma mer(...) Je dois rentrer.* »<sup>67</sup>

«*Je vais apprendre le nom des fleurs, des arbres, des oiseaux, et de toutes choses de chez moi....* »<sup>68</sup>

A travers ces quelques mots, nous ressentons toute l'amertume et le dépit du personnage-narrateur, mais aussi ses remords de ne pas avoir su voir les richesses et les particularités de son pays. Désormais, il apprendra à apprécier chaque recoin, la moindre petite parcelle de la patrie chérie. Il apprendra, par ailleurs, à pardonner et à oublier les affres du passé et ses meurtrissures causés par la figure maternelle, qui affichait ouvertement une préférence pour son jumeau. Sur la terre de ses racines, il aura pour ambition d'accomplir tout ce qu'il n'a pu faire autrement, en dépit du goût amer et acre de l'horreur et de la sauvagerie qui l'ont vu partir.

Mais ce sentiment d'appartenance profonde, cet attachement inconditionnel qui rattacherait un individu à la terre mère n'est pas le seul élément que laisse voir cette épigraphe. En effet, cette dernière comporte la notion d'amitié, chose à laquelle le personnage-narrateur ne s'attend pas et n'y est guère préparé, de surcroît en terre d'exil.

Néanmoins, et comme *Le Petit Prince* est une leçon de vie porteuse d'enseignements mais surtout d'espoir, le personnage-narrateur quitte son pays d'accueil le cœur léger et empli d'un sentiment de quiétude, procuré par une rencontre dû à un pur hasard. Ainsi, il fait la connaissance d'une Française pour laquelle il vouera, avec le temps, une affection particulière, et qui lui fera surtout comprendre que le bonheur n'est insupportable pour personne, et que par conséquent notre parcours, notre vécu et les conditions dans lesquelles nous évoluons ne définissent en aucun cas notre part du bonheur et notre épanouissement.

---

<sup>67</sup> Ibid. p.149/150.

<sup>68</sup> Ibid, p .150

Ce rapport à cette femme peut être aussi interprété d'une toute autre manière ; comme une métaphore qui viendrait ajouter un peu plus de sens à cette fin, une fin qui consisterait à considérer le bonheur comme étant une destination à laquelle on arrive après avoir connu bien de tristes péripéties. Autrement dit, il a fallu au personnage-narrateur connaître les jours les plus sombres de sa vie pour prendre enfin conscience de l'essentiel, il lui a fallu passer par l'expérience douloureuse de l'exil pour se rendre compte de la valeur du pays natal et de tout ce qu'il renferme comme ressources salvatrices.

Nous proposons une autre interprétation de l'épigraphe qui peut paraître paradoxale et contradictoire avec le contenu du chapitre, mais qu'il faut qu'on évoque parce qu'elle en égaye la fin et vient en renforcer le sens : le fait d'avoir intégré la thématique de la mort dans cette épigraphe pourrait avoir l'apparence d'une condamnation pour le personnage-narrateur à vivre dans ce milieu étrange, qui lui est étranger, et finir éventuellement par y mourir. Seulement si l'on poursuit notre lecture du chapitre jusqu'à la fin, nous constaterons la décision, la volonté et le besoin du personnage-narrateur de rejoindre la terre de ses ancêtres ; il sera aisé dès lors de considérer cette mort dont parle Antoine de Saint-Exupéry comme étant une mort symbolique qui signifierait la rupture entre le personnage-narrateur, et la terre d'exil à laquelle, cependant, il vouera de façon ambiguë et incompréhensible un attachement particulier, parce qu'étant l'espace de la déchéance, celui qui a vu béantes toutes ces blessures et qui les a exacerbées.

Quant à la fonction qu'elle peut remplir, il s'agit comme les précédentes d'une épigraphe explicative qui viendrait agir comme un commentaire sur le contenu du chapitre, et qui laisserait entendre au lecteur toute sa signification. Ainsi, elle serait comme une sorte de prophétie, de prédiction concernant la thématique du chapitre, et qui demeure présentée de manière implicite jusqu'aux dernières lignes. Il s'agira donc, pour l'épigraphe, de semer des indices tout au long du chapitre pour en laisser paraître la fin, et faciliter au lecteur son interprétation et sa compréhension. Comme lorsque le personnage-narrateur déclare :

« *De telles lacunes dans la connaissance des arbres, des pierres et des oiseaux sont intolérables, il faudra y remédier...* »<sup>69</sup>

En effet, cette même phrase qui se trouve vers la fin du chapitre, lorsqu'il sera question pour lui de retrouver son pays, prend tout son sens puisqu'elle traduit son regret de ne pas s'être intéressé à ces choses durant son enfance, bien avant de vivre l'exil. Il constate amèrement que cela aurait pu l'aider à engager la conversation avec cette inconnue rencontrée dans la foule, un jour de désespérance. Dès lors et jusqu'aux dernières lignes du chapitre, il se fait la promesse d'apprendre toutes ces choses qui font la beauté de son pays, pour être dans la capacité de lui faire connaître la terre de ses ancêtres. La présence de cette figure féminine, en terre d'exil, lorsqu'il était en perte d'identité et de repères, a été un moyen, une façon de mettre en avant tout ce qui caractérise son pays, et dont il ne s'est rendu compte qu'après coup, ayant mis une distance destructrice entre sa personne et ses racines.

Le second texte de Sadek Aisset pour lequel nous avons opté *Je Fais comme fait dans la mer le nageur* ne comporte pas d'épigraphes, mais uniquement des intertitres qui viennent orner chaque chapitre. Par conséquent, nous passons sans attendre aux épigraphes des œuvres du second auteur de notre corpus Salah Benlabeled.

Dans *Notes d'une musique ancienne* la première épigraphe que le lecteur rencontrera est, comme l'a nommée Gérard Genette, une épigraphe d'œuvre qui se trouve juste après la dédicace. Il s'agit d'un extrait d'*Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* de l'écrivain et philosophe des Lumières Voltaire.

Elle se présente comme suit :

*Tout diffère entre les Orientaux et nous*

*Religion, mœurs, police, gouvernement*

*Nourriture, vêtements, manière d'écrire*

*Et de penser. La plus grande ressemblance*

*Que nous ayons avec eux, est cet esprit de*

---

<sup>69</sup> Ibid. p.145.

*Guerre, de meurtre et de destruction*

*Qui a toujours dépeuplé la terre...*

Cette épigraphe d'œuvre est très significative quant à la thématique du texte. En effet, ce dernier traitant de la barbarie et de l'obscurantisme religieux qui ont poussé le personnage-narrateur à s'exiler, cet élément paratextuel met en avant de manière pertinente cette corrélation entre "l'esprit de guerre et de destruction" et la sanglante et déchirante thématique de l'écrit. Ainsi, le texte est parcouru de tout son long par les stigmates de la peur, de la haine et de la souffrance engendrées par un climat de guerre et de conflit, représenté par le terrorisme islamiste. C'est donc une invitation à se plonger dans cet univers morose baigné d'angoisse, mais aussi un avertissement quant au contenu tragique et lourd de sens de toute l'œuvre.

L'emplacement de l'épigraphe souligne son éventuelle fonction. Comme le précise Gérard Genette :

*« Il va de soi que ce changement de place peut entraîner un changement de rôle : l'épigraphe liminaire est pour le lecteur, en attente de sa relation au texte... »<sup>70</sup>*

Dans ce cas-ci, elle est introductive puisqu'elle se situe en début de l'œuvre qu'elle définit, et dont elle soulignerait le sens. Elle supposerait donc une certaine correspondance, une corrélation entre le sens qu'elle sous-entend, qu'elle laisse voir, et le fil conducteur qui porte la thématique de l'œuvre ; ici il s'agit bien évidemment de l'exil suite à l'extrémisme religieux. Ainsi, l'épigraphe liminaire jetterait au lecteur, si nous pouvons nous exprimer ainsi, des pistes de lecture et des perspectives d'interprétation, avant même que ce dernier n'ait lu la moindre syllabe du texte.

Elle est donc responsable de la présentation du texte, d'en donner un bref aperçu en quelques lignes, et de susciter la curiosité du lecteur quant à son éventuel contenu.

Après cette préface introductive (l'épigraphe d'œuvre), il est temps pour nous de nous pencher sur les épigraphes de chapitres. Ces derniers sont présentés

---

<sup>70</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.152



chronologiquement avec comme précision au-dessus les années du déroulement des faits de chaque chapitre.

Nous commencerons donc par l'année 1999, ornée d'une phrase de Maurizio Maggiani, écrivain italien :

*Je sais que les choses arrivent pour qu'on puisse en cueillir le sens*

Cette épigraphe qui, certes est allusive à l'action du personnage-narrateur et qui n'est autre que sa désertion, son exil forcé face à la violence qui ronge le pays, peut renvoyer le lecteur averti vers une autre interprétation. Celle qui inclut d'une certaine manière, une sorte de justification de la part du personnage-narrateur. En effet, ce dernier conscient de l'acte de trahison (ainsi interprété par les siens notamment par son père), se sent dans l'obligation de remédier à ce geste déshonorant, et tente de se trouver une légitimité en terre d'accueil, en présentant cet exil comme une leçon de vie dont on pourrait en tirer les conséquences pernicieuses, les avantages et les inconvénients bien que le personnage-narrateur sente au fond de lui-même qu'il a plus à y perdre qu'à y gagner.

Il n'obéirait donc qu'à un cheminement, une continuité qu'aurait tracés pour lui un destin implacable établi au préalable. L'objectif du personnage-narrateur ici est d'éclaircir au mieux ce changement de vie (hormis celui qui apparaît au premier abord), tenter de le décrypter afin d'en tirer une signification plausible, et ainsi trouver du sens, une légitimité à cette vie d'emprunt en terre d'exil.

Cette épigraphe peut être interprétée d'une toute autre manière, loin de la justification et le bien-fondé que le personnage-narrateur voudrait accoler à sa désertion. Ainsi, si nous parvenons à établir une éventuelle corrélation, une hypothétique relation entre cette épigraphe et le contenu qu'elle introduit, nous nous rendrons compte qu'elle pourrait porter en elle-même les stigmates du passé dans un sens autre que celui dans lequel elle s'est présentée à nous jusqu'à présent.

En effet, il ne s'agirait plus de la condamnation d'un tel acte, acte indigne pour le personnage-narrateur ainsi que pour les siens, mais bien d'une sorte d'allusion ou de référence à ses ancêtres, ses aïeux. Autrement dit, le personnage-narrateur se voit dans

l'obligation de vivre son exil dans le seul but de prendre conscience de tout le legs familial, de tout l'héritage ancestral, laissés dans son pays natal. Ainsi, l'éventuel sens vers lequel pourrait nous ramener son exil est celui de l'importance capitale de la famille, et des valeurs qu'elle transmet à un individu.

En ce sens, il ne s'agirait plus de découvrir dans l'exil quelques bienfaits salvateurs, mais bien de rendre hommage à toutes ces personnes de son enfance, côtoyées dans la misère des temps durs certes, mais auxquelles il voue une admiration et un amour particuliers. D'ailleurs, et pour attester de la prédominance du passé dans ce chapitre, le lecteur retrouvera régulièrement des passages, des pans de la vie d'antan qui témoignent de la sérénité, de la quiétude et du bonheur que le personnage-narrateur a eus à vivre, et dont il regrette la disparition dans sa patrie d'accueil. Parmi ces extraits, nous notons :

*« Ce patio, désormais siège, cœur et vie de mes souvenirs, a été le centre de mon éveil au monde »<sup>71</sup>*

Ou encore :

*« Il suffit d'un rien pour que je refasse une millième fois cet autre voyage douloureux (...).il suffit d'un bruit, d'une odeur, et me voici ramené, comme Proust pour sa madeleine, dans le giron de ma grand-mère... »<sup>72</sup>*

Si nous nous intéressons maintenant à la nature de cette épigraphe ainsi qu'à sa fonction, nous dirons tout simplement qu'elle est allographe authentique, en d'autres termes qu'elle provient d'un autre auteur que celui qui écrit le texte, mais qu'elle se trouve également être véridique, réelle et non l'œuvre d'un personnage imaginaire.

En atteste cette citation de Gérard Genette :

*« L'épigraphe est le plus souvent allographe, c'est-à-dire, selon nos conventions, attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'œuvre. »<sup>73</sup>*

---

<sup>71</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.47

<sup>72</sup> Ibid. p.47

<sup>73</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.154

Quant à sa fonction, cette épigraphe se révèle agir comme un commentaire, une explication voire une justification dans le but de donner sens et corps au chapitre qui suit. Gérard Genette en parle en ces termes :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. »<sup>74</sup>*

Présentée sous cet angle, l'épigraphe vient éclaircir le lecteur quant au contenu de la partie qu'elle précède et apporte même un commentaire quant à sa légitimité d'être, légitimité qui ne sera révélée au lecteur qu'une fois le texte lu et interprété. Elle garde donc aux yeux du lecteur un certain flou, une ambiguïté qui se verront éclairés suite à une lecture minutieuse et approfondie.

Comme le souligne Gérard Genette :

*« Il (le commentaire, l'épigraphe) est souvent plus énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte. Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve, et ce dès les origines de l'épigraphe romanesque, chez Scott, Nodier, Hugo ou Stendhal, qui semblent avoir cultivé le charme d'épigraphes définitivement énigmatiques... »<sup>75</sup>*

Après lecture de l'épigraphe et du chapitre qu'elle introduit, le lecteur pourra avoir ce sentiment désagréable d'être ballotté entre deux significations différentes, celle de l'épigraphe et celle du chapitre, à "leurs thématiques" qui ne se rencontrent visiblement pas. Cela peut paraître perturbateur dans la manière d'appréhender le texte, voire même de douter du sens global de son contenu, et ce en malmenant l'intellectualité du lecteur. A voir de plus près, le fait de présenter un chapitre accompagné d'une épigraphe, qui peut paraître incompréhensible, ne se révèle qu'être une stratégie de la part de l'auteur. Stratégie par laquelle ce dernier viendrait

---

<sup>74</sup> Ibid. p.160

<sup>75</sup> Ibid. p.160

bouleverser les pré-requis du lecteur et le pousser ainsi à les dépasser, à remettre en question l'éventuelle interprétation qu'il aurait pu s'en faire.

A ce sujet, Gérard Genette déclare, en citant Michel Charles et Stendhal :

*« "La fonction de l'exergue, écrit Michel Charles, est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi." Stendhal notait de manière moins abrupte, en marge d'Armance, mais en vue du Rouge : "L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation" »<sup>76</sup>*

D'après ces deux citations, nous pouvons conclure aisément que si l'auteur n'établit aucun lien entre l'épigraphe et le chapitre qui suit, c'est dans le seul but de pousser le lecteur dans ses retranchements et l'encourager à réfléchir aux éventuelles interprétations qu'il pourrait effectuer à partir de l'épigraphe, l'exhorter à entrevoir de nouvelles perspectives quant à la perception et à l'appréhension du texte.

Toujours dans le même sens, Gérard Genette poursuit :

*«La pertinence sémantique de l'épigraphe est souvent aléatoire, et l'on peut soupçonner, sans la moindre malveillance, certains auteurs d'en placer quelques-unes au petit bonheur, persuadés à juste titre que tout rapprochement fait sens, et que même l'absence de sens est un effet de sens, souvent le plus stimulant ou le plus gratifiant : penser sans savoir quoi, n'est-ce pas un des plus purs plaisirs de l'esprit ? »<sup>77</sup>*

Dans ce passage de *Seuils*, il apparaît clair pour Gérard Genette que l'auteur en voulant "malmener" le lecteur et instiller le doute chez lui, l'encourage dans sa quête de sens afin qu'il trouve un large éventails de significations à donner à son épigraphe, en en apposant volontairement une qui dévoilerait, de manière très subtile et à demi-mots. Ainsi, le lecteur aura le privilège et la patience de tisser, autour de son premier aperçu, son premier sentiment à la lecture de l'épigraphe, tout un réseau d'éventuels sens.

---

<sup>76</sup>Ibid. p.161

<sup>77</sup> Ibid. p.161

Nous allons nous atteler à présent à l'analyse de la prochaine épigraphe, qui présente des faits survenus dans les années 2000, qui se révèle être un tantinet particulière puisque son auteur n'est autre que le personnage-narrateur. Elle n'est donc pas empruntée à une tierce personne, mais bien à quelqu'un qui fait partie du cercle familial de l'auteur ; son père. Elle se présente comme suit :

*Les années rident la peau et renoncer*

*A son idéal fripe l'âme !*

*Mon père*

Cette épigraphe contrairement à la précédente relève beaucoup plus du personnel, puisque l'auteur nous la rapporte de chez la figure paternelle, et acquiert ainsi un caractère assez particulier quand au contenu du chapitre qu'elle présente. En effet dans ce chapitre, le personnage-narrateur s'attarde de manière plus appuyée sur son père, l'homme qu'il était, son caractère. Ainsi, il peint sa personnalité, décrit la place qu'il occupait dans la maison familiale et l'aura qu'il avait, ses colères et ses espoirs jusqu'à son ultime adieu. Cette épigraphe est en quelque sorte un hommage poignant qu'a voulu rendre Salah Benlabed à son ascendant .Ce dernier ayant fini par être déçu par la défection de son fils, ce qui accentue la culpabilité et l'angoisse croissantes de cet être aux prises avec les démons du passé.

Cette épigraphe se laisserait donc lire, en la reliant au contenu du chapitre qu'elle introduit comme un mode de lecture, une notice quant à la manière d'aborder ledit chapitre. L'épigraphe tracerait, ainsi, pour le lecteur des pistes d'interprétation et d'investigation quant au sens du chapitre et son impact sur toute l'œuvre .Elle consisterait à élargir les horizons du lecteur, et ses perspectives d'interprétation afin de mettre au point une stratégie qui aurait pour but d'atteindre les tréfonds de ce que recèle chaque chapitre.

Elle peut tout aussi bien être interprétée d'une toute autre manière ; celle qui consisterait à l'envisager comme une sorte de recommandation, celle de croire en ses rêves, en son idéal, en dépit des circonstances peu rassurantes dans lesquelles peut se trouver un individu. Autrement dit, l'expérience de l'exil use et détruit celui qui a

décidé de s'y aventurer, sauf si on a en vue un objectif précis et qu'on s'y rattache, en l'occurrence ici, il s'agit de regagner la terre-mère, et ainsi d'alléger d'une certaine manière sa conscience de tous les remords qui la lestant.

D'une autre manière, certes différente mais qui reste néanmoins plausible, il faut conserver ses rêves ancrés au plus profond de soi-même pour pouvoir éventuellement mieux faire face aux aléas de la vie, en l'occurrence ici, essayer de mieux vivre son exil, et appréhender son quotidien autrement qu'à travers le reflet peu reluisant de la solitude et la froideur du pays d'accueil.

A bien y réfléchir, et avec une volonté de voir une quelconque corrélation entre cette épigraphe et la partie qui la suite, nous remarquerons qu'il n'y a aucun rapport évident et explicite entre la thématique du chapitre et son épigraphe, si ce n'est la présence de la figure paternelle dont le personnage-narrateur rapporte la mort, et qui ne fait que le conforter dans sa conviction et son sentiment d'avoir abandonnés les siens . Finalement, ce que son père tente de lui dire, c'est que l'espoir est de mise en toutes circonstances, encore plus lorsqu'on vit loin de sa famille, déraciné et en perte de repères. Outre ces conseils qu'un père pourrait léguer à son enfant, il s'agit ici pour le personnage-narrateur d'honorer la mémoire de son père, et de respecter ses volontés, entre autres celle qui consiste à effectuer un pèlerinage dans la grande maison familiale, dans la ville de ses ancêtres. Ainsi, ça serait une délicate et subtile manière pour le personnage-narrateur de se racheter une conduite, et de se faire pardonner son abandon, non seulement par son père, mais également par l'ensemble de ses aïeux.

Ce qui justifierait également la présence d'une telle épigraphe attribuée à son père serait le fait d'alléger une conscience alourdie, non seulement, par la désertion mais également et surtout par son absence durant l'ultime adieu (la mort de son père), et la culpabilité accablante qui en résulta.

Si nous nous penchons à présent sur la question de la fonction de cette épigraphe, il semblerait qu'elle joue un tout autre rôle que les précédentes.

Quand les épigraphes précédentes sont venues agir comme des explications ou des justifications à propos du texte, celle-ci vient assurer une double fonction ; celle qui consiste à présenter un commentaire sur le chapitre qu'elle présente, et l'autre qui

viserait à faire référence à un des personnages, et lui donner ainsi le privilège d'en assurer toute la valeur symbolique et personnelle.

En effet, elle se révèle être un commentaire sur le chapitre qu'elle précède afin de tenter d'en donner une éventuelle signification au lecteur, ou du moins d'en laisser deviner le sens ; sens qui sera confirmé ou justifié qu'après lecture et analyse. Elle offre ainsi au lecteur le choix d'interpréter à sa guise la partie voulue en le guidant, en lui laissant deviner ,de manière implicite, les éléments d'une première approche, d'une première manière d'appréhender le texte ,en en balisant les horizons dans le seul but de lui éviter un probable contresens, de se perdre dans des interprétations hasardeuses.

Cet aspect implicite de la fonction de l'épigraphe, et qui peut ouvrir le champ d'une pléthore d'interprétations tout en restant dans la sphère de la thématique du texte, Gérard Genette l'évoque en ces termes :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique ; elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. Il (le commentaire) est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte. »<sup>78</sup>*

Ce trait énigmatique qu'évoque Gérard Genette demeure la seule garantie pour l'auteur d'inciter le lecteur ,et le pousser à plus de réflexions, au-delà de ce qu'il peut voir du texte, à proposer de nouvelles interprétations que l'auteur lui-même n'aurait pu avoir de sa propre œuvre, étant donné que cette dernière est perçue d'un nouvel œil, sous un nouvel angle, qui se trouve être bien plus objectif que celui de l'auteur.

Ainsi, l'expérience sera doublement enrichissante ; d'abord pour l'auteur parce qu'il aura une toute autre vision de son texte, ce qui lui permettra de l'appréhender à nouveau, avec le recul propre à un regard objectif, mais aussi pour l'écrit en lui-même qui se verra affublé d'une nouvelle interprétation, et ainsi d'un nouvel angle d'approche.

---

<sup>78</sup> Ibid. p.160

Dans l'épigraphe qui se présente à nous, l'auteur a voulu identifier et éclaircir la relation qu'entretenait le personnage-narrateur avec son propre père, à tel point que tout ce chapitre lui a été, entre autres, consacré. En effet, le personnage-narrateur avoue à demi-mots et avec une pointe d'émotion, ne point connaître son père, son caractère, ses envies, ses passions ou ses colères. Comme l'atteste ce passage :

*« Depuis mon exil je souffre beaucoup de savoir si peu de papa. Mes textes fourmillent d'ailleurs de ses absences. De ses espoirs, ses rêves secrets, ses envies inavouées, je ne sais rien. »<sup>79</sup>*

Ou lorsqu'il évoque les rares moments de complicité avec lui :

*« Finalement, je ne connais de sa vie que les quelques bribes qu'il laissait échapper lorsque –trop rarement- j'allais avec lui au marché par la vieille rue qui réveillait ses souvenirs d'étudiant. »<sup>80</sup>*

Et lorsqu'il parle de leurs retrouvailles après cinq années de séparation, c'est avec un brin de remords qu'il livre son regret et son malaise au lecteur. Nous percevons ces sentiments dans cet extrait :

*« A l'hôpital avec mon père, nos regards s'évitaient ; le sien pour ne pas m'inquiéter, le mien parce que j'aurais voulu mourir à sa place. Mais je me suis retenu pour lui éviter une peine supplémentaire. »<sup>81</sup>*

Ou encore, celui-ci, teinté davantage d'amertume et d'accablement :

*« Je faisais ces voyages tout en lui tenant la main pour qu'il sache bien que j'étais encore avec lui, que je le retenais à la vie. Mais entre deux évasions, l'implacable pressentiment me revenait comme une vague : "Il va partir !" alors j'allais me cacher pour quelques sanglots honteux... Comme si donner le dos à la mer pouvait calmer la tempête. »<sup>82</sup>*

La deuxième fonction, comme il a été dit précédemment, révèle toute la teneur symbolique et personnelle voire intimiste du texte, en proposant comme épigraphe une

<sup>79</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.97

<sup>80</sup>Ibid, p.97

<sup>81</sup> Ibid,p.79

<sup>82</sup> Ibid,p.79



sentence énoncée par le père du personnage-narrateur. En effet, il s'agira beaucoup plus ici de l'importance de l'épigraphe que la signification même que recouvre ce fragment du paratexte, qui reste néanmoins d'une importance capitale pour la compréhension du chapitre qu'il devance.

Comme le précise Gérard Genette, il est des épigraphes où la seule mention de l'épigraphe concède toute sa valeur à l'énoncé qui suit, encore plus que son contenu et du sens qu'il véhicule. Il précise ce point en ces termes :

*« De la troisième fonction, j'ai dit qu'elle était la plus oblique. J'entends, par là bien sûr, que le message essentiel n'y est pas celui que l'on donne pour tel.(...)dans une épigraphe ,l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte-caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation. Aussi l'important dans un grand nombre d'épigraphes est-il simplement le nom de l'auteur cité. »<sup>83</sup>*

Il nous apparaît clair ici, que la phrase prononcée par le père du personnage-narrateur vient donner matière et vie à la suite du texte, voire sa fin. En effet, elle en est que la justification ou la légitimité d'exister. Ainsi, la signification de l'épigraphe passe au second plan tant l'identité de l'épigrapheur est importante, et développe son aura autour et tout le long du chapitre. Elle vient attirer l'attention du lecteur quant à l'importance de la relation qui lie le personnage-narrateur à son père. L'auteur lance ainsi une perche au lecteur afin de le guider dans sa découverte du texte, mais également vers une autre appréhension du chapitre, et lui signifier que ce qui peut paraître formel, concret et primordial ne l'est pas toujours forcément.

Il sera question, dans ce cas, pour le lecteur de s'immiscer, par le biais de cet énoncé paternel de façon insidieuse, entre le personnage-narrateur et son géniteur afin de tenter d'éclaircir au mieux la nature de cette relation et l'impact qu'elle a pu avoir sur la personnalité et l'identité du personnage-narrateur.

---

<sup>83</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.161/162.

La prochaine épigraphe qui a pour précision l'année 2001 nous vient de l'écrivain Saint-Augustin, et elle se présente de la manière qui suit :

*Nous n'avons besoin de morale que  
par manque d'amour*

Cette épigraphe qui se présente sous forme citatoire est différente en tous points des précédentes. Elle est fortement empreinte d'amertume et de désespoir. Ces derniers nous apparaissent en filigrane le long du chapitre qu'elle introduit. En effet, il comporte bien plus de références à la trahison du personnage-narrateur, et aux regrets qui le rongent que tous les autres parties auxquelles nous avons eu affaire. Ce fragment du texte retrace tout simplement, d'une manière un peu plus concrète, et largement plus acerbe, les ressentis et les émotions d'un exilé condamné à vivre avec le poids insurmontable d'une conscience effritée suite à l'abandon de son pays et des siens. Ce trait relevant du mal-être du personnage-narrateur transparait dans les extraits suivants :

*« Nous, misérables couards, lâches exilés, avons la conviction que ce que nous avons tenté de construire était plus juste, plus beau, plus généreux malgré notre intuition de l'incapacité de l'humanité de faire les quelques pas qui la séparent de l'Eden »<sup>84</sup>*

*« Dans ces pays que nous n'avons pas choisis, qui ne nous ont pas invités, nous n'avons aucune bataille à mener, sinon celle quotidienne du pain. »<sup>85</sup>*

Au premier abord, cette épigraphe semble loin d'être celle qui correspond au mieux à ce chapitre, car le lecteur n'arriverait pas à établir une première corrélation entre ce qu'elle pourrait recouvrir comme sens, et la thématique des paragraphes qui la suivent. Il ne serait assurément pas faux de déclarer que sa présence est fortuite, résultante des lubies fantaisistes de l'auteur, ou encore de ses influences littéraires. Cette allégation trouve sa justification dans le fait que la thématique est différente entre chaque sous-partie.

---

<sup>84</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.109

<sup>85</sup> Ibid., p.110

Il n'y a donc plus de linéarité qui régit le récit, mais bien une myriade de sous-thèmes éclatés, qui s'entremêlent les uns aux autres, pour ne faire qu'un bloc hétérogène, qui appelle une analyse méticuleuse et approfondie de la part du lecteur. Cette hétérogénéité du chapitre laisse à voir également (chose qui ne résulte certainement pas du hasard) les états d'âmes du personnage-narrateur.

En effet, la narration fragmentée, éclatée qui ballote le lecteur entre passé et présent, et le bouleverse dans son appréhension du texte ne fait que révéler et laisser voir les tourments du personnage-narrateur, en tant qu'exilé qui se trouve dans l'incapacité de réussir son intégration et qui ne se reconnaît pas dans les valeurs de son pays d'accueil, ni dans l'image qu'il lui renvoie. La non-linéarité de la narration obéit donc à une stratégie narrative afin de démontrer au mieux les difficultés que peut rencontrer un exilé, désemparé et livré à ses incertitudes et à ses doutes dans un milieu hostile. Elle permet une immersion totale dans les profondeurs abyssales d'un être à la dérive, en perte de son identité.

Cependant déclarer que cette épigraphe ne reflète nullement le contenu du chapitre annoncé serait prématuré et son interprétation se ferait de manière précipitée, portant ainsi préjudice à son sens, et à celui porté par les lignes qui suivent.

Si l'on regarde de plus près, nous constaterons que cette phrase sied parfaitement à l'idée que veut donner l'auteur dudit chapitre. En effet, dans ce dernier il s'agit d'aborder la question de la culpabilité du déserteur sous forme de blâme, ou de reproche que se fait le personnage-narrateur à lui-même comme le démontre le passage suivant :

*« "Chercherais-tu à couvrir le coupable, lui préparer des alibis ?*

*Tu es coupable ! Ton crime odieux est cette trahison ; ta lâche désertion au moment des combats. Ta pénitence ? Elle est dans les accidents de ton chemin ! Ils ne sont pas fortuits ; n'as-tu pas remarqué qu'ils se produisent toujours au début de tes séjours, à la fin de tes retours. "»<sup>86</sup>*

---

<sup>86</sup> Ibid., p.136

Ou lorsque le personnage-narrateur reçoit un discours moralisateur de façon très implicite de la part de son ami Hamid, qui se plaint de sa femme qui a préféré la voie de l'exil à la haine et la barbarie, ou l'accusant de lâcheté comme l'atteste cet extrait :

*« Dans sa dernière lettre, juste avant son assassinat, Hamid comparait ma détresse à celle de sa femme Nora, exilée sans lui en pays autrefois ennemi ! Révolté par cette défection, il me la décrivait "immobile et sans volonté, affaissée, battue...Un renoncement à tout avenir..."Bien sûr, lui est resté dans son trou de sentinelle valeureuse veillant un cadavre pourrissant !»<sup>87</sup>*

Ces reproches, le personnage-narrateur les vit d'une manière accablante, humiliante surtout lorsqu' ils proviennent d'un des ses plus proches amis ,et qui se présentent sous la forme d'un jugement qui tire ses racines d'une certaine lâcheté, de la peur de l'extrémisme et non d'un besoin vital, d'une nécessité qui consiste à vouloir quitter son pays natal sans raison apparente, juste pour pouvoir voir de nouveaux horizons et découvrir de nouvelles perspectives ;ici la désertion et l'exil sont uniquement justifiés par les conditions dans lesquelles évolue le personnage-narrateur, ainsi que le milieu oppressant qui l'entoure .L'auteur voudrait que le lecteur et le personnage-narrateur interprètent ce message, cette leçon de morale comme un appel à l'aide, comme une sorte de main tendue qui reflèterait le manque d'affection et le désespoir de cet ami qui vous assène des reproches ,et vous blâme de votre conduite ;c'est à travers sa propre expérience qu'il voit d'un mauvais œil la désertion du personnage-narrateur, c'est parce qu'il garde en tête ce que cela implique comme décision,engendre comme conséquences qu'il lui est facile de condamner un tel acte.

Ici, le "moralisateur" (en l'occurrence Hamid, l'ami ) viendrait non pas accabler (ce qui pourrait être aisément interprété de cette manière au premier abord) l'exilé, le déserteur mais bien de demander du réconfort, de l'aide dans sa tentative de mieux comprendre l'attitude de sa femme qui a opté pour cette solution, et il apparait tout à fait cohérent et légitime qu'il s'adresse à un individu (le personnage-narrateur en l'occurrence) qui a vécu la même expérience, et qui serait à même de lui expliquer ce

---

<sup>87</sup> Ibid., p.108

geste qui demeure encore flou, mais qui trouve tout son sens dans une démarche salvatrice, courageuse, et surtout réfléchie parce qu'elle expose celui qui l'entreprend au reniement, et réduit l'exilé à une version minimaliste du traître déserteur, connu pour l'abandon de ses pairs. Et dans ce cas-là, le personnage-narrateur défend son geste ainsi que celui de Nora (l'épouse de Hakim) en proposant comme arguments le climat de terreur dans lequel ils végétaient en attendant une mort certaine, ignorant tout de leurs lendemains. Arguments présents dans ces extraits :

*« "On a fait taire nos voix optimistes par les prêches haineux ! Pourquoi donc veux-tu que nous bougions ? Pour d'autres désillusions, d'autres défaites ?" »<sup>88</sup>*

*« "J'y retrouverais mes amis brûlés de douleur, figés par l'assassinat ou la peur et mes voisins silencieux ; chacun dans sa solitude." »<sup>89</sup>*

Ou lorsqu'un éventuel retour ne peut être envisagé dans le but d'éviter de vivre davantage de déconvenues :

*« "M'imagines-tu retourner sur mes pas, reprendre le baluchon vide et refaire ces malles où sont stockés mes regrets ? Pour que le douanier les fracture ? Ce ne serait pas revenir, mais m'accaparer d'une identité qui n'est plus la mienne..." »<sup>90</sup>*

*« "Et si un matin, quelque rêve embrumé me faisait croire qu'il reste un espoir, ma réalité lui rappellerait que l'exil est sans retour pour qui n'a plus d'illusions !" »<sup>91</sup>*

*« "Nombreux sont ceux qui remontent ces cloaques de leurs larmes et de leur sang, vers un passé révolu pour y mourir de désenchantement." »<sup>92</sup>*

Et enfin, afin de tenter de justifier au mieux l'acte de Nora, et lui faire regagner toute crédibilité aux yeux de son époux :

---

<sup>88</sup> Ibid., p.109

<sup>89</sup> Ibid., 109

<sup>90</sup> Ibid., 109

<sup>91</sup> Ibid., 109

<sup>92</sup> Ibid., 110

« "Oui, je comprends Nora ! C'est une femme forte, intelligente, courageuse ! Ne l'a-t-elle pas prouvé par le sacrifice suprême : l'exil de la fuite et non celui du rêve...L'exil de soi et non celui des pionniers enrichis d'Amérique...Elle ne cherche rien sur le chemin de sa défaite ! " »<sup>93</sup>

Concernant la fonction qu'elle peut remplir, cette épigraphe de Saint-Augustin agit sur le contenu du texte comme une explication, voire même une justification de ce qui suivra comme idées. En effet, elle lève le mystère et éclaire de façon tacite certains aspects incongrus que pourrait revêtir le chapitre. Sans la présence de cette épigraphe qui accorde le bénéfice du doute à tout exilé en le lavant du "péché commis", le lecteur serait assurément tenté de condamner l'exilé et de l'associer à l'image de la lâche et déshonorante désertion. Ainsi, elle viendrait solliciter de manière très subtile l'indulgence et la magnanimité du lecteur avant qu'il n'émette un sévère jugement dépréciateur, et un tantinet précipité quant aux motivations du personnage-narrateur, et par ricochet de Nora à vouloir quitter le pays.

Nous avons utilisé précédemment les adjectifs "implicite" et "subtile" pour faire référence à l'aspect énigmatique que peut avoir une épigraphe et dont a parlé Gérard Genette en ces termes :

« (...) Il (le commentaire, l'épigraphe) est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte. »<sup>94</sup>

L'aspect énigmatique ici ne peut être éclairci qu'à travers une pleine lecture et une analyse approfondie du texte, en mettant de côté tous les jugements, les premiers aperçus, les premiers ressentis que peut faire naître chez le lecteur une telle situation. Il s'agira donc d'analyser cette caractéristique d'un point de vue totalement objectif, qui donnera le recul nécessaire pour l'appréhension de l'ensemble du chapitre. La portée énigmatique de l'épigraphe résiderait à laisser agir cette dernière sur le lecteur et à l'inciter à se forger sa propre interprétation du chapitre qui suit sans qu'il ait au préalable quelques éléments concernant le contenu et la thématique du chapitre.

---

<sup>93</sup> Ibid., 109/110

<sup>94</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.160

L'épigraphe suivante nous provient de l'éminent écrivain et essayiste égyptien Taha Hossein, et qui se livre à nous ainsi :

*La mémoire des enfants est fantasque*

Cette épigraphe si nous la prenons de manière individuelle prête à confusion quant au contenu du chapitre qu'elle présente. En effet, il semblerait que l'auteur chercherait à bouleverser le lecteur, et à le placer devant une multitude de questions déconcertantes auxquelles il ne pourra apporter un quelconque éclaircissement qu'après une appréhension et une analyse minutieuses. Ainsi, le lecteur à travers ces voyages incessants qui le traînent dans un futur angoissant, après l'avoir trempé dans un passé glorieux, chaleureux et familial, ne peut se rendre compte que d'une seule chose : cette certitude qu'on peut se faire de l'amertume du personnage-narrateur. Une amertume exacerbée lorsqu'il livre au lecteur le récit de ses rares séjours en terre natale, et qui se soldent à chaque fois par un sempiternel sentiment de culpabilité. Dans ce chapitre, et à travers son passage en prison, le personnage-narrateur dépeint le milieu carcéral vu à travers le regard d'êtres à la dérive, vaincus par le désespoir et poussés aux délits par les désillusions et les déconvenues de la vie.

Cette description compte pour l'auteur comme la dénonciation des promesses non tenues de l'indépendance ; une indépendance certes chèrement payée, mais qui ne véhicule pas les valeurs tant défendues. Pire encore, elle a inconsciemment ouvert la porte à une autre guerre tout aussi sanglante et meurtrière que la précédente, une guerre civile que se livrent des frères, les enfants du peuple que rien ne prédestinait à s'entretuer, si ce n'est la haine et l'ignorance véhiculées par des individus qui se sont donnés pour but d'endoctriner et d'assassiner au nom d'une religion douteuse, qui n'a pas lieu d'être. Comme le montre cet extrait :

*« Cinq années plus tard, je l'avais retrouvé dans la boutique de notre épicier, vêtu tout de blanc et portant une folle barbe noire : la tenue des intellectuels de l'ignorance. (.....) J'étais allé vers lui, la peur au ventre, je l'avoue, en espérant qu'il venait simplement s'excuser, mais il n'avait*

*qu'un message à me transmettre : "Crois-moi, nous referons soixante-deux !" »<sup>95</sup>*

Ce chapitre ne retrace pas uniquement l'incarcération du personnage-narrateur, mais il livre également un méticuleux travail de mémoire afin de révéler au mieux le ressenti et l'impact qu'a eu en lui ce retour au pays. Un retour d'autant plus difficile et marquant, qu'il devait assister aux funérailles de sa mère, rongé une fois encore par les remords et la culpabilité, au point de ne vouloir se montrer aux siens de peur des représailles et des reproches, mais aussi par envie de demeurer seul auprès de sa mère, de se confier à elle de ses mésaventures quotidiennes et du poids de son douloureux quotidien en pays d'accueil.

Cette épigraphe viendrait, en effet, rappeler le rôle de la mémoire et de la rétrospection dans une telle entreprise narrative. Ainsi, le personnage-narrateur, devant l'implacable dureté de sa vie d'exilé, ne voudrait conserver intacts, pour se réchauffer le cœur et adoucir son quotidien, que les souvenirs et la nostalgie d'une vie paisible, empreinte de sérénité dans la grande maison familiale. Malheureusement en appelant de cette manière son passé à lui, il convoque également les moments durs, les tristes réminiscences, lorsque le pays changea de cap, et mu par une violence sans pareil, nagea dans la monstruosité sanguinaire et l'effroi indicible. Il est donc appelé à accueillir, contre son gré cette foule d'images obsédantes qui l'accablent, et le confortent d'une certaine manière dans sa décision de quitter le pays. Ces ressentis l'ancrent également dans une profonde culpabilité qu'il perçoit comme le signe de son malheur dans la terre d'accueil, et de sa difficulté à réussir son intégration.

Cette épigraphe ne résumerait donc pas à elle seule la teneur significative de ce chapitre, mais viendrait assurer le lecteur que la mémoire ne peut être soumise au tri, elle ne peut être sélective, et particulièrement en de pareilles circonstances. Ces souvenirs s'accumulent ainsi pêle-mêle, s'enchevêtrent et s'entrecroisent au gré des sensations, des impressions et des émotions ressenties par le personnage-narrateur. Il serait finalement donc ardu de ne livrer que le meilleur de nous-mêmes, et de notre vécu étant donné l'impossibilité de renier ou de réfuter la moindre image qui s'impose

---

<sup>95</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.165



à la mémoire, aussi douloureuse et embarrassante soit elle ; l'on serait dès lors dans l'obligation de revivre ces moments-là afin d'essayer de transmettre au mieux notre ressenti au lecteur.

Le terme "enfants" qui se trouve dans l'épigraphe viendrait se justifier par le fait que le personnage-narrateur a le sentiment d'en être toujours un. Une impression héritée de son père, qui le laissait croire qu'il ne le considérerait jamais comme étant adulte, qu'à ses yeux, il demeurerait pour toujours l'enfant malicieux et enjoué qu'il voyait courir et jouer dans la grande maison familiale pour finir par d'installer dans le giron de la grand-mère. Son père, en opérant de cette manière avait, inconsciemment, pour ambition de le préserver de la cruauté et de la dureté du monde extérieur, et conserver ainsi son innocence.

L'extrait ci-dessous nous éclaire à propos de ce point :

*« Avant cela, il n'avait jamais raconté son désert ; il avait toujours remis à "quand tu seras grand" pour me livrer son enfance ; mais ce moment n'est jamais arrivé : pour lui, je suis resté petit, jusque dans mon exil. Petit, jusque dans sa mort... »<sup>96</sup>*

Cette innocence relative aux enfants sera abordée quelques pages plus loin comme l'une des valeurs primordiales qui font d'un individu une personne morale, intègre et à l'éthique irréprochable. Une notion sacralisée du temps des ancêtres du personnage-narrateur, mais vulgarisée et démythifiée après que des personnes eurent appris le calcul, la manipulation et la prestidigitation. Dans l'extrait qui suit, le lecteur relèvera que désormais cette qualité dont on pouvait se vanter jadis est considérée de nos jours comme une tare :

*« En'niya aujourd'hui ne veut plus dire ingénuité ou candeur. On se vantait de l'être autrefois et on élevait les enfants pour qu'ils les soient. Aujourd'hui, ce mot est synonyme de bêtise, de crétinerie, de stupidité. Ses*

---

<sup>96</sup> Ibid., p.163

*racines s'abreuvent à la sagesse, cette patience imbécile ; son fruit ressemble à la misère !»<sup>97</sup>*

Si nous nous penchons à présent sur la fonction de cette épigraphe, nous serions tentée de déclarer qu'il n'y a aucune fonction apparente, et qu'elle se trouve être à titre facultatif. Or, un auteur n'appose rarement une épigraphe par fantaisie ou caprice. Il s'avère être juste de considérer comme une manière subtile et implicite de présenter l'axe autour duquel tourne ce chapitre. En effet, c'est pour mieux aiguïser la curiosité du lecteur, par le mystère qui la voile, qu'elle se laisse voir ainsi. Il serait donc peu judicieux de la considérer comme fortuite.

Il convient alors de dire qu'elle assume deux fonctions : celle qui consiste à entretenir un certain mystère et à l'alimenter autour de la thématique du chapitre qu'elle introduit, et celle de pousser le lecteur à s'approfondir dans sa lecture, à utiliser son sens du second degré, à voir du sens là où il n'est pas évident de le déceler, à apprendre à lire entre les lignes ce qui est souvent tacite et abstrait dans le but d'effectuer plusieurs interprétations, et donner ainsi au texte toute son originalité, en proposant au lecteur plusieurs perspectives de lecture. Autrement dit, cette épigraphe agirait non seulement comme un commentaire explicatif et argumentatif, mais aussi comme un leitmotiv qui inciterait le lecteur à entrevoir dans le texte une flopée de possibilités de lectures.

A ce propos, Gérard Genette déclare :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. (...) Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte ; (...) Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve (...) »<sup>98</sup>*

Genette va même plus loin en parlant d'une certaine absence de sens en affirmant :

---

<sup>97</sup> Ibid., p.172

<sup>98</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.160

*« La pertinence sémantique de l'épigraphe est souvent en quelque sorte aléatoire, et l'on peut soupçonner, sans la moindre malveillance, certains auteurs d'en placer quelques-unes au petit bonheur, persuadés à juste titre que tout rapprochement fait sens, et que même l'absence de sens est un effet de sens, souvent le plus stimulant ou le plus gratifiant : penser sans savoir quoi, n'est-ce pas un des plus pur plaisirs de l'esprit ? »<sup>99</sup>*

Ici, Gérard Genette met en avant la quasi-absence de sens juste, l'éventualité d'une certaine incohérence entre la signification de l'épigraphe et la thématique du chapitre qui suit, et ce dans le seul but d'encourager et d'inciter le lecteur à établir ses propres jugements, les possibles interprétations qu'il pourrait en tirer, loin de toute influence qui risquerait de découler d'une épigraphe explicite et aisément compréhensible.

Outre les deux précédentes fonctions, l'épigraphe peut en remplir une autre, celle qui légitimerait sa présence que par le statut de l'épigrapheur. Ici, en l'occurrence, il s'agit de Taha Hussein, et l'on serait tentée de croire qu'une telle citation d'une aussi illustre figure de la littérature arabe, ne se trouverait en haut d'un chapitre que pour, vraisemblablement, lui octroyer un certain "prestige", une reconnaissance de la part du lecteur qui pourrait établir un parallèle entre les vécus ou les expériences de l'épigrapheur et l'auteur, ou encore en déduire les influences artistiques et littéraires de ce dernier. Gérard Genette en parle en ces termes :

*« De la troisième fonction, j'ai dit qu'elle était la plus oblique. J'entends par là, bien sûr, que le message essentiel, n'y est pas celui que l'on donne pour tel.(...), dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte -caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation. Aussi l'important dans un grand nombre d'épigraphes est-il simplement le nom de l'auteur cité. »<sup>100</sup>*

---

<sup>99</sup> Ibid., p.161

<sup>100</sup> Ibid., p.161

Le critique ajoute :

*« (...) ces choix d'auteurs sont plus significatifs que les textes d'épigraphes par eux-mêmes, apparemment distribués sans grand souci de rapport avec le contenus respectifs des chapitres. »<sup>101</sup>*

Ou encore, lorsqu'il conçoit ce type d'épigraphes comme un signe de culture de l'auteur, et qui lui assurerait une place importante dans le paysage culturel, et plus précisément littéraire :

*« L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécration officielles, elle est un peu déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon. »<sup>102</sup>*

Autrement dit, si l'épigraphe n'est pas explicative, ou n'agit pas comme un commentaire sur le sens et la thématique que peut avoir un chapitre, elle viendrait donner davantage de valeur au texte par le seul nom qui lui fournit corps et matière, mais également prouver et affirmer l'intellectualité de l'auteur, et lui faire bénéficier ainsi de la reconnaissance de ses pairs, et éventuellement des institutions littéraires.

Nous allons nous atteler à présent à l'ultime épigraphe qui vient clore ce texte, et qui vient de la mère du personnage-narrateur :

*Il y a des rêves qui font longtemps rêver et d'autres que l'on oublie dès qu'on ouvre les yeux.*

Cette épigraphe révèle toute la portée symbolique et émotionnelle du chapitre qu'elle présente. Ce dernier se trouve empreint de désespérance et de désillusions. En effet, quand sa fille annonce au personnage-narrateur qu'elle veut rentrer au pays, celui-là même qu'a fui ce dernier, le lecteur face à cette partie légèrement confuse du texte se sent comme décontenancé et un tantinet sceptique quant à ce souhait inattendu.

---

<sup>101</sup>Ibid., p.150

<sup>102</sup> Ibid., p.163

Sur fond de bribes d'histoires, de souvenirs du passé et d'inquiétudes nées d'un présent angoissant, l'auteur décrit la décrépitude dans laquelle s'enlise le personnage-narrateur suite à l'abandon de sa fille. Lui qui avait fait subir à ses parents la même séparation douloureuse se voit traversé par les mêmes sentiments, les mêmes affres, et se voit confronté aux identiques questions implacables restées en suspens. Il ressent cette trahison comme un échec cuisant, lui qui n'a visiblement pas réussi à faire taire en elle l'appel de la terre natale, ni éteindre l'intérêt et l'amour affectueux qu'elle portait pour sa patrie abandonnée.

Ainsi, ce rêve qu'avait le personnage-narrateur pour sa fille, de lui bâtir un avenir prometteur loin de la barbarie et de la haine sanguinaires de la terre-mère, voit son projet avorté suite à une annonce impromptue. Il est pour lui d'autant plus difficile d'accepter et de comprendre cette décision qu'ils avaient pris leurs marques, et s'étaient habitués à leur nouvelle vie, lui s'arrangeant tant bien que mal pour se trouver une place dans une société dans laquelle il ne se reconnaît point, et elle appréciant à sa juste valeur la vie qu'elle menait.

Sa fille partie, le laissant comme orphelin, la vie du personnage-narrateur se trouvera dénuée de tout sens, et lui apparaîtra désormais tel un mécanisme enclenché, une sorte de schéma tracé, un destin qu'il fallait suivre et auxquels il ne faut surtout pas se soustraire de peur de réveiller les malédictions des ancêtres, étant donné l'omniprésence et l'importance des superstitions qui traversent la narration, et dont le personnage-narrateur tente de déchiffrer les indices au fil des pages.

Ce rêve que nourrissait en secret ce père protecteur pour sa fille perd donc toute raison d'exister, tout sens. Lui qui essayait de trouver à son geste de désertion une sorte de justification, une preuve d'avoir fait le bon choix, en voulant offrir une meilleure vie à sa fille, et ce en lui épargnant les souffrances qu'ils avaient endurées la bas, se sent non seulement désemparé, mais tente également dans sa solitude de se trouver une occupation, de s'inventer une vie, de meubler son isolement désormais fardeau trop lourd à porter seul.

Cette chimère qu'il avait tissée autour de sa fille, qui constituait pour lui une défense, une raison d'avancer dans cette vie d'exilé, et de faire face aux remords et à la

culpabilité, s'est révélée n'être finalement qu'un sursis qui laisserait deviner sa véritable existence d'esseulé : celle du désespoir, de la divagation et de la démence. Ainsi, la complicité qui le liait à sa fille se voit effilochée en laissant place à ses fantômes errants au sein de la maison, ainsi qu'à la multitude de voix qui se répercutent et qui se font écho dans sa tête, à tel point qu'il en perd la mémoire, comme le démontre le passage suivant :

*« Elle avait fait les courses ! Elle aurait pu me prévenir...*

*"Mais ta fille ne vit plus ici depuis un an", a dit quelqu'un dans ma tête.*

*Un autre s'est alors mis en colère insultant ma mémoire tandis qu'un troisième n'en finissait pas de me reprocher de l'avoir laissée partir. Puis une voix plus puissante, imposante et dangereuse, a réclamé la parole depuis le fond de mon malaise pour nous rappeler que nous ne pouvions nous opposer au destin. Elle a mis fin à cette cacophonie »<sup>103</sup>*

Ou encore :

*«Ils sont nombreux désormais à habiter en moi...Comme chez ma grand-mère dans les coins secrets ou chez Virgil, ces Roumains clandestins ! Et pour se trouver une utilité, ils me donnent des leçons. »<sup>104</sup>*

Désormais, au fond de cette divagation qui fait partie intégrante de sa vie, seules quelques nouvelles de sa fille l'arrachent à sa torpeur, et le rappellent à l'horreur de sa réalité le temps d'un bref échange. Son désespoir et son malheur se voient tant accentués au fil de ses monologues, s'incrument tellement dans sa réalité, son quotidien désœuvré que l'idée de mettre sur papier ses ultimes volontés se dessine à ses yeux. Tâche à laquelle il s'attèle en écrivant :

*« "Pour vous...Je ne veux pas de grand dérangement quel que soit l'endroit où me rencontrera la Mort. (...)Je veux être enterré où m'auront mené mes*

---

<sup>103</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.234/235.

<sup>104</sup> Ibid, p. 235.

*derniers pas hésitants et ces désirs imbéciles auxquels je reste redevable(...) "»<sup>105</sup>*

Cette épigraphe émanant de la sagesse de sa mère, et qui introduit d'ores et déjà ce chapitre de manière personnelle et intimiste peut être interprétée d'une toute autre manière.

Si la première interprétation consistait en l'image du rêve du père pour sa fille, et qui se voit avorté par sa décision de quitter le pays d'accueil pour la patrie natale, la seconde interprétation qu'on pourrait donner à cette épigraphe réside dans le fait que l'exil salvateur tant souhaité ne s'avère être qu'une souffrance de plus pour ce père protecteur.

En effet, en ayant pour projet de quitter son pays ,et ainsi fuir toute la barbarie et la violence qui le définissent, s'imaginant que dans cet exil même, il pourrait y avoir un certain salut pour son âme et son existence future ainsi que celle de sa fille, le personnage-narrateur, ce père nostalgique et désappointé, dérouté par tant d'étrangeté à l'intérieur même de sa propre personne au sein d'une société hostile, individualiste et indifférente, voit ses illusions voler en éclats, et désormais dans l'exil la négation de sa propre personne.

Pour avoir tant espéré ce changement et y avoir placé tout ses espoirs, ceux d'une vie meilleure, ce sont la nostalgie, le remords et la culpabilité qui l'accueillent à bras ouverts une fois le pont traversé. Finalement, il aurait quitté les siens, sa famille, tous ses repères, la haine et la violence de son pays pour se livrer inconsciemment à des maux d'une toute autre nature bien plus perfides, de ceux qui rongent l'âme et muent l'homme en épave. Comme en témoignent ces extraits :

*« J'ai bien tenté de calquer son insouciance pour endiguer la dépression, mais n'ayant pas pu, j'ai adopté sa voisine l'indifférence. »<sup>106</sup>*

*« Qu'y puis-je ? Le temps, les autres et moi-même sommes étrangers les uns aux autres. La vie des autres est théorique, étrangère... »<sup>107</sup>*

---

<sup>105</sup> Ibid, p232/233

<sup>106</sup> Ibid., p.232

<sup>107</sup> Ibid, p. 232

Ou lorsqu'il parle des amis laissés au pays :

*« Et Nasser, Adel, Aissa, Petit Poucet...Où en sont-ils de la vie ? Qu'a-t-elle fait d'eux, la chienne, pour qu'ils attristent ainsi mes plus beaux souvenirs ? Existente-ils encore ?*

*"Oui, au chaud de l'enfer de ta mémoire qui fout le camp et qui te les garde jeunes pour les refaire toujours beaux et souriants...Comme avant !"*

*J'aimerais, un jour, avoir de leurs nouvelles, ou qu'ils demandent des nouvelles...Il n'y a rien de pire, de plus déplorable, lamentable, de plus énervant car injuste, de plus assassin, que le silence des gens qu'on aime ! Et je ne rencontre plus personne !*

*Comment finissent les amitiés ?*

*"Par la mort !(...) Pour d'autres raisons que tes amours qui, elles, se terminent pour rien, comme ça, mal ! Dans le regret ou l'invective, dans la haine ou la douleur, la compréhension refusée, le jugement hâtif des couleurs par l'aveugle (...) Les amitiés, elles, finissent bien !" »<sup>108</sup>*

Quand il soliloque et arrive même à se donner de judicieux conseils :

*« "Lorsque tu remontes ta mémoire en saumon exilé(...) ramasse ces petites pierres comme Le Petit Poucet qui en jalonnait son destin pour ne pas oublier...Leste-en tes poches pour les temps de sécheresse car elles ont plus de poids que toutes les richesses" »<sup>109</sup>*

Là, il est question de se munir de souvenirs, de vestiges du passé qu'il pourra entasser en lui-même et auxquels il pourra faire appel dans les moments les plus sombres de son exil, en particulier lors de ses solitudes lourdes de silences après le départ de sa fille. Ces souvenirs, ces visions du passé et le goût amer qu'ils laissent suggèrent toute la lucidité du personnage-narrateur quant à l'esseulement dans lequel il végète. D'une certaine manière, il fait face à ses démons, ces appels du passé en les confrontant à ce qu'il garde de plus précieux de son ancienne vie. Loin de se laisser

---

<sup>108</sup> Ibid, p. 233

<sup>109</sup> Ibid, p. 234



abattre, quoique nous ressentions par moment ses peines et malheurs, le personnage-narrateur puise dans ces réminiscences rappelées à lui toute la force et le courage dont il aura besoin pour adoucir sa réalité cinglante.

La fonction de cette épigraphe demeure, au premier abord, abstraite et nous serons tentée de dire qu'elle revêt un certain mystère, un caractère obscur pour un lecteur non averti. Comme l'épigraphe précédente, et à première vue, elle ne révèle rien du chapitre qu'elle présente si ce n'est l'identité de son épigrapheur. En effet, le fait que l'auteur ait emprunté l'un de ses dires (ou plutôt une sentence qui semble irrévocable) à sa mère place déjà les lignes qui suivent non plus comme dans un témoignage poignant de l'exilé déraciné, mais bien dans une confidence que chercherait à livrer le personnage-narrateur à celui qui voudrait bien l'écouter.

Ainsi, sans souligner la moindre corrélation entre sa signification et celle de la partie introduite, cette épigraphe semblerait résumer à elle seule tous les questionnements, les attentes et les déconvenues du personnage-narrateur. Elle viendrait, de cette façon, éclairer le lecteur sur la thématique du chapitre, l'informer du nouveau souffle que connaît la narration, et qui place le personnage-narrateur dans la phase ultime de son existence, celle caractérisée par le poids de la solitude ajouté à celui dévastateur de la culpabilité.

Sa première fonction donc est celle d'agir comme un commentaire sur le texte afin d'essayer au mieux de rendre plus accessible son contenu, et d'en faciliter la compréhension. Le lecteur devra donc aller au plus profond du texte en vue d'établir un possible parallèle entre la signification de l'épigraphe et sa correspondance avec le texte dans un premier temps. En second lieu, en appréhendant son sens, le lecteur devra lever le mystère qu'une épigraphe revêt pour analyser cette démarche qui pousserait un auteur à la rendre plus complexe, plus intrigante. Cette dernière devant suggérer une "lecture prescriptive" dans le sens où elle trace à l'intérieur même du texte les sillons de l'interprétation que le lecteur peut en faire.

A ce sujet, Gérard Genette explique :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification(...) Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte.... »<sup>110</sup>*

Le théoricien rajoute en citant Hugo :

*« Hugo ne manque d'ailleurs pas de l'indiquer, vantant dans sa préface ces "épigraphes étranges et mystérieuses, qui ajoutent singulièrement à l'intérêt et donnent plus de physionomie à chaque partie de la composition." »<sup>111</sup>*

Ce mystère, cet effet de non-sens trouve ses racines dans la volonté de l'auteur à inciter son lecteur à effectuer sa propre interprétation, à tisser partant de ce qu'il y a tout autour du texte, du sens qui ne sera repris dans l'épigraphe qu'à demi-mots.

A propos de ce non-dit et de cette incitation à chercher des pistes de lecture et de nombreuses perspectives d'aborder le texte, le critique précise :

*« La pertinence sémantique de l'épigraphe est souvent en quelque sorte aléatoire, et l'on peut soupçonner, sans la moindre malveillance, certains auteurs d'en placer quelques-unes au petit bonheur, persuadés à juste titre que tout rapprochement fait sens, et que même l'absence de sens est un effet de sens, souvent le plus stimulant ou le plus gratifiant : penser sans savoir quoi, n'est-ce pas un des plus purs plaisirs de l'esprit ? »<sup>112</sup>*

Il serait donc intrigant mais néanmoins enrichissant de constater en une épigraphe l'absence de sens dans la mesure où cette dernière laisserait jouir le lecteur de toute sa liberté quant à l'appréhension du texte, en lui offrant un éventail de perspectives qui l'inscrirait dans un tout autre horizon que celui dans lequel l'aurait implanté l'auteur. Là encore, ça sera au lecteur d'assumer la pleine responsabilité quant au fait de situer

---

<sup>110</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.160

<sup>111</sup> Ibid., p.150

<sup>112</sup> Ibid., p.161

le texte selon ses pré-requis et selon l'image qu'il s'en est faite. Ce qui donnerait au récit plus de valeur et le placera dans cette sphère d'écrits qu'on qualifie de "polysémiques", qui aiguisent la curiosité du lectorat et provoquent en lui nombre de questionnements à propos de la pratique épigraphique, de sa légitimité, et de ce qu'elle pourrait suggérer comme sens, laisser voir comme effet autour du texte.

La seconde fonction qui nous paraît évidente malgré la démarche analytique que convoque cette épigraphe, et le sens qu'elle pourrait véhiculer à travers ce chapitre est celle qui s'avère être la plus implicite et la moins normative ; ça serait celle de considérer l'épigraphe comme étant un élément qui serait garant de l'originalité et de la valeur du texte. Autrement dit, ladite-valeur découlerait du seul nom de l'épigrapheur, qu'il soit illustre écrivain, ou comme dans notre cas, en l'occurrence dans ce texte, une personne faisant partie de l'entourage proche du personnage-narrateur, et à laquelle il voue une admiration et un respect indéniables.

L'épigraphe, dans ce cas, ne vaudrait que par la seule présence et mention du nom de l'épigrapheur, et assurerait à l'écrit une légitimité, une authenticité ou un "prestige" lui garantissant un certain statut aux yeux du lecteur. Ainsi, l'important ne serait donc pas de cerner le message véhiculé par l'épigraphe ni de vouloir établir un quelconque parallèle avec le contenu du chapitre qu'elle introduit, mais seulement l'impact que peut engendrer celui qui l'appose. Ici, la seule mention de la mère révèle et laisse voir la relation fusionnelle et très complice qui lie le personnage-narrateur à sa mère. Relation portée aux nues par l'acte de désertion commis, et dont la culpabilité ne fait qu'accroître ce sentiment d'attachement viscéral éprouvé pour la mère et symboliquement (de manière indirecte) pour la terre-mère. Un sentiment qui est mis à rude épreuve et qui se voit flétri chaque jour un peu plus par l'usure du temps et l'exil destructeur.

Gérard Genette en parle en ces termes :

*« De la troisième fonction, j'ai dit qu'elle était la plus oblique. J'entends par là bien sûr, que le message essentiel n'y est pas celui que l'on donne pour tel.(...), dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que*

*sa présence détermine à l'orée d'un texte-caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation. Aussi l'important dans un grand nombre d'épigraphe est-il simplement le nom de l'auteur cité. »<sup>113</sup>*

Ou encore lorsqu'il déclare :

*« (...) ces choix d'auteurs sont plus significatifs que les textes d'épigraphe par eux-mêmes, apparemment distribués sans grand souci de rapport avec les contenus respectifs des chapitres. »<sup>114</sup>*

Gérard Genette va encore plus loin dans ses réflexions et propose qu'une épigraphe, en dehors de son contenu et de sa signification, de l'identité même de l'épigrapheur, ou encore de son éventuel non-sens, de la possible superficialité de sa présence, puisse apporter un éclairage d'une toute autre nature. Celui qui pourrait donner des indices quant à la genèse de l'œuvre, du moment de sa "production", le genre ou la catégorie dans lesquels elle pourrait s'inscrire, le contexte historique ou social qui en caractérise la parution. Tous ces points permettraient au lecteur de l'appréhender sous un nouveau jour, en tenant compte bien évidemment du contenu et de la thématique du texte, mais également du parcours de son auteur, de ses publications antérieures, de son idéologie ou encore de ses prises de position politiques ; paramètres qui traversent en filigrane l'œuvre, et qui en font ressortir les pans les plus obscurs.

Il affirme à ce sujet :

*« Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. »<sup>115</sup>*

Il nous apparaît donc clair à travers cette citation que l'épigraphe se trouvant en tête d'un chapitre joue un rôle important, celui de mode d'emploi, de guide de lecture qui assurerait une réception certes qui risque de plonger le lecteur dans une ambiguïté

---

<sup>113</sup> Ibid., p.161/162

<sup>114</sup> Ibid., p.150

<sup>115</sup> Ibid, p.163

(parce que n'ayant aucun rapport apparent avec le contenu du chapitre), mais qui l'incite également à effectuer une analyse non plus superficielle mais plus approfondie en vue d'offrir d'autres perspectives d'interprétation, d'autres pistes de lecture.

Dans notre cas, et compte tenu de l'identité de l'épigrapheur, soutenue par une écriture au "je", il ne serait pas erroné de déclarer que lorsque l'auteur accompagne ses épigraphes de personnes faisant partie de l'entourage proche (familial) du personnage-narrateur, ceci ne peut être fortuit et pourrait être une suggestion à lier lesdites instances. Autrement dit, cette démarche qui consiste à marquer une certaine proximité insuffle une toute autre dimension à l'épigraphe qui se positionnerait dès lors comme une invitation à faire immersion dans l'univers du personnage-narrateur et par son biais celui de l'auteur.

Ainsi, l'épigraphe et surtout l'identité de son auteur viennent informer le lecteur réfléchi du genre ou identité générique de l'écrit ; l'évocation des vestiges du passé conjuguée à la narration à la première personne laissent croire à un lien de parenté avec l'épigrapheur, et nous orientent aisément vers une écriture intimiste, voire un récit autobiographique. C'est là que réside toute la particularité d'une des fonctions de l'épigraphe, celle aléatoire qui se trouve n'être régie par aucune norme, et qui vient attirer l'attention du lecteur, et le porter à réfléchir sur le sens caché du texte, l'aspect ambigu et confus qui le voile, ce dernier suscitant l'intérêt de toute personne s'y étant penchée, et voulant en démêler toutes les sinuosités.

Nous allons nous intéresser à présent au second texte de Salah Benlabed, qui se trouve être à l'opposé du précédent tant sur la thématique que sur la construction. En effet, *Le Dernier Refuge* contrairement à *Notes d'une Musique Ancienne* qui porte plusieurs épigraphes autant explicatives qu'implicites, ne propose au lecteur analyste que deux épigraphes qui viennent orner le début du texte, et qui seront remplacées par des intertitres suivis des années du déroulement des faits relatifs à chaque chapitre.

Ce texte loin d'être une confession ou un témoignage est un rappel du passé et d'une des figures les plus emblématiques de la résistance algérienne. En effet, il s'agit d'un remaniement d'un pan de l'histoire de l'Algérie, histoire remise au goût du jour

par une écriture actuelle, moderne et clairvoyante grâce au recul que permet l'époque d'aujourd'hui.

Les deux épigraphes se présentent ainsi :

*« De la première occupation de l'Algérie par les Français jusqu'à nos jours, ce pays malheureux a été l'arène de violence, de rapines et de carnages incessants. »* Karl Marx & Friedrich Engels

*« Il est du reste caractéristique que partout où passent les français en Afrique, les arbres disparaissent, les sources s'assèchent, les habitants fuient et il ne reste que le désert. »* Adolph Vhilelm Dinesen

La première épigraphe tirée de l'article *Algérie* paru dans la *New American Cyclopedia*, et la deuxième extraite de *Abdelkader et les relations entre les français et les Arabes en Afrique du nord*, dont les auteurs sont d'illustres personnages dans le domaine scientifique, philosophique ou sociologique ne laissent planer aucun doute quant à leur signification et quant au fait qu'elles reflètent la thématique générale de toute l'œuvre. Plus qu'explicatives, elles sont explicites et portent en elles les jalons de l'histoire qu'elles présentent. En effet, le lecteur se verra plongé à travers elles, dans l'un des moments les plus décisifs de l'histoire de l'Algérie, et qui se trouve être celui du débarquement des Français, de la résistance algérienne portée par le mythique El Amir Abdelkader et celui des tragiques enfumades.

Etant donné le contexte socio-historique des événements relatés dans cette œuvre, ces deux épigraphes viennent dénoncer l'impact qu'a eu l'occupation française sur le pays, et ainsi confirmer ou pas les pré-requis du lecteur résultant d'un premier aperçu.

Le lecteur avant même de se plonger dans cet univers, ressenti à travers les deux épigraphes comme étant un monde régi par un chaos apocalyptique tant la violence y est omniprésente en arrive en parcourant ces deux citations à ressentir tout le malheur, le désespoir et la souffrance qui traversent cet écrit. Maux qui se verront confirmés à travers sa lecture émaillée par des personnages autant accablés par l'injustice que combattifs face à l'ennemi.

Ces deux épigraphes montrent donc non seulement de façon limpide la thématique qui parcourt le texte mais également les méfaits et les conséquences mortelles de toute colonisation, de toute intrusion armée, violente et qui laisse désespéré un peuple opprimé par tant d'horreur et d'injustice. Quand la première épigraphe évoque la colonisation du point de vue du colonisateur et qu'elle nomme même les monstruosité commises par l'occupant, entraînant la chute de tout un peuple en proie à l'impunité, l'autre en revanche se place sous un angle qui permet une vision un peu plus globale, présentant ainsi le colonisateur comme étant la cause de la décrépitude qui caractérise le paysage africain après son passage.

L'auteur par ses deux épigraphes qui ne laissent percevoir aucune ambiguïté quant au sens qu'il souhaite leur donner -et par ricochet, à son texte également- ne chercherait pas uniquement à sensibiliser le lecteur, mais aussi faire naître en lui une prise de conscience quant aux atrocités vécues par ce pays et son peuple.

Mais ceci est une démarche à double tranchant. En effet, quand un lecteur pourrait bien apprécier cette clarification, cet indice que représente ces épigraphes pour l'appréhension du texte, un autre pourrait tout au contraire avoir l'impression d'être influencé, qu'on dénature sa propre interprétation en lui dressant un tableau précis des retombées de la colonisation, en cherchant à influencer son jugement ou à "modeller" son opinion au profit de l'un des protagonistes ou de l'autre.

Néanmoins, il serait réducteur de ne voir dans ces épigraphes que le projet de l'auteur qu'il a de "guider" l'interprétation du lecteur et de l'encourager à rejoindre son opinion sur la question. Quoique l'on puisse dire, il semblerait que ces épigraphes soient un moyen pour l'auteur d'introduire son ouvrage auprès d'un lectorat ignorant de la saga sanguinaire ou le vécu douloureux de l'Algérie, et le lecteur dans ce cas-ci pourra se faire sa propre vision de la thématique du texte indépendamment de l'éventuelle "incitation" exercée par l'auteur. Il s'agirait plutôt de dresser subrepticement un schéma de lecture qu'on empruntera face au texte, et ce en ayant en tête tout ce que la lecture de ces deux épigraphes aura convoqué comme images et pensées. Ces dernières viendront mettre en lumière les traits caractéristiques de toute l'œuvre, et par son biais de la personnalité de l'auteur.

Si nous nous posons la question de savoir pour quelle raison l'auteur n'a choisi que deux épigraphes pour présenter son texte, la réponse apparaît évidente et d'une simplicité désarmante.

En effet, elles ne se trouvent qu'au nombre de deux parce qu'elles résument de manière si logique et si simple toute l'idée du texte que l'auteur n'a pas jugé nécessaire l'apposition d'autres épigraphes qui risqueraient d'alourdir le texte et de densifier sa structure ainsi que son contenu. Elles viennent donc assurer l'unicité de la thématique du texte et l'axe autour duquel il gravite.

Ceci semble légitime et justifié de l'orner que de deux épigraphes liminaires qui suggèrent "ce qu'il y a à lire" ou plus exactement le sens qu'il faudrait recueillir, qui agissent comme une explication des lignes qui suivront, d'autant plus que ces dernières retracent un aspect de l'histoire de l'Algérie qui, au demeurant, est loin d'être celui que nous connaissons le plus ; c'est en effet un versant des péripéties de ce pays qui sont pour la plupart méconnues.

Il aurait ainsi été maladroit de "décorer" l'(H) histoire, certes un tantinet réinventée, mais qui néanmoins tire ses racines du passé sanglant et meurtri de l'Algérie, par un surplus de citations qui n'auraient de sens que dans leurs significations télescopées les unes dans les autres. On ne procède pas de la même manière avec un roman, une fiction, un essai ou une fable qu'avec un morceau de l'Histoire d'un pays, fut-elle fictivisée ; là où un autre genre d'écrit exigerait des épigraphes qui donnent à lire les prémices d'un chapitre, d'autres se suffiraient de la sobriété d'une épigraphe, voire deux. L'authenticité et la véracité d'un tel écrit n'auraient besoin de n'être soutenues que de peu d'arguments, et ici ces deux épigraphes doivent leur présence qu'au seul éclaircissement qu'elles peuvent apporter au texte, particulièrement pour un lecteur ignorant du passé de l'Algérie, et qui pourrait émettre le souhait d'en savoir davantage.

Quant à la fonction qu'elles peuvent remplir, elle se résume, comme il a été dit précédemment, à l'explication et à l'éclaircissement qu'elles proposent du texte, qu'elles ajoutent à la thématique abordée. Une thématique dont les faits se trouvent être authentifiés par le témoignage garant mais néanmoins implicite des épigraphes,



qui en proposent une lecture éclaircie et "dirigée" dans la mesure où le lecteur aura déjà une ébauche du contenu de l'œuvre.

Sur le rôle que joue l'épigraphe, Gérard Genette déclare :

*« (...) La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte dont elle précise ou souligne indirectement la signification. (...) Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte(...) »<sup>116</sup>*

Le sens donc de ces épigraphes que nous propose Salah Benlabed, même s'il semble évident et explicite, sera appelé à être renforcé par une lecture exhaustive du texte afin d'arriver à cerner au mieux la signification de toute l'œuvre, et le dessein de l'auteur en apposant ces deux citations qui garantissent la continuité et l'homogénéité de la thématique du texte.

Ici, l'ébauche à proprement parler qu'elles laissent voir ne saurait contenir à elle seule toute la thématique du texte. Si elles en dessinent les contours, il est primordial pour le lecteur de s'immerger en-dedans de l'écrit en vue de ressentir au mieux ses moindres convulsions. En effet, elles ne laissent apparaître que le fil conducteur, que l'idée directrice de tout le contenu de l'écrit sans toutefois verser dans la globalité de la thématique qu'il aborde.

Après cet aperçu des épigraphes analysées dans *Le Dernier Refuge*, nous allons à présent nous pencher sur celles qui ornent *L'Année de l'éclipse*, premier roman de notre corpus de Latifa Ben Mansour. Cet écrit se présente au lecteur sous plusieurs chapitres introduits par un intertitre et une épigraphe chacun.

La première nous vient de Jorge Semprun, écrivain, scénariste et homme politique espagnol du XX<sup>e</sup> qui a privilégié la langue française dans ses textes. Elle est extraite de son œuvre *L'écriture ou la vie*, et elle se donne à lire ainsi :

*« C'était le fait d'être vivant, même en rêve, qui était angoissant. »*

---

<sup>116</sup> Ibid, p.160

Ce texte tout comme *Notes d'une musique ancienne* s'ouvre sur une pointe d'amertume et de morosité. Ici, Hayba, jeune femme désemparée et accablée par le chagrin après l'assassinat de son époux et de sa fille là-bas, au pays de natal livré désormais à la barbarie de l'intégrisme, vit son exil dans le malheur et le désespoir. Ayant perdu tout ce qui lui était d'une importance capitale, sa famille, ses repères, sa dignité et sa joie de vivre, elle se voit réduite à survivre dans une société qui ignore tout de son passé malheureux, qui ne reflète d'aucune manière les valeurs qui ont fait son éducation, une société dans laquelle elle ne chercherait même pas à s'intégrer. Ainsi, elle s'octroie juste le droit de "vivoter", ayant perdu le goût de tout, et employant le plus clair de son temps à errer dans les rues froides et glaciales de cette ville.

Celle-ci lui semble désormais être l'ancre de son enfer, après avoir été le théâtre de ses nombreux et agréables séjours en compagnie de son époux. Séjours qui étaient marqués par la découverte et la visite de lieux populaires caractérisés par la langue, les odeurs, les saveurs du pays. C'est d'ailleurs dans ce type de quartiers qu'ils avaient pris pour habitude de revoir d'anciennes connaissances d'Algérie, des individus qui portent en eux un amour indéfectible pour leurs origines, pour ce pays, qui une fois indépendant, a refusé de les reconnaître comme étant des citoyens algériens à part entière, comme en témoigne ce passage :

*« Hayba et Abdel-Wahab adoraient s'attarder dans le magasin, et quelquefois, ils montaient chez les propriétaires, les Benghozi. Leur appartement était meublé à la façon algérienne, avec des divans, des tapis, des poufs(...) Ils y avaient passé quelques soirées, évoquant des souvenirs ou écoutant de la musique en silence. »<sup>117</sup>*

C'est donc à travers ces souvenirs d'une vie passée que le lecteur découvre le drame personnel de Hayba, qui l'a conduite à l'exil, et qu'elle vit comme une épreuve de plus, elle qui se voit anéantie et livrée à elle-même, réduite à mettre ses bijoux en gage, chose qu'elle n'avait jamais imaginé tant elle jouissait d'un confort matériel indéniable. Suite aux tourments vécus, à l'horrible traumatisme subi, aux blessures

---

<sup>117</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'éclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.87

encore béantes, et aux cicatrices indélébiles qui désormais la définissent et l'accablent de jour en jour, Hayba devient une épave en dérive, l'ombre d'elle-même, un automate qui voit défiler sa vie, qui doit la subir en entraînant dans sa chute, sa torpeur et son engourdissement les fantômes du passé, les images d'un bonheur révolu qui ne font que lui confirmer l'inutilité et la vacuité de son existence.

Néanmoins, il semblerait que tout ne soit pas d'une noirceur abyssale pour ce personnage puisque de son désarroi jaillira la vie. En effet, le lecteur découvrira au fil des pages que Hayba porte en ses entrailles la vie, ultime legs de son mari. Le destin l'avait donc voulu ainsi pour que Hayba puisse en cueillir le sens et le fruit : malgré la tristesse, malgré la violence et le chaos, malgré la haine et l'ignorance, malgré le cœur meurtri et le corps endolori, la vie et l'espoir triomphent du déclin. Ceci est donc une bonne leçon de vie, un espoir qui laisserait entrevoir un nouveau départ pour cette femme dont la vie a basculé du mauvais côté, celui baigné de sang et chargé de haine.

Quant à l'épigraphe qui ouvre ce récit, elle est en parfaite correspondance avec le contenu du chapitre qu'elle devance, ou du moins son début. En effet, elle se présente au lecteur comme une ébauche, une esquisse de ce qui va suivre et ce dernier arrive à cerner sans même avoir lu l'oeuvre la thématique qui la parcourt.

Pressentiment, intuition ou impression qui se trouvent confirmés par la lecture des premiers paragraphes. Le récit s'ouvre, effectivement, sur une pointe de désespérance et de morosité, et c'est exactement ce que laisse entrevoir cette épigraphe étant donné qu'elle comporte l'idée de vivre dans l'angoisse, et ce même en étant plongé dans le rêve.

La vie conçue ainsi expliquerait les crises d'angoisse et l'oppression qui ravagent Hayba à chaque fois qu'elle replongeait dans ce passé douloureux, qu'elle entendait le rire chantonnant d'un enfant, qu'elle croisait de nouveau un ancien ami issu de sa vie révolue.

Même en cherchant à fuir son quotidien morose et incertain dans lequel vivre était éreintant voire asphyxiant, ce quotidien qui s'apparentait beaucoup plus à un cauchemar, et même en essayant de se réfugier et de se reconforter dans les souvenirs d'un passé "glorieux" qu'elle croyait revigorants, vivifiants et rassurants, Hayba ne fait

finalement que revivre le feu qui la consume de l'intérieur et qui la ramène, contre son gré à ce rêve éveillé émaillé d'horreur qui l'enferme d'une certaine manière dans cette existence, condamnée à ne plus vraiment avancer vers des jours meilleurs, seulement à se promener dans les méandres du passé et ses vestiges, à ressasser les malheurs qui l'ont vue échouer dans un pays qui n'est pas le sien, et qui est loin d'apaiser ses douleurs et ses tourments.

Face à la réalité d'un quotidien ,qui d'une part la renvoie au passé rencontrer à nouveau les fantômes des personnes qu'elle a tant chéries, et d'une autre part lui renvoie en pleine face la vacuité et l'inutilité d'une existence menée sans grand dessein, Hayba n'a d'autre choix que celui de se tisser une nouvelle vie, ou du moins un semblant de vie, de provoquer le destin, et ce en assumant pleinement cette grossesse qui, certes grave en elle davantage les marques indélébiles de la perte de son mari et de celle de sa fille, mais qui se trouve être aussi porteuse d'espoir et de renaissance.

Concernant la fonction que peut remplir cette épigraphe, elle nous paraît claire et évidente par le parallèle qu'elle propose au lecteur entre sa signification et la thématique du chapitre qui la suit. En d'autres termes, elle agit comme une introduction à ce qui la succède en ayant pour seul objectif d'éclaircir et d'explicitier au mieux le contenu du texte. Elle apporte même un commentaire qui faciliterait au lecteur l'appréhension et l'accès aux chapitres à condition qu'il y ait une régularité dans la thématique abordée, que cette dernière s'inscrive dans une continuité qui rendrait fluide et transparente la réception du texte.

Ainsi, l'épigraphe résumerait à elle seule toute la valeur sémantique du texte, elle porterait en elle-même une notice d'emploi, un guide de lecture, un mode de fonctionnement que ne viendront mettre en exergue, éclaircir et expliquer qu'une lecture alerte et une analyse approfondie. Le lecteur devra donc faire preuve de pertinence et d'un sens aigu de l'observation afin de déceler dans l'épigraphe d'éventuel indices qui lèveront le mystère sur certains points confus restés en suspens.

A propos de cette fonction, Gérard Genette déclare :

« (...) *La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte dont elle précise ou souligne indirectement la signification. (...) Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve (...)* »<sup>118</sup>

A travers cette citation, nous comprenons à quel degré le lecteur, encore plus que l'épigraphe en elle-même et de ce qu'elle peut contenir comme indices "référentiels", peut jouer un rôle d'une importance capitale dans l'établissement et le décryptage d'un parallèle entre l'épigraphe et ce qui la suit. En effet, c'est au lecteur que revient le "devoir" de lire entre les lignes et d'éclaircir le contenu du chapitre proposé à la lumière de ce que lui procure l'épigraphe comme éléments clés à la compréhension du texte. Si l'épigraphe propose au lecteur une perspective d'approche du texte, si elle lui dessine les limites et les contours à partir desquels il peut aborder l'ouvrage qui se présente à lui, le reste du chemin vers la compréhension de ce dernier demeure sa tâche, et c'est dans ce sens que s'inscrit la réflexion de Genette citée au-dessus.

Le lecteur devra donc faire preuve de perspicacité et de pertinence dès lors qu'il aura intégré la signification de l'épigraphe, signification qui lui permettra de saisir au mieux le contenu et la thématique du texte en élaborant les analogies qu'il peut y avoir entre ce que laisse entendre l'épigraphe, et ce qui se trouve à l'intérieur du chapitre qu'elle précède. A partir de là, il sera en mesure de confirmer la correspondance ou non de ces deux éléments (épigraphe et texte).

Nous allons passer à présent à la seconde épigraphe, qui nous vient de Maurice Blanchot, romancier, critique littéraire et philosophe français, tirée de son œuvre *L'Espace littéraire* et qui se formule ainsi :

« *Le souvenir est la liberté du passé.* »

Cette épigraphe comme celle qui la précède laisse entrevoir un long et profond plongeon dans le passé. En effet, probablement plus que les autres parties, ce chapitre

---

<sup>118</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.160

se présente aux yeux du lecteur comme une espèce de confession à travers laquelle Hayba met à nu sa mémoire en suggérant le lien qu'il peut y avoir entre une partie de sa vie passée et son malheur conjugué au présent. Ce lien se reflète dans le texte à travers le passage qui évoque la visite d'une de ses plus vieilles amies. A la fin de ladite visite, Hayba a eu vent de tout le malheur qu'elle allait devoir affronter, et ce à travers l'établissement par Moricette de son thème astral.

Perplexe et dubitative au début, ces révélations avaient suscité chez elles des interrogations et des questionnements quant à une éventuelle concrétisation de ces prédictions. Avec le recul que lui a offert tout le désespoir par lequel elle est passée, et l'exil géographique mais surtout émotionnel dans lequel elle se confine, Hayba perçoit aujourd'hui les visions de son amie avec beaucoup plus de clarté et de lucidité qu'autrefois, et regrette désormais de les avoir tournées en dérision tant elles lui paraissaient invraisemblables.

Cette épigraphe correspond de manière éclatante à la portée symbolique de ce chapitre. En effet, elle se justifie par la délivrance qu'il réserve à Hayba de toutes les entraves du passé, entraves sous-entendues dans les prédictions de son acolyte, et qui se soldent finalement par la concrétisation d'une nouvelle vie.

Par la seule mention du vocable "liberté", cette épigraphe agit sur le texte selon deux interprétations possibles et en suivant la dichotomie "souvenir /liberté" : l'une relevant plutôt d'une nostalgie tourmentée, et l'autre figurant comme une esquisse d'espoir d'une nouvelle vie.

En effet, et selon l'appréhension de chaque lecteur du texte ,cette épigraphe peut s'inscrire dans la continuité d'une thématique déjà abordée (le fait de revivre en plein exil le passé tumultueux) ,et qui évoque la nécessité d'un retour vers le passé pour essayer de comprendre au mieux les raisons de cette vie saccagée par tant de malheurs, et ce quotidien ponctué de crises d'angoisses. Vu sous cet angle, le passé s'acharnerait à mettre en relief un présent déjà pesant et angoissant en y ajoutant un sentiment d'oppression et de profond désarroi du aux souvenirs douloureux qu'il charrie avec lui. Présentée ainsi, cette épigraphe ancrerait ce chapitre dans une écriture du passé ornée autant de désespoir et d'amertume qu'inspirent les évènements sanglants qu'il

comporte, qu'à la douce et voluptueuse immersion dans la sérénité et la quiétude d'une vie harmonieuse et paisible menée dans une société encore loin d'être gangrenée par la terreur de l'intégrisme (la société algérienne avant la montée en flèche du fanatisme religieux).

L'autre interprétation qu'on peut faire de cette épigraphe serait celle qui laisserait deviner l'espoir du renouveau, une possible renaissance, une éventuelle émergence de ce profond et sombre gouffre dans lequel se laisse enliser Hayba accompagnée dans cette précipitation par les douloureuses et obscures réminiscences du passé.

Le mot "liberté" viendrait accentuer à juste titre cette évasion du passé retardée par les souvenirs accablants qu'il convoque, et qui enfermerait Hayba dans une perpétuelle et incontrôlable rétrospective dont elle n'en sort que plus meurtrie et plus désespérée. "Liberté" veut également signifier se révolter, se rebeller contre la misère de son existence qui ne renvoie Hayba qu'aux pertes qu'elle a dû subir, et dont le chagrin devra être délesté sur le périlleux et long chemin qu'elle traversera pour enfin aspirer à la paix tant espérée.

Cet espoir justement, le lecteur en en percevra l'écho dans les paroles certes intrigantes, mais non moins rassurantes de son amie Moricette, à travers la lecture de son thème astral et des cartes tirées :

*« Prends soin de toi, Hayba. Souviens-toi de mes paroles. Fais très attention à Dounia et à Abdel-Wahab, je t'en supplie. Tu a un chemin à faire. Il sera terrifiant et au bout, il y aura la lumière. Ne l'oublie pas. Et même si aujourd'hui tu ne veux pas y croire, n'oublie jamais ce que je t'ai dit l'autre jour. »<sup>119</sup>*

Ainsi, après le malheur qui a balisé son chemin jusqu'en terre d'exil et qui ne lui octroie aucun répit, en la replongeant sans cesse et de manière brutale dans ce passé noir d'horreur, en faisant réapparaître à la moindre odeur, au moindre son, au moindre visage aperçu, un flots de souvenirs envahissants qui l'enfoncent chaque jour un peu plus dans l'angoisse et l'anxiété, la perspective d'un avenir prometteur, d'une nouvelle vie, loin de tout ce qu'elle avait connu jusqu'ici, de l'horreur et du désespoir, de la

---

<sup>119</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'éclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.152

tristesse et du chagrin ravageur, se dessine à elle et lui donne l'espoir d'un renouveau, d'une renaissance, synonyme de nouveau départ loin de ce passé d'abominations, comme l'indique ce passage qui lui redonne un regain d'énergie et de volonté de vivre :

*« (...) Lune, Jupiter, Vénus, tu disposes d'un ensemble de planètes qui sont très harmonieuses et favorisent la chance. Tu es née sous une bonne étoile Hayba. Ne l'oublie jamais. La lune est le principe de vie qui s'oppose à la mort. »<sup>120</sup>*

Suivant la dichotomie évoquée plus haut, et qui régit tout ce chapitre, nous serions tentée de dire que ce dernier est celui de la libération d'un passé tumultueux et de ses vestiges. Il nous semble donc clair et évident que la fonction de cette épigraphe n'est autre que celle qui se trouve être la plus courante, et qui est en l'occurrence explicative.

En effet, le lecteur averti remarquera une totale et marquante correspondance entre sa signification, sa portée sémantique, et le contenu ou la thématique du chapitre qu'elle précède. Ce chapitre portant sur les inquiétudes et les questionnements suscités par des prédictions, mais aussi sur la promesse d'une nouvelle vie, l'on en retrouvera tous les traits thématiques dans cette épigraphe qui comporte en son cœur une ébauche du cheminement du personnage principal, et le tournant significatif que va prendre son existence. Elle viendrait donc libérer " l'œuvre", et par ricochet la vie de Hayba de toute l'emprise d'un passé lourd de malheurs et de décrépitude.

Cette épigraphe lance les premiers jets d'une lecture éclairée par ce qu'elle comporte sur la signification de ce chapitre et sur l'esquisse qu'il représente quant à une nouvelle existence pour le personnage principal. Ceci étant dit, cette explication que laisse voir l'épigraphe du texte ne peut être cernée que si le lecteur, après analyse et interprétation, parvient à décrypter le message voulu par l'auteur, et qui n'est autre que celui de l'espérance, celui de s'accrocher à la vie en dépit des coups qu'elle nous fait endurer et des obstacles qu'on rencontre.

---

<sup>120</sup> Ibid., p. 149



Cette épigraphe se vêtirait donc d'un mystère énigmatique qui ne sera levé et explicité que par la perspicacité d'un lecteur averti qui saura analyser et mettre en rapport le contenu du chapitre avec chaque mot de l'épigraphe ; rapport qui lui permettra de faire ressortir toute la pertinence de l'œuvre et de l'auteur à travers son choix. Mais pas que ; par les parallèles qu'il dresse, et grâce aux échos qui se font entendre des deux rives (de l'épigraphe au contenu du chapitre qu'elle surplombe), le lecteur saura apprécier à sa juste valeur l'œuvre qui se présente à lui, et pourra en recueillir tout le sens, même celui qui apparaît comme implicite.

A propos d'une telle fonction, Gérard Genette déclare :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. (...) Il (ndlr : le commentaire) est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte ; (...). Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve(...) »<sup>121</sup>*

Ou encore lorsqu'il s'agit d'aborder la valeur émotionnelle ou affective de l'épigraphe, Gérard Genette affirme en citant Stendhal :

*« Stendhal notait de manière moins abrupte, en marge d'Armance, mais en vue du Rouge : "L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation" »<sup>122</sup>*

Nous remarquerons par cette référence à Stendhal à quel point il importe pour Genette de soulever la portée émotionnelle de l'épigraphe, où l'affect prime sur le référentiel.

En effet, de l'épigraphe de Maurice Blanchot se dégage un sentiment d'impuissance et de résignation, ce sentiment probablement ressenti par le lecteur avant même de

---

<sup>121</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Gérard Genette, éditions du Seuil, 1987, p.160

<sup>122</sup> Gérard Genette dans *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.161, citant Stendhal, *Œuvres Intimes*, Pléiade, II, p.129. Sur la pratique stendhalienne de l'épigraphe, cf. M. Abrioux, « Intertitres et épigraphes chez Stendhal », *Poétique* 69, fév.1987.

s'être attelé à sa tâche. Il s'agirait pour l'épigraphe, dans ce cas précis, de "s'adresser" au lecteur dans le langage qu'il comprend, car il est évident qu'avant d'être touchés par les mots, nombre de lecteurs se trouveront d'abord emportés par l'aura de l'œuvre, et ce qu'elle éveille en eux avant sa lecture.

En l'occurrence ici, les deux vocables qui se télescopent et qui attirent l'attention du lecteur, à savoir et comme nous l'avons évoqué ci-dessus *souvenir/liberté*, laissent deviner la charge affective de l'épigraphe qui transmet ainsi à celui qui l'approche toute l'aura qui l'enveloppe ; aura accentuée par l'appel des souvenirs et la rétrospection qu'il convoque inévitablement. Le lecteur pourra facilement deviner (encore plus après une vue d'ensemble sur toute l'œuvre qu'offre la quatrième de couverture) que c'est une œuvre du passé et de ses réminiscences, chose qui ne laisse jamais indifférent ; ce retour en arrière pouvant être en effet fort plaisant, ou au contraire générateur d'angoisses. Ce ressenti produit par l'épigraphe sur le lecteur se verra confirmé voire même accentué davantage par la pleine lecture du chapitre ou partie qu'elle orne ; le lecteur ancrera encore plus ses repères dans le texte.

Notons également que l'épigraphe, Maurice Blanchot (que l'on retrouvera dans le second texte retenu pour notre corpus *La Prière de la peur*, et sur lequel on se penchera ultérieurement) peut se présenter au lecteur comme le signe d'une autre fonction de l'épigraphe, celle qui consiste à mettre en relief l'identité de l'épigraphe, et qui ferait passer la portée sémantique de l'épigraphe au second plan. Ici, l'identité dudit épigraphe – l'auteur réel de cette épigraphe – donnerait plus de valeur à l'écrit puisqu'elle laisserait voir les éventuelles influences artistiques de l'auteur et l'effet-prestige qu'elle confère au texte. Concernant ladite fonction, Gérard Genette s'exprime :

*« De la troisième fonction, j'ai dit qu'elle était la plus oblique. J'entends par là, bien sûr, que le message essentiel n'y est pas celui que l'on donne pour tel.(...) De même, dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte – caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace,*

*puisque'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation. Aussi l'important dans un grand nombre d'épigraphes est-il simplement le nom de l'auteur cité. »<sup>123</sup>*

Par les précisions qu'apporte le critique autour de cette fonction "hors-norme" de l'épigraphe, il souligne un autre trait caractéristique de cet élément paratextuel, et qui est celui d'"authentifier" l'écrit et de le rendre plus "crédible" par la seule évocation du nom de l'épigraphe. Ce dernier, en effet, confère à l'écrit une toute autre valeur, puisqu'il définit et détermine une facette de l'auteur du texte, en mettant en avant ses influences artistiques.

Ce point précisément qui paraît anodin et sans grande importance dirige le lecteur vers un pan de la vie de l'auteur, celui de ses penchants artistiques, qu'elles soient littéraires, musicales ou autres. C'est en ayant en tête cette partie "biographique" de l'auteur que le lecteur arrivera à mettre en lumière certains passages du texte restés encore flous. Il va sans dire que certaines données biographiques se laissent lire et transparaissent à travers les événements que peut comporter un écrit, ce qui aura pour effet de guider le lecteur dans son entreprise, et de lui faciliter la compréhension et l'analyse du texte. Ici, Le nom de l'épigraphe encore plus que l'épigraphe équivaut à un cheminement, certes atypique, mais non moins efficace vers le sens profond du texte, puisque se dessine par le biais de l'épigraphe l'autre versant de l'œuvre, celui qui concerne non plus sa thématique, ni son contenu, mais bien une ébauche de la personnalité de l'auteur.

Il est à noter que le nom de l'épigraphe n'est pas uniquement garant des influences artistiques et idéologiques de l'auteur, mais peut également être signe de culture et d'intellectualité. En effet, des épigraphes choisies peuvent émerger d'illustres noms relevant de différents domaines de connaissance, ou seulement certains personnages qui font référence aux multiples lectures personnelles de l'auteur, et dont la présence peut conférer au texte un certain "prestige".

---

<sup>123</sup> Ibid., p.161/162

A ce propos, Gérard Genette déclare :

*« L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécration officielles, elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon. »<sup>124</sup>*

A travers cette citation, outre la première fonction d'une épigraphe qui est celle d'éclairer le chapitre ou partie qu'elle introduit, et celle qui consiste selon Gérard Genette à laisser voir les influences de l'auteur par l'intermédiaire du nom de l'épigraphe, nous relevons une autre fonction à cet élément paratextuel ; celle qui permet à l'auteur de voir en l'épigraphe qu'il choisit une réussite personnelle, une consécration avant l'heure. Car, en effet, par le seul choix de l'auteur de son épigraphe, l'auteur du texte suggère le courant artistique auquel il appartient, le cercle littéraire ou idéologique dans lequel il se reconnaît. Cette reconnaissance même qui ouvre les portes à un lectorat averti de s'inscrire ou pas sur la même lignée que l'auteur. Pour ce dernier, il s'agirait donc de "rappeler" à lui tous ceux (*ses pairs*) qui partagent les mêmes influences que lui, mais également de se faire reconnaître par eux. Ce qui ne manquera pas d'insuffler à son œuvre un certain "prestige" et une "pré-notoriété" qui lui octroieront le sentiment d'avoir déjà réussi à inscrire son œuvre dans un certain horizon culturel.

La troisième épigraphe qui s'offre à nous nous vient du célèbre et intemporel recueil de contes populaires persan et indien, *Les Mille et Une Nuits* et se présente ainsi :

*« Ami, déserte les lieux où règne l'oppression  
Et laisse la maison retentir des cris de deuil  
Sur ceux qui l'ont bâtie  
Tu trouveras d'autre terre que la tienne,  
Mais ton âme est une et tu ne la retrouveras pas. »*

---

<sup>124</sup> Ibid. p.163.

Ce chapitre retrace l'épopée vécue par Hayba, son époux, ainsi que leur fille dans le désert jusqu'au jour fatidique du drame qui laissa Hayba orpheline de tout. Le sud représentant un nouveau tournant dans leur vie, l'héroïne était loin de se douter qu'en effectuant ce voyage, ils venaient de signer leur arrêt de mort.

En effet, après l'euphorie et la quiétude des premiers jours qui ont suivi leur installation, vint l'ère des angoisses et des frayeurs, conséquences des menaces continues des intégristes fanatiques. Leur projet de construire leur bonheur dans le désert algérien se voit avorté au profit de l'horreur et de la haine qui ont fini par se répandre jusqu'aux villages les plus reculés du pays. Cette étape cruciale qui marque une rupture dans la narration, qui vient la fragmenter puisque l'espace est bouleversé, sonne chez le lecteur comme une désertion de la ville-mère au profit des dunes sahariennes, et c'est dans cette perspective que s'inscrit l'épigraphe de ce chapitre, qui se révèle être caractéristique de deux étapes par lesquelles l'héroïne est passée, et qui délimitent l'espace de la narration apparaissant comme évolutive puisqu'elle emmène l'action sous plusieurs cieux, oscillant entre réalité et rêve, présent et passé.

La première consiste en le voyage entrepris par Hayba, voyage qu'elle a cru salvateur, l'éloignant de la présence étouffante de sa famille (particulièrement de sa mère et de sa belle-mère), mais également de la violence et de l'horreur qui semblaient avoir davantage gagné du terrain. Ce faisant, et malgré les mises en garde de certains membres de sa famille, elle ne voyait dans ce voyage qu'une sorte d'exutoire, une échappatoire des maux qui rongeaient jusqu'à la moelle alors la société algérienne.

Les regrets et la culpabilité ne se sont pas fait attendre lorsqu'elle finit par réaliser que venir s'engouffrer dans un désert livré aux malfrats et à la violence des intégristes a été la pas qui a précipité leur chute, et plongé leurs vies dans un profond chaos. En d'autres termes, en cherchant à fuir la violence et la barbarie, elle n'a fait, inconsciemment, qu'encercler sa vie, celle de son époux et de sa fille de barrières d'horreur sanglante jusqu'au dénouement final, le jour du drame, qui signifiera aussi la fin prématurée de son existence.

La deuxième étape à laquelle peut nous renvoyer cette épigraphe, est celle du deuxième voyage, certes plus douloureux et qui symbolise un poignant adieu

puisqu'elle l'effectue désormais seule, désemparée et accablée par le chagrin, mais dans lequel néanmoins elle peut aspirer à la sérénité et à la sécurité, puisque ce chemin la mènera en terre d'exil, dans une contrée où elle pourra faire son deuil, celui de toute une vie passée à ressasser l'abominable, et à se condamner à la misère de cette existence. En effectuant ces deux pérégrinations, l'héroïne de ce récit marque deux tournants de sa vie, qui apparaissent à première vue similaires, mais qui sont totalement antinomiques.

Le premier bouleversa sa vie, en la plongeant dans le désespoir et le désarroi les plus complets, représentant les valeurs patriotiques qui faisaient jadis sa fierté, et qui lui apparaissent à présent comme désuets, comme ayant fait partie d'un temps révolu, une ère durant laquelle les espoirs aux lendemains de l'indépendance étaient permis. Le deuxième quant à lui symbolise le renouveau d'un destin, qui certes semble difficile à conquérir mais qui finit par se concrétiser dans l'assurance d'une vie meilleure, débarrassée du poids du passé, de ses inquiétudes et de ses angoisses.

L'épigraphe de cette partie agirait ainsi comme une sorte de pont aux extrémités desquelles les résonances du passé et du présent se font écho en laissant deviner un avenir synonyme d'une apaisante et inattendue délivrance. Ce sont ces multiples oscillations, ces nombreux va-et-vient entre deux temps de narration dans lesquels l'auteur (par la voix de Hayba) entraîne le lecteur, qui permettent à ce dernier d'entrevoir la finalité de l'épigraphe utilisée, et qui n'est autre que celle qui consiste à relier les deux pans de l'existence de l'héroïne, ceux qui ont défini sa vie d'avant et d'après, symbolisés en l'occurrence par les deux voyages entrepris, et qui marquent à chaque fois le début d'un nouveau tournant pour la concernée.

Cette épigraphe, outre les voyages physiques mais aussi ceux de l'âme, les "vagabondages" spirituels qu'elle sous-entend, laisse voir également la nécessité de s'exiler et de chercher la paix et la sérénité lorsqu'on est à la recherche de soi. En effet, c'est en fuyant son passé, ses souvenirs dramatiques, en se libérant du carcan des conventions et des lois érigées en sacrements divins, en condamnations sans procès, et en reniant le système totalitaire et dictatorial établi par de sanguinaires prédicateurs, que l'on se crée une nouvelle vie pétrie de valeurs universelles que nous renvoie une

société régie par le respect et la tolérance, une personnalité longtemps intériorisée et masquée par une fausse allégeance au seul parti qui se faisait entendre ce temps-là à coups de couteau.

Cette épigraphe s'avère être finalement une exhortation, un appel à se libérer de toutes formes d'emprisonnement, d'esclavage, d'endoctrinement ou toute autre forme d'emprise qui finissent par métamorphoser un individu, dénaturer son ressenti, ou "falsifier" son comportement ou son attitude. La leçon que pourra en tirer un lecteur averti, et ce dans les deux dernières phrases de l'épigraphe, est celle d'être fidèle à ses principes et ses valeurs, faire valoir ses opinions et ses convictions, se faire un point d'honneur à ne pas courber l'échine au moindre écueil, fut-ce en terre étrangère, ou en pays d'exil.

Le vocable "âme" vient confirmer cette hypothèse en soulignant l'importance de la valeur d'une personne à travers son éducation et son attachement à celle-ci. En effet, c'est cette dernière qui octroie à un individu une moralité et une probité indéniables, conservées même en terre d'accueil.

Cette épigraphe laisse sous-entendre, par le biais de ce raisonnement, le dilemme qui menace tout exilé dont les conditions de désertion sont les mêmes que l'héroïne de cette œuvre, et qui le met face à un choix crucial, ce dernier déterminant la suite de leur existence ; quitter et délaisser l'horreur et la sauvagerie qui caractérisent la terre-mère tout en sachant qu'on y laisse un peu de soi et de son histoire, ou s'exiler et se diriger vers l'inconnu en ayant à l'esprit que cet exil sera accompagné d'une perte de soi et de ses repères.

C'est dans cette "dichotomie" que s'inscrit le terme "âme" employé dans l'épigraphe. Ainsi, cette dernière laisse entrevoir, au vu des événements qui jalonnent le parcours de Hayba, un choix à faire pour elle et qui lui sera d'autant plus capital, puisqu'il "conditionnera" sa vie future, jettera les bases d'une existence certes incertaine, mais "sécurisante" et ce malgré l'inconnu qui lui tend les bras.

Ces quelques versets des Mille et Une Nuits agissent sur le lecteur, à travers l'histoire de l'héroïne, comme une invitation à avoir foi en un futur que Hayba tissera de ses propres mains même si ce périple se fera en terre inconnue, et qu'il la mettra

dans une position délicate en l'obligeant à faire face aux démons du passé ,et en ayant à l'esprit l'idée qu'elle puisse se perdre en route, et perdre un peu de sa personne, voire de son identité. C'est au cœur d'une lecture comme celle-ci que se symbolise l'idée de départ qui, de prime abord peut être perçu comme libérateur, voire salvateur, mais qui charrie néanmoins dans son sillage un égarement qui n'est pas négligeable puisqu'il entraîne également une perte de repères et une "dépersonnalisation" face à l'horizon inconnu qui s'ouvre devant Hayba.

Nous l'aurons donc compris, cette épigraphe sous-entend un choix à faire, celui qui déterminera à l'orée de certaines péripéties, soit une existence qu'on qualifiera de "végétative" dans l'abomination et l'horreur d'un pays qui se veut théâtre d'une guerre sanguinaire ,ou d'un éventuel renouveau ponctué de prometteuses possibilités même si cela se concrétise en terrain inconnu. La désespérance d'une vie gâchée à subir la menace ou l'ébauche d'une renaissance en terre d'exil ? Voilà le dilemme sur lequel s'ouvre cette partie, et qui se laisse lire à travers cette épigraphe.

Quant à l'éventuelle fonction qu'elle peut remplir, elle se résume à la seule explication qu'elle présente de la partie qu'elle introduit. En effet, ces quelques vers des Mille et Une Nuits éclairent et explicitent le sens et la thématique du récit dont ils présentent en quelque sorte une ébauche ou une esquisse, et dont ils constituent par ailleurs un commentaire dans lequel le lecteur pourra puiser certains indices, certains signes pouvant éventuellement lui faciliter et la compréhension et l'interprétation de ladite partie.

Il nous apparaît évident et clair que sans la présentation d'une partie par une épigraphe qui viendrait en donner un "mode de lecture", le lecteur pourrait malencontreusement en détourner la signification ; action qui le conduira vers d'autres pistes d'interprétation qui seraient loin d'être celles qu'auraient prévues l'auteur.

Ce qui jetterait le lecteur dans une totale confusion, et risquerait même de lui faire perdre le sens premier de l'œuvre et celui imaginé par l'auteur. En d'autres termes, l'épigraphe "explicative" délimiterait les possibilités d'interprétation que peut donner le lecteur à un chapitre ou une partie, et lui éviterait ainsi de se perdre ou de se brouiller dans de multiples perspectives d'appréhension qui pourraient comporter le



risque de le voir s'éloigner de la principale, celle qui serait visée et établie par l'auteur. Entité qui donne toute sa valeur à l'œuvre, bien avant celle donnée par le lecteur à travers l'interprétation qu'il en fait.

Dans ce sens-là, et en évoquant cette fonction "explicative", nous citons Gérard Genette :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. Ce commentaire peut être fort clair(...). Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte (...) »<sup>125</sup>*

Cet aspect limpide de l'épigraphe et son caractère évident concernant sa fonction se reflètent dans sa source, les Mille et Une Nuits, dans le sens où nous constatons une parfaite correspondance entre le sens qu'elle laisse voir, et celui reflété dans les chapitres qui suivent.

En effet, le lecteur comprendra qu'il s'agit d'un voyage salutaire et salvateur auquel doit se soumettre l'héroïne Hayba, au risque de s'y perdre, en vue de préserver au mieux le semblant de vie qui demeure en elle, et surtout pour garantir à son enfant des jours aux antipodes de ceux qu'elle a connus dans son pays natal, loin de toute la violence et de toute l'horreur qui ont caractérisé sa vie d'antan.

Le lecteur en déduira que ce sera uniquement au prix de ce sacrifice, qui se traduit pour Hayba comme étant une trahison et une désertion, voire un abandon, elle qui fut longtemps animée de vives valeurs patriotiques et d'un chauvinisme sans pareil, qu'elle goûtera à la paix et au bonheur tant convoités en temps de guerre. Ce sacrifice nous renvoie directement au dilemme traité plus haut, et est une sorte de "décision" au choix qui s'offre à elle. Privilégiant l'envie de vivre et l'assurance d'un avenir serein, qui la débarrasserait de l'oppression de sa terre natale, Hayba finira par se convaincre que vivre en terre d'exil demeure pour elle un geste salutaire, symbolisant une échappatoire du désespoir qui la poursuivait jusqu'alors.

---

<sup>125</sup> Ibid. p.160.

Intéressons-nous à présent à l'épigramme suivante qui nous vient de l'illustre écrivain arabe Omar Khayyam, extraite de son œuvre *Vivre te soit bonheur, Cent un quatrains de libre pensée* et qui se livre ainsi :

*« Tant d'hommes ont parcouru*

*Le chemin de longue absence !*

*Un seul est-il revenu*

*Nous en faire confiance ?*

*A ce carrefour, hélas,*

*De misère et de mirage*

*N'oublie rien de ton bagage :*

*Tu n'y repasseras pas. »*

Cette épigramme vient signer une nouvelle ère dans la narration, et par ricochet dans la vie de l'héroïne de ce texte. En effet, ce chapitre présente pour le lecteur la fin d'une vie de souffrances et de profondes affres, d'un passé baigné de douleur et rongé par la haine, d'un présent pesant de solitude, accablant d'une exilée livrée à l'errance et au désespoir.

Cette partie laisse ainsi entrapercevoir l'espoir d'un avenir doux, empreint d'amour et de paix, représenté d'une part par sa rencontre avec son amour providentiel, son employeur, et la naissance de ses deux enfants, concrétisation d'un miracle et attendus comme étant l'étendard de la résistance face au désarroi et à la folie qui ont jalonné le quotidien tourmenté de Hayba.

Ainsi, ce chapitre plonge le lecteur dans une nouvelle étape, libératrice de tous les démons du passé, de l'accablement et de la violence qui l'ont caractérisée, de la haine et de la mort semées ici et là, des pertes humaines auxquelles a dû faire face l'héroïne, et qui ont précipité sa chute dans un monde ténébreux, obscurci par tant de malheurs et d'amertume, hérités de cette période funeste, habité par les fantômes de ses ancêtres, et plus particulièrement ceux de son époux et de sa fille.

Ce chapitre se laisse lire comme un appel à la découverte de la capacité de l'être humain à surmonter les coups du sort, l'acharnement du destin et à triompher du malheur et de la mort. C'est une leçon de vie qui révèle la prédominance de l'espoir et de la vie, et ce même si tout porte à croire que nous sommes condamnés à la déchéance, à la décrépitude physique, morale et matérielle.

Il s'agit d'un renouveau et d'une renaissance qui se prêtent à l'héroïne, et qui lui offrent la perspective de jours meilleurs, après avoir été marquée à vif par la barbarie qui lui a ravi mari et enfant. Ainsi, après avoir connu le malheur et l'abomination, le deuil et la douleur, Hayba goûte aux joies que procure une vie paisible, égayée par la redécouverte de l'amour d'un compagnon de vie, et la mise au monde de deux merveilles qui viennent marquer de leur innocence une ère de paix, de quiétude et de félicité suprême.

Quant à l'épigraphe et à son éventuelle concordance avec le texte qu'elle introduit, nous relèverons qu'elle porte à confusion, et ne guide qu'à moitié le lecteur. En effet, elle se laisse lire et analyser sur deux niveaux d'interprétation antinomiques, l'un donnant accès à la réalité vécue comme telle, et l'autre présentant le monde de l'au-delà comme une sorte de passage obligé afin d'apprécier à sa juste valeur la vie ici-bas, avec tous ses aléas et ses écueils.

Si nous interprétons donc cette épigraphe comme étant le reflet de l'achèvement du chemin parcouru, une trajectoire empruntée, nous ferons le lien avec l'expérience de l'exil, et qui exigerait qu'on laisse derrière soi son lot de bonheur, de moments partagés avec les "habitants" du passé ainsi que ses douleurs et ses peines. Il semblerait ici évident de considérer cette étape comme cruciale et décisive dans la vie d'un individu puisqu'elle marque l'avènement d'une nouvelle époque, une nouvelle existence, promesse d'un renouveau à travers lequel il serait permis d'aspirer à une stabilité et à la quiétude d'une vie que l'on pourrait décrire comme "normale", une vie qui s'inscrirait dans une banalité rassurante au vu des horreurs subies, et des carnages perpétrés par le fanatisme.

Cependant, l'expérience de l'exil ne permet pas l'abandon, en chemin, des souvenirs cumulés du passé, fussent-ils sanglants, car d'après le sens que véhicule

cette épigraphe, ce sont ces réminiscences même qui se veulent les composantes de la personnalité et du caractère de tout un chacun. Il serait donc inutile d'en nier l'existence et de s'en défaire étant donné qu'ils ressurgiront inévitablement, tôt ou tard, au gré d'une rencontre, d'une anecdote, d'un ressenti ou d'un sentiment qui charrieront avec eux les images de ce passé honni. Il est à relever que ces (r)appels du passé se feront davantage entendre et s'imposeront de manière ostentatoire (marquée) surtout qu'ils résultent d'un besoin de reconnaissance. En effet, en terre d'exil l'individu est "dépersonnalisé", il est en perte de repères et se trouve inconsciemment en quête de reconnaissance ; cette dernière étant plus ou moins tissée par le "patchwork" que confectionnent les souvenirs du passé.

Dans son exil, chaque individu transporterait avec lui ces reflets d'une vie passée, traces ou empreintes qui témoigneraient de son parcours, de la personne qu'il était avant cette rupture provoquée par la terreur indicible de l'extrémisme religieux (en l'occurrence, dans notre corpus). L'importance des souvenirs du passé réside aussi dans le fait qu'ils agissent pour l'exilé comme un rappel de ses origines, des épreuves endurées jusque-là, qui ont fabriqué sa personnalité, forgé ses ressentis, et qui ont fini par précipiter son départ vers une contrée inconnue, c'est en quelque sorte une perpétuelle tentation de retour à cette vie révolue, un éternel appel de la terre natale.

La seconde interprétation plausible serait que cette épigraphe soit le récit du "voyage" qu'a effectué l'héroïne Hayba durant son hémorragie, lors de son accouchement.

En effet, pendant cette complication, Hayba a vu défiler, dans un épisode comateux, tous ses ancêtres, toute la lignée de sa famille, y compris son époux et sa fille qui lui adressaient tous le même message ; ils lui interdisaient, du regard, de venir les rejoindre, elle qui se montrait enchantée de les revoir et d'être parmi eux. La portée symbolique de ce voyage se résume au message véhiculé par son grand-père, repris par son propre père et qui consiste à lui communiquer leur volonté de la voir vivre, profiter de l'existence qui s'ouvre devant elle avec tout ce qu'elle comporte comme nouvelles perspectives, telles que l'arrivée de ses enfants, et de cette manière déjouer le plan

funeste de ses bourreaux, désireux de la condamner à l'anéantissement, au chagrin et au malheur.

La dernière phrase de l'épigraphe à savoir : « *N'oublie rien de ton bagage : tu n'y repasseras pas* » revêt donc une importance capitale dans l'interprétation que peut établir le lecteur de l'épigraphe. Ce voyage, par le biais de cette phrase, comporte une consigne dont il faut cueillir le sens : celui de ne se délester d'aucun enseignement que nous octroie la vie, et cela plus particulièrement quand ledit enseignement nous provient d'un de nos aïeux. En l'occurrence, il s'agit ici pour l'héroïne du texte Hayba, de ne pas céder à ses angoisses, et de se battre contre le souvenir immonde de sa vie passée au cœur même de la barbarie.

Au terme de ce périple d'entre les morts, Hayba mesure la chance qu'elle a de recommencer une nouvelle vie loin de toutes les souffrances vécues jusqu'ici, d'autant plus que son existence désormais se trouvera agrémentée de deux raisons de plus pour émerger de la torpeur dans laquelle elle s'est enlisée depuis le jour funeste, cette léthargie qui l'a encerclée de toute part et dont il lui faut se débarrasser. Cette épigraphe laisserait donc présager un relent de vie, plus qu'une envie, une rage d'exister et de s'imposer face à l'immondice et à la haine humaines dans lesquelles ont voulu l'enfermer les adeptes d'une religion à laquelle elle n'arrive plus à s'identifier.

Ce renouveau, cet espoir d'une vie meilleure est représenté par l'apparition du personnage de Jacques Najac, auprès duquel l'héroïne va réapprendre à vivre, goûter à l'euphorie de l'amour naissant et s'imprégner de son aura revigorante. Cette joie de rétablir les liens avec la vie se concrétisera le jour de la naissance de ses inattendus jumeaux, elle qui avait perdu tout espoir d'enfanter de nouveau. Le chapitre se clôt ainsi, sur cet événement salvateur pour l'héroïne laissant au lecteur le privilège d'imaginer à sa guise la renaissance de l'héroïne et la manière par laquelle cette dernière se concrétisera et concrétisera ses envies dans son existence.

D'après ces deux interprétations que nous avons tenté de faire de cette ultime épigraphe, il nous semble clair et évident que sa fonction consiste en l'explication qu'elle présente de la partie qui la suit. En effet, ladite épigraphe rend encore plus palpable et concrète la thématique du texte, et agit sur celui-ci comme un commentaire

ou un éclaircissement qui viendraient mettre en lumière l'idée des chapitres qui composent cette partie, et conforter par là même le lecteur dans les pré-requis qu'il en aurait pu avoir.

Un rôle important que cette épigraphe joue puisqu'elle restreint et limite l'interprétation que se fait le lecteur d'un texte, et se trouve être d'une redoutable efficacité ; en effet, elle établit un parallèle et une correspondance évidente entre sa signification et le contenu du texte. En d'autres termes, au cœur même de l'épigraphe, il se trouve des mots, du sens qui se reflète dans le contenu du texte qu'elle orne, et qui se répercute sur l'interprétation que s'en fait le lecteur ; c'est précisément ce sens -là qu'il retrouve semé à partir de l'épigraphe et dans tout le texte qui lui permettra d'en saisir toutes les nuances et toutes les significations possibles.

De ce fait, le lecteur constatant cette correspondance se verra limité dans l'interprétation qu'il peut faire ressortir du texte, et s'évitera par ce procédé d'être plongé dans une certaine "confusion sémantique", s'il nous est permis de nous exprimer ainsi.

A ce propos, Gérard Genette affirme ;

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. Il (ndlr : le commentaire) est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte ; (...). Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve(...). »<sup>126</sup>*

Nous allons, à présent, nous pencher sur la dernière œuvre de Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, qui se caractérise par la présence de trois épigraphes pour lesquelles Gérard Genette utilise le terme de "liminaire" en référence à leur emplacement, car elles se situent en effet seulement et uniquement en début de texte, après la dédicace.

---

<sup>126</sup> Ibid. p.160.

Elles nous proviennent de trois différents épigraphés, et se présentent ainsi :

*Le Dire ne se console pas de ce qui reste à dire.*

*C'est la corruption du peuple qui engendre le tyran et c'est à la corruption des grands qu'est due l'apparition des fauteurs de troubles.*

*Se levant comme une récitatrice, devant le Créateur, la femme fonde un répertoire, une bibliothèque, des archives. Le premier cahier de chansons, ce fut la mémoire d'une femme ; et ainsi du premier recueil de contes...La femme se donna le souci et le plaisir de faire vivre ce que les hommes condamnaient à l'oubli.*

Ces trois épigraphes ont pour particularité, mais également pour point commun, de résumer à elles seules toute la thématique qui parcourt l'œuvre. Cette dernière donc, suivant le nombre d'épigraphes, se subdivise en trois grands axes : le premier qui consiste à révéler l'importance capitale du "dire" et toute la symbolique de la tradition orale dans la mémoire et l'inconscient collectif d'une tribu.

Le deuxième se résume dans l'action de dénoncer un gouvernement livré à la corruption, et dont le peuple soutient et consolide le pouvoir en en élisant les dirigeants. Quant au troisième, c'est celui qui révèle le rôle joué par les femmes et leur importance dans la sauvegarde et la transmission des traditions destinées à être sciemment occultées par les hommes.

Ce texte qui s'articule autour de ces trois "thèmes" se présente aux yeux de tout un chacun comme étant un héritage, un testament à travers lesquels un lecteur averti pourrait appréhender la société d'antan avec ses traditions et ses tares.

Il s'agira pour le lecteur d'entamer une immersion dans un univers ancestral où il sera question d'aller à la rencontre de toutes les valeurs humaines qui régissent la tribu de Lalla Kenza, l'aïeule chargée de transmettre la totalité de l'héritage familial, ainsi que les traditions orales qui tendent à disparaître dans une société aux prises avec la barbarie sanguinaire de certains et la cupidité malsaine des autres.

L'écrivaine nous invite donc à plonger dans les profondeurs abyssales d'une vie, celle de Hanan, l'une des victimes comme on en compte plus de l'obscurantisme

religieux, et qui voit désormais ses jours comptés. Elle se retrouve condamnée à écrire son testament, qui naîtra au fil des pages de la bouche et des histoires contées par l'ancêtre Lalla Kenza, détentrice de tout le patrimoine ancestral, hérité des plus vieux ancêtres. Ledit testament sera repris et lu par une autre Hanan, sa cousine, lors du cérémonial des funérailles, et qui se verra bientôt possédée par l'âme de la défunte jusqu'au moment ultime où elle se retrouvera dans l'obligation de suspendre sa lecture sous peine de trépasser.

Au fil de sa lecture du texte, le lecteur apprendra l'importance et la valeur du legs familial, du patrimoine culturel de chaque ville, de chaque tribu afin de garantir au mieux la connaissance de ces traditions et us qui définissent une structure sociale, un clan et les inscrivent dans la continuité de pratiques traditionnelles intemporelles, immémoriales.

Cette thématique qui transparaît en filigrane dans tout le texte, et qui en définit toute la portée symbolique (le message véhiculé par l'auteure), ancre ce dernier dans cette catégorie d'écrits qu'on appelle "écritures intimistes" de l'héritage, qui inscrivent ce type de narration/rédaction dans un registre plus ou moins "documentaire", qui s'avère être fort enrichissant et très instructif pour un lectorat curieux méconnaissant généralement les pratiques et les coutumes d'une région, d'un pays stigmatisés par la violence mortifère, et dont la réputation est entachée de préjugés dépréciateurs.

Non sans une pointe de chauvinisme et de régionalisme mal dissimulée, l'auteure nous propose un texte qui se donne à lire comme une encyclopédie enrichissante, gorgée de savoir, de contes, de poèmes, de chants et de préceptes qui régissent la vie de ceux qui ont élu domicile à Aïn-El-Hout, repaire des nombreux ancêtres qui ont fait l'histoire de cette communauté.

Aïn-El-Hout, espace symbolique de tous les périples, de toutes les pérégrinations vécus par les membres de la tribu et rassemblés dans la mémoire de Lalla Kenza, qui les livre, en un flot ininterrompu, au lecteur avide d'en savoir davantage sur ce monde féérique (car il l'est réellement malgré l'horreur qui en dessine la trame) qui laisse deviner toute sa magie et son histoire épique, l'inscrivant de cette manière dans un univers invraisemblable. Ce dernier happé littéralement le lecteur et le place au cœur



même de ce récit tissé d'anecdotes enchevêtrées et imbriquées les unes dans les autres, dont le démêlage lui incombe en vue d'en ressentir au plus près toute la saveur et la subtilité qui en font l'apanage.

Si nous nous intéressons à la première épigraphe, nous remarquerons qu'elle nous vient d'un certain M. Blanchot, romancier, critique littéraire et philosophe français déjà rencontré dans *L'Année de l'Eclipse*, et dont la mention ici vient révéler et confirmer par la même occasion l'intérêt que porte Latifa Ben Mansour à cet écrivain, et l'influence de ce dernier sur ces écrits.

Cette épigraphe qui met en relief l'importance du Dire, du témoignage et de la dénonciation nous renvoie de manière très subtile à la thématique qui se dresse en toile de fond de ce texte, et qui n'est autre que celle qui trace le contexte socio-historique qui voit évoluer les personnages de ce récit ; le fanatisme religieux.

Il s'agit pour l'auteure, elle qui a vécu cette tragédie et qui a déserté sa patrie natale à la suite de menaces de mort, de provoquer une prise de conscience chez le lecteur et de l'amener à appréhender le texte - en ayant toutes les données qui renvoient aux conditions dans lesquelles a vécu le pays durant la décennie noire- comme étant une délation de l'obscurantisme, une sorte d'écrit rétrospectif de tous les malheurs et de toute la violence causés par cette engeance.

La parole et le message véhiculés par l'auteure sont subtilement, et de manière très implicite qu'il faudrait d'ailleurs applaudir tant elle ne laisse percevoir qu'à demi-mots le contenu du texte, présentés au lecteur à travers l'histoire de Hanan, victime d'un attentat terroriste, drapée sciemment d'une chape de "sacré" par l'évocation des traditions et coutumes de la tribu à laquelle elle appartient.

Le premier axe s'articule donc autour de la thématique qu'on a désormais coutume de qualifier de "décennie noire" et des conséquences qu'elle a eues sur la société algérienne des années quatre-vingt-dix, de l'importance de dire les choses, de nommer l'horreur, de dire l'indicible afin d'éveiller les consciences sur les dérives qui peuvent découler de ce type de passage à feu et à sang d'une société à peine remise des infamies de la colonisation.

L'auteure voudrait démontrer l'importance de la parole, du témoignage, de la dénonciation dans l'urgence dramatique d'une telle situation, d'une part pour mettre en lumière les répercussions dévastatrices de dix années d'abomination horrifiante. D'une autre part, de présenter les circonstances qui ont vu la naissance d'une telle œuvre (le roman de notre corpus), afin d'éclairer au mieux un lectorat ignorant des conditions de vie de l'Algérien des années quatre-vingt-dix, une vision de dedans du drame, à travers un point de vue subjectif (celui de l'auteure, et du personnage-narrateur Hanan) qui rapporte de manière sincère et affranchie des conventions sociales (celles qui voudraient qu'on se taise) la situation décrite par une personne qui l'a vécue. C'est précisément dans ces mots que réside toute la valeur de cette épigraphe, en exhortant à la dénonciation du mal, au cri des âmes meurtries par tant d'horreur.

Cette épigraphe, outre l'importance qu'elle souligne de dire les choses, de témoigner du drame vécu, d'informer et de dénoncer, porte l'attention du lecteur sur un autre point non négligeable ; celui de l'implicite, du non-palpable, du tacite, du non-formulé.

En effet, il s'agit pour l'écrivaine de démontrer à travers cette épigraphe que le fait de parler d'une telle tragédie, de mettre des mots sur les maux, d'en porter connaissance à un lecteur en vue de l'impliquer dans les destinées conjointes et entremêlées des deux héroïnes, des deux Hanan, ne reconforte pas de tous les maux causés par cette oppression. En effet, les traces et les effets de l'horreur sont indélébiles, profondément ancrées chez chaque Algérien qui subit l'histoire sanglante.

Les conséquences de cette guerre civile ne sauraient être oubliées, ni pardonnées puisque la haine et la violence sont profondément enracinées dans la mémoire collective. Autrement dit, tous les témoignages rapportés, les récits de vie bouleversés, les histoires relatées par les survivants, hantés désormais par les images obsédantes d'horreur ne pourraient prétendre à rendre accessible et concrète une réalité amère, celle de l'indicible, de l'innommable.

Cela nous ramène à appréhender cette épigraphe sous un autre angle de vue ; celui qui supposerait qu'elle fasse référence à tout ce qui est tu comme ressenti, comme impact chez des personnes qui n'éprouvent pas forcément l'envie et le besoin de se

pencher sur ce pan de leurs vies. Ainsi, la meilleure manière de faire le deuil de cette époque-là serait d'enfouir le traumatisme vécu au fond de son être, et de cette façon faire face à une nouvelle vie qui demeurera, cependant, assombrie par ces morceaux de vies passées et ensanglantées.

Présentée ainsi, cette épigraphe laisserait voir deux manières antinomiques de faire le deuil d'une époque, certes révolue, mais qui a alourdi "les âmes restantes" d'un infini abattement et de souvenirs meurtriers : quand certains témoignent et révèlent l'horreur, d'autres se taisent et feignent d'oublier. Il est des choses, des faits, des événements qui nous marquent à vie, et qui forgent malgré nous, loin de notre volonté une partie de notre personnalité. Ces tristes événements charrient avec eux une multitude de réminiscences douloureuses, qui peuvent se manifester à la moindre occasion, et qui se présentent à l'esprit tel un flot d'images horribles submergeant et engloutissant, sous un linceul mortifère, la réalité qui se trouve finalement drapée de toute l'horreur et le malheur d'antan.

Nous pouvons supposer sans grand risque d'erreur, après cette analyse, que la fonction de cette première épigraphe est foncièrement explicative. En effet, elle viendrait mettre en lumière le contenu du texte et préciser ainsi au lecteur la thématique dont il est question dans ce qui suivra. De cette façon, elle sème dans l'esprit du lecteur des indices quant au cœur même du récit qui l'aiderait à mieux en déchiffrer la trame, et à en faire une interprétation, certes personnelle, modelée selon ses opinions et ses convictions, mais qui irait de pair avec le message véhiculé par l'auteur, celui qu'il suggère derrière la thématique de son écrit. L'auteure, en apposant des épigraphes dont le contenu se reflète dans celui du texte, éviterait de plonger le lecteur dans une confusion en lui laissant le libre arbitre de proposer diverses interprétations qui éloigneraient le texte de sa visée première.

Il s'agirait donc, plus précisément, pour l'écrivaine d'orienter le lecteur vers des pistes d'interprétation du texte, des champs de "construction de sens", et ce en optant pour des épigraphes qui en renforcent et consolident la thématique. Ces perspectives de lecture que met l'auteure à la disposition de son lecteur, à travers des épigraphes révélatrices, peuvent se vêtir d'un aspect « énigmatique », un mystère quant à leur

éventuelle correspondance avec le contenu du texte. Ce "mystère" ne se verra levé et clarifié qu'une fois la lecture achevée, et dans ce cas-ci, le lecteur appréhendera l'épigraphe sous un autre angle, celui qui supposerait qu'il existe, en effet, une concordance entre le message qui y est inclus, et la thématique qui porte le chapitre ou partie concernée.

A ce propos, Gérard Genette déclare :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. (...) Il (ndlr : le commentaire) est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte ;(...). Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve(...) »<sup>127</sup>*

Et en parlant de l'aspect énigmatique qui peut ressortir de certaines épigraphes, Gérard Genette cite Michel Charles :

*« "La fonction de l'exergue, écrit Michel Charles, est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi." »<sup>128</sup>*

Nous pouvons ajouter, outre ces deux traits qui peuvent caractériser une épigraphe, un troisième, celui qui aiderait le lecteur à classifier le texte et entrapercevoir les circonstances de sa genèse, les motifs qui ont poussé l'auteur à traiter d'un tel sujet, ou encore le message voulu par celui-ci et l'effet escompté sur le lecteur. L'épigraphe porterait ainsi à la connaissance du lecteur une pléthore de renseignements qui l'aideraient dans sa compréhension non seulement du texte, mais également de l'auteur puisque ses motivations pourront être mises en lumière.

Concernant ce point, Gérard Genette affirme :

*« Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. La présence ou*

---

<sup>127</sup> Ibid., p.160.

<sup>128</sup> Gérard Genette dans *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.161, citant Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, éditions du Seuil, 1985, p.185

*l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. »<sup>129</sup>*

Dans cette citation, le critique soulève une spécificité de l'épigraphe qui suggère l'importance capitale de cet élément paratextuel, paraissant de moindre intérêt, mais qui revêt néanmoins une pertinence indéniable quant à la perception de l'œuvre. Selon Gérard Genette, la présence ou l'absence de l'épigraphe requiert de la part du lecteur une attention particulière. En effet, le fait que l'épigraphe soit présente ou absente dénote forcément d'un message voulu par l'auteur. Ce n'est donc pas fortuit qu'on place ou non cet élément paratextuel en début de chapitre ou de partie, et derrière son apposition se dessine inmanquablement des pistes de lecture qui pourront, éventuellement, fournir au lecteur des indices d'interprétation concernant le contenu dudit chapitre. Ce n'est pas la seule hypothèse que suggère cette citation de Gérard Genette.

En effet, ce dernier, outre le caractère de l'épigraphe qui consiste à éclaircir les zones d'ombre qui entourent la partie, le chapitre concernés ou de manière plus globale leur thématique, cet élément paratextuel a pour effet de révéler aux yeux du lecteur un autre aspect de l'œuvre ; celui qui consiste à laisser voir ses caractéristiques. Ainsi, l'épigraphe ou plus précisément les épigraphés, à travers ce qu'ils laissent "échapper" comme renseignements concernant l'œuvre disent son genre, la catégorie à laquelle elle appartient, ou du moins l'époque qui a vu sa naissance. C'est dans cette spécificité, qui inscrit l'épigraphe comme un apanage assez significatif du texte, que se répercute la fonction dont il a été question antérieurement et qui consiste à considérer l'épigraphe comme un révélateur des influences de l'auteur, ses lectures, ses idéologies, et par ricochet certains de ses aspects biographiques.

Ici, épigraphes et épigraphés se rejoignent pour mettre en lumière les circonstances dans lesquelles un texte aurait vu le jour, lui octroyant ainsi une identité générique à travers laquelle le lecteur pourra le catégoriser. Cette citation sous-entendrait donc qu'il y ait rapport étroit entre un écrit et son épigraphe, et que toute coïncidence ou tout hasard seraient exclus. De cette manière, l'épigraphe figurerait en quelque sorte la

---

<sup>129</sup> Ibid. p.163.

continuité de l'œuvre ; outre celle thématique, il conviendrait de dire que les caractéristiques de l'un se reflètent dans l'autre. C'est ainsi que se traduit l'ultime fonction, "hors norme" voire anticonformiste -s'il nous est permis de nous exprimer ainsi- mais non moins négligeable, de l'épigraphe.

Nous pouvons également préciser que la présence de l'épigraphe, en l'occurrence ici M. Blanchot, pourrait être révélatrice des lectures antérieures de l'auteur, de ses influences littéraires, d'un indice de sa culture, et qui ferait éventuellement bénéficier l'œuvre de la reconnaissance d'autres auteurs ; le texte se verrait ainsi associé au prestige de son auteur promu au rang d'écrivain "sacré" par ses pairs.

Allant dans ce sens, Gérard Genette confirme :

*« L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécration officielles, elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon. »<sup>130</sup>*

La deuxième épigraphe de ce texte nous provient de Sidi Abou Madyane, grand nom du soufisme reconnu dans tout le Maghreb, poète mystique à ses heures perdues. Elle se présente ainsi :

*C'est la corruption du peuple qui engendre le tyran et c'est à la corruption des grands qu'est due l'apparition des fauteurs de troubles.*

Cette épigraphe révèle un autre aspect ou une autre facette du texte. En effet, elle présente une brèche au lecteur pour une nouvelle interprétation possible de l'œuvre, celle qui intègre le côté politique au drame peint. Ces quelques lignes laissent clairement supposer, d'une part, que religion et politique se côtoient de manière étroite et dangereuse, s'entremêlant l'une à l'autre, et que d'une autre part, la corruption et l'immoralité ne peuvent engendrer que crise et déséquilibre sociaux.

Ce type d'épigraphe inscrit l'œuvre qu'elle présente dans une espèce de plaidoyer où, désormais, il n'est plus seulement question de témoignage de la guerre civile qui a

---

<sup>130</sup> Ibid. p.163.

ravagé le pays durant les années quatre-vingt-dix, mais également de la portée politique que peut cacher ce contexte socio-historique.

Il ne s'agit plus uniquement de témoigner de l'horrible réalité de la décennie noire, mais également de dénoncer la corruption qui devient monnaie courante dans un pays livré à la barbarie et à l'anarchie meurtrières. Ainsi, à travers cette épigraphe, la relation que peuvent entretenir ces deux composantes de la société, apparaît au lecteur de manière évidente, c'est le fait de mal gérer le pays qui laisse la place aux crises sociales et aux menaces de guerre civile.

Les tyrans, de ce fait, élus par un peuple aveuglé par les promesses illusoires et mensongères, signent la déchéance du pays et sa perte, et cela en faisant de la corruption un mode de fonctionnement, une manière d'exister aux dépens du peuple qui se trouve dans une totale ignorance de ce qui se trame ; méthode qui ouvrira la porte à toute sorte de menaces, en l'occurrence aux guerres civiles, et à toute la violence et la haine qui s'y rattachent. L'on comprendra donc aisément que politique et religion se trouvent être étroitement liées, le manque de probité et d'intégrité de l'une entraînant l'extrémisme de l'autre.

Outre cette précision qui éclaircira le lecteur quant au contexte sociopolitique de l'œuvre, le sens de cette épigraphe ajoute un autre thème, plus ou moins "caché" à celui que nous connaissons du texte : celui de la dénonciation et de la délation d'un gouvernement livré à son sort, dont l'éthique reste fort discutable, et qui se trouve d'ailleurs menacée par la corruption et la cupidité. Ces mêmes tares de la société qui condamnent dès lors le pays à la décrépitude, et qui précipitent sa chute en l'implantant dans les méandres de l'ignorance, de l'ignominie humaine et du chaos.

Tout comme la première, cette épigraphe joue un rôle explicatif, voire informatif, puisqu'elle vient clarifier le texte, et le lecteur en lui en révélant le second thème ,et en mettant à nu la portée politique que peut comporter le texte qu'elle introduit. Cette épigraphe retrace de cette façon le contexte socio-historique qui a vu naître le texte, et ainsi attirer l'attention du lecteur sur l'impact que peut avoir un tel "débordement" politico-social sur l'écriture d'une œuvre, et sa réception auprès d'un lectorat qui sera

désormais mis au courant d'une réalité qu'il n'a fait qu'effleurer au cœur du texte (à travers sa thématique globale).

L'épigraphe servirait donc ,dans ce cas, de guide de lecture, d'un mode d'appréhension de l'œuvre qui ne sera, désormais plus uniquement, marquée par la thématique de l'importance de la tradition et des coutumes dans la mémoire collective d'un peuple, mais également par l'évocation de ses tréfonds sordides reflétés par la dimension politique que peuvent comporter certains évènements de cette guerre sanglante des années quatre-vingt-dix.

Comme la première épigraphe, celle-ci remplirait deux fonctions : celle qui consisterait en un éclaircissement du texte, et l'autre qui déterminerait les conditions sociales, historiques et politiques de sa rédaction.

La première, comme il a été évoqué précédemment, comprend une explication du texte qui suit, précisant au lecteur l'existence d'un deuxième thème, ajouté à celui de la décennie noire, et qui n'est autre que l'incapacité du système gouvernemental à gérer une telle crise sociale. Le lecteur ainsi sera averti du contenu du texte, et aura de cette façon un aperçu qui le guidera et l'orientera dans sa lecture et son analyse. Il verra ainsi ses pré-requis confirmés par cette épigraphe qui viendra conforter sa première impression du texte (le sentiment qu'il existe derrière la grande thématique des coutumes et traditions dans l'identité du peuple algérien, un sous-thème suggéré par l'attentat qui frappera de plein fouet Hanan qui la mènera à la mort).

L'épigraphe agirait ,en outre, comme une espèce de notice qui portera l'attention du lecteur sur les éventuels sens cachés du texte, et qui seront révélés subtilement au détour de certaines pages, à travers des situations ,des faits suggestifs ,des "dessous" du texte, qu'ils soient thématiques ou organisationnels. Autrement dit, l'épigraphe vient, non seulement, expliquer le texte et ce qui en est apparent comme sa thématique (évoquée clairement dans la quatrième de couverture) mais trouve également ses sources dans les sous-entendus et l'implicite qui s'y cachent.



A propos de cette fonction de l'épigraphe, Gérard Genette déclare :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. »<sup>131</sup>*

La seconde fonction qu'elle remplit est celle qui renvoie le lecteur au contexte socio-historique et politique qui entoure les événements du texte. En l'occurrence ici, il s'agit de la guerre civile qui a ravagé le pays durant la décennie noire, et cette épigraphe viendrait apporter des précisions quant à l'origine du texte, les motivations de l'auteure à avoir abordé une telle thématique.

Le lecteur pourra donc situer l'œuvre et l'interpréter suivant l'époque et les circonstances dans lesquelles elle a été pensée et rédigée. Dans notre cas, il s'agit de la guerre civile et du terrorisme qui l'a caractérisée dont l'auteur s'inspire pour tisser les faits et événements qui constituent la trame de son texte, en vue de susciter l'intérêt du lecteur en le "conditionnant", ou plus exactement en le sensibilisant à cette thématique-là, l'exhortant à appréhender cet écrit en se plaçant dans ce contexte ,qui se veut flamboyant d'horreur, afin de saisir au mieux les nuances et les subtilités, le sens caché et l'implicite éventuellement contenus dedans.

Formulée autrement, nous pouvons nous permettre de dire que l'épigraphe est autant informative (contenu et thématique du texte) qu'indicative (contexte socio-historique du texte et des faits qui le composent).

Cet aspect de l'épigraphe, Gérard Genette le résume ainsi :

*« Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. »<sup>132</sup>*

La troisième épigraphe, quant à elle, nous vient de René Etiemble, écrivain français et traducteur de poésie.

---

<sup>131</sup> Ibid. p.160.

<sup>132</sup> Ibid., p.163.

Elle se présente ainsi :

*Se levant comme une récitatrice, devant le Créateur, la femme fonde un répertoire, une bibliothèque, des archives. Le premier cahier de chansons, ce fut la mémoire d'une femme ; et ainsi du premier recueil de contes...La femme se donna le souci et le plaisir de faire vivre ce que les hommes condamnaient à l'oubli.*

Cette épigraphe, pareillement aux deux précédentes, introduit une nouvelle thématique ; celle de l'importance capitale du rôle joué par les femmes. En effet, cette thématique met l'accent sur l'efficacité et la valeur du travail de mémoire effectué par la gente féminine.

Ainsi, dans une tribu, celle de Lalla Kenza en l'occurrence, la mémoire a une place capitale dans la sauvegarde et la transmission de toute une tradition orale qui comprend chants, proverbes, contes et poèmes caractérisant l'identité de la communauté à laquelle appartient un individu. La femme serait donc dans les clans tribales, la gardienne, la dépositaire de tout cet héritage ancestral dont elle se met un point d'honneur à soigner et préserver chaque partie, et de la transmettre aux générations à venir, aux descendants d'une lignée, qui verront de cette manière leur identité forgée et consolidée par tant d'épopées et de pérégrinations familiales ; de coutumes et mœurs ancestrales révélées dans le but de définir et de concrétiser le parcours de chaque clan, remonter les origines de chaque tribu jusqu'à la source première.

Contrairement aux hommes qui n'attachent pas forcément de valeur aux coutumes et aux racines, les femmes se donnent pour mot de faire revivre les légendes du passé de redéfinir les us et rituels spécifiques à chaque clan, de recueillir en elles-mêmes tous ces témoignages d'une vie passée, chevaleresque, épique et légendaire pour en imprégner les descendants, et que ces derniers connaissent leurs origines pour savoir d'où ils viennent et les valeurs qui ont porté les leurs.

La femme tribale est donc celle qui maintient vivante l'histoire de sa tribu à travers les âges et les époques, et c'est ce à quoi s'attèle l'aïeule Lalla Kenza en divulguant à sa descendante tous les secrets de famille, les "légendes" qui nourrissent ses racines,

les rites et rituels qui la caractérisent et la distinguent des autres clans. Il s'agit, ici, de transmettre un héritage qui peut n'être gardé que par une femme puisqu'elle représente dans cette vision légèrement traditionaliste le socle de la tribu, la détentrice des secrets de tout un chacun, des énigmes et des mystères qui ont fait le prestige et la réputation d'une telle famille ou d'une autre.

Ici, nous apparaît vaguement un léger penchant pour une vision féministe des événements relatés dans ce texte. En effet, le fait d'octroyer la majorité des rôles principaux à des personnages féminins révèle la volonté de l'auteure de faire revivre ces personnes souvent, pour ne pas dire toujours, opprimées par la domination du mâle à laquelle vient se greffer l'extrémisme religieux qui leur refuse tout droit, et arrive même dans certains cas à en nier l'existence.

Ce texte serait pour l'écrivaine un moyen de faire entendre les voix de toutes ces persécutées, de rendre hommage à la figure féminine, figure spoliée et coupable d'être née "différente", condamnable d'être née femme ; cette différence terrifiant l'homme dans toute sa grandeur et menaçant sa suprématie par son caractère démoniaque.

A travers le personnage de Lalla Kenza, l'auteure parvient à faire entendre les voix de toutes ces femmes algériennes, leurs souffrances et leur réalité quotidienne rythmée par l'autorité souveraine des hommes, auxquels la tradition et la société ont concédé tous les droits. D'ailleurs, ce n'est pas par pur hasard que les deux protagonistes de ce texte, celles qui en portent la narration et l'enrichissent de leurs expériences respectives, leurs personnalités florissantes, soient des personnages féminins, et c'est encore moins dû au hasard qu'elles aient le même prénom "Hanan", l'une représentant la déchéance face à l'obscurantisme, et l'autre peignant le triomphe de la vie sur la mort.

Deux versants d'une même vie portés par deux personnages différents, mais qui se rejoignent pour crier leur envie de vivre envers et contre tout. Enfin, le personnage de Lalla Kenza est là pour affirmer l'identité féminine et l'imposer comme étant un membre indispensable et nécessaire à l'équilibre familial, à la constitution et à l'organisation de la tribu, puisqu'elle s'avère être le repère de l'histoire et de l'héritage familiaux.

Si nous nous intéressons à présent à la fonction de cette épigraphe, il nous apparaît évident que, comme les précédentes, elle est explicative dans la mesure où elle apporte un renseignement concernant une des thématiques du texte. Ainsi, en se voulant un hymne de foi en la femme algérienne, elle vient ajouter un troisième thème que le lecteur retrouvera au fil des pages de l'œuvre, et dont il pourra au préalable en cueillir le sens en analysant cette épigraphe qui en présente un bref aperçu, un résumé concis mais néanmoins clair, qui l'aidera par la suite à interpréter le texte, en délimitant son horizon en vue ,de lui éviter de basculer vers de "fausses" interprétations, de se disperser au risque de détourner le texte de son sens premier, ou du sens dicté par l'auteur.

Cette épigraphe agit sur le lecteur à la façon d'un éclaircisseur, puisqu'elle porte à sa connaissance les thèmes qu'il va rencontrer tout au long de sa lecture du texte. Elle détermine et marque de cette façon son horizon d'interprétation en lui présentant brièvement ce qui va faire office et matière à traiter dans le récit. Elle viendra ,de cette manière, conforter le lecteur dans ses pré-requis, qu'il se sera fait à travers une lecture superficielle, ou à contrario, le lancer sur une toute autre piste de réflexions en avouant à demi-mots le sens de l'épigraphe et ainsi la thématique, dans le seul but de l'inciter et l'exhorter à la pleine lecture, de laquelle découlera le sens vrai et plein de l'épigraphe ; cette dernière laissant entrevoir une éventuelle correspondance entre sa signification et le contenu du chapitre ou partie concernés.

Cette fonction explicative est résumée par Gérard Genette comme suit :

*« La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. (...) Il (ndlr : le commentaire) est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte ;(...)»<sup>133</sup>*

Il est important de souligner qu'à travers cette épigraphe, nous remarquons la tendance féministe à laquelle s'associe l'auteure, et qui se laisse facilement deviner dans le sens profond de cet élément paratextuel. En effet, ce dernier, en baignant le

---

<sup>133</sup> Ibid. p.160.

lecteur dans une sorte d'écriture plus personnelle, plus intime qui démontre l'idéologie et les convictions de l'auteure, se pare d'un nouveau qualificatif, d'une nouvelle "image" ; celle qui rattache sa présence plus qu'à une fonction, aux sentiments et aux émotions de l'écrivaine, que cette dernière espère transmettre au lecteur.

En parlant de cette émotion ressentie par le lecteur à travers une épigraphe, et en vue de l'explicitier davantage, Gérard Genette cite Stendhal :

*« Stendhal notait de manière moins abrupte, en marge d'Armance, mais en vue du Rouge : "L'épigraphe doit augmenter la sensation, l'émotion du lecteur, si émotion il peut y avoir, et non pas présenter un jugement plus ou moins philosophique sur la situation". Cette fonction évasive, plus affective qu'intellectuelle et parfois plus décorative qu'affective, peut bien être assignée à la plupart des épigraphes de type, disons pour aller vite, romantique. »<sup>134</sup>*

Cette fonction affective citée par le critique vient rejoindre l'effet le plus implicite que peut avoir une épigraphe, celui de préciser outre le genre et l'époque d'un écrit, sa tendance. En l'occurrence, dans notre cas, c'est une tendance féministe qu'on perçoit à travers cette épigraphe et tout au long du texte, et qui vient s'ajouter, au tacite de cet élément paratextuel et au caractère abstrait de sa présence.

Gérard Genette précise :

*« Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit. »<sup>135</sup>*

Quand l'une (l'épigraphe) évoque le contexte socio-historique, l'autre vient ancrer le récit dans une tendance ou mouvance qui éclairerait de manière subtile et indirecte la personnalité de l'auteur, et son univers littéraire, idéologique et/ou politique.

---

<sup>134</sup> Gérard Genette dans *Seuils*, éditions du Seuil, 1987, p.161, citant Stendhal, *Œuvres Intimes*, Pléiade, II, p.129. Sur la pratique stendhalienne de l'épigraphe, cf. M. Abrioux, « Intertitres et épigraphes chez Stendhal », *Poétique* 69, fév.1987.

<sup>135</sup> Ibid. p.163.

De plus, une telle épigraphe garantirait la reconnaissance de l'auteure par ses pairs, et le prestige qu'un tel acte, celui de faire appel à des épigraphés qui jouissent d'une certaine renommée, aurait sur ses textes et sur leur réception. Elle viendrait également démontrer la culture de l'auteure, ses influences littéraires, ses préférences artistiques qui sont loin d'être négligeables pour l'appréhension du texte, mais aussi la connaissance approfondie du paysage littéraire dans lequel s'inscrit l'auteure, et qui permettrait de faciliter ainsi l'accès à ses œuvres.

**Conclusion partielle :**

Le paratexte d'une œuvre littéraire requiert une attention toute particulière de la part du lecteur. Les éléments qui en font partie ont, plus ou moins, un certain impact sur la réception du texte.

Nous dirons qu'il est donc tout à fait normal qu'un auteur accorde de l'importance à ce qui semble mettre en lumière son texte.

Notre corpus a ceci de particulier qu'il se trouve être riche de ces composantes indépendantes du texte, mais qui y sont rattachées, voire même qui en découlent d'une certaine façon. En effet, les écritures de l'exil tendent à mettre en avant un paratexte abondant dont la présence est au service du texte.

Ainsi, tout au long de l'analyse des éléments paratextuels que nous avons retenus, nous avons pu découvrir des aspects du texte qui n'auraient pas pu être pris en charge dans son contenu. Autrement dit, les indices qui émergent du paratexte participent à la construction du sens du texte, sens que le lecteur ne retrouvera pas forcément dans son contenu.

Le paratexte propose donc une relecture du texte dans la mesure où il en offre un aperçu différent car il se trouve que chacun des éléments paratextuels acquiert une certaine valeur, et y ajoute une teneur significative.

A travers cette vision périphérique du récit, le lecteur s'attèlera à la première étape de l'étude du texte. L'analyse paratextuelle permettant une approche extérieure du texte, il s'agira pour le lecteur de tenter de tisser les liens, d'établir les éventuelles relations qui prévalent entre ces données et d'en faire ressortir la justesse et la pertinence par rapport au contenu du texte.

Pour ce qui est de notre corpus, nous nous sommes intéressées à deux éléments que nous avons jugés fort intéressants, et dont l'exploitation nous a permis d'en savoir davantage et d'anticiper, non seulement sur le contenu du texte, mais aussi sur les auteurs.

Ainsi, en optant pour les dédicaces et les épigraphes, notre objectif était de démontrer en quoi ces dernières pouvaient travailler le texte et en rendre le fond un tant soit peu accessible.

Notre choix d'analyser les dédicaces de notre corpus a été fondé sur la volonté de mettre en avant ces auteurs peu connus dans le champ littéraire. Les dédicaces représentent ce tremplin qui oriente le lecteur vers des aspects "biographiques" des auteurs.

Ainsi, souhaitant mettre en lumière des écrivains encore méconnus, nous avons jugé que les dédicaces sont l'élément qui est le plus à même d'apporter des renseignements utiles sur leur entourage, connaissances et amis. Ce point-là nous a menées à dresser le portrait de ces auteurs dont les écrits sont d'une richesse indéniable mais qui demeurent toutefois inconnus.

Les dédicaces ont ceci d'intéressant qu'elles invitent à la découverte de ces écrivains, et par ricochet de la littérature de l'exil, née dans l'ailleurs. Cet élément périphérique du texte s'avère être d'une grande utilité, il établit un certain lien entre le lecteur et l'écrivain en mettant en relief son cercle familial, amical et autre. En d'autres termes, les dédicaces participent à faire connaître un auteur, et servent de repères biographiques quant à son parcours. De cette manière, nous avons pu apprendre des dédicataires l'acabit des écrivains auxquels nous avons eu affaire. Ce qui nous a permis d'avoir des indices quant à l'interprétation et l'analyse de leurs textes.

Si les dédicaces participent à se forger une idée sur les écrivains, les épigraphes sont quant à elle une manière de lire le chapitre ou la partie qu'elles introduisent.

En effet, elles travaillent le contenu du texte, et ce de manière directe et explicite. En ornant les parties ou chapitres de leurs textes d'épigraphes, les auteurs proposent une sorte de préambules au cœur même de la narration.

Les textes de notre corpus pullulent d'épigraphes, et ces dernières nous ont été d'une grande utilité durant notre analyse. Nous avons découvert que cette pratique paratextuelle n'obéit pas uniquement à un souci esthétique, mais va plus loin que ça. En chaque épigraphe que nous avons rencontrée se niche une manière d'être du texte. Elles agissent comme un mode de lecture et jettent des passerelles vers le contenu du



texte. A la manière de l'aperçu qui se trouve en quatrième de couverture, l'épigraphe vient éclairer les multiples significations que peut recouvrir un chapitre.

Le fait que notre choix se soit porté sur l'analyse des épigraphes n'est pas fortuit et trouve son origine dans la richesse de cette littérature de l'exil. En effet, les textes de notre corpus regorgent d'épigraphes qui soulignent certaines influences des auteurs, leurs cultures personnelles, mais aussi le contexte social, historique et politique dans lequel ces textes ont vu le jour, et qui en traversent de part et d'autre la narration et l'intrigue. Nous dirons donc que la multiplicité des épigraphes qui parcourent notre corpus n'a d'égale que leurs nombreuses fonctions.

L'appareil paratextuel d'une œuvre requiert une vigilance toute particulière de la part du lecteur. Les éléments paratextuels constituent le prolongement du texte et en éclairent, d'une manière ou d'une autre, les fragments les plus confus. Les analyser reviendrait à dire qu'on s'attèle à une relecture du texte, car ils proposent une autre image, une nouvelle composition textuelle.

## ***Chapitre 2***

# ***Analyse intertextuelle***

## 2.1. Aperçu théorique sur l'intertextualité

L'intertextualité est une notion qui a toujours été au cœur de la critique littéraire. Elle se trouve au centre de toute réflexion du discours littéraire ayant pour but de rendre accessible l'objet.

Etant un concept relativement récent (quoiqu'il soit toujours apparu sous d'autres appellations dans le champ littéraire), l'intertextualité est née d'un mouvement de renouvellement de la pensée critique des années 60.

Etymologiquement, le terme « intertextualité » se déconstruit en deux parties. Le préfixe latin « inter » sous-entend une idée de relation établie dans une certaine réciprocité. Le mot « textualité » venant de « texte » renvoie à un ensemble d'énoncés verbaux, écrits, évoquant "la surface phénoménale de l'œuvre littéraire"<sup>136</sup>. L'intertextualité est donc, littéralement, l'ensemble des rapports que peuvent entretenir plusieurs textes.

Le texte devient alors cet espace de rencontre de plusieurs textes. Etant le dépôt dans lequel peuvent se déverser plusieurs énoncés, il présente au lecteur une composition textuelle, à travers laquelle se construit et se reflète éventuellement le sens du texte.

L'écrivain Philippe Sollers va au-delà de l'interaction textuelle et propose plutôt une conception transformationnelle de l'intertextualité :

*« Le concept d'inter-textualité est ici essentiel : tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. »<sup>137</sup>*

Il s'agit pour l'écrivain de percevoir la théorie intertextuelle comme un processus de réouverture du texte à d'autres éléments, dont il s'inspire, qu'il se réapproprie en proposant une réinterprétation, voire une redéfinition qui travaille toute la signification du texte.

---

<sup>136</sup> Article « *Théorie du texte* », Roland Barthes, Encyclopaedia Universalis, corpus 22, 1975, p.371

<sup>137</sup> Philippe Sollers, « *Ecriture et révolution* », *Théorie d'ensemble*, p.75, cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2016, p.16

Cette perspective d'approche du discours littéraire a pour intérêt de mettre en relief une image métaphorique ; celle de la bibliothèque universelle que pourrait refléter un seul texte.

L'intertextualité serait alors le résultat de la rencontre d'un texte avec une panoplie d'autres textes antérieurs auxquels il se réfère d'une manière ou d'une autre (de façon explicite ou non). Nous verrons ce point plus loin lorsque nous nous attèlerons aux différentes formes que propose l'intertextualité.

Cette somme de textes qui découle de la lecture du texte analysé est appelée, dans la théorie littéraire, intertexte.

Est donc intertexte quantité de textes qui apparaissent à la lecture d'un autre texte. Ce sont des éléments textuels qui s'imbriquent et se greffent les uns sur les autres, créant une sorte de "patchwork", et qui travailleraient le sens du texte.

Riffaterre le définit ainsi :

*« L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui qu'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. »<sup>138</sup>*

L'intertexte est la source à laquelle peut s'abreuver un texte, afin d'y semer, tout au long, des indices et des traces qui construisent sa signification, et faciliteraient par la suite l'interprétation du lecteur.

Ce terme est donc étroitement lié au lecteur, et sollicite de sa part une connaissance large et exhaustive du corpus littéraire, ce qui en pratique demeure une tâche ardue, voire même illusoire. Par conséquent, l'intertexte dépend de « l'érudition » du lecteur, et il ne peut le rattacher à une œuvre antérieure qu'il méconnaît.

M. Riffaterre précise :

*« La critique actuelle se contente trop souvent d'appeler intertexte l'ensemble des œuvres qu'un lecteur peut rapprocher de celui qu'il a sous*

<sup>138</sup> Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », Littérature n°41, février, 1981, p.4

*les yeux, l'ensemble des passages que lui rappelle tel morceau qui lui plait(...). Ainsi compris, l'intertexte varie selon le lecteur. »<sup>139</sup>*

Cette conception qui relie l'intertexte aux compétences du lecteur est une démarche restrictive. Elle comporte un inconvénient non négligeable.

En effet, elle condamne la présence de l'intertexte aux seules connaissances du lecteur. Si ce dernier n'en possède pas, l'intertexte ne pourra être relevé, et le texte correctement interprété.

Partant du principe que l'intertexte est cette quantité "d'œuvres" qui émergent à travers la lecture d'un texte, et que l'intertextualité est une série de rapports reliant un texte A à un texte B, il serait judicieux, pour l'analyse des œuvres de notre corpus, d'évoquer les origines de la démarche intertextuelle, et d'explicitier ses différentes acceptions et approches. (Nous nous appuyerons principalement, pour la suite, sur la théorie de Gérard Genette)

L'intertextualité tire son origine de plusieurs courants littéraires, avant d'être autonomisée et de trouver sa place comme théorie du texte dans le champ de la critique littéraire.

Avant l'avènement de l'analyse intertextuelle, plusieurs critiques et théoriciens se sont penchés sur le « texte » comme moyen d'accéder à la littéarité des œuvres littéraires.

Ainsi, le formalisme russe s'interroge sur le discours littéraire en tant qu'unité formelle. Les éléments qui font la forme du texte sont repérés et mis en avant pour démontrer sa littéarité, ou plus justement "ce qui fait d'une œuvre une œuvre littéraire"<sup>140</sup>. A comprendre par-là toutes les caractéristiques formelles, stylistiques du texte littéraire.

Il s'agit donc pour le groupe de théoriciens de définir le texte littéraire dans tout ce qu'il comporte comme composantes ayant trait à sa construction. C'est un travail d'analyse des structures qui régissent les phrases du texte, leur agencement, leur rythmique...etc.

---

<sup>139</sup> Michael Riffaterre, « *La trace de l'intertexte* », *La Pensée* n°215, octobre 1980, p.4/5

<sup>140</sup> Roman Jakobson, *Questions de Poétiques*, 1973 (traduction française).

Dans l'approche formaliste, le sens du texte est retrouvé et interprété à travers la forme dans laquelle il se présente. Les formalistes préconisent une lecture linéaire du texte ; lecture qui prendra en compte, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, sa charpente, et les outils d'accès au sens qu'elle sous-tend.

L'analyse du texte s'appuiera donc, exclusivement, sur ce qui différencie un texte d'un autre ; la morphologie de ce dernier, sa syntaxe et la tournure des phrases qui le composent seront scrutées et mises à jour afin d'y récolter une certaine signification.

A première vue, et d'après les principes établis par le formalisme, il semblerait qu'il n'y ait pas réellement de rapport concret entre l'analyse intertextuelle, et celle qui se base sur la construction formelle d'un texte. Néanmoins, l'approche des formalistes tend à mettre en évidence, en accentuant leurs recherches sur la forme du texte, l'étude de l'évolution de la littérature.

Pour ce faire, l'approche formaliste, dans une perspective comparative, fait se confronter les formes des textes antérieurs avec celles qui ont suivi. Ainsi, se dessine pour eux le schéma évolutif emprunté par l'écriture littéraire.

Dès lors qu'il y a rappel des formes du passé dans le discours littéraire actuel, une "intertextualité" est suggérée. Elle apparaît pour réactualiser, remettre au goût du jour ce qui a été d'usage, sous-tendant l'idée de coexistence, voire même de greffe.

Le formalisme représente l'idée initiale, et toute la symbolique de ce que sera l'analyse intertextuelle.

Autre théorie qui va dans le même sens que celui de l'intertextualité est la critique des sources.

Relevant de la philologie, analyse d'une langue à partir de documents écrits, la critique des sources s'appuie sur "l'avant" du texte. En effet, tout élément qui précède l'achèvement d'un texte est considéré comme une clé dans sa compréhension et son interprétation par le lecteur. Manuscrits, brouillons et notes sont au service de l'analyse du texte.

Les théoriciens de ce concept philologique y voient comme un processus de rédaction ayant un début et une fin. Autrement dit, toutes les étapes ayant figuré dans l'écriture d'un texte sont jugées comme essentiels à sa compréhension.

Les esquisses d'un texte deviennent alors tout aussi importantes que le texte en lui-même, un travail d'influence étant établi entre le pré-texte, et le texte final.

Anne Claire Gignoux en parle en ces termes :

*« La critique des sources a pour but d'aider à l'interprétation des textes ; elle se présente comme un travail d'archive qui peut expliquer l'hétérogénéité de certains textes composites, permettre d'en comprendre le sens ou les contradictions (et par là, d'éviter les contresens). »<sup>141</sup>*

Ce que nomme Anne Claire Gignoux comme travail d'archive est un travail d'assemblage. A l'image d'une mosaïque, le texte est accompagné de ce qui l'a vu naître. Tout ce qui a été rédigé avant, et qui l'a construit est pris en compte dans sa forme achevée.

La critique des sources présente donc le texte comme un objet discursif dans lequel se retrouvent les éléments précédant sa finalisation. Sa structure et sa forme englobent toutes les ébauches de l'auteur ; ce qui suggère son aspect hétérogène. (Nous retrouverons ce terme ultérieurement).

Le principe de "texte dans le texte" est d'ores et déjà lancé avec la critique des sources.

En dépit du fait que cette dernière propose une vision stratifiée du texte (superposition), et qu'elle aille dans ce sens vers la théorie intertextuelle, qu'elle soit utile dans le décryptage d'un texte, elle reste néanmoins limitée.

En effet, la critique des sources propose une trajectoire à sens unique ; de la source vers le livre. Elle omet, de cette manière dans l'analyse textuelle, l'intervention d'autres textes, des textes extérieurs aux amorces. L'influence est donc limitée à l'auteur lui-même, et l'on parlera alors d'intratextualité.

---

<sup>141</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.34.

La deuxième limite de la critique de sources est qu'elle se penche uniquement sur le texte. Elle isole le fait littéraire du contexte social, et même de la participation du lecteur à déchiffrer son contenu.

Il n'y a que le texte et que les reflets de sa genèse qui aient de la valeur. Cela demeure une vision restrictive étant donné la complexité du discours littéraire.

*« La critique des sources apparaît d'abord comme un outil, parmi tant d'autres, qui aide à la compréhension des textes, alors que le concept de l'intertextualité apparaît fondamentalement dans la compréhension de l'écriture comme de la lecture, et engage même la littérarité des textes. »<sup>142</sup>*

Bakhtine, théoricien de la littérature propose, quant à lui, une perspective qui vient pallier les limites du formalisme russe, et de la critique des sources.

Selon Bakhtine, le texte littéraire est un tissu de plusieurs composantes qui ne sont pas toutes de l'ordre textuel. En effet, à la forme tant prônée par les critiques formalistes, il ajoute l'aspect sociétal.

Un auteur ne saurait se détacher complètement de l'influence de la société qui l'environne. Dans son texte cohabitent alors le respect de la forme et un contenu social.

Le texte devient un ensemble dans lequel s'incrustent la société et l'histoire. Il est porteur de la parole d'autrui, et relie l'auteur, son environnement et le lecteur.

A partir du moment où un texte est influencé par ce qui l'entoure, où il comporte les dires d'une société, d'un groupe social, de l'auteur (qu'il prête par la suite à l'un de ses personnages), nous parlerons, de ce qu'a nommé Bakhtine, de dialogisme.

Terme apparu dans un article consacré à Bakhtine et intitulé « *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* », publié dans *Critique* en 1967, et repris par la suite dans son ouvrage *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*.

Le dialogisme est perçu comme un ensemble d'interactions se produisant au cœur même d'un texte. C'est tout un processus menant à une dynamique qui voit le texte s'enrichir de plusieurs enjeux.

---

<sup>142</sup> Ibid. p.35.



Deux acceptions peuvent être retenues de la représentation bakhtinienne du "dialogisme".

Est dialogisme externe tout ce qui a trait aux aspects externes au texte, mais qui ont toutefois un impact sur son contenu, et l'interprétation que peut en faire le lecteur. La société, l'histoire y trouvent une place non négligeable, dans la mesure où ils sèment dans le texte des pistes de lecture.

Le dialogisme interne est, quant à lui, un procédé qui se produit à l'intérieur du texte. Il s'agit d'un dialogue avec la parole d'autrui. C'est un système d'absorption des dires d'autrui ; un propos n'étant jamais la propriété de celui qui l'énonce. Comme le soulignent Bakhtine, et son acolyte Volochinov : « *Il n'est pas un seul énoncé verbal qui puisse, en quelque circonstance que ce soit, être porté au seul compte de son auteur [...]* »<sup>143</sup>

Bakhtine précise dans *Esthétique de la création verbale* :

« *L'auteur d'une œuvre littéraire (d'un roman) crée un produit verbal qui est un tout unique (un énoncé). Il la crée néanmoins à l'aide d'énoncés hétérogènes, à l'aide des énoncés d'autrui pour ainsi dire.* »<sup>144</sup>

C'est ce type de dialogisme qui nous intéresse, et qui va dans le sens de l'intertextualité.

Autre concept émis par Bakhtine, qui va de pair avec le dialogisme, est celui de polyphonie.

Longtemps controversée dans la critique littéraire, parce que polysémique, et pouvant s'appliquer dans divers domaines, elle suggère une composition textuelle hétérogène, se construisant autour d'éléments disparates.

En effet, d'une part, la polyphonie définit le sujet textuel éclaté, à travers lequel plusieurs voix se laissent entendre, et se font écho de manière simultanée. Le héros n'est plus unique, il se métamorphose et devient une multitude d'autres personnages, donnant ainsi sa voix à autrui.

<sup>143</sup> <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/64-dialogisme>

<sup>144</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, éditions Gallimard, Paris, 1984, p.324.

Ces voix ne sont jamais unifiées dans un « je » stable qui serait celui de l'auteur, du narrateur, ou du personnage monologique.

La parole donc se relaie, et devient superposition d'un ensemble de dires, d'où l'importance de la polyphonie dans l'acception de l'intertextualité.

D'autre part, la polyphonie bakhtinienne propose une richesse discursive. Ainsi, le texte est un réservoir où coexistent plusieurs types d'énoncés.

Cette interdiscursivité plonge le texte dans une certaine hétérogénéité qui offre un nombre important de perspectives de lectures. De par le sens qu'elle sème à l'intérieur du texte, et la richesse formelle (diversification des discours), la polyphonie demeure une clé pour appréhender l'objet littéraire.

Bakhtine, de par les études et les analyses établies sur les composantes du discours littéraire, a jeté les jalons de l'intertextualité moderne.

Inspirant nombre de critiques et chercheurs, le critique russe a été à l'origine de l'intertextualité telle que nous l'apercevons actuellement.

Les travaux de Julia Kristeva (1969) viennent marquer une rupture avec l'idée traditionnaliste qui enfermait le texte dans un système d'intégration d'autres textes. Pour elle, tout texte comporte des fragments d'autres textes antérieurs qu'il tend à transformer.

*« Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. »<sup>145</sup>*

Kristeva se réapproprie l'image "dialogique" des textes établie par Bakhtine, et démontre que les rapports intertextuels se définissent par rapport à un système transformationnel. Ainsi, chaque fraction textuelle puisée dans un texte antérieur est transformée, laissant percevoir une certaine transposition.

Ce terme, si particulier à Kristeva, renvoie à une conception spécifique de l'intertextualité ; celle qui suppose l'idée de transposer un texte dans un autre, sans

---

<sup>145</sup> Ibid, p.146

pour autant verser dans l'imitation, ou la reproduction d'un style ou d'une méthode rédactionnelle.

Il s'agit, pour elle, d'un travail de production du sens. En effet, l'intertextualité se veut comme un processus dynamique durant lequel le texte intègre, transpose, transforme, et par là sème du sens et des indices d'interprétation à l'intérieur du texte. Autrement dit, l'imbrication d'un texte dans un autre laisse entrevoir une richesse textuelle, menant vers un éventail d'interprétations possibles.

C'est ce que Kristeva appelle « productivité » du texte. A ses yeux, chaque texte est (de manière métaphorique) la scène sur laquelle se rencontrent et s'entremêlent plusieurs séquences textuelles.

Le texte est alors loin d'être un discours fixe, mais dynamique, qui produit du sens à partir de traces, de vestiges d'autres textes présents en lui.

Philippe Sollers, compère de Kristeva, précise à propos de la productivité du texte :

*« Un tel texte ne "s'inspire" pas d'autres textes, il n'a pas de "sources" : il les relit, les réécrit, les redistribue dans son espace ; il en découvre les jonctions, les sous-bassements à la fois formels et idéologiques qu'il fait servir à sa propre séance. »<sup>146</sup>*

Le texte ne se définit plus comme figé. Il n'est plus une structure close, fermée comme l'avait suggéré l'acception traditionnelle. Chaque texte devient alors un objet en perpétuel mouvement, visant à générer du sens. Il se meut, et fait se rencontrer d'autres textes.

Nous pouvons dire que l'intertextualité perçue par Kristeva est une construction d'un ensemble de séquences textuelles antérieures, transformées, et modifiables à l'intérieur d'un texte. Ce dernier les transpose, évitant de cette façon l'imitation, qui n'est qu'une reproduction formelle limitée. Le texte est alors porteur de reliquats appartenant à des textes préexistants.

---

<sup>146</sup> Philippe Sollers, « Niveaux sémantiques d'un texte moderne », *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, éditions du Seuil, 1968, p.323

Si Kristeva s'est basée sur les travaux et recherches de Bakhtine pour établir sa propre conception de l'intertextualité (en s'inspirant du dialogisme et de la polyphonie), elle reconnaît néanmoins que le critique russe a enfermé le texte littéraire dans un système d'inter-relations.

Voulant casser les codes d'une pratique traditionnelle qui ne restreindrait le texte qu'à une composition hétérogène d'autres textes, Kristeva insiste sur le fait qu'en dehors du fait que le discours littéraire puisse comporter d'autres textes, et qu'il y ait transposition et productivité, il inclut par ailleurs un discours social, un inconscient collectif.

A ce propos, Kristeva décrète :

*« Nous appellerons intertextualité cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle. »<sup>147</sup>*

Pour la critique, considérer le texte comme le lieu de rencontres de plusieurs textes est une perception limitée de ce que peut offrir l'intertextualité comme champ d'analyse et de recherches.

Le discours littéraire (à comprendre par-là, le texte littéraire) est bien plus que cela. Kristeva élargit les enjeux de l'intertextualité, et ce en y incluant la mémoire collective, une certaine portée sociétale.

Dès lors, le texte littéraire n'interagit pas seulement avec d'autres textes, mais est en rapport également avec le contexte social, les mouvements idéologiques, l'histoire environnante...etc.

Michael Riffaterre (linguiste et sémioticien français) opte pour sa part, pour une conception de l'intertextualité qui se base uniquement sur la réception du texte.

---

<sup>147</sup> Julia Kristeva, « Problèmes de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble*, Tel Quel, éditions du Seuil, 1968, p.311

En effet, l'intertextualité selon le théoricien relève des compétences du lecteur. C'est à ce dernier qu'incombe la tâche d'identifier le processus intertextuel, et de le décoder, faisant émerger ainsi l'intertexte.

Il déclare :

*« L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première. »<sup>148</sup>*

Pour Riffaterre, l'intertextualité est un procédé qui vise à mettre en évidence l'intertexte. Ce dernier, est rappelons-le, l'ensemble des textes que la lecture d'un seul texte convoque.

Outre la rencontre des textes qu'elle suggère de par son acception consensuelle, l'intertextualité du point de vue riffaterrien, est en rapport étroit avec l'intertexte, mais surtout avec le lecteur.

Le critique oppose alors deux classifications de l'intertextualité : l'aléatoire (subjective, variable), et l'obligatoire (inscrite dans le texte, et non effaçable).

Riffaterre parle de « nécessité » :

*« C'est même là un des avantages de la notion d'intertexte, sa supériorité la plus marquante sur celles de source ou d'influence, concepts fondamentaux de la critique historiciste. Nul besoin ici de prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. Il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre deux ou plusieurs textes. »<sup>149</sup>*

C'est cette dernière intertextualité qui incombe au lecteur, et qui fait ressortir toutes les pistes d'interprétations possibles.

Ainsi, la perception et l'interprétation qu'il fait de l'intertexte, après l'avoir relevé, est une étape cruciale dans l'approche analytique du texte.

---

<sup>148</sup> Michael Riffaterre, *La Trace de l'intertexte*, La Pensée n°215, octobre 1980, p.4

<sup>149</sup> Michael Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant*, Revue d'esthétique n°1-2, 1979, p.131.

Érigé en une sorte de décodeur, il détient les clés pour comprendre le texte qu'il a en face de lui. Pour ce faire, il devra détecter les interprétants, qui sont les signes reliant le texte à l'intertexte. Ils constituent les preuves du rapport du texte à l'intertexte.

Les interprétants sont l'existence même de l'intertextualité chez Riffaterre, et le lecteur n'aura d'autre choix que de les repérer et de les analyser en vue d'arriver à un objectif précis ; l'accès au texte et à son sens.

Le repérage de ces interprétants et leur identification requiert un sens aigu de l'observation. Attentif, le lecteur devra être aux aguets quant à ce qu'a nommées Riffaterre "les traces de l'intertexte".

Se présentant sous forme d'anomalies, ou d'agrammaticalités, l'intertexte apparaît au lecteur comme une piste à exploiter.

*« L'accident historique qu'est la perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, par la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la trace de l'intertexte. Or cette trace consiste en des anomalies intratextuelles : une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le seul contexte, une faute(...) . Ces anomalies, je les appellerai des agrammaticalités. »<sup>150</sup>*

Pour le sémioticien, le mécanisme intertextuel ne saurait être freiné ou arrêté par l'absence de l'intertexte à proprement parler. Ce dernier étant toujours présent même si c'est de manière indirecte, il laisse des traces au cœur du texte.

A la manière d'empreintes laissées sur une surface, l'intertexte indique sa présence au lecteur par tout ce qui attire son attention, et lui semble "dérangeant" : la redondance d'un mot, la syntaxe d'une phrase, une lettre qui n'est pas censée se trouver à tel endroit du texte...etc.

---

<sup>150</sup> Michael Riffaterre, « *L'intertexte inconnu* », Littérature n°41, février, 1981, p.5.cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.42.

Riffaterre cité par Anne Claire Gignoux précise :

*« Cette trace de l'intertexte prend toujours la forme d'une aberration à un ou plusieurs niveaux de l'acte de communication : elle peut être lexicale, syntaxique, sémantique, mais toujours elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. »<sup>151</sup>*

Tous ces éventuels indices sont à la charge du lecteur qui doit y voir des "incartades" voulues, insérées à dessein. Le hasard et l'aléatoire n'ayant, ici en aucun cas, leur place, le lecteur devra s'atteler à une mission colossale ; celle de reconstituer l'intertexte que comporte le texte, à travers ces quelques traces, et à établir l'intertextualité voulue pour arriver au sens.

*« Mais même lorsque l'intertexte s'est effacé, le contrôle que le texte exerce sur le lecteur n'est pas diminué. Le fait que ce dernier soit incapable de déchiffrer immédiatement l'hypogramme de référence affecte le contenu de ses réactions, mais pas sa perception de la grille des agrammaticalités ou des non-sens »<sup>152</sup>*

Nous l'avons donc compris, l'intertextualité perçue par Riffaterre repose uniquement sur le lecteur, ses compétences culturelles, et ses connaissances.

Cette conception laisse entrevoir un certain « terrorisme intellectuel » imposé au lecteur, et présente une vision restreinte de l'intertextualité. En effet, il y a discrimination intellectuelle. Le processus intertextuel devient un outil pour trier les lecteurs, séparant le lecteur érudit du lecteur ordinaire.

En effet, dépendant de la seule érudition du lecteur, l'intertextualité perd essence et existence si elle n'est pas repérée. L'intertexte variant selon la culture de tout un chacun, les signes de présence d'autres textes ne sauraient être repérés. Et c'est là que réside les limites de l'acception riffaterrienne.

---

<sup>151</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », La Pensée n°215, octobre, 1980, p.5. Cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.43.

<sup>152</sup> Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, éditions du Seuil, Paris, 1983, p.172/173

L'intertextualité soumise à la lecture qu'on en fait se trouve menacée. Si elle n'est pas détectée, elle disparaît.

Riffaterre en est conscient et reconnaît les limites de sa théorie :

*« Si l'intertextualité se réduisait à la connaissance de l'intertexte(...) elle cesserait, si le contenu d'une culture changeait. »<sup>153</sup>*

Roland Barthes, se démarquant de la théorie de Riffaterre, propose une toute autre conception de l'intertextualité. Pour lui, cette dernière ne doit pas être obligatoire. Elle fait partie d'un travail inconscient et aléatoire auquel peut s'atteler le lecteur, mais vers lequel il n'est guère obligé de se diriger.

Empruntant à Kristeva l'image d'un croisement de textes, Barthes définit l'intertextualité comme suit :

*« Texte veut dire Tissu ;mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit,un voile tout fait, derrière lequel se tient,plus ou moins caché,le sens (la vérité),nous accentuons maintenant,dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait,se travaille à travers un entrelacs perpétuel(...) »<sup>154</sup>*

Le sémiologue et critique va dans le sens de Kristeva, et voit le discours littéraire comme un tissu, dans lequel viennent s'entremêler plusieurs éléments, plusieurs fibres.

Par l'emploi du mot « se travaille », Barthes nous renvoie à la notion de « productivité » si chère à Kristeva. Pour lui, le texte travaille à produire du sens, et ce à travers un enchevêtrement d'autres textes antérieurs, représentant l'intertexte. Il se travaille également à se renouveler, à s'enrichir à partir de fragments d'autres textes.

Si Barthes s'accorde à dire que l'intertextualité enrichit le texte, qu'elle comporte des enjeux littéraires et analytiques, il reconnaît néanmoins qu'elle ne doit pas être obligatoire à repérer, et à déchiffrer pour le lecteur. La polyvalence d'un intertexte, sa complexité, rendant la tâche pour le lecteur sinon impossible, du moins compliquée.

<sup>153</sup> Michael Riffaterre, « *L'intertexte inconnu* », Littérature n°41, février, 1981, p.5. Cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.41

<sup>154</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, éditions du Seuil, Paris, 1973, P.85. Cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.24



L'intertextualité est alors un concept assez général, important, mais au demeurant inanalysable<sup>155</sup>.

Elle est importante car elle donne du sens, sème des indices « interprétants » tout au long du texte, qui aideront par la suite à sa compréhension, cependant elle ne doit pas dépendre de l'existence d'un éventuel intertexte, que le lecteur doit impérativement identifier et analyser.

Anne Claire Gignoux évoque, en des termes explicites, l'approche barthienne de l'intertextualité :

*« (...) l'intertextualité relève de l'interdiscursivité, de l'inconscient, mais n'appelle pas la recherche d'un intertexte. Elle aide à comprendre la littérature et les mécanismes intervenant dans la construction du texte par le lecteur et l'auteur. »<sup>156</sup>*

Pour Barthes, l'intertextualité ne devrait pas constituer un obstacle à la recherche du sens du texte. Elle doit s'effacer pour laisser au lecteur tout le loisir de l'interprétation.

Le rôle de celui-ci est on ne peut plus clair ; n'étant pas en charge de retrouver les éléments intertextuels, ni l'intertexte en lui-même, il doit uniquement chercher à comprendre le sens, et le contenu du texte.

Ainsi, "l'anonymat" de l'intertextualité, le fait qu'elle soit pour le lecteur invisible ne doit pas être handicapant, puisque selon Barthes, l'accès au sens du texte n'est guère dépendant de l'identification de l'intertexte.

Barthes déclare, en parlant de la difficulté de repérer les traces de l'intertexte :

*« L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les "sources", les "influences" d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes,*

---

<sup>155</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.25

<sup>156</sup> Ibid., p.25

*irrépérables et cependant déjà lues : ce sont des citations sans guillemets. »<sup>157</sup>*

Le théoricien insiste sur le fait que la critique littéraire condamne l'existence de l'intertextualité à des indices marquant la filiation d'un texte donné. Pour lui, le texte peut se lire et peut être compris en dehors de tout intertexte, et des sens qu'il y répand.

L'intertextualité demeure pour Barthes une notion qui sert, certes la théorie littéraire, mais qui ne peut prétendre au décodage d'un texte, et encore moins de son sens. Il va même plus loin et déclare l'inutilité du "déchiffrement" imposé au lecteur ;

*« L'auteur une fois éloigné, la prétention de "déchiffrer" un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. »<sup>158</sup>*

Il nous apparaît clair que pour Barthes, le texte littéraire foisonne d'interprétations possibles, et qu'exiger du lecteur qu'il en fasse l'énumération à travers le repérage de l'intertexte relèverait du sacrilège, car le texte est en perpétuel mouvement, il travaille et produit du sens à chaque nouvelle lecture.

Ce qui nous amène à dire que l'intertextualité d'après le point de vue de Barthes, est subjective et aléatoire. En effet, chaque lecteur interprète à sa façon le contenu du texte, et ceci sans se référer à un quelconque intertexte.

Barthes qui s'éloigne de la conception de Riffaterre, pour qui la présence de l'intertextualité est fondamentalement rattachée à la perception qu'en fait le lecteur, envisage cette pratique littéraire comme un processus d'interprétation. Processus qui sera enclenché par la seule subjectivité du lecteur.

L'intertextualité (et par là même l'intertexte) se délivrant du joug du lecteur, ne sera plus considérée comme un pont menant vers le sens du texte, mais comme un concept participant à sa structure.

---

<sup>157</sup> Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, éditions du Seuil, Paris, 1984, p.73. Cité par Anne Claire Gignoux, dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.26

<sup>158</sup> Ibid, p.27

Barthes explique sa conception de manière forte pertinente, en citant comme exemple Proust :

« Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathésis générale, la mandala de toute la cosmogonie littéraire(...); cela ne veut pas du tout dire que je sois un "spécialiste" de Proust : Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une "autorité" ; simplement un souvenir circulaire. »<sup>159</sup>

La perception de l'intertextualité est personnelle, et demeure subjective. Suggérant selon les lectures une pléthore d'interprétations, elle n'est pas obligatoire et n'entame en rien le sens d'un texte.

En 1982, parut *Palimpsestes*, ouvrage théorique de Gérard Genette, dans lequel il explicite sa conception de l'intertextualité, et qui s'inscrit dans sa réflexion initiée en 1979, avec *Introduction à l'architexte*.

Le titre de l'ouvrage comporte son contenu. Le palimpseste étant un manuscrit, un parchemin dont on a effacé les premières écritures pour pouvoir y écrire de nouveau, Genette laisse voir l'idée d'une réutilisation des textes antérieurs.

Le théoricien a cassé les codes de la tradition, qui voulait que l'intertextualité soit définie par l'ensemble des relations qui résulte de l'intégration de fragments textuels antérieurs. En effet, l'idée qu'il s'en fait se trouve nuancée car il la considère comme étant un type transtextuel. Pour lui, l'intertextualité n'est qu'une partie de ce qu'il appelle la transtextualité.

Terme général signifiant une pluralité de relations qu'entretiennent les textes littéraires, la transtextualité est pour Genette, une forme de transcendance textuelle à travers laquelle se révèlent plusieurs éléments significatifs du texte.

La transtextualité est donc tout processus qui relie un texte à un autre, c'est « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes. »<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, éditions du Seuil, Paris, 1973, p.50. Cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.28

<sup>160</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la Littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.7.

Genette précise sa définition de l'intertextualité :

*« L'objet de la poétique (...) n'est pas le texte, considéré dans sa singularité(...), mais l'architexte, ou si l'on préfère l'architextualité du texte(...), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires - dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte. »<sup>161</sup>*

Pour le critique, l'intertextualité est perçue comme une partie qu'englobe un tout servant à établir et à identifier les relations qu'entretiennent plusieurs textes entre eux.

Pour ce faire, et selon l'approche genettienne, le texte se transcende au contact d'autres textes. Il ne les imite pas, mais y puise à chaque fois une signification nouvelle. En ce sens, Genette partage avec Kristeva la notion de productivité du texte, dans la mesure où dès qu'il y a rencontre de plusieurs textes, ou qu'un texte se trouve au carrefour de plusieurs discours, il y a genèse d'un sens.

Genette ne s'arrête pas à cette innovation qu'il apporte dans l'horizon théorique et littéraire. Au-delà du fait qu'il ait proposé une terminologie qui englobe toutes les relations intertextuelles, il ajoute une classification des dites relations.

Il distingue cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.

L'intertextualité proposée par Genette est bien différente de celle évoquée par Kristeva ou Barthes. Elle se définit par un espace discursif dans lequel se rencontrent et coexistent deux ou plusieurs textes.

Plus précise, plus concise également, elle représente exclusivement la relation de coprésence, comme le souligne Genette :

*« Je définis l'intertextualité, pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un*

<sup>161</sup>Ibid., p.7. Cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.46.

*texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec les guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous forme moins explicite et moins canonique, c'est du plagiat(...), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. »<sup>162</sup>*

Genette conçoit l'intertextualité, troisième catégorie transtextuelle, comme une pratique s'inscrivant dans un système de coexistence, ou de cohabitation entre plusieurs textes. Le terme "coprésence" supposant une proximité notable entre les textes.

En effet, selon lui, à partir du moment où il y a contact, apparent ou caché, reliant les deux textes, il s'agit d'un rapport intertextuel.

Il propose même dans sa définition une classification des procédés intertextuels (citation, allusion, référence...etc.), à travers lesquels se matérialisent l'interrelation textuelle, et sur lesquels nous reviendrons au cours de l'analyse de notre corpus.

La paratextualité, second mode intertextuel, nous renvoie à la notion de « paratexte ». On entend par ce terme l'ensemble des éléments qui entourent un texte, qui représentent sa périphérie.

La paratextualité est donc le rapport que peut entretenir un texte avec les différents composants qui l'environnent, et qui peuvent enrichir son contenu.

Le théoricien la définit comme suit :

*«La relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, [...] notes marginales, infrapaginales »<sup>163</sup>*

Dans *Palimpsestes*, il ajoute d'autres éléments appartenant au paratexte :

<sup>162</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p.8

<sup>163</sup> Gérard Genette, *Seuils*, éditions du Seuil, Paris, 2002, p.138

« (...) a relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par un œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire. »<sup>164</sup>

Tous les signaux qui procurent au texte un entourage sont donc pris en considération dans l'analyse transtextuelle perçue par Genette. Loin d'être ornemental, il estime leur présence comme significative, comme étant rattachée à un sens caché du texte.

Autre type de relation transtextuelle ; la métatextualité.

Cette dernière résulte d'un rapport de commentaire qu'un texte avec un autre sans forcément le citer explicitement. C'est la relation de critique qui relie un texte à un autre.

Il la définit comme :

« La relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer (...) C'est, par excellence, la relation critique. »<sup>165</sup>

Pour Genette, le fait qu'un texte soit évoqué, ou vaguement cité, présuppose déjà une relation préexistante entre les deux textes ; celui qui contient le commentaire et/ou la critique, ainsi que celui cité.

La complexité de la relation métatextuelle se fait sentir sur deux points.

<sup>164</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, 1982, p.10. Cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.47

<sup>165</sup> Ibid., p.11. Cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.48

Le premier est que lorsque le lien entre les deux textes se trouve être tacite, ou subtilement annoncé. Là réside l'enjeu de cette pratique qui, si elle n'est repérée, peut entourer le contenu du texte d'une incohésion totale.

Le deuxième aspect qui peut rendre cette relation obscure et compliquée est le fait qu'elle puisse aisément se confondre avec l'intertextualité. En effet, ces deux types transtextuels ont en commun la présence de la citation, qui peut s'avérer être un vecteur de confusion quant à l'identification et à l'interprétation de l'intertexte.

Comme le souligne Anne Claire Gignoux :

*« La métatextualité cependant s'appuiera le plus souvent sur des citations de l'œuvre étudiée, et de ce fait sur l'intertextualité. »<sup>166</sup>*

L'architextualité est le quatrième type de relations transtextuelles. Elle se caractérise par le rapport du texte à son identité générique.

Genette la définit comme étant :

*« L'ensemble des catégories générales, ou transcendantes [...] types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, [...] dont relève chaque texte singulier »<sup>167</sup>*

Dans l'espace textuel, abritant le texte et son genre, s'établissent des rapports allant du discursif, au narratif, en passant par l'énonciatif. Ces derniers vont déterminer les caractéristiques du texte. En effet, la catégorie générique prédéfinît le contenu d'un texte, et par ricochet l'ensemble de rapports qu'il peut entretenir avec d'autres textes faisant partie de la même classe.

Ce type de transtextualité, et le rôle qu'il peut jouer à l'intérieur d'un texte est hasardeux, tant il peut se limiter à une simple mention du genre auquel appartient le texte.

*« Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle(...), de pure appartenance taxinomique. »<sup>168</sup>*

<sup>166</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.48

<sup>167</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, éditions du Seuil, 1982, p.7

<sup>168</sup> Ibid., p.11

Etant le type le plus abstrait et le plus implicite de la transtextualité, l'architextualité ou rapport à l'identité générique puise dans le paratexte le moyen d'identifier l'élément intertextuel "interprétant". Paratexte et architexte sont donc étroitement liés.

Le reproche qui pourrait être adressé à cette catégorie transtextuelle est le fait que le genre du texte ne soit pas mentionné, ce qui pourrait rendre ardu l'accès au sens du texte.

Pour Anne Claire Gignoux, ce problème est vite résolu. Si l'identité générique n'est pas évoquée sur la couverture, deux options sont alors possibles. La première est que ce n'est guère nécessaire de la citer, parce que trop évidente. La seconde est que le texte soit protéique, et qu'il se compose de plusieurs genres.

Elle précise :

*« Problématique, cette relation peut cependant être claire si une indication générique comme "récit" ou "roman" suit le titre sur la couverture ; mais c'est loin d'être toujours le cas, soit que la réponse paraisse évidente, soit, cas plus intéressant, qu'il s'agisse d'œuvres complexes, protéiformes, de rupture. »<sup>169</sup>*

Pour Genette, en dépit de l'écueil de cette classe transtextuelle, il reconnaît l'importance et la nécessité de l'architextualité. Il la perçoit comme essentielle à la réception du texte, dans la mesure où elle prédétermine les attentes du lecteur.

Il réitère l'intérêt de l'analyse architextuelle :

*« Mais le fait que cette relation soit implicite et sujette à discussion (...) ou à fluctuations historiques (...) ne diminue en rien son importance : la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l'"horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'œuvre. »<sup>170</sup>*

Dernier type transtextuel suggéré par Genette, est l'hypertextualité.

<sup>169</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.49

<sup>170</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, éditions du Seuil, 1982, p.12



Celle-ci est, de loin, la plus significative et la plus représentative des interactions qui se produisent au niveau du texte littéraire.

Présentant l'idée d'une greffe, elle s'appuie sur une relation de dérivation du texte B nommé l'hypertexte, de l'œuvre A ; l'hypotexte.

Genette la définit ainsi :

*« J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle de commentaire. »<sup>171</sup>*

Il est utile de préciser que l'hypotexte est le texte fondateur, celui qui inspire l'hypertexte. Ce dernier étant l'ensemble de textes qui en découlent.

Le passage de l'hypotexte à l'hypertexte s'établit par un processus de transformation (terme déjà évoqué par Kristeva dans les années 60).

Cependant, la transformation proposée par Genette inclut un rapport d'imitation. En effet, pour lui, il ne s'agit pas de transformer pour intégrer, mais de transformer pour imiter. Ce qui, reconnaissons-le, s'avère un exercice fort délicat, puisqu'il suppose une parfaite connaissance de l'hypotexte.

Pour Anne Claire Gignoux, *"l'hypertextualité se caractérise aussi par la transformation de l'hypotexte, là où l'intertextualité l'intègre tel quel dans l'hypertexte."*<sup>172</sup>

Nous l'aurons donc compris, l'hypertextualité se présente comme un concept beaucoup plus large et plus riche que l'intertextualité. En effet, d'une part elle propose un nombre infini d'hypertextes ; ce qui revient à dire que les œuvres majeures de la littérature sont continuellement reprises, transformées et réactualisées ; l'hypertextualité nous en offrant à chaque fois des versions différentes, et assurant leur pérennité.

---

<sup>171</sup> Ibid, p.13. Cité par Anne Claire Gignoux dans *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.49

<sup>172</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.49

L'hypertextualité s'avère être une aventure littéraire pour le lecteur. En effet, elle lui ouvre le champ des œuvres littéraires, là où l'intertextualité limite sa découverte à une citation ou à une simple allusion.

Après avoir revu les différentes acceptions de l'intertextualité et exposé ce rappel théorique s'y rapportant, il nous semble que la classification suggérée par Gérard Genette demeure la conception la plus exhaustive et la plus détaillée de l'intertextualité. Pour cela, nous ferons appel à la perspective genettienne (à sa notion de coprésence) tout au long de l'analyse de notre corpus.

Les textes dont nous disposons, regorgent de références, citations et autres indices qui nous amènent à nous pencher sur leurs significations, et ce qu'ils peuvent suggérer comme sens aux yeux du lecteur.

Nous allons donc tenter de révéler la richesse que peut revêtir la pratique intertextuelle dans l'accès au sens du texte littéraire.

## 2.2. Exploitation des références.

Au cours de notre lecture des textes choisis, nous avons constaté que la référence était le procédé transtextuel le plus utilisé par nos auteurs. Nous allons tenter d'en analyser quelques-unes afin de déterminer le rôle qu'elles peuvent jouer dans la structure du texte, et sa signification. Mais avant cela, interrogeons-nous d'abord sur ce qu'est une référence.

Elle est communément définie par l'action de se référer à quelqu'un, ou de renvoyer à quelque chose. Du point de vue littéraire, cela représente l'indication par laquelle un texte s'insère dans un autre.

Bakhtine, se basant sur sa notion de dialogisme, la considère comme le signe d'un échange avec la littérature précédente. C'est donc un outil qu'a en sa possession un écrivain pour réécrire ce qui s'est fait avant lui. Elle offre un espace textuel que l'auteur s'approprie afin de se mesurer aux écrits passés. Pour le théoricien, la référence dans le texte littéraire semble « *comme une compétition de l'écrivain avec les formes littéraires existantes* »<sup>173</sup>.

La référence est une forme intertextuelle qui apparaît dans une sorte de relation de présence/absence. En effet, bien que présente (apparente dans le texte) elle s'inscrit dans une relation d'absence avec le texte auquel elle renvoie, ce dernier n'étant pas explicitement évoqué ;

« *La référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique* »<sup>174</sup>

Beaucoup plus subtile que la citation, mais pas autant que l'allusion, la référence se positionne entre les deux, et incite le lecteur par sa présence "non déclarée" à fouiller le texte, à la recherche d'éventuelles interprétations.

Les textes de notre corpus sont truffés de références relevant de la mythologie grecque.

<sup>173</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Questions de littérature et d'esthétique*, Moscou, « Littérature », 1975, p.6/7, in mémoire de magister présenté par Rima Bouhadjer.p32.

<sup>174</sup> Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, éditions Nathan, 2001, p.20

Salah Benlabed dès les premières pages de *Notes d'une musique ancienne* donne déjà le ton. En effet, il révèle à demi-mots le parcours et le statut de son personnage-narrateur.

Faisant référence à Sinbad, il anticipe sur le contenu de son texte, et dirige le lecteur vers une thématique bien précise.

Sinbad, étant le héros d'une fable d'origine perse, il représente dans l'inconscient collectif la figure emblématique de l'aventurier, du voyageur. Il évoque pour le lecteur le schéma symbolique de l'errance, qui demeure somme toute sujette à réflexion quant à l'histoire du personnage-narrateur.

Ce personnage (Sinbad), téméraire et inconditionnel explorateur est mis en évidence dès les premières lignes, pour déterminer l'horizon d'attente du lecteur, et le guider dans son interprétation du texte.

C'est donc dans un but précis que Salah Benlabed propose comme représentation du voyage l'image symbolique de ce conquérant des terres étrangères, Sinbad.

Le personnage-narrateur ayant lui-même emprunté le chemin d'un soudain et douloureux exil (le lecteur saura au fil des pages que son exil est vécu comme un déchirement), l'auteur, pour concrétiser cette idée, fait appel à un personnage dont l'Histoire et la culture perses narrent les différentes péripéties. (En dépit du fait que le déplacement requiert une autre signification pour le personnage-narrateur).

L'idée voulue par l'auteur est que le personnage-narrateur de son texte fait partie de la communauté des "gens du voyage", s'il nous est permis de nous exprimer ainsi. Il représente l'histoire de chacun de ces individus qui, pour une raison ou une autre, portent en eux toute la symbolique du voyage, que ce dernier soit désiré ou imposé.

A partir de là, le lecteur commencera à se figurer une esquisse du personnage-narrateur, à travers l'évocation de ce cette image symbolique du voyage, qu'incarne Sinbad, connu pour son esprit aventurier.

Loin de déclarer ouvertement le statut d'exilé de son personnage-narrateur, Salah Benlabed insère une figure à travers laquelle se reflète le héros de son intrigue, et sa

situation. Il s'agit pour lui de laisser une empreinte dans l'imaginaire du lecteur afin qu'il puisse relier les deux personnages.

Le perpétuel mouvement qu'évoque l'histoire de Sinbad illustre l'image du voyage infini, et fort probable sans retour. La thématique du voyage est ainsi doublée d'une autre signification ; celle de l'exil.

La chose qui demeure à souligner est le fait que l'exil du personnage principal de *Notes d'une musique ancienne*, et le voyage représenté par le personnage de Sinbad trouvent leur source dans deux motivations différentes ; si l'un est choisi, mû par une volonté de découverte, l'autre est dicté par un contexte socio-historique précis (la décennie noire).

Néanmoins, l'idée est lancée par l'auteur, et dès lors se faufile dans l'esprit du lecteur, à travers la symbolique du voyage et du déplacement, les caractéristiques premières du personnage-narrateur et son statut. Cette référence soumise à l'interprétation du lecteur lui permettra sinon de dresser le profil de l'exilé, du moins de percevoir sa psychologie et les dispositions d'esprit dans lesquelles il se trouve.

Chez Latifa Ben Mansour, nous retrouvons également la référence à ce personnage de l'aventure dans *L'Année de l'éclipse*.

L'auteure l'inclut à un moment charnier de la narration ; celui du premier départ de l'héroïne et de son époux vers Ouargla, où ils espèrent trouver la paix et la tranquillité tant convoitées, loin des deux belles-mères, et de l'ambiance morose d'Oran.

Ce départ signifie donc un renouveau, où l'espérance et les promesses d'un meilleur sont entraperçues à travers un éloignement qui se veut salvateur.

L'héroïne devient alors son propre Sinbad, et dirige ce qu'elle croit être sa nouvelle destinée, en ignorant ce qui l'attend loin de sa ville natale, et de ses repères.

Le fait de se référer au personnage emblématique du voyage, Sinbad, revêt alors plus d'une signification.

Sinbad, représentant l'aventure et les pérégrinations représenterait dans le contexte que vit l'héroïne la rupture avec ce qu'elle a toujours connu. L'achèvement d'un pan

de sa vie se fait d'autant plus ressentir que l'auteure nous décrit en quelques lignes l'avion qui les transporte, et l'ambiance qui y règne avant d'évoquer le nom de Sinbad.

Il reflète donc l'image d'un passage à quelque chose d'autre, qui figurerait une nouvelle étape. Il n'est plus question seulement du voyage entrepris, mais aussi de ce que symbolise ce dernier. Il s'agit alors de clôturer un cycle d'une vie infernale passée au crible par un environnement familial étouffant, sans oublier le poids accablant d'un contexte social bien particulier, teinté de peur et d'angoisse.

D'un autre côté, Sinbad caractérisant le voyage, et donc par extension une ouverture sur d'autres possibilités, d'autres perspectives ; celles de lendemains plus apaisants. L'espoir enfin de mener une existence en accord avec ses propres aspirations.

A cette image de Sinbad, explorateur à la découverte des contrées lointaines, s'ajoutent d'autres éléments intertextuels / transtextuels.

Quelques pages plus loin de sa rencontre avec Sinbad, chez Benlabeled dans *Notes d'une musique ancienne*, le lecteur sera confronté à un élément fort curieux. En effet, le personnage-narrateur, journaliste-reporter signe ses articles par *Personne*. Ce pseudonyme mériterait qu'on se penche dessus.

L'appellation du personnage-narrateur par *Personne* nous mène vers une palette d'interprétations possibles.

Au premier abord, *Personne* n'évoquerait pour le lecteur qu'une entité absente, un individu qui n'existe pas, renvoyant au néant, et à l'immatérialité de son statut.

Pour le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne*, il s'agit d'une façon de se définir. Ainsi, dans son village natal, nait pour la première fois chez lui ce sentiment de n'appartenir à aucune communauté. Etant fils d'avocat, il a été rejeté par les pauvres, car considéré trop riches, et par ces derniers parce qu'il était trop brun.

Ne parvenant donc pas à trouver sa place, et à justifier sa présence dans une société "mixte", où les colons côtoyaient de près les indigènes, le personnage-narrateur se voit comme une sorte d'intrus, qui ne trouve sa place nulle part.

Il se définit donc comme une espèce d'individu dont la consistance est réduite au néant, sa reconnaissance par autrui s'avère inexistante. Le vide qu'inspire le mot *Personne* est donc justifié au vu des états d'âme et du ressenti du personnage-narrateur.

L'usage du mot *Personne* nous renvoie à concevoir le héros du texte proposé par Salah Benlabed comme un individu à l'identité trouble, floue. *Personne* ne renvoyant à rien de précis, sinon à un être dépersonnalisé qui souffre de n'avoir aucune identité, le lecteur se retrouve à voir dans l'impalpabilité de ce dernier une manière d'être, somme toute atypique et bouleversante. Un personnage en tant quel tel interpelle le lecteur, d'autant plus qu'il dirige la narration, et demeure omniprésent.

Nous retrouverons *Personne* dans une anecdote relative à l'enfance du personnage-narrateur (à noter que ces deux instances représentent une seule et unique personne). Ce dernier, se souvenant des après-midis passés avec sa plus jeune tante, rapporte l'histoire qu'elle lui contait jadis. Il s'agissait des aventures d'une femme, cette justicière des temps modernes qui dépouillait les riches pour gâter les moins privilégiés. Elle se faisait appeler aussi *Personne*.

Cette appellation n'est pas dûe au hasard, et plus tard, lors de son exil, le personnage-narrateur à l'image de l'héroïne de son enfance, signera ses articles par *Personne*. Ce choix est justifié par un désir d'invisibilité, leur octroyant au moins le bénéfice de n'être reconnu de quiconque. Il s'agit donc d'une couverture visant à s'inscrire dans une certaine transparence qui garantit la discrétion.

Jusque-là, le pseudonyme "*Personne*" nous a orientés vers deux interprétations possibles : l'identité fracturée du personnage-narrateur, et l'attachement qu'il a d'un souvenir d'enfance.

Une troisième manière d'analyser l'emploi de ce nom est possible. Celle-ci nous plonge directement dans la mythologie grecque.

Au cœur de cette dernière, Ulysse roi d'Ithaque, voulant vaincre le cyclope Polyphème, se réfugie dans sa grotte afin de le tuer. Polyphème pressentant la présence d'intrus dans sa grotte, demande à Ulysse, caché, de décliner son identité. Ulysse alors malin, eut la brillante idée de se présenter sous le nom de *Personne*.

Plus tard, d'autres cyclopes viendront au secours de Polyphème. Quand ils lui demandent alors qui l'a attaqué et qui a cherché à le tuer, il répond "Personne", les jetant ainsi dans une confusion sans pareille. Surpris, ils finissent par partir laissant Polyphème à son sort.

Cette première ruse a participé au salut d'Ulysse, et a fait qu'il ne soit pas reconnu par ses ennemis.

Le choix du pseudonyme de Personne trouve alors tout son sens. Ulysse et le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne* ont ceci de commun ; c'est leur désir de ne pas se faire connaître.

Cette appellation leur garantit une certaine invisibilité ; qui se traduira pour Ulysse à travers le désir de se sauver de Polyphème, et pour le héros de Benlabeled de se conforter, se réfugier dans l'anonymat de sa nouvelle vie d'exilé.

La référence à Ulysse viendrait donc recouvrir deux aspects du pseudonyme choisi ; celle qui consiste à démontrer que le personnage-narrateur se sent comme étant un individu vide, inconsistant, ballotté entre deux identités possibles, mais dans lesquelles il ne se reconnaît pas.

La seconde suggère l'idée que son salut réside justement, et paradoxalement dans cet anonymat, qui lui permet tant bien que mal d'appivoiser son nouvel environnement, et de légitimer sa présence en terre d'exil. Ceci reviendrait à dire : " je n'existe pas, ne faites pas cas de moi".

Dans l'image d'un Ulysse qui triche et ruse pour sauver sa peau se reflète celle de l'héroïne de son enfance. Les deux figures se rejoignent dans l'idée que la dénomination de "Personne" constituerait un moyen pour se sortir de situations scabreuses. Ce qui reviendrait clairement à dire qu'aux yeux de l'auteur, l'anonymité et l'assurance d'un semblant d'une existence sont étroitement liés.

La référence à Ulysse requiert donc plus d'une interprétation possible.

Salah Benlabeled ne s'arrête pas là, et vient orner son texte d'autres indices qu'il puise dans la mythologie grecque.



Ainsi, l'auteur révèle la présence d'Eurydice dans la narration, une dryade dont la mort survient après une morsure d'un serpent.

Dans la mythologie grecque, Eurydice est connue pour avoir dépéri une seconde fois, par la faute de son époux Orphée. Ce dernier, venant la libérer des Enfers, la précipita à sa fin, en faisant fi des ordres de Hadès et Perséphone, gardiens des enfers. Leur condition était qu'Orphée ne porterait en aucun cas son regard sur Eurydice jusqu'à leur sortie des Enfers. Chose qui ne fut pas respectée.

A priori, il semblerait que la référence à Eurydice n'ait pas vraiment lieu d'être, dans un contexte exilique. Mais il en est tout autre. En effet, elle survient dans la narration après un rêve que le personnage-narrateur a fait et dont il s'est souvenu au réveil, chose qui lui est peu habituelle.

L'enjeu est ici majeur ; il s'agit pour le lecteur de faire le lien entre l'évocation du rêve et celle d'Eurydice, d'en chercher la signification, et de l'analyser.

L'auteur voulant relier ces deux éléments a dépassé la signification première que revêt le mythe d'Eurydice, et a cherché à l'adapter au parcours de son personnage-narrateur.

Il est à souligner que les rêves, pour un individu souffrant de son exil, sont une ouverture sur son inconscient, ses non-dits, les choses cachés de son être.

L'imaginaire et le subconscient sont donc ce qui peut relier le personnage-narrateur avec sa vie d'antant, et pour dépeindre l'importance des rêves chez un exilé, Salah Benlabed s'est brillamment inspiré du mythe d'Eurydice.

Pour l'auteur, les rêves pour un individu exilé sont ce que les Enfers représentent aux yeux d'Orphée. Quand le second y voit une chance de retrouver son épouse, le premier y perçoit une occasion de s'adapter à sa nouvelle existence.

La figure d'Eurydice devient alors l'image de l'espoir perdu, un espoir de renouveau, de possibilité d'appréhender l'existence sous un autre jour ; et cette renaissance se dessine pour le personnage-narrateur à travers les rêves qu'il fait.

Dans les rêves du personnage-narrateur comme chez Orphée se reflète l'image obsessionnelle d'un équilibre à trouver dans un espace menaçant. Le héros de *Notes*

*d'une musique ancienne* se retrouve donc à chercher du sens à son existence par le biais de son subconscient.

Eurydice représenterait alors le sens que pourrait revêtir chaque rêve du personnage-narrateur. Cette idée englobe l'aspect important des rêves et le travail de la mémoire, et ce malgré la confusion et l'incompréhension qu'ils peuvent générer chez l'individu exilé.

L'importance des rêves et leur intérêt chez le personnage-narrateur est d'autant plus considérable qu'ils peuvent contenir un aspect prémonitoire, annonciateur d'évènements à venir, hérité de sa mère.

L'appel donc à la référence eurydicienne, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, viendrait appuyer la portée symbolique des rêves chez l'être déraciné, et cultiver chez lui, et par ricochet chez le lecteur, la curiosité de vouloir aller au-delà du rêve, en l'enracinant dans un contexte précis, et en l'interprétant de manière à faire ressortir le sens caché.

Il est une phrase du texte venant du père du personnage-narrateur qui résume toute la dimension du rêve "exilique" : « *Lorsque l'on ne fait plus de rêves, c'est qu'il est temps de se coucher pour mourir.* »<sup>175</sup>

Salah Benlabed ne s'est pas arrêté là. Au fil des pages, il a convoqué plusieurs figures de la mythologie grecque dont Pénélope. Celle-ci incarne le rôle de l'épouse fidèle par excellence. Pendant plus de vingt ans d'absence, et d'autant de pérégrinations, de guerres et d'offres de prétendants, Pénélope s'arma de courage et de patience, et ne désespéra jamais de retrouver, son valeureux époux, Ulysse.

Le nom de Pénélope est évoqué, dans le texte benlabedien, au souvenir d'un exilé, un réfugié politique qui se prénomrait Virgil, et dont la fiancée était restée en Roumanie, mais qui a fini par emprunter le chemin de l'exil.

A l'image de la Pénélope qui attend avec espoir le retour de son époux, la roumaine est représentée comme telle dans le texte, demeurant fidèle à son engagement jusqu'à ce qu'elle n'ait plus eu de nouvelles de son époux. Ce dernier, après avoir maintenu un

---

<sup>175</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.75

certain contact décida de se retirer de sa vie, arguant qu'elle risquerait de l'attendre longtemps, et qu'il ne pouvait se permettre de lui gâcher la vie, ni de lui faire perdre son temps.<sup>176</sup>

Il est possible d'interpréter la mention de Pénélope de manière un peu plus élargie. Comme il a été dit ci-dessus, le personnage mythique de Pénélope dans une posture d'attente laisse supposer un possible retour du héros, d'Ulysse de ses incessants voyages.

Cette image du retour pourrait suggérer la problématique du retour. En effet, Virgil le roumain, en coupant les ponts avec sa fiancée, lui insuffle l'idée qu'il n'y a pas de rapatriement envisageable, et nous laisse voir qu'un exilé quel qu'il soit ne projette pas de retour vers sa patrie natale.

Là-dessus, le personnage-narrateur s'accorde avec Virgil, et voit dans sa conception du retour au pays sa propre image, son reflet même (ne déclare-t-il pas : « *Cela m'a rappelé quelque chose.* »<sup>177</sup>). Dès lors le mythe de Pénélope attendant le retour du voyageur est désacralisé, et la figure de l'épouse résignée attendant le moindre signe est vite supplanté par le portrait de la femme affranchie du joug de l'angoisse et de l'attente de l'éventuel retour de son époux.

Une troisième interprétation de cette référence est possible. Outre le fait que Pénélope puisse représenter la fidélité, la loyauté ainsi que (bien qu'implicite) l'idée d'un éventuel retour (ou non), ce personnage féminin viendrait indiquer qu'à l'instar de son ami Virgil, qui a pris ses distances avec sa fiancée roumaine (en coupant tout contact), le personnage-narrateur par son départ lui aussi a fait que l'exil l'éloigne de ses proches, et surtout de celle qui partagea sa vie en Algérie. En effet, sa désertion a d'une part établi une certaine distance avec ses proches, et d'une autre part écarté sa Pénélope à lui (rappelons que sa femme est morte dans le désert algérien).

L'image de Pénélope est donc ce signe consécutif à l'exil, et qui se veut comme un indicateur du fait que plus personne n'attend son retour, lui qui a enterré sa Pénélope dans la terre de ses ancêtres, là-bas. Dès lors que l'image de la Pénélope attendant le

---

<sup>176</sup> Ibid., p.94

<sup>177</sup> Ibid., p.94

retour du voyageur s'estompe (que ce fait soit voulu ou inconscient, dépendant d'autres paramètres ou non), le mythe est détourné de son sens premier pour signifier que le retour de l'exilé n'est nullement attendu. Le contenu de ces mots trouve écho dans une phrase clé que le personnage-narrateur a dite : « Cela m'a rappelé quelque chose. »

Quelques pages plus loin, le lecteur sera confronté à d'autres images appartenant à la mythologie grecque. Ainsi, est évoqué le nom de Sisyphe.

La référence à ce dernier surgit lors d'un passage où le personnage-narrateur se donne pour mission de définir l'espace désertique. Il ne s'agit pas pour lui d'une immensité de sable, ou d'étendue dépeuplée, mais bien plus que cela. Il représente un lieu qui regorge de vie, où l'âme de ses occupants n'a de cesse de s'émerveiller des possibilités sahariennes. Car pour le personnage-narrateur, le désert est bien plus qu'il n'y paraît puisqu'il renferme en son antre sa défunte épouse.

Mais alors, quel est la relation qui existe entre un Sisyphe et le désert ?

Nous rappelons que Sisyphe, dans la mythologie grecque, est le personnage qui a fondé Corinthe (ville en Grèce). Il est décrit comme étant rusé et malin puisqu'il arriva, par ses fourberies, à piéger la mort, représentée par le dieu Thanatos. Par la suite, il déjoua (avec l'aide de sa femme) le piège tendu par Zeus, Dieu du ciel et de la foudre, qui chercha par le biais d'Arès à le capturer afin de l'emmener aux Enfers. Après avoir défié les Dieux, Sisyphe subit pour son insolence, un châtement éternel. Il sera condamné pour l'éternité à pousser jusqu'au sommet d'une montagne un rocher, qui finit inmanquablement par retomber du côté de l'autre versant.

Dans le passage qui nous intéresse, Sisyphe est associé à l'âne et à son maître dans leur tentative d'appivoiser l'espace désertique. Ces derniers voulant faire ressortir les trésors cachés du désert (pour celui qui connaît sa valeur) sont mus par cette volonté de dépasser le défi que les dunes représentent, d'où le rapprochement avec Sisyphe.

L'âne et son maître, et par extension les bédouins qui peuplent le désert, s'attachent à y voir comme une possibilité de vie, dans la mesure où si le désert est appréhendé de

manière adroite et subtile par des Sisyphe dédaignant tous leurs adversaires, ses occupants parviendront à s'accommoder des exigences de leur habitat.

Le goût du défi, et l'obsession des objectifs atteints constituent le leitmotiv pour celui qui veut dépasser ses limites, et les figures de l'âne et de son maître, représentants des désertois vont dans leur obstination, faire jaillir du désert l'eau indispensable à la survie des arbres et des palmiers. Eau reflétant la vie elle-même.

La deuxième analyse que nous pouvons faire de la présence de cette référence dans la narration vient de l'image d'un Sisyphe précipitant sa perte en trahissant tous les Dieux. La prise de risque de compter toujours parmi les vivants est telle que Sisyphe finit par se corrompre, et perdre toute crédibilité. A l'image de ce personnage, l'âne et son maître allant à la rencontre du désert si farouche tentent d'en extraire le suc de la vie, et cela en creusant obstinément des puits profonds, à l'image d'entonnoirs sombres qui les happent, mais desquels il faut néanmoins abreuver les plantations.

Si Sisyphe a couru à sa perte en provoquant les Dieux, et en les bravant, prenant des risques inutiles et injustifiés, l'âne et son maître, quant à eux se sont risqués à s'engouffrer aux tréfonds de la terre sablonneuse, qui le leur a bien rendu. En effet, le désert les récompense de leur témérité, et de leur acharnement, les gratifiant du liquide tant convoité.

Nous remarquerons ici que la figure mythologique de Sisyphe est démystifiée. Elle sort de son contexte initial, voire même de sa signification originelle, pour s'adapter à une situation toute autre, mais qui vise toutefois à donner une illustration de Sisyphe dans toutes les valeurs qu'il représente ; audace, courage et persévérance.

Chez Sadek Aissat dans *L'Année des Chiens* se trouve également une référence relative à la mythologie grecque.

Ce texte contient le nom de Nessus et de sa tunique. Faisant partie des centaures (créatures mythologiques mi-homme, mi-cheval), Nessus vit au bord du fleuve Evénos dont il fait payer la traversée aux multiples voyageurs.

L'expression « tunique de Nessus » tient son origine d'un affrontement entre Nessus et Héraclès (Hercule). Celui-ci, accompagné de sa femme Déjanire voulait

traverser le fleuve. Nessus se chargea de son épouse, la déposa sur l'autre rive du fleuve où il tenta d'abuser d'elle. Héraclès, entendant les cris de Déjanire, décocha sa flèche empoisonnée vers le centaure.

Avant de mourir, il donna sa tunique ensanglantée à Déjanire, décrétant qu'avec ce bout de tissu, elle s'assurerait la fidélité et la loyauté de son époux. Jalouse de l'amour que portait ce dernier pour Iole, Déjanire envoya à Héraclès la tunique empoisonnée. Mais dès qu'il la porta, elle lui embrasa la peau. Essayant de l'arracher pour s'en débarrasser, il enleva avec des morceaux de sa propre chair. Déjanire consciente de son effroyable erreur se suicida, et Héraclès mourut incinéré.

Cette référence surgit dans la narration lorsque le narrateur évoque les horreurs vécues durant les années qui ont précédé celle des chiens. Parmi ces horribles années figure celle de la peur qui marqua au plus haut point le personnage-narrateur puisque d'une part, c'est celle de l'avènement de l'obscurantisme, et de l'autre celle qui lui confisqua son frère jumeau, enfin c'est celle qui fit perdre à sa mère toute la raison qui lui restait.

L'année de la peur, c'est l'année de la guerre, du sang et de la souffrance. Celle qui distille chez les individus l'obsession du malheur, le pressentiment de l'indicible douleur, de la perte inévitable de soi et des êtres chers.

Le personnage-narrateur n'aura de cesse de ressentir jusqu'aux tréfonds de son âme l'horreur de l'infortune qui le poursuit de toutes ses forces, lui qui porte les stigmates de ces années d'effroi jusqu'à leur funeste paroxysme ; la disparition de son frère jumeau.

Habité par une profonde terreur, héritée de "l'année de la peur" (bien après que ces dernières soient passées), le personnage-narrateur constate avec dépit qu'il n'a pas la capacité de se défaire de ce sentiment de peur qui l'accapare de plus en plus. En effet, elle agit sur lui comme une seconde peau qui vient se greffer sur la sienne ; le rendant plus faible et plus vulnérable.

Telle la tunique de Nessus, elle lui colle à la peau, et il ne peut s'en défaire. Auquel cas, il s'arracherait la peau en tentant de s'en débarrasser.

La crainte qui tétanise le personnage-narrateur, et qu'il ne cesse d'éprouver lui donne le sentiment de s'être fait piéger à l'image d'Héraclès. Ayant le sentiment qu'il est et sera toujours poursuivi par un malheur certain, il se voit inconsciemment et malgré lui intégrer cette idée.

En dépit du fait qu'il soit conscient que son état tourne à l'obsession, il n'a guère d'autre choix que de se résigner à son sort. Et c'est ce qu'il fait réellement en cohabitant avec ce poison qui lui est désormais familier.

Une autre interprétation de cette référence est possible à établir. Le passage qui mentionne la tunique de Nessus survient avant la mort du frère jumeau du narrateur. Nous serions alors tentée de voir dans cette organisation un sens caché à l'emploi de ladite expression.

Sachant que le narrateur et son frère jumeau ont toujours eu des relations tumultueuses, et que le frère en question s'est enrôlé dans l'extrémisme religieux, le narrateur a toujours porté en lui la peur de perdre son frère, qu'il soit éliminé par ses "frères d'horreur" ou par les autorités.

Cette obsession de la peur, et la conscience qu'il en a s'avère être justifiées étant donné l'éventail d'épreuves endurées, et trouve toute sa légitimité dans le coup ultime du destin ; celui qui lui ravit son frère. Il est conscient de l'effet de cette impression sur lui, le sentiment d'être touché par un poison donné qui viendrait ronger la peau.

L'idée fixe de cette peur qui l'habite, cette phobie accablante de se voir entouré de malheur, voire même attendant sa survenue à n'importe quel moment, après tant de calamités vécues vient donc justifier la présence de la tunique de Nessus, dans la mesure où le personnage-narrateur n'arrive, en aucun cas, à s'en affranchir tant elle incarne à ses yeux une seconde nature.

Latifa Ben Mansour n'est pas en reste. Chez elle, la pratique référentielle renvoyant à la mythologie grecque est également de mise.

Au cours d'un extrait dans lequel elle décrit l'actuelle Algérie, deux figures de la mythologie grecque se présentent au lecteur. Ainsi, Hypnos et Thanatos viennent

agrémenter la narration au profit d'une signification nouvelle quant au contenu du texte.

Hypnos, étant le dieu du sommeil, intervient au moment même où la narratrice se désole de l'état de son pays, et de ses habitants. En effet, pour elle, face à la médiocrité qui accable sa patrie, et au fanatisme religieux qui étend de plus en plus ses racines, le peuple algérien se recroqueville sur lui-même faisant fi des menaces qui planent sur le pays.

L'évocation d'Hypnos n'est donc pas fortuite, et renvoie au sommeil dans lequel se complaisent les compatriotes de la narratrice. Pour elle donc, l'atonie et l'apathie décrivent l'état du pays, et elle n'hésite pas à décrire ses habitants comme étant des « morts vivants »<sup>178</sup>, qui s'installent dans un semblant de vie alors qu'ils sont encerclés de toutes parts par l'ennemi invisible, mais ô combien pernicieux.

L'idée du sommeil d'un peuple peut également renvoyer à une certaine résignation, une renonciation à croire en la possibilité d'un renouveau ; le contexte socio-historique ne permettant nullement de se projeter, et d'envisager un avenir moins sombre. Le sommeil, évocateur de fuite, devient alors le meilleur refuge qui permet un possible salut.

A Hypnos s'ajoute une autre figure mythologique, celle de Thanatos. Ce dernier représente la suite logique d'un contexte socio-historique particulier. Au-delà du sommeil dont accuse la narratrice ses semblables qui lui paraissent détachés de l'agitation ambiante, la mort vient se greffer à cette inconscience collective feinte.

L'évocation de la mort vient traduire les appréhensions de la narratrice quant à un avenir fort incertain pour son pays, et suggère le degré et l'intensité du danger qu'il encourt. La mort, sous l'appellation de Thanatos est personnifiée pour suggérer l'idée qu'elle fait partie du décor, et qu'elle évolue parmi les autres personnages. Une évolution dont l'issue peut être fort fâcheuse pour les protagonistes de l'histoire. Un sommeil mortel est l'équation exacte selon la narratrice pour définir l'Algérien de l'ère de l'obscurantisme religieux.

---

<sup>178</sup> Latifa Ben Mansour, *La prière de la Peur*, éditions La Différence, 1997, p.376.



La mythologie grecque n'a pas été la seule source des références proposées par nos auteurs. Il en est d'autres qui dépeignent la richesse des textes de notre corpus, et qui constituent autant d'indices à interpréter, que de sens à glaner.

Celles auxquelles nous allons nous intéresser à présent sont de l'ordre de l'Histoire. Il ne s'agit pas ici de mentionner les personnages de guerre auxquels il est fait référence, mais plutôt de tenter de mettre en exergue les figures qui ont fait l'histoire du monde, et de chercher à établir la signification qu'ils ajoutent à nos textes.

Latifa Ben Mansour, native de Tlemcen, auteure éprise de la culture de sa ville natale jusqu'à en imprégner ses écrits, projette ses influences et ses tendances sur ses personnages centraux. Et tout au long de l'intrigue de ses romans se détache sur toile de fond Tlemcen, son histoire et les figures emblématiques qui ont fait sa renommée.

Ainsi, dans *La Prière de la Peur*, roman d'une richesse indéniable, elle ne cesse de démontrer son attachement à sa terre natale, plus précisément à Tlemcen. Cet attachement pour cette ville se laisse voir à travers une multitude d'indices intertextuels qui viennent enrichir le texte de significations toutes particulières.

En effet, poètes chanteurs, incantations et autres dictons populaires ornent le récit de manière si intense et régulière que ce dernier nous apparaît tel un roman-documentaire tant il nous plonge réellement dans l'univers de l'écrivaine.

Au cœur de ce texte figure une référence fort symbolique, qui nous renvoie autant aux influences de Ben Mansour qu'à une expérience personnelle qu'elle a vécue.

Ainsi, lorsque Hanan chargée de lire le manuscrit de sa cousine lors de sa veillée funèbre, décide de faire connaître Tlemcen à son époux, Idris, la voix du chanteur Radwane Ben Sari se fait entendre dans la voiture, ce qui sera le point de départ d'une longue énumération de poètes tlemceniens.

Dès lors, le lecteur fera connaissance avec Ibn Msayab, Ibn Triki et Ibn Sahla. Outre le patrimoine et l'histoire de la ville de Tlemcen qu'ils peuvent traduire à travers leurs poèmes, ces artistes-là sont décrits par l'auteure comme étant comme des rebelles, des révolutionnaires en quelque sorte, osant critiquer les gouverneurs de Tlemcen, ou

encore désirant et admirant le prohibé. Ce qui finit par leur valoir l'expatriation, et l'éloignement de leur Tlemcen, le joyau des poètes.

Ce qui est intéressant dans cette référence, c'est que, d'une part, elle porte sur deux aspects importants du texte, et relatifs à l'auteure. En effet, par l'évocation de ces trois poètes qui ont porté le patrimoine de Tlemcen, Ben Mansour laisse voir au lecteur ses inspirations, et ses références littéraires, ce qui permet de mieux définir son profil, et de mieux interpréter le contenu de ses écrits.

D'autre part, comme il a été dit précédemment, les poètes mentionnés dans le texte ont goûté à l'amertume de l'exil, ce qui n'est nullement un hasard. En effet, Ben Mansour s'étant exilée elle-même, c'est tout naturellement qu'elle agrmente son récit par des figures ayant eu le même parcours. Il s'agit presque d'une démarche d'identification dans la mesure où elle peut décrire et comprendre leur état d'esprit, leurs appréhensions et leurs espérances, et ce en se basant sur son expérience personnelle de l'exil.

Enfin, la thématique de l'exil nous renvoie aux raisons qui peuvent inciter un individu à franchir le pas. Ce qui semble évident pour l'écrivaine, c'est que derrière toute action de désertion du lieu natal se cache un motif latent, un contexte politique ou social qui sous-tendrait cette idée.

Pour les références littéraires qu'elle propose, ainsi que pour elle-même, l'exil vient d'une injonction à se sauver devant la menace visible et apparente. Ce qui diffère, c'est juste l'époque, là où le terrorisme religieux a causé la fuite des cerveaux algériens, les pressions politiques sur les poètes contestataires se font sentir.

Quelques lignes plus loin, nous retrouvons une autre référence, celle qui met en avant un personnage de fiction, d'une chansonnette anglaise, datant de 1797.

Humpty Dumpty, figure connue dans *Alice au pays des merveilles*, et plus précisément dans le chapitre « De l'autre côté du miroir », représente l'image d'un personnage pondéré, mesurant ses paroles, à la limite du philosophe qui devise vertueusement de toute chose de la vie.

Cette image qui figure l'individu réfléchi nous renvoie à une catégorie sociale à laquelle la narratrice (et nous somme tentée de dire, par ricochet, l'auteure) accorde une importance capitale ; celle des vieillards.

Ces derniers, considérés par la narratrice comme les trésoriers de la parole sage, sont de véritables guides pour celui qui veut connaître Tlemcen dans ses profondeurs. Ils renferment en eux les valeurs ancestrales de la ville, et parviennent à semer dans l'esprit du plus trublion, par leur aura apaisante, les graines de la pondération et de la prévoyance. Ainsi, face à aux menaces de l'extrémisme religieux qui pèsent sur la ville, ils ont toujours en leur possession de quoi calmer les angoisses, le mot juste qu'ils brandissent face à l'agitation.

A l'image de Humpty Dumpty (déclarant à Alice que quand il utilisait un mot, il signifiait exactement ce qu'il avait décidé qu'il signifiait, ni plus, ni moins), les doyens de la ville de Tlemcen ont sous leur emprise les mots et ce qu'ils incarnent. Ils parviennent à manipuler le verbe afin de lui donner le sens voulu, et de guider par la justesse de leurs dires les interlocuteurs. Ils donnent ainsi aux mots le sens qu'ils souhaitent, et manient l'art de la parole avec une telle aisance, toujours avec pertinence, qu'ils finissent par gagner la confiance et le respect de tous leurs semblables.

L'idée qui est visée ici par l'auteure ,et que la narratrice veut faire parvenir à Idriss, son époux, lors de cette virée nocturne aux tréfonds de Tlemcen, est le devoir de toujours se fier aux paroles des aïeux ,des anciens dont l'expérience et le vécu ont plus de valeur que toute autre chose. Ils le mèneront au sens réel des mots, à l'acception profonde des choses de la vie, et le muniront du recul nécessaire à toute entreprise, toute action.

Dans *l'Année de l'éclipse*, deuxième texte de Latifa Ben Mansour, il est également question d'une multitude de références que nous essayerons au fur et à mesure d'interpréter, et de rattacher au texte pour en faire sortir le sens voulu par l'auteure.

La première référence est une référence historique, et met en exergue l'homme politique, et Président de la République Française Charles de Gaulle.

Ce dernier est évoqué dans un extrait qui comporte le souvenir d'une rencontre ; celle de Hayba et de son vieil ami, le fameux docteur Dupré. Au cours de cette rencontre, l'héroïne entreprit de raconter au médecin l'histoire de De Gaulle et de son illustre « Je vous ai compris ».

Les Français (juifs, chrétiens et musulmans) devaient accueillir le général, et pour cela, ils avaient eu des directives (plus particulièrement les musulmans). Il leur avait été demandé de crier, à la vue du général : « Vive de Gaulle, à pleins poumons. Vive de Gaulle, à tue-tête ». Ce qu'ils firent précisément, à la lettre près, omettant d'écarter les deux locutions adverbiales. Au lendemain de cet impair, durant son discours du 4 juin 1958, De Gaulle déclara : « Je vous ai compris ».

A première vue, l'interprétation que nous pouvons tirer de cette phrase-clé est aussi simple que les mots qui la composent. Nous dirons alors, qu'en dépit de l'écart commis, de manière irréfléchie, par les musulmans, de Gaulle a pu déchiffrer le message qui lui était adressé.

Néanmoins, il n'en est rien, et Hayba y voit plutôt un motif pour la figure historique de se retirer des territoires algériens. En effet, pour elle, l'histoire du « Je vous ai compris » n'a été qu'un prétexte pour abandonner l'Algérie, et que si cette phrase a été dite, ce ne fut que par égard à la langue de Molière.

Ainsi, De Gaulle ne supportant pas la bévue des musulmans, se jugea dans l'incapacité d'occuper les terres de quelques individus pour qui « Pleins poumons » et « Tue-tête » pouvaient être considérés comme des noms, et par lesquels ils seraient capables de baptiser des rues, des espaces, ou encore pire, des monuments.

Ce houspillement de la langue française nous mène vers une autre piste d'interprétation. Sachant que Latifa Ben Mansour, en plus d'être écrivaine, est également linguiste de formation, il serait fort plausible qu'elle ait lu dans l'allocution de De Gaulle autre chose que ce qu'il n'y paraît, et qu'elle aurait fait porter son propre jugement à l'héroïne de son texte. Selon cette dernière, cette bavure à l'encontre de la langue de Molière a valu aux Algériens, sans qu'ils en aient conscience, leur libération.

Quelques pages plus loin, Latifa Ben Mansour nous propose à lire une autre référence renvoyant d'une certaine manière à la période de la colonisation de l'Algérie.

Le nom de l'abbé Berreguer apparait lors de l'évocation d'un souvenir de la vie d'antan de Hayba, concernant son ami, le docteur Dupré. Celui-ci, au cours d'une sortie en groupe, demanda des nouvelles de l'abbé Berreguer. Il apprit par, le biais d'Abd el-Wahab, qu'il est décédé, et enterré à Tlemcen.

Cofondateur du Croissant Rouge Algérien, catholique militant pour l'indépendance de l'Algérie, et connu pour son dévouement envers la cause algérienne, il défendit très tôt le sort des « opprimés », et choisit son camp en se mettant aux côtés des nationalistes algériens. Pour ses prises de positions, et ses convictions, il fut pointé du doigt par ses coreligionnaires.

Cette référence est intéressante à plus d'un titre. D'une part, elle nous renvoie à une période importante de l'histoire de l'Algérie, celle qui voit son occupation par les forces françaises. Ce qui est encore plus notable aux yeux du lecteur, c'est que le nom de l'abbé Berreguer se trouve non seulement au service de la narration pour rapporter les hauts faits de cette tranche de Français défavorables à la colonisation de l'Algérie, mais suggère également par ailleurs la place qu'occupe la ville de Tlemcen dans la narration, et par ricochet dans la vie de l'héroïne.

De par l'évocation d'un personnage proche de la cause algérienne, et de surcroit ayant fait de Tlemcen son antre, l'auteure cherche à démontrer, par le biais de Hayba, l'héroïne, son attachement viscéral à la ville natale. Une ville sacralisée, même dans les figures qui ont fait son histoire.

D'autre part, l'ostracisme vécu par l'abbé, imposé par ses coreligionnaires, pour ses propos et sa prise de position jugés déplacés nous renvoie au concept de la censure, et à la situation de Hayba. En effet, cette dernière, à l'image du curé, se voit obligée de désertier sa ville natale pour l'opinion qu'elle a du système et de la politique algérienne, et dans lesquels elle ne se reconnaît plus.

Accusée à l'instar de l'Abbé Berrengher d'insoumission et de rébellion, Hayba s'identifie à cette figure emblématique de la lutte pour la libération de l'Algérie, et voit dans son parcours, le reflet du sien. L'attachement au pays, le constat affligeant d'un environnement et d'une société avilis, la frustration de ne pouvoir dire les choses telles qu'elles sont font que cette référence a tout lieu d'être et symbolise le contexte algérien post-indépendance.

Sur la même lignée, et dans le même cheminement s'inscrit, dans le texte, une autre référence touchant cette fois-ci, non plus au contexte de l'Algérie, mais bien au cercle familial de l'héroïne.

En effet, l'auteure prêtant le nom de Yaghmorasan au neveu de son héroïne, cela nous renvoie inéluctablement à une référence purement historique.

Ce petit clin d'œil à la part berbère de l'Algérie n'est nullement ornemental, et requiert de la part du lecteur une attention toute particulière.

Rappelons que Yaghmorasan est, dans l'histoire, connu pour être un chef berbère zénète, et celui qui a fondé la dynastie des Zianides. Durant son règne, il défendit Tlemcen contre les envahisseurs, notamment les Almohades, et fit de cette ville sa capitale. Nous sommes tentée d'interpréter ce recours à l'histoire de l'Algérie de deux manières différentes.

D'une part, en apposant le nom de Yaghmorasan, Latifa Ben Mansour souligne davantage son attachement viscéral pour sa ville natale. Elle pousse son affection pour Tlemcen jusque dans ses fictions, de manière à créer un personnage qui évoque à ses yeux l'image de son pays. Par ricochet, Hayba est animée par une tendresse toute singulière envers Tlemcen, et tout ce qu'elle représente à ses yeux ; la terre des aïeux, de leurs histoires glorieuses, et des réjouissances et des félicités d'antan.

Le personnage de Yaghmorasan viendrait donc draper le récit d'une chape historique dans laquelle le lecteur trouvera l'un des motifs servant la thématique du roman ; la glorification de la patrie natale sur fond d'expérience exilique. Par son évocation, et même en terre d'exil, Hayba se remémore ce que fut son existence

d'avant, ces morceaux de vie qu'elle tente de recoller à travers les souvenirs que lui dicte le passé.

D'autre part, et en prenant le contexte dans lequel est apparu le nom de Yaghmorasan dans le texte, il est possible d'interpréter cette référence autrement.

En effet, Yaghmorasan venant annoncer à ses parents et à Hayba qu'il avait reçu sa convocation pour son service militaire et qu'il devait partir pour Blida, cette déclaration est perçue comme un abandon, qu'ils ont toujours redouté d'autant plus que la situation du pays est critique, et que l'obscurantisme religieux ne présage rien de bon.

Pour Hayba, cette décision survenant à une période dangereuse signe la fin d'une ère ; celle où ils étaient tous réunis, et dans laquelle ils n'avaient pas encore goûté à l'horreur de l'ignominie, les attaques et les menaces.

La figure de Yaghmorasan, prise comme étant une référence historique, représente de manière métaphorique l'aspect prestigieux et triomphal de l'histoire de l'Algérie. Elle équivaut à clore une partie de l'histoire de ce pays, et marque indirectement la rupture avec l'Algérie d'avant, glorieuse et fière devant l'ennemi. Par le départ précipité qu'il suggère, le personnage de Yaghmorasan dénote le passage vers une autre époque, une page sanglante de l'histoire algérienne, un pays aux prises avec le mal qui le ronge.

Dans le même texte, Latifa Ben Mansour à l'image de Salah Benlabed, convoque le nom de deux illustres personnalités.

La référence à ces figures survient au moment où l'héroïne Hayba s'installe avec son époux à Ouargla, après son premier périple.

Accompagnés par un de leurs amis, un homme du désert, ainsi que son frère, Hayba et son époux partirent à la découverte du Sahara, cet espace porteur de tant d'espérances. Pour eux, en l'occurrence, le début d'une nouvelle ère.

Le Sahara, s'offrant à eux et à leur regard émerveillé, les renvoie à cette étendue désertique dans laquelle, leur semblerait-il, ils ne peuvent qu'apprécier une existence on ne peut plus paisible.

C'est sur ce fond prometteur que se détachent deux personnages reconnus : Isabelle Eberhardt et le père Foucauld.

Ce dernier, comme nous l'avons dit, est un ermite solitaire, qui s'est pris d'affection pour le Sahara, et la culture du sud algérien. Quant à Isabelle Eberhardt, c'est une écrivaine d'origine suisse, qui a vécu en Algérie et qui s'est convertie à l'Islam. La thématique de désert tient une place importante dans ses carnets de voyage.

Ces deux figures ont de commun leur affection pour le Sahara algérien, et viennent agrémenter la narration, au moment le plus opportun. En effet, partant à la découverte de ce lieu si envoutant, riche du mystère de ses habitants, de ses traditions et de sa culture, Hayba et ses compères de voyage s'émerveillent devant le panorama que leur offre cet espace idyllique.

C'est à travers ses paysages que les noms de Foucauld et Eberhardt sont mentionnés.

De par leur admiration pour le désert, ils viennent appuyer, dans la narration, les sentiments et le ressenti de Hayba quant à cette immensité qu'elle découvre, avec un plaisir non dissimulé. En effet, dans la visée de montrer l'importance de cet espace pré-exil (puisque Hayba en connaîtra un second), deux noms sont évoqués pour justifier le fait que le désert est un endroit clé dans l'imaginaire collectif, celui qui recèle l'histoire ancestrale des "gens du voyage", des nomades et des Touaregs. Le désert semble être hostile pour celui qui n'y voit pas grand-chose, il demeure néanmoins un endroit plein de richesses pour celui qui veut bien le voir. Les souvenirs donc de Foucauld et d'Eberhardt représenteraient d'une certaine manière le garant pour aller à la rencontre de cette étendue de sable.

Pour Salah Benlabed, la présence dans *Notes d'une musique ancienne* du nom de Foucauld n'est pas fortuite. Ce dernier fait son apparition lors de la narration au cours d'une énième réflexion du personnage-narrateur à propos du désert, avant qu'il n'évoque le souvenir d'un périple saharien, et au cours duquel il apprit, par son guide, l'histoire d'autre ermite qu'il a associé à Foucauld.



Rappelons que Charles de Foucauld est un officier de l'armée française, devenu explorateur, religieux catholique et ermite. Sa vie n'a été qu'une succession de pérégrinations, puisque dès l'âge de 23 ans, il décide de démissionner de l'armée, et part au Maroc, afin d'en explorer le territoire. Il visita la Syrie et la Palestine, et finit par échouer en Algérie, plus précisément dans le Sahara algérien, où il se lia d'amitié pour la communauté Touareg, et dont il s'attacha à étudier la culture et les traditions. Vivant comme un ermite au fond du désert, il fut assassiné en 1916.

La référence à ce personnage dans un texte qui traite de l'exil est intéressante pour plus d'une raison. D'un côté, Foucauld, de par ses voyages ininterrompus rappelle dans un certain sens le parcours du personnage-narrateur. En effet, ce dernier, étant lui-même un enfant de l'exil (même s'il convient de dire que les deux exils n'ont guère les mêmes motifs) voit dans l'explorateur que représente Foucauld son propre reflet. A son image, le personnage-narrateur s'est vu s'éloigner de son pays, et prendre refuge ailleurs, afin de s'y installer. Les raisons ne sont certes pas identiques, mais le mythe du déplacement incarné par cette figure du voyage est respecté, et demeure le même.

D'un autre côté, et outre le fait que le personnage-narrateur se reconnaisse dans la personne de Charles de Foucauld, il est un trait particulier qui les rassemble. Ce dernier représente un aspect commun de leur caractère. Foucauld, décrit comme un religieux ermite, porte en lui cette image de l'individu solitaire, qui se retire dans un lieu désert. Image qui caractérise à merveille ce qu'est le personnage-narrateur. En effet, tout comme l'anachorète auquel il est fait référence, le héros de *Notes d'une musique ancienne* est à sa façon un ermite. Personnage préférant la solitude à la compagnie de ses compères, il voit dans son esseulement un mode de vie, duquel il s'accommode aisément.

La seconde interprétation que nous pouvons faire de cette référence nous fait rebondir sur un point déjà traité précédemment ; l'appellation de Personne et le fait qu'elle soit parfois salvatrice.

Le personnage-narrateur ayant auparavant fait le lien entre ces deux éléments-là, il revient dessus en évoquant Charles de Foucauld. Ainsi, il met en cause dans l'assassinat de l'ermite le fait qu'il ait été connu et célèbre. Dès lors, un parallèle est

établi avec sa propre personne, et le narrateur constate avec enthousiasme encore une fois que l'anonymat garantit la survie d'un individu. Ne déclare-t-il pas : « *Malgré son isolement, celui-là était un homme célèbre, non un anonyme ! Peut-être est-ce pour cela que cet ermite de la plus haute, la plus isolée des montagnes du plus grand des déserts a été assassinée ? Etre Personne décidément ne fait tenir en vie !* »<sup>179</sup>

Lorsque la célébrité a précipité la fin de Foucauld, et l'a mené à sa perte, le personnage-narrateur constate avec soulagement qu'il est tranquille quant à son devenir, étant donné qu'il n'est connu de personne, et qu'il s'abrite confortablement derrière un pseudonyme consolateur. Il se complait même à croire qu'il est en vie parce qu'il n'a pas d'identité.

Pour résumer, nous dirons que la référence à Charles de Foucauld fait ressortir les traits de caractère spécifiques du personnage-narrateur dans le contexte exilique qu'il vit, et lui renvoie implicitement tout ce qu'il est ; un exilé esseulé et discret jusqu'à ne plus être personne. Cela nous renvoie, de manière indirecte, à l'auteur lui-même, à son expérience de l'exil, et au fait qu'il ait vécu ce dernier comme un déracinement identitaire.

Pour expliciter au mieux et mettre en exergue cette crise identitaire que vit son personnage-narrateur, Salah Benlabed use d'une autre référence, faisant appel à deux personnalités qui se sont déclarés une guerre sans précédent. Bush et Ben Laden trouvent leur place dans la narration au cours d'une discussion qu'échange le personnage-narrateur avec un libraire montréalais. Faisant le tour de la situation mondiale, la conversation prit une toute autre tournure lorsque le tenant de la librairie le condamne immanquablement à vivre dans une situation de l'entre-deux.

En effet, pour lui, l'exilé que représente le personnage-narrateur a peu de chance de se débarrasser de cette part en lui qui se veut comme une contradiction. Ainsi, cette assertion évoque la double appartenance (algérienne, canadienne) qui, finalement ne mène à aucune identité bien définie, et qui place le personnage-narrateur dans une espèce de confusion où le pseudonyme « Personne » prend tout son sens.

---

<sup>179</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.110

Cette situation de porte-à faux équivaldrait à être ballotté entre deux aspects de sa personnalité, qui ne sont guère complémentaires. Le personnage-narrateur s'inscrit alors dans une spoliation de l'espace qu'il occupe, d'autant plus douloureuse à vivre que sa non-reconnaissance par autrui est évidente.

Entre un Ben Laden sanguinaire, et un Bush récalcitrant se joue la destinée du personnage-narrateur, se dessine son portrait et tout ce qui se rattache à ses problématiques identitaires. L'écartèlement entre deux identités devient dès lors plus que palpable puisqu'il se reflète même dans la discussion la plus ordinaire qu'il puisse y avoir.

Ces deux "foudres de guerre"<sup>180</sup> laissent présager pour le personnage-narrateur un espace où, en dehors de tout jugement d'autrui, lui-même ne se reconnaît pas. Il se trouve dans l'incapacité de s'affilier à aucune de ses figures, ni à s'identifier aux images qu'elles peuvent véhiculer.

Sachant que c'est à cause du fanatisme qui caractérise le premier qu'il s'est vu obligé de quitter son pays natal (rappelons qu'il a été menacé par le terrorisme religieux), et que pour cela, le second porte sur sa personne un regard plus que suspicieux, il nous apparaît évident que le message voulu par cette référence aux deux personnalités politiques est cette volonté de décrire ce sempiternel sentiment d'écartèlement, doublé d'une perpétuelle quête d'identité à laquelle s'acharne le personnage-narrateur. Cela équivaldrait à dire que la punition de l'exil est invariablement cette condamnation sentencieuse à se sentir dépourvu de toute cohérence.

Sadek Aissat, quant à lui, use de la pratique référentielle, à l'instar de Salah Benlabed et de Latifa Ben Mansour.

Dans *L'Année des Chiens*, il est des références intéressantes à interpréter qui décrivent, de manière subtile, les influences artistiques et culturelles de l'auteur.

Dès les premières lignes, l'auteur évoque le nom de Geronimo, en rapportant les souvenirs d'enfance du personnage-narrateur. Ce dernier, au cours de ses aventures

---

<sup>180</sup> Ibid., p.148

d'été, accompagné par sa bande d'amis d'autrefois, se figure l'image d'un Geronimo, et se décrit comme son fils.

Geronimo (prénom dérivé de Saint Jérôme qu'invoquèrent les Mexicains pour leur salut, et dont il s'inspira) faisait partie de la tribu des Apaches, et était reconnu par les siens pour être médecin-chaman, et un guerrier respecté. Il défendit tout au long de son existence ses terres et son peuple, avec acharnement, contre les Mexicains d'abord, et les Etats-Unis plus tard.

Lors des affrontements avec l'ennemi, Geronimo fut connu pour sa perspicacité sans pareille. Sa capacité à apprivoiser des terrains dangereux et inconnus lui valut l'admiration et le respect de ses pairs, ainsi que la reconnaissance de ses ennemis. Fin stratège guerrier, il mit en œuvre sa clairvoyance sans faille au service de la libération de ses terres et de sa tribu, avant de finir par se rendre.

Le fait que ce personnage, chef de la tribu Apache, soit mentionné nous renvoie aux réminiscences du personnage-narrateur. Ainsi, lors du dernier jour d'école, avant les grandes vacances, sous un soleil pesant, tels des barbares (à l'image d'un Geronimo), toute la bande s'est adonnée à des chamailleries enfantines, des bagarres, y cherchant avec avidité les marques sanglantes de leurs exploits.

Tel Geronimo qui n'a eu de cesse de faire la guerre à l'ennemi, le personnage-narrateur et ses acolytes s'attèlent à des jeux, des amusements stratégiques au terme desquels les coups reçus et donnés ne trouvent de sens et de valeur que dans les marques sanguinolentes. Ces dernières, arborées comme des trophées, leur apparaissent comme gage de virilité, leur donnant l'impression d'être un peu plus que des enfants. Comme en témoigne cet extrait :

*« Sous le soleil plombé de l'après-midi, nous étions dehors, jouant au ballon, à l'attaque - barbares lumineux, fils de Geronimo, où nous avons droit à des blessures réelles. »<sup>181</sup>*

---

<sup>181</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.31

Comme Geronimo dont les talent se sont révélés à la guerre, le personnage-narrateur et ses compères trouvent dans les affrontements et les guérillas un motif pour parfaire leur technique, démontrer leur endurance d'apache.

Manifester sa présence dans les luttes et sa force dans les confrontations acquiert davantage de sens pour le personnage-narrateur. En effet, celui-ci toujours protégé par son frère jumeau, n'a jamais eu affaire à la brutalité, ni à connaître la violence des accrochages avec les enfants d'autres quartiers ou avec ses propres voisins.

Dans l'image donc de Geronimo, son courage et sa force, se reflète celle du personnage-narrateur. Aventurier aguerrri et reconnu dans sa bande, cherchant querelle à qui le provoquerait, il s'inscrit dans une dynamique, un mode de vie d'un barbare. Non dans le sens du contexte qui entoure la narration, l'obscurantisme religieux qui se dessine en toile de fond, mais bien un état d'esprit qui démontre l'ambiance bon enfant, les agréables après-midis d'été où leurs pérégrinations les menaient souvent au front de mer, et qui se terminaient par une correction de la part des parents.

L'évocation de Geronimo dans la narration revient à décrire une époque de la vie du personnage-narrateur, celle de l'enfance, empreinte de tous les défis, et de toutes les fantaisies. Une période caractérisée par l'inconscience certes, mais ô combien riche d'émotions. Cette figure de la résistance et du courage est, dans la narration, alors sortie de son contexte initial (se battre pour libérer les terres convoitées) pour représenter la témérité et les audaces de l'enfance mouvementée du héros.

Un peu plus loin, c'est à une autre référence que nous avons affaire. Cette fois-ci, elle relève de croyances, plus précisément du religieux.

Elle apparaît à un moment crucial du récit, au moment de la mort du frère jumeau du héros, et renvoie à son enterrement.

Sa mère, ayant toujours eu une préférence pour son frère, le personnage-narrateur constate avec dépit, son désespoir et le mutisme dans lequel elle s'est confortée durant quarante jours.

Période au bout de laquelle elle s'éveilla à elle-même, prenant à témoin Salim (considéré par le héros comme la personne qui a participé à l'enrôlement de son frère

dans le fanatisme religieux) en accusant autrui de la perte de son fils, leur prédisant hargneusement une fin terrible. C'est dans cette espèce de prêche que s'insère la référence à Gog et Magog.

L'idée de Gog et Magog est liée dans l'inconscient populaire comme figurant la fin du monde. Gog est un nom de personne, tandis que Magog représente un nom de lieu.

Dans la croyance catholique, Gog et Magog annoncent l'apocalypse qui précède la venue du Messie. Ils sont le signe d'une guerre menée contre les Juifs, et qui sera devancée par un affrontement entre l'Occident et les peuples musulmans.

La religion musulmane, quant à elle, les considère comme deux éléments maléfiques, faisant partie de la même engeance que Satan. Annonçant l'apocalypse, ils disséminent la terreur et l'anarchie au sein des peuples musulmans.

Il est à souligner que le fait de mentionner Gog et Magog dans un contexte funeste, qui est la mort et l'enterrement d'un des personnages, n'est pas aléatoire. En tout point, ces deux figures de l'horreur vont de pair avec l'évènement rapporté dans cette partie du texte.

Par ailleurs, Gog et Magog décrivent l'état d'affliction et de désolation qui habite la mère du personnage-narrateur. En effet, elle vit la perte de son fils comme une trahison, comme un enlèvement dont elle accuse ceux qui lui ont ravi sa progéniture (qui ont été la cause de son adhésion à l'idéologie fanatique), mais dont elle ignore par ailleurs l'identité.

Ne dit-elle pas :

*« Dieu vous punira pour m'avoir volé mon fils et mes bijoux de mariée ! Vos malheurs n'ont pas cessé ! La terre va trembler et ceux qui ne périront pas dans ses entrailles seront transformés en singes que viendront dévorer Yajouj et Majouj ! »<sup>182</sup>*

La mention de Gog et Magog achève d'ancrer la narration et les personnages dans une espèce de torpeur, véritable chaos, une situation où la mère du personnage-

---

<sup>182</sup> Ibid, p.33

narrateur perd toute notion de ce qui l'entoure, qui va jusqu'à considérer les meurtriers de son fils comme faisant partie de l'assemblée.

Tout ce qui lui importera désormais, c'est l'absence étouffante du disparu qui la cernera de toutes parts, et le silence assourdissant du néant, désormais son seul compagnon.

Une autre interprétation de cette référence est possible. Si on se réfère aux propos du personnage-narrateur qui déclare que sa mère lui préférerait son frère, le fait que ce dernier soit mort préfigure par ricochet, sa fin à elle aussi.

Gog et Magog reflètent ainsi, aux yeux de la mère du personnage-narrateur, l'image de l'être perdu, et l'avènement d'une ère apocalyptique qui s'ouvre devant elle. Une existence sans son fils est dénuée de tout sens pour elle, et annonce sa propre fin. Son monde, ce qui l'environne, toutes ces choses du quotidien qui suscitaient un tant soit peu d'intérêt se trouvent déchues, insignifiantes à la disparition de l'être chéri.

L'évocation de Gog et Magog à un moment aussi crucial dans la narration vient par ailleurs clôturer une tranche de vie pour le personnage-narrateur. L'enfance et son insouciance, la tranquillité des jours heureux, l'allégresse de l'âge d'or se sont volatilisées avec la mort de son frère jumeau, ainsi que sa mère, car pour lui aussi cet enterrement en cache un autre.

Contrairement à sa matrone, il vit en effet une double perte, car dans la mort de son frère se niche aussi, implicitement celle de sa mère. Ce triangle d'amour filial se trouve dès lors explosé, et le personnage-narrateur est désormais en pleine désillusion, perdant tout repère familial.

Plus loin encore, et plus précisément dans l'avant-dernier chapitre, nous rencontrons une autre référence, qui fait ressortir cette fois-ci des signes non négligeables de la culture mésopotamienne du personnage-narrateur.

De l'enterrement de son frère jusqu'à la terre d'exil, les pérégrinations n'ont cessé de jaloner le parcours du héros. En effet, entre aventures, espoirs et désillusions, il se fabrique une vie d'emprunt, et tente tant bien que mal d'appriivoiser ses souffrances, et ce jusqu'à arriver au moment ultime.

Ce moment ultime, cet instant décisif, le poussent dans ses réflexions à mentionner un personnage de la Mésopotamie.

Ainsi, sur les territoires de l'exil, seul et désabusé, il pense et envisage sérieusement la mort, arrivant presque à lui trouver de la sérénité. C'est dans ce contexte qu'est convoqué un certain Gilgamesh.

Gilgamesh est un personnage héroïque de la Mésopotamie antique, qui a fait l'objet de plusieurs récits épiques.

Généralement présenté comme étant le descendant d'un être surnaturel, il est aussi connu pour sa force, son courage, ses exploits, mais également pour ses attributs physiques. La tradition lui reconnaît la construction de la grande muraille d'Uruk, une des plus importantes cités de la basse Mésopotamie.

L'un des mythes qui concerne ce personnage, et qui pourrait justifier sa présence dans le texte, est que Gilgamesh fait partie de ceux que la mort terrifie et obsède. Dans son éternelle quête de l'immortalité, il est confronté à un échec cuisant ; aussi robuste, vénéré et respecté qu'il soit, il goûtera aux supplices de la mort comme ses semblables.

Comme il a été dit antérieurement, le personnage-narrateur, exilé esseulé et vulnérable, réfléchit à la mort alors que celle-ci se fait de plus en plus pressante/présente. Ses élucubrations le mènent à un constat qui l'arrangerait presque ; il guette la mort, l'attend, et est prêt à l'accueillir.

C'est dans cette conjoncture qu'il est fait mention de Gilgamesh. La mort reliant les deux protagonistes s'avère être perçue différemment. Elle est effrayante pour l'un, quand elle représente pour l'autre son salut.

Contrairement à Gilgamesh qui chercha à éviter toute son existence le repos éternel, le héros de *L'Année des Chiens* lui est plus lucide, et conçoit dans la mort une certaine forme de libération. Il considère qu'il est arrivé au bout de son destin, et se résigne à abandonner l'idée d'un quelconque espoir.

Le personnage mésopotamien est donc évoqué dans le but de marquer un certain contraste quant à la perception de la mort, et l'intérêt ou non qu'elle suscite. Ainsi, les



contextes de l'évocation de la mort différent, et c'est bien là que réside toute sa dimension symbolique.

Il serait judicieux, à cette étape, de comprendre les motifs qui poussent à souhaiter ou rejeter la mort. Pour Gilgamesh, il est logique étant donné son statut, ses exploits et sa renommée d'aspirer à l'immortalité. Cela serait une suite logique à son parcours, qui viendrait se clôturer par son immuabilité.

Ce qui est loin d'être le cas pour le personnage-narrateur, pour qui la mort semblerait comme une délivrance. Délivrance de sa situation critique d'exilé, délivrance du passé qui le ronge, de ses incompréhensions et ses questionnements. A ses yeux, la mort constituerait le repos éternel.

Il déclare : « *Vigile surveillant le passage de la mort, je ne veux pas manquer le rendez-vous.* »<sup>183</sup>

Le recours au personnage de Gilgamesh viendrait par un contraste évident mettre l'accent, et percer à jour les états d'âme du personnage-narrateur. En effet, ce dernier accablé par un exil devenu trop lourd, un exil qui le tire vers le bas, le plongeant dans une spirale existentielle, où il remet même sa destinée en question, entreprend de guetter la mort, comme ultime échappatoire à son sort.

Il est une phrase très significative qui va dans ce sens, et sur laquelle nous pouvons nous appuyer pour comprendre cette référence.

Lorsque le personnage-narrateur décrète être voué au feu, contrairement à Gilgamesh qui est retourné à l'argile, c'est à ses tortures et à ses tourments qu'il fait allusion.

Ainsi, Gilgamesh, bien qu'ayant fui toute forme de mort, réfutant l'idée de la disparition, cette dernière finit inéluctablement par le rattraper jusqu'à signer sa fin. Ce qui est différent avec le héros de ce texte, c'est qu'espérant trouver dans la mort une forme de répit, il n'élué pas la possibilité que sa mort puisse le mener vers d'autres enfers, des feux qui l'embrasent, et qui le suivront au-delà de la mort. Un brasier qui représente toutes les horreurs de son existence, toutes ses appréhensions, et ses affres.

---

<sup>183</sup> Ibid, p.139

Pour le deuxième texte de Sadek Aissat, *Je Fais comme fait dans la mer le nageur*, nous avons retenu deux références qui nous semblent mettre, un tant soit peu, en lumière son contenu.

La première intervient dans le texte, lors d'une entrevue du personnage-narrateur avec l'un de ses amis les plus proches, SAS (un pseudonyme de journaliste ayant réellement fait partie de l'entourage de Sadek Aissat).

Le héros, exilé depuis quelques temps, ayant trouvé refuge dans le foyer Sonacotra, s'informe auprès de son ami de la situation du pays. SAS lui apprend alors que l'Algérie d'antan n'est plus. En effet, les valeurs et les principes y sont désormais désuets, comme absents, la quête de l'argent et du matériels sont monnaie courante. Les richesses et la recherche du gain, par le biais de magouilles et de combines, ont supplanté les fiertés et les dignités. C'est une Algérie désormais vénale, motivée par l'appât du gain qui est décrite dans la bouche de SAS.

Par ailleurs, et venant se greffer à cette obsession de fortune, la situation socio-politique critique de l'Algérie, en l'occurrence le terrorisme religieux, a fait émerger une classe de dirigeants politiques peu scrupuleux qui, aux yeux de SAS, exhibent avec exagération un patriotisme feint. C'est en nous appuyant sur le terme de "patriotisme" que nous allons tenter d'interpréter la référence qui se présente à nous.

Au cours de la narration de l'extrait dans lequel est insérée cette référence, SAS au cours de son analyse en arrive à employer le mot "patrouillotisme" emprunté à Rimbaud.

Le vocable « patrouillotisme » figure dans une lettre d'Arthur Rimbaud adressée à son professeur de lycée Georges Izambard, avec qui il s'est lié d'amitié. Il s'y désole de la tournure qu'ont pris les événements (en 1870, la France avait déclaré la guerre à la Prusse), de son existence atone (étant donné qu'il ne peut donner libre cours à ses vagabondages et ses promenades bucoliques), et se lamente enfin du sort fait à sa ville natale, Charleville (son professeur y avait élu domicile par le passé, mais finit par la quitter).

Il est à souligner que le mot « patrouillotisme » a pour signification une certaine exagération dans les patrouilles effectuées par une autorité quelconque.

Il est défini plus précisément et de manière péjorative comme une "manie de faire des patrouilles, zèle exagéré des patrouilles."<sup>184</sup>. Cette définition reflète parfaitement le contexte qui l'a vu naître. Rimbaud, péjorativement, trouva ce mot ingénieux pour railler les notables de Charleville, qui exagéraient dans leurs patrouilles armées.

Néanmoins, ce mot est dans le texte de Sadek Aissat sorti de son contexte initial, pour prendre une autre dimension, à la lueur de circonstances toutes autres. En effet, et au vu de la conjoncture particulière de l'Algérie de l'intégrisme religieux, et même bien après l'ère fanatique, le nom « patrouillotisme » acquiert un sens nouveau.

Réactualisé, enraciné dans une situation plus "contemporaine" (s'il nous est permis de nous exprimer ainsi), le patrouillotisme revêt une signification péjorative, et décrit une catégorie de personnes dont la déloyauté n'a d'égale que leur opportunisme.

Le patrouillotisme devient alors le substantif renvoyant à une fourberie et à une fausse ferveur quant à l'amour du pays. Le chauvinisme de certains individus est feint et s'avère être motivé par un souci d'apparence.

Néologisme rassemblant deux mots antinomiques, le « patrouillotisme » est la jonction du « patriote » et de la « trouille », ce qui peut décrire l'idée d'un patriotisme feint, un chauvinisme grimé. Cette acception nous ramène, à ce qui paraît être familier au personnage-narrateur, (et par ricochet à l'auteur lui-même, puisque nous soupçonnons un aspect autofictionnel), une catégorie de personnes qui, sous couvert d'aimer leur patrie, se servent de leur renommée et de leur réputation, de leur statut de privilégié, pour spolier ses richesses et ses biens.

D'autre part, ce vocable détourné de son sens originel représente à merveille l'espèce humaine dans toute sa perfidie. En effet, le pseudo-patriotisme est assombri par le voile de la peur ; la peur de voir leurs véritables intentions révélées au grand jour. Le patriotisme est alors subverti, et sors de son sens littéral pour venir s'ancrer dans un contexte autre, celui d'une période critique de l'histoire de l'Algérie, marquée

---

<sup>184</sup> www.cnrtl.fr

par le feu et par le sang par les désillusions de l'indépendance, et l'avènement de l'obscurantisme religieux.

Il s'agira pour l'auteur donc de dépeindre, en travestissant un terme à connotation appréciative, une valeur noble, une image non conventionnelle en ce qui concerne la fibre patriotique, en la rattachant à une conjoncture qui lui redonne une toute autre signification. C'est un jeu de mot fort intéressant, dont Rimbaud est l'ingénieux concepteur, et que l'auteur (et son personnage-narrateur ainsi que son ami Sid Ahmed) emprunte, arrivant à le dénaturer et à le manipuler à souhait pour arriver à dessiner le portrait de l'Algérien patriote de la post-indépendance, et surtout de l'ère du fanatisme.

C'est à travers cette déformation de sens que le lecteur arrivera à se plonger dans l'inconscient d'une Algérie profonde, celle des années 90, et de comprendre toute l'ampleur et le pouvoir que peuvent prendre, au sein de la société, cette engeance de parvenus assoiffés de pouvoir, qui se lancent dans une course effrénée à l'enrichissement, et qui se confortent dans l'idée d'un patriotisme factice.

Quelques pages plus loin, ce sont encore deux références qui se présenteront au lecteur, l'une d'elle est artistique et l'autre relève du domaine de la littérature américaine.

En effet, les noms de Giacometti, sculpteur suisse, et de Jim Harrison, écrivain et nouvelliste américain apparaissent dans la narration pratiquement à la fin du texte, là où le destin du héros est scellé.

Ainsi, lorsque le personnage-narrateur, au crépuscule de sa vie, à l'orée de ses derniers jours se réveille de journées de beuverie grisantes, de délires psychotiques et d'esseulement profond, quand il s'autorise enfin à se relever et à se regarder dans un miroir, son reflet le renvoie alors inéluctablement au Chien famélique de Giacometti, l'une des sculptures les plus emblématiques et les plus parlantes de l'art moderne. Mais l'image qui s'y répercute convoque dans son esprit Michael, ce personnage de Jim Harrison dans *Valda*, ou plus précisément *Dalva* (l'auteur ayant choisi d'indiquer cette œuvre en inversant les syllabes qui constituent son titre).

Il est à noter à propos de Michael qu'il dépeint la figure du personnage brillant mais qui souffre d'un mal de vie, un professeur chez qui l'alcool trouve aisément écho, et dont la dépression est tangible, quoiqu'elle soit légère.

Ces renvois à deux œuvres venant de champs artistiques différents (sculptural et littéraire) surgissent à un moment clé de l'évolution du personnage-narrateur et de l'intrigue. En effet, à l'aube de son déclin, en terre d'exil, en perte de repères et nous oserons dire de lui-même, il boit goulument à la source de la déchéance humaine, mettant ainsi une distance invisible mais concrète entre sa personne et la vie. L'image du chien squelettique et de l'alcoolique prostré, se superposant pour générer du sens et faciliter au lecteur l'accès à l'état du personnage- héros, viennent pour mettre en scène et dessiner la toile de fond sur laquelle se détache cet être évoluant à la limite du néant, et qui finit par se décomposer sous les yeux incrédules mais presque compatissants du lecteur.

En terre d'exil, après moult découvertes et déconvenues, réfugié dans le foyer Sonacotra, un réduit réputé pour rassembler toute la misère du monde, les plus profonds désarrois, le héros de *Je fais comme fait dans lamer le nageur* "nage" en contre-sens dans le monde qu'il s'est créé, mais également dans celui qui représente son environnement extérieur, à savoir ,en toute objectivité sa vie d'exilé ,ses espoirs, ses rencontres hasardeuses.

Les deux représentations (le chien famélique et Michael) viennent donc expliciter les stigmates d'un vécu chaotique. Lorsque le personnage surprend son reflet, c'est comme un coup fatidique du destin qu'il se prend (lui rappelant sa fin proche, une fin inéluctable pour lui qui , sur le chemin de l'exil, s'est délesté de toute envie de vivre),lui qui n'a plus personne. La référence artistique doublée d'un renvoi à un personnage de littérature américaine sont ici au service d'une description minutieuse de l'état végétatif du personnage principal, et dont s'inspire l'auteur pour évoquer le parcours et l'histoire tourmentés, mais néanmoins réelles de ceux qui font la triste réputation du foyer Sonacotra (qui précisons-le existe réellement en France).

Si les cinq textes de notre corpus regorgent de références de toutes sortes, *Le Dernier Refuge* de Salah Benlabeled, s'avère être pauvre en renvois référentiels. En

effet, les indices pouvant nous renvoyer vers une réelle transtextualité se font rares à la lecture du récit.

Ainsi, aux yeux du lecteur, ce texte se présente comme une authentique construction d'un récit autour d'une thématique redondante, laissant sur son sillage un aperçu du vécu de l'auteur ; la thématique du déracinement et d'incessants déplacements sont les axes autour desquels s'articule la trame du texte.

A partir d'un parallèle que nous avons établi avec *Notes d'une musique ancienne*, le deuxième texte de Salah Benlabed pour lequel nous avons opté, il nous apparaît évident que l'identité générique est en étroite corrélation avec l'éventuelle présence d'un élément intratextuel.

Si *Notes d'une musique ancienne* (œuvre autofictionnelle de par bien des aspects) offre au lecteur une multitude de références qui facilitent l'accès au sens du texte, *Le Dernier Refuge*, l'enferme dans l'ère de l'Algérie envahie, vers les années 1830/1840, vers ce type d'écrits qui portent en eux l'Histoire du monde, qu'on désigne par romans documentaires.

Il nous apparaît fort probable que par souci de garantie d'une certaine authenticité des faits, et afin de mieux ancrer le récit dans l'Histoire, la présence de références se trouve être limitée.

Néanmoins, nous en retiendrons deux, que nous jugeons utiles à la compréhension et à l'interprétation du texte.

La première plonge le lecteur directement dans l'histoire contemporaine de l'Algérie, dans laquelle s'insère l'histoire de son invasion par les troupes françaises en 1830. En effet, la mention de l'OAS, Organisation de l'Armée Secrète, structure politico-militaire française, réfractaire à l'indépendance de l'Algérie remet au goût du jour une page du destin tragique de ce pays si cher à Salah Benlabed.

Dans une forme de confession qui, sous-entend un certain dialogue avec Houria, l'héroïne de son récit, l'auteur intègre l'image réelle d'une Algérie mise à feu et à sang, plus d'un siècle après la première invasion des Français, période précisons-le qui voit le déroulement des événements du texte, et que Houria vit à ses dépens (par

besoin d'une alliance des tribus, son mariage est le résultat d'un arrangement politique).

Introduite dans la narration au moment où l'auteur voit Houria comme une représentation de l'histoire oubliée de son pays (car elle incarne à ses yeux l'ère des enfumades), cette référence historique active et réactualise les connaissances du lecteur quant au passé si peu commun de l'Algérie. En effet, en remontant l'histoire de son pays, de l'invasion des Français à Sidi Fredj, en passant par les enfumades de plusieurs tribus algériennes, au recours à la figure de Houria, mentionnant la guerre de libération nationale de 1954, et même au-delà, l'auteur voudrait tracer le parcours chaotique de l'Algérie livré, depuis la nuit des temps, aux oppresseurs les plus barbares.

Il s'agit pour lui donc de se placer en visionnaire et de chuchoter à Houria le calvaire qu'elle ne vivra fort heureusement pas, en la rassurant toutefois à propos de la présence de ces envahisseurs, et lui garantissant par ailleurs leur départ, certes temporaire, mais ô combien consolant et inespéré.

Cette référence renvoyant à une période précise de l'histoire de l'Algérie, outre le fait qu'elle laisse entrevoir sa complexité et la richesse des péripéties qui l'ont marquée, pousse le lecteur au-delà du moment qui tisse l'intrigue du texte, et l'emmène jusqu'à l'ultime étape qui voit la liesse populaire portée à son paroxysme, fêtant l'indépendance de l'Algérie.

Etape qui selon l'auteur, a été désacralisée, spoliée de sa valeur profonde et de l'impact qu'il aurait voulu encore plus grand, plus conséquent dans la mémoire collective. En effet, l'OAS cumulant les attentats et les attaques est arrivée à ternir les idéaux de liberté de la masse algérienne, et par ricochet à greffer, dans les esprits, l'idée lancinante, obsédante de la mort imminente.

Outre l'aspect historique qu'elle revêt, ce plongeon dans le parcours tumultueux de l'Algérie qu'offre cette référence notamment pour un lecteur non averti, celui qui la place sous le sceau des tueries, de la souffrance et de l'horreur, nous remarquerons que la référence à l'OAS requiert davantage de signification, une signification qu'on tendrait à relier au vécu de Salah Benlabed.

Ainsi, lorsque l'auteur associe l'horreur de l'OAS à l'exil d'un bon nombre de "pieds-noirs" une fois l'indépendance déclarée, c'est sa propre personne et son expérience personnelle qu'il revoit, lui qui avait également fui la violence du terrorisme des années quatre-vingt-dix.

A travers ces mots, selon lui, un contexte socio- politique et historique, une guerre déclarée avec tout ce que cela peut comporter comme risques et périls justifient la désertion, l'instinct de survie faisant tout le reste. Les horreurs perpétrées par l'OAS viendraient donc aisément justifier le départ des Français d'Algérie, ces derniers ayant peur d'éventuelles représailles algériennes.

Salah Benlabed use de mots justes et acerbes quant à l'interprétation de cette référence :

*« Un baroud de terreur qui a condamné les plus sages, ceux qui auraient mérité de rester au pays, à les suivre dans l'exil par crainte de notre vengeance... »<sup>185</sup>*

L'environnement menaçant, l'insécurité croissante, et l'instabilité de la situation légitimeraient un renoncement qui deviendrait, et est perçu comme salutaire. C'est le parallèle que dresse l'auteur, qui requiert alors toute une symbolique pour lui, puisque sa propre expérience d'exilé s'y reflète parfaitement. La similitude de son propre vécu et de ceux des Français d'Algérie confortent l'auteur dans son idée que l'exil est le refuge de toutes les appréhensions, de tous les tourments.

Quelques pages plus loin, une autre référence s'offre à nous, et dont nous jugeons judicieux de tirer profit pour accéder au sens du texte, et comprendre les réelles intentions de l'auteur.

Il faut savoir que le texte se compose de plusieurs parties dont l'organisation pourrait être, aux yeux du lecteur floue, voire même faire l'objet de nombre de questionnements. Il n'en est, cependant rien de tout cela, étant donné que chaque chapitre est surplombé de l'année du déroulement des événements qu'il relate.

---

<sup>185</sup> Salah Benlabed, *Le Dernier Refuge*, version numérique, p.33



Outre les chapitres qui concernent le vécu de l'héroïne Houria, son destin tragique, ses nombreux déplacements, son mariage arrangé, il en est d'autres qui revêtent une importance toute aussi considérable car ils représentent l'ancrage de la narration dans un contexte historique, politique et social.

Fragmentant la chronologie de la narration, l'auteur rapporte, dans un besoin de se confesser, à Houria l'envers du décor qu'elle connaît, l'invasion de l'Algérie vue par les soldats et dignitaires Français. Ainsi, deux chapitres ayant pour intitulés « Le mess des officiers 1 » et « Le mess des officiers 2 » se détachent de tout le reste et agissent en contraste avec l'expérience personnelle de l'héroïne.

C'est parmi un de ces deux mess qu'apparaît la référence à une personnalité faisant partie du paysage littéraire, et plus précisément philosophique.

Alexis de Tocqueville, philosophe et homme politique français dont la pensée marqua la scène intellectuelle française pour avoir prôné la liberté individuelle et la démocratie, verra sa réputation ternie à travers ce mess. En effet, lors de cette rencontre des officiers où il a été question d'avoir des échos français quant à l'occupation de l'Algérie, le nom d'un certain De Tocqueville, encore méconnu, est révélé pour ses prises de position belliqueuses.

L'image du défenseur des valeurs de liberté et d'égalité se trouvera désormais écornée, et jettera la confusion dans l'esprit du lecteur, et par ricochet sur Houria (puisque ne l'oublions pas, c'est à l'adresse de l'héroïne de son récit que les comptes rendus de ces réunions sont dirigés).

La confusion qui naît de la non-correspondance entre la pensée du philosophe, et ce qu'en rapporte le texte, place le recours à cette référence comme une condamnation des actions françaises, et ce en dépit de la doctrine qui anime De Tocqueville. Car, même s'il critique les travers de la colonisation et les réprovoque même, il n'en demeure pas moins qu'il justifie la présence française sur les terres algériennes.

La question quant à l'emploi d'une telle référence demeure bien présente. Si les chapitres concernant le vécu de Houria semblent être dictés par une volonté de dénoncer les massacres perpétrés par les forces françaises, une destinée jalonnée

d'affres, les enfumades meurtrières tristement connues de l'histoire algérienne, la figure d'Alexis de Tocqueville vient ajouter à la narration une touche de vraisemblance, une pointe de réalisme référentiel non négligeable. Dès lors, nous sortons du cadre purement fictionnel pour puiser dans l'aspect documentaire, historique et donc purement référentiel, l'accès au sens du texte.

L'alternance des deux donne ici lieu à un aspect authentique dont l'auteur n'hésite pas à abuser tout au long du récit. Nous serions même tentée de voir en l'apposition de cette référence une urgence à dire les mots, à rapporter l'Histoire de manière intégrale, en insérant les deux versions du conte funeste dont a fait l'objet l'Algérie de 1830.

En accolant ainsi le référentiel au parcours de Houria, son héroïne, Salah Benlabed inscrirait son texte dans ces ouvrages à caractéristique documentaire, et agirait de cette façon sur un lectorat non avisé de l'histoire de l'Algérie. En effet, tout comme Houria, le lecteur algérien serait convié à la rencontre d'un autre pan de l'invasion de l'Algérie, en 1830. Ce sont alors les coulisses de cette toute autre forme de colonisation qui se dessinent aux yeux du lecteur, et dont il devra percevoir toute la subtilité dans l'agencement du texte.

Cette référence agit donc dans le texte de plus d'une manière. Elle est dénonciation et réprobation des actes barbares de l'armée française (en prenant à témoin une figure dont le soutien à la colonisation de l'Algérie s'avère indéniable et assumé), et octroie par ailleurs de la valeur au récit, en l'ancrant dans l'Histoire, lui garantissant une historicité certaine, une véracité incontestable et incontestée des faits relatés dans les deux chapitres qui figurent la "partie documentaire et historique" .

### 2.3. Analyse des citations.

Le corpus sur lequel porte notre analyse, outre sa richesse textuelle en terme de références en tout genre, nous offre un florilège d'autres aspects inter/transtextuels. En effet, la pratique citationnelle semble être monnaie courante chez les écrivains de l'exil, qui y puisent une volonté d'étoffer leur récit en faisant appel aux paroles d'autrui, toujours suivant un contexte précis.

C'est la tâche à laquelle nous allons nous atteler, en isolant dans un premier temps les citations que nous jugerons porteuses d'un certain poids quant au contenu des textes. Nous chercherons par la suite à en analyser et à en interpréter le sens, en nous référant toujours à "l'arrière-plan textuel" dans lequel elles s'insèrent.

Citer une personne ,dans sa définition la plus globale et la plus large, reviendrait à user d'un procédé qui vise à rapporter les propos d'autrui, sans pour autant se les approprier, mais bien en se gardant de mentionner l'individu cité ; ce qui serait une garantie de sauvegarde de toute son authenticité, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi.

Une citation est un passage, une phrase "empruntée" qu'un auteur prend et intègre dans son propre écrit, tout en ayant à cœur de signaler sa provenance, et son origine. Nous avons usé d'une typographie particulière, et avec une certaine réserve, le mot qui évoque l'idée de l'emprunt, ce dernier se présentant sous la forme d'une citation non reconnaissable.

Plus communément encore, la citation est « *la reproduction d'un court extrait d'un propos ou d'un écrit antérieur dans la rédaction d'un texte ou dans une forme d'expression orale...* »<sup>186</sup>.

De cette définition émerge un vocable qui nous renvoie à une certaine conception de l'intertextualité, qui travaille le sens du texte, en y intégrant des bribes, des morceaux d'autres textes. Ainsi, le mot "reproduction" suggère de perpétuels mouvements au cœur d'un texte qui visent "l'absorption" et la "transformation» d'un texte antérieur. La citation donnerait donc lieu à la présence d'un texte dans un autre texte.

---

<sup>186</sup> [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

Cette idée se reflète dans la définition qu'en donne Anne Claire Gignoux :

*« La citation, qui signifie "action de citer, de rapporter les paroles d'une personne, un passage d'auteur ; paroles, passages rapportés", du latin citare, "convoquer", est considérée généralement comme la procédure minimale d'insertion d'un texte dans un autre, et donc d'intertextualité, "la relation interdiscursive primitive." . Elle consiste en la présence effective, dans un texte, d'un fragment d'énoncé appartenant à un autre énonciateur et ayant fait l'objet d'une énonciation antérieure. »<sup>187</sup>*

Perçue chez Genette comme "une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire (...) par la présence effective d'un texte dans un autre texte"<sup>188</sup>, la citation figure cette ouverture que propose un texte sur un autre. Il le fait exister en dehors de sa structure initiale, et l'insère dans une nouvelle dynamique, en lui insufflant un nouveau sens. C'est en quelque sorte une greffe, une transplantation génératrice de signifiante.

Faisant partie des quatre grands types intertextuels répertoriés par Gérard Genette, la citation a ceci de notable et de distinctif qu'elle se démarque par son caractère explicite. Pour le théoricien, il s'avère que la citation demeure, dans la pratique transtextuelle, la catégorie la plus "tangibile" et la plus facile à percevoir de la part du lecteur, quel qu'il soit.

A ce propos, il déclare :

*« Je définis l'intertextualité (...) par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...). Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec les guillemets, avec ou sans référence précise) ... »<sup>189</sup>*

Nathalie Piégay-Gros souligne également le caractère manifeste et incontestable de la citation, et lui reconnaît un avantage indéniable. En effet, outre le fait d'enrichir le

<sup>187</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.54 (citant le *Grand Larousse de la langue française*, tome 2, p.747, Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, éditions du Seuil, 1979, p.54

<sup>188</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, éditions du Seuil, Paris, 1982, p.8

<sup>189</sup> Ibid., p.8

texte, et d'offrir des possibilités d'interprétation non négligeables, elle contribue à ce que ce dernier soit hétérogène, et donc porteur d'éléments susceptibles d'engager un travail intellectuel de la part du lecteur.

Elle affirme :

*« Apparaît légitimement comme la forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre(...) caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation. »<sup>190</sup>*

Il est donc plus qu'évident que la citation intégrée dans un texte revêt plus d'un enjeu. En effet, elle détermine la forme qu'un texte peut avoir, en soulignant l'hétérogénéité, ce qui participe par ailleurs à une construction de sens, et à une batterie d'interprétations plausibles.

La pratique citationnelle offre également un signe de culture d'un auteur donné. Ainsi, un texte orné d'une citation n'a pas la même valeur que celui qui n'en a pas aux yeux du lecteur. Ce dernier ayant l'opportunité de décortiquer le contenu du texte à la lumière de ce que peut apporter une citation. Pour Charles Nodier, *"une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune"*<sup>191</sup>.

Bien que cette définition puisse sembler réductrice, elle met néanmoins en exergue les influences qu'un auteur peut avoir, et qui se traduisent à travers son écriture par des fragments d'autres textes. Ces derniers créent du sens et facilitent l'accès au texte centreur (l'hypotexte) qui vient assurer la pérennité des textes antérieurs.

Il est à signaler que la citation, par sa présence dans un texte, suggère un autre enjeu quant à l'auteur cité. Il s'agit de la responsabilité qu'endosse "l'auteur citant" quant à la reprise de la parole d'autrui. Dès lors, une relation tacite s'engage entre les deux auteurs (le citant et le cité), l'un devenant d'une certaine manière, le porte-parole de l'autre, cet autre qui justement lui garantit une certaine légitimité. D'un autre côté, la mention du nom de l'auteur cité, ou de l'ouvrage-source assure l'authenticité du texte, et laisse poindre dans l'esprit du lecteur une idée préconçue que la citation aura dessinée.

---

<sup>190</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, éditions Dunod, 1996, p.45/46

<sup>191</sup> Charles Nodier, *Questions de littérature légale*, éditions Crapelet, 1828, p.52

A ce propos, Michel Butor décrète :

*« Tout auteur (...) est le porte-parole en général fort peu conscient de tout un système d'auteurs parmi lesquels d'autres écrivains.*

*L'appel de citation est l'expression même de cette circulation d'autorité(...), et tout texte nouveau peut être considéré comme citation variée de textes antérieurs en général mal localisés, diffus. »<sup>192</sup>*

La citation représenterait en quelque sorte un chaînon, ou chaque maillon refléterait les dires d'un auteur. Dès lors, une succession de paroles intégrerait un effet de télescopage au sein du texte centreur, celui qui abrite les échos d'autrui. Par ailleurs, elle répondrait en quelque sorte à une dynamique de transmission, en prenant en compte le contexte dans lequel elle est insérée.

Ainsi, par l'usage de la citation, un auteur se porte garant, dans une certaine mesure de la "pérennité rédactionnelle ou littéraire" d'un autre, mais met en exergue également le texte de l'auteur cité, en lui accordant une place, et non des moindres, au cœur de son texte. Ladite place visant à analyser non seulement son contenu, mais aussi le rapport à l'autre, à cet autre auteur dont on s'inspire, et qui influe de manière inconsciente sur la portée sémiologique du discours, la manière dont l'existence d'une citation donnée produit du sens à l'intérieur du texte qu'elle étoffe. On ne peut donc prendre une citation isolément, ni restreindre sa signification à sa seule et simple présence dans le texte, au sens logique qu'elle revêt, sans prendre en considération l'auteur cité et l'ouvrage duquel elle est extraite.

Sur l'importance de la production de sens que reflète une citation, Antoine Compagnon, critique littéraire ayant consacré tout un ouvrage sur le processus et les effets de la citation dans le discours, son travail à greffer du sens là où elle est introduite, énonce l'aspect sémiologique de cette pratique en ces termes :

*« Elle (ndlr : la sémiologie) analyse, d'un point de vue synchronique et formel, le fait de langage que représente la citation ; elle observe la manière ou les manières dont la citation produit du sens, comme*

---

<sup>192</sup> Michel Butor, *Le Livre et les Livres, Répertoire IV*, Paris, éditions Minuit, 1974, p.442

*énonciation et comme énoncé, dans le discours où elle s'insère ; elle examine les perturbations que la citation ou les guillemets apportent au fonctionnement du langage que les logiciels qualifient de "normal". »<sup>193</sup>*

Pour le théoricien, la citation qui figure dans un texte est non seulement productrice de sens, mais constitue également un élément qui perturbe la régularité du texte dans lequel elle est introduite. En effet, un texte comportant une citation subit une "transformation" formelle (typographie changeante), mais arrive par ailleurs à une transposition de sens ; le sens premier étant celui qui ressort de son contact direct avec le texte citant, et celui qu'elle charrie avec elle, et que lui dicte le texte cité.

Dès lors, la citation n'est plus cet objet isolé, qui se présente entre guillemets, ou en caractères italiques agissant comme un système de greffe dans le discours, mais obéit plutôt à une exigence de production de sens, à un besoin de déstructurer le texte originel, en y insufflant une certaine hétérogénéité. Cette dernière trouvant son origine dans *"l'acte de prélever dans un texte antérieur, et de greffer dans un texte second."*<sup>194</sup>

A la lumière de cet aperçu théorique, nous nous attelons, à présent, à analyser certaines citations qui émaillent notre corpus. Nous choisirons celles que nous estimerons être les plus porteuses de sens.

Pour ce faire, nous entamerons ce travail d'analyse par les deux textes de Salah Benlabed qui, au passage, use modérément et avec parcimonie de la pratique citationnelle.

Dans *Notes d'une musique ancienne*, il est une seule citation provenant de Victor Hugo. Elle se présente comme suit :

*J'aime de ces contrées*

*Les doux parfums brûlants ;*

*Sur les vitres dorées*

*Les feuillages tremblants*

*L'eau que la source épanche*

<sup>193</sup> Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, éditions du Seuil, 1979, p.10

<sup>194</sup> Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, éditions Ellipses, 2005, p.55/56.

*Sous le palmier qui penche*

*Et la cigogne blanche*

*Sur les minarets blancs...*

Tiré du recueil *Les Orientales*, extrait du poème *La Captive*, ce huitain est introduit dans le texte dès les premières pages, au moment où le personnage-narrateur se rappelle des décennies qui ont marqué le cycle de sa vie, et au terme desquelles s'imposa à ses yeux un exil subi comme un déracinement.

Certes, ce recueil célèbre un certain orientalisme, la chaleur de l'Orient suintant à travers ses vers, et la femme occidentale captive qui en fait l'objet se trouve être admirative du pays qu'on lui a imposé, mais il est autre chose qui nous paraît importante à relever, et dont l'évocation apporte du sens au texte.

Ce qui est important à souligner dans le choix de l'auteur cité, plus que de la citation en elle-même, c'est que le poète lui-même, Victor Hugo au cours de son existence a vécu trois exils, aspect qui le rapprocherait inéluctablement du héros de *Notes d'une musique ancienne*.

Le choix de se tourner vers un auteur étant passé par l'expérience de l'exil, et de le citer n'est donc pas anodin, et Salah Benlabed tend à y trouver, selon nous, une certaine signification. Cette dernière ajoutant de la valeur, et mettant en exergue sa thématique de prédilection qui demeure l'exil, et qui laisse poindre une histoire dans laquelle il se reconnaît (n'oublions pas que le texte est une autofiction).

Cette citation qui vient greffer du sens, et apporter une certaine crédibilité au ressenti du personnage-narrateur apparaît au lecteur au cours de l'évocation des réminiscences, lorsqu'il se rappela de cet extrait que son père lui déclamait jadis, avant qu'il ne connaisse lui-même les souffrances de l'éloignement de la terre natale. Reliant ces vers à sa vie d'antan, le héros y lit une certaine prophétie, qui se réalisera pour lui une fois sa vie d'adulte entamée.

Si nous rattachons ce huitain au contexte qui l'a vu naître, si nous nous penchons sur les recueils dans lequel il a été introduit, et ce qu'il comporte comme thèmes et comme inspirations, nous serions tentée d'écarter tout rapprochement entre le contenu



de ces vers et le rapport au texte centreur. Ainsi, le lien semble bien tenu puisque ce poème s'avère être l'enchantement et l'émerveillement qu'a toujours eu Hugo pour l'Espagne. Ce pays qu'il chérit tant, pour y avoir vécu, l'amour et l'admiration qu'il y porte transparaissent tout au long de ces vers. C'est donc un hymne à l'orientalisme espagnol, un éloge des sons, des senteurs et de la chaleur hispaniques qui se dégagent de ces lignes qui ornent le récit.

Nous ajouterons également que l'intitulé de ce poème, *La Captive*, s'avère être abondant de sens. Ainsi, la femme dont il y est question est prétendue captive dans un pays oriental, mais elle finit (à l'image de celui qui l'a créée, Hugo) de se délecter de ces contrées encore inconnues d'elle.

L'idée de l'occidentale qui, paradoxalement, tombe en admiration devant l'exotisme de son nouveau décor, qui incarne également sa captivité et son étrangeté, vient se greffer à la précédente concernant Victor Hugo et son affection pour l'Espagne, et à marquer un contraste avec le vécu et le ressenti du personnage-narrateur même.

A partir de ce constat, de cette description de l'amour d'un pays, il est possible d'effectuer un parallèle. Certes, ce dernier est fort discutable d'un point de vue comparatif, mais il existe réellement et suggère un sens quant à l'interprétation de la citation.

En effet, si pour l'auteur cité, ainsi que pour le personnage fictif de *La Captive*, l'expérience de vivre dans un autre pays que celui où l'on est né, le fait d'être en contact avec des endroits inconnus suscite un profond engouement, un enthousiasme de la découverte et de l'inexploré, ce n'est pas un sentiment que le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne* partage.

Ce dernier, installé en terre d'exil, est loin d'apprécier la nouveauté de son nouvel environnement, et d'envisager la possibilité de s'y épanouir. Bien au-delà du changement du décor dans lequel il évolue, c'est un sentiment d'étrangeté qui l'habite, et encore plus la nostalgie qu'il nourrit à l'égard de son pays natal, et à tous les souvenirs qui s'y rattachent.

Il arrive même dans son désespoir à se comparer à l'illustre poète, de manière inattendue mais fort significative, pour marquer un certain contraste entre les deux situations. Ainsi, il confie au lecteur qu'une différence réside entre les deux exils. L'un étant souhaité et l'autre imposé, l'éloignement est vécu de manière différente pour l'un et l'autre. Lorsque Hugo s'ébahissait de la beauté orientale espagnole, lui était obnubilé par les images obsédantes de la terre-mère.

A propos de ce parallèle qu'il établit quant à la manière de vivre l'exil, il déclare :

« Victor Hugo n'a rien vu ! Moi, j'aimais son goût de clou de girofle sur mes rages de dents ; son odeur aussi, celle de la cannelle des gâteaux de fête, les couleurs de ses couchers de soleil droit devant sur sa mère... »<sup>195</sup>

Cette comparaison, aussi impromptue et présomptueuse qu'elle puisse paraître, est néanmoins riche d'interprétations constituant un éventuel éclairage sur la présence de ces vers. En effet, elle fait ressortir par un effet de contraste toute la douleur de l'exil, à travers laquelle se dessine un amour presque viscéral pour l'Algérie de son enfance.

En gardant l'idée de discordance sur laquelle s'appuie la mention de cette citation, nous avons remarqué, tout au long de notre analyse que ladite citation, en l'occurrence ce huitain travaille foncièrement le sens du texte dans lequel il est intégré, mais de manière non linéaire ; nous supposons qu'elle n'est présente que pour contrecarrer la vision et la conception qu'a le personnage-narrateur de l'exil, la puisant de sa propre expérience.

Le second roman de Salah Benlabeled, *Le Dernier Refuge*, à l'image du précédent ne renferme qu'une seule citation.

Cette dernière, tout comme la précédente, se présente sous forme d'un souvenir d'enfance que le narrateur adresse à l'héroïne Houria. Il s'agit pour lui, de relier son histoire, à celle de Houria, et ce à travers une image d'antan, dans laquelle l'héroïne pourrait se retrouver.

---

<sup>195</sup> Salah Benlabeled, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.22

Cette citation se manifeste comme suit :

*« Tous ces départs me rappellent une chanson que l'on nous apprenait à l'école de la colonisation : "Malbrough s'en va en guerre...Ne sait quand reviendra..." Cela ne finira donc jamais ! »*<sup>196</sup>

Cette manifestation du narrateur fait irruption au cours de la narration à un moment dans lequel le narrateur (et donc l'auteur) s'identifie. En effet, les départs dont il y est question, en l'occurrence ceux de de Moumen, époux de Houria, sont redondants et lui laissent un sentiment amer d'abandon. Car, précisons-le, au cours de la narration, et de l'évolution de l'intrigue, la thématique du déplacement, du voyage et du départ est omniprésente.

La destinée de Houria étant étroitement liée à l'aspect historique du texte, à la figure de l'Emir Abdelkader, elle surgit aux yeux du lecteur comme étant un tissu fabuleux de pérégrinations, depuis son départ de son village natal, jusqu'au dénouement final, et à son refuge au cœur du désert, accompagnée de la nouvelle famille qu'elle s'est constituée.

A présent, si nous nous penchons plus profondément sur ces deux lignes de chanson que rapporte le narrateur, nous remarquerons qu'elle a été détournée de son contexte initial, pour être adapté à celui du récit.

Chanson traditionnelle française datant du XVIIIème siècle, elle retrace l'épopée d'un officier britannique, inspiré de John Churchill, du premier duc de Marlborough qui s'en est allé à la guerre, et dont la tradition dit qu'il n'est plus jamais revenu, mais qui ne fut finalement que blessé. Ledit duc fut raillé dans la tradition française et passé pour mort, parce que consacrant sa carrière à lutter contre la France.

L'idée première qui ressort de cet aperçu, nous semblant être la plus explicite, et justifiant la présence de ces deux phases, est celle de la guerre. Ainsi, entre l'officier qui se dirige vers le champ de guerre, et l'époux de Houria, l'auteur semble ne pas percevoir de différence. En effet, à ses yeux les deux désertent le lieu de vie pour s'engager sur la voie du combat. Ce qui nous conduit inéluctablement vers la

---

<sup>196</sup> Salah Benlabeled, *Le Dernier Refuge*, version numérique, p.78

deuxième idée que laisse entrevoir cette citation, celle du départ. Vocabulaire riche de sens et d'enjeux aux yeux de Houria puisque les plus grandes étapes de son existence et de son parcours ont été jalonnées par la notion de déplacement, le départ consécutif à la guerre vient décrire le sentiment d'abandon et de désertion subis par l'héroïne, et ce dans un schéma répétitif, qui la ramène à la blessure originelle ; celle de la perte de son premier époux et de son enfant, emporté par les flots.

Les deux idées, celle d'une supposée guerre, et l'expédition qui s'en suit nous permettent de dresser une sorte de parallèle entre le vécu de Houria, et celui de l'auteur. En effet, l'association des deux donnerait lieu à un effet de miroitement ; la guerre à laquelle assiste Houria, impuissante et résignée est celle qui a vu les forces de l'armée française envahir son pays. Un siècle et quelques décennies plus tard, ce dernier vivra une autre guerre, celle de l'obscurantisme religieux, à laquelle l'auteur assistera, et dont les retombées le frapperont de plein fouet, le contraignant même à l'exil et au déracinement.

Outre cette superposition de perspectives qui nous dirigent vers deux interprétations possibles, il en est une troisième qui relie l'auteur, ce qu'il a vécu, au contenu de son texte.

Ainsi, en se permettant d'isoler de leur contexte premier ces deux phrases qui émaillent le récit, à ce moment précis de l'intrigue, faisant ressortir toute la symbolique du départ répété, il nous est possible de les considérer comme émanant non plus du narrateur, dont l'héroïne serait une espèce de descendante, mais découlant directement du vécu et de l'expérience exilique de l'auteur lui-même.

De ce fait, lorsque l'auteur déclare, en prêtant sa parole au narrateur, « *...Ne sait quand reviendra...* », c'est de sa propre personne qu'il peut s'agir, de son propre déplacement qu'il dit à demi-mots (rappelons que Salah Benlabed a connu l'exil suite au contexte particulier qu'a vécu l'Algérie dans les années 90). Se substituant au personnage de Marlborough, il en porte le costume, et d'une certaine manière la destinée également, car s'en allant lui aussi mener une guerre, certes un peu moins conventionnelle, mais qui se trouve être tout aussi périlleuse étant donné les enjeux

qu'elle comporte ; le sentiment douloureux de déracinement est ressenti comme une seconde peau.

Comme nous l'avons vu, cette citation est intéressante de par le fait qu'elle agit sur le sens du texte, et cela à deux niveaux. Celui qui renvoie à la thématique du départ répété, et qui concerne directement Houria, l'héroïne et son cercle familial, l'évolution de son parcours, et celui qui, plus largement reflète le parcours personnel de Salah Benlabeled.

Le recours à la citation est aussi fait de manière parcimonieuse, chez Sadek Aissat.

Ainsi, nous en retrouvons une dans *L'Année des Chiens*, que nous jugeons fort intéressante du point de vue thématique, mais qui travaille également à mettre en exergue le sens caché du texte.

L'auteur, en décrivant l'arrivée du personnage-narrateur en terre d'exil, use d'une citation de Dominique Eddé, reconnaissable à sa forme italique. Elle est extraite de l'ouvrage *Lettres Posthumes*, publié en 1989, et se présente comme suit :

« *La pâleur d'un quartier de lune posé sur un décor de ville.* »<sup>197</sup>

Dominique Eddé est une femme de lettres, écrivaine et éditorialiste d'origine libanaise qui a connu l'expérience de l'exil, et qui n'a cessé d'arpenter pays et villes tout au long de sa carrière. Aujourd'hui, elle partage sa vie entre Beyrouth, la Turquie et Paris.

Pour l'écrivaine, fortement imprégnée par sa ville natale, et les souvenirs qu'elle y rattache, le contexte qui entoure ses *Lettres Posthumes* est fort particulier et nous pousse à nous pencher un peu plus profondément sur ce qui caractérise l'écriture d'Eddé dans cette œuvre.

Patriote, portant l'amour de sa patrie natale, qui se traduit dans son écriture par un aspect nostalgique, l'auteure laisse apparaître dans ses textes, en l'occurrence *Lettres Posthumes*, tous ses doutes et ses interrogations quant au devenir de son pays, qui a été longtemps enfermé dans les méandres d'une guerre civile sanguinaire.

---

<sup>197</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.94

En effet, il est judicieux de rappeler un pan de l'Histoire du Liban, qui a connu dès 1975 quinze ans de guerre civile, due en partie au refus de la communauté chrétienne d'accepter et de reconnaître les réfugiés et combattants palestiniens (qui avaient élu Beyrouth comme base contre Israël) ; le système politique, économique et institutionnel du Liban reposant sur la notion de confessionnalisation diversifiée.

Il est à relever que la figure de l'écrivain exilé, en perpétuel questionnement sur l'Histoire de son pays, les enjeux de la guerre civile qui le ravage, ses rebondissements, l'image obsédante du pays natal qui habite ses récits, enfin le sentiment de déracinement et de perte de repères identitaires, trouve écho chez Sadek Aissat à travers la mention de cette citation, qui renvoie elle-même à ce profil typique d'auteurs issus de l'exil, et ce qu'il soit décidé ou imposé.

Pour pouvoir dresser un parallèle qui viendrait justifier l'évocation de cette citation, et de l'auteure citée, nous jugeons fondamental de la replacer dans son contexte initial. Cela facilitera l'accès au sens du texte, et nous permettra d'identifier le rapport ressortant de son emploi.

*« La réalité nous manque. Elle a tantôt la forme écrasante d'une bombe et tantôt la pâleur d'un quartier de lune posé sur un décor de ville. En somme, elle est là où nous ne voyons que du feu. Elle est trop cruelle pour être vraie ou alors trop douce. Elle n'est jamais comme elle est. On peut toujours dire que cent familles ont été massacrées tel jour et à telle heure, mais comment dit-on ce qui se passe dans le regard d'un survivant ? »<sup>198</sup>*

Nous relèverons à partir de cette citation, incluant celle qui prévaut dans le texte, deux perspectives antinomiques auxquelles peut être confronté tout individu vivant une guerre civile au sein de son pays.

D'une part, la réalité et la conscience d'un contexte politico-historique et social particulier, porteur de bouleversements certains mène inéluctablement vers un langage violent, qui renferme une forme de remise en question du statut du pays, et de son devenir. Ce langage violent se traduit par des épisodes sanguinaires, des massacres,

---

<sup>198</sup> Dominique Eddé, *Lettres Posthumes*, éditions Gallimard, 1989, p.114/115

des tueries, arrivant même jusqu'à l'hécatombe comme ce fut le cas dans l'Histoire funeste de l'Algérie et du Liban.

D'autre part, et c'est la deuxième perspective qu'on peut tirer de la citation d'Eddé, celle qui nous intéresse réellement et sur laquelle nous pouvons appliquer le vécu et le parcours du personnage-narrateur de *L'Année des Chiens*, la conjoncture donnée d'un pays traversant une crise politique et sociale ouvrirait la porte à un exil possible ; une sorte d'échappatoire se dessine alors constituant un éventuel salut face à la menace grandissante que peut représenter une guerre civile.

Nous ajouterons que la dernière phrase de cet extrait est lourde de sens quant à la perception par le lecteur, de celui qui déserte son pays natal, du survivant malgré lui, et qui porte jusqu'aux tréfonds de son être l'image symbolique de la mort.

C'est dans cette seconde perspective que s'inscrit l'interprétation de la citation mentionnée par l'auteur, et à travers laquelle nous essaierons de générer du sens.

Rappelons que Sadek Aissat n'a employé, pour illustrer son propos, qu'une partie de la citation évoquée ci-dessus. En effet, il s'est limité à ce qu'il a jugé être le plus significatif quant au contenu de son texte.

Elle intervient dans la narration, lorsque l'exilé de *L'Année des Chiens* arrive en terre d'accueil, et commence à percevoir tout au fond de lui les premières appréhensions de son nouveau statut, les signes de son étrangeté. L'image pour laquelle opte Sadek Aissat est celle qui renvoie à l'image détachée de l'exilé indifférent à ce qui l'entoure, qui porte avec lui son histoire, et qui voit dans le pays d'accueil un horizon flou, pâle, sans aucune nuance, ni aucune teinte joviale.

En terre d'exil, c'est la morne grisaille qui prime, c'est la lumière presque inexistante d'un quartier de lune qui prévaut. L'espoir est peu permis dans un environnement hostile, au cours d'un parcours semé d'embûches, qui plus est quand on transporte avec soi le regret et la désillusion.

Sadek Aissat va encore plus loin en précisant que Dominique Eddé évoque le Liban en des termes crus. A ses yeux, son pays natal s'est transformé en un lit d'hôpital<sup>199</sup>.

---

<sup>199</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.94

Image fort saisissante quand nous nous rappelons la guerre civile qui a sévi dans le pays, et à laquelle est renvoyée en écho celle de l'Algérie. En effet, le personnage-narrateur se retrouve dans les paroles d'Eddé, en considérant pour sa part que l'Algérie est devenue une terre de sépulture, réceptacle de haine et d'ignorance.

C'est un coup de maître pour Sadek Aissat qui a réussi en ne se servant que d'une seule citation à faire naître du sens, et cela sur plusieurs niveaux. Le fait de porter son choix sur une écrivaine libanaise dont le parcours comporte les traces de l'exil, pour qui l'image du pays natal est entachée par les séquelles de la guerre civile, n'est nullement fortuit, et vient étoffer le texte d'une symbolique riche de sens quant aux enjeux de l'exil vécu par le personnage-narrateur.

Dans le deuxième texte de Sadek Aissat *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, nous avons retenu deux citations dont nous tenterons de saisir le contenu, et d'en interpréter le rapport au texte.

Il est à noter que contrairement à *L'Année des Chiens* dont les citations sont intégralement insérées dans la narration, *Je fais comme fait dans la mer le nageur* se manifeste comme étant un texte discontinu, fragmenté, orné tout au long de la narration de « Post-it », qui constituent le cahier du personnage-narrateur, dans lequel il consigne ses pensées et ses réflexions, des phrases retenues de ses nombreuses lectures, des citations ayant suscité son intérêt...etc.

La première que nous avons choisie, et qui nous semble lourde de sens et de symbolique quant au contenu du texte se place au tout début de ce dernier.

Elle nous vient de Fernando Pessoa, et ce qui est troublant, c'est qu'elle se présente, de manière non plus codée, en caractères italiques ou en gras, mais comme faisant partie intégrante du texte. Un lecteur n'aurait su et pu la détecter s'il n'y avait eu l'auteur cité, ainsi que les traits typographiques (deux points). Elle se manifeste de la façon suivante :

« *Un poète que j'aime, Fernando Pessoa, écrivait : Penser c'est avoir mal aux yeux.* »<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.267



Fernando Pessoa est un écrivain, poète et critique d'origine portugaise. Orphelin de père très jeune, trilingue, ayant connu l'expérience de l'exil, puisqu'avec sa mère, il s'installa en Afrique du Sud (où il vécut une partie de son enfance), il fut l'un des hommes de lettres les plus engagés de par ses écrits, et l'un des instigateurs du modernisme littéraire dans le paysage artistique portugais des années quatre-vingt.

Cette citation est extraite de son œuvre *Le Gardeur de troupeaux et autres poèmes*. Cet ouvrage, publié sous l'hétéronyme d'Alberto Caeiro (Pessoa étant friand des pseudonymes) dévoile les pensées et les élucubrations d'un gardien de troupeaux, mais qui n'en est pas réellement un, et qui en vient par ses réflexions à dire que le monde dans lequel il vit n'est que vacuité et futilité.

En effet, il ne suffit pas pour lui de le voir pour aspirer à le comprendre, la difficulté étant de pouvoir dépasser le visible pour appréhender le monde qui nous entoure. L'homme vivrait, selon Pessoa, dans l'illusion de connaître la sphère dans laquelle il évolue, mais il est uniquement entouré de la simplicité frappante de ce monde, qui l'enfoncé dans une solitude avérée, comme c'est le cas de ce fameux personnage qui s'imagine une vie, et s'invente une destinée de gardien de troupeaux.

Cette citation apparaît, comme nous l'avons dit précédemment, au tout début du texte, marquant ainsi son incipit, et donnant une ébauche du profil de D.Z, l'un des personnages les plus emblématiques de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*.

Il est à préciser qu'elle génère du sens sur deux niveaux ; l'un ressortant du verbe « penser ». La seconde visant à mettre en lumière l'expression « c'est avoir mal aux yeux ». C'est la juxtaposition de ces deux éléments qui rendra plus compréhensible le contenu des premières pages du texte.

D.Z, personnage vivant l'exil, enfant du déracinement et de la déchéance, est poussé par son mal-être à « penser ».

Ce vocable que nous userons avec précaution, parce que révélant un sens tout particulier, représente une métaphore relevant de la perception d'un nouveau statut. En effet, dans l'exil, la distance et le recul qui y sont conséquents provoquent des

faiblesses, et une vulnérabilité saisissante ; ce qui rappelle, inéluctablement, les images du passé.

C'est précisément là que trouve toute sa signification le mot « penser » et la symbolique qu'il comporte. Ainsi, ce dernier ne relève plus d'une démarche cérébrale censée structurer des réflexions et un raisonnement. Il acquiert, sous la plume de Sadek Aissat une acception toute nouvelle ; celle qui évoque, et enclenche un mécanisme d'introspection. Cette dernière imposant aux yeux de D.Z un enchaînement de réminiscences cuisantes, lui rappelle la précarité de sa situation, et l'ancre davantage dans un monde qui lui est difficile à déchiffrer, parce que ne s'y reconnaissant pas. Son étrangeté se trouve être confirmée par la nostalgie qui l'habite.

Penser serait donc revoir ce qui fut, les clichés d'un passé glorieux. Cela représenterait le fait de nourrir la nostalgie et l'amertume qui désormais constituent les tristes compagnes de chaque exilé de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*.

Le deuxième angle de vue, et par ricochet d'interprétation que nous pouvons soulever de cette citation est celui qui s'inscrit dans l'expression « avoir mal aux yeux ».

A l'instar du terme « penser » qui acquiert dans ce contexte un sens nouveau, la formule sentencielle qui l'accompagne se voile elle aussi d'une définition que nous pourrions qualifier d'inusitée.

En effet, la proposition « avoir mal aux yeux » loin de constituer un quelconque renvoi à une gêne oculaire, ou à un certain domaine médical, laisse entrevoir dans le contexte exilique toute la symbolique de l'acte de la souvenance, puisqu'elle y est étroitement liée.

Ainsi, si nous faisons le lien et remettons la phrase dans son contexte, à savoir lorsque Sadek Aissat brosse le portrait de D.Z au contact de l'exil, nous remarquerons que le processus de convoquer des souvenirs en appelle un autre. Une réaction naturelle du corps humain, un mécanisme physiologique ; le larmoiement.

Mais ce dernier, au vu des enjeux que représente l'exil ; de cette tentative de s'inventer l'image du bonheur, en fuyant un contexte socio-politique singulier n'est

qu'un faible mot. La dépersonnalisation qui y est affiliée achève de plonger les personnages de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* dans un monde marginal, suggérant une frange de la société qu'on voudrait, inconsciemment, ostraciser.

Avoir mal aux yeux reviendrait à dépeindre, en métaphorisant, la douleur de l'exil. Cette dernière, outre le fait d'habiter tout l'être, se loge par ailleurs dans ce qui semble refléter l'âme d'une personne, ses yeux. C'est donc un déferlement de larmes, de sanglots qui s'y lit, et qui viendrait répondre en écho à toutes les réminiscences convoquées par l'absence et la privation de l'exil.

A l'instar du gardeur de troupeaux qui se résigne à ne plus comprendre son monde, et la manière dont il tourne, l'exilé du texte, D.Z se résigne, non plus à vivre son exil, mais plutôt à le subir comme un échec cuisant. Loin d'être la concrétisation du bonheur, il est la douleur des yeux qui n'ont que trop pleuré le pays perdu, le passé déchu.

La seconde citation que nous avons retenue de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* nous plonge de plain-pied dans l'univers littéraire allemand, puisqu'elle nous vient de Friedrich Hölderlin.

La dite citation est située vers la fin du texte, à un moment capital de la narration, lorsque le personnage-narrateur arrive au seuil de son existence d'exilé, qui se voit couronnée par des crises de démence régulières.

Extraite du poème hölderlinien *Pain et Vin*, elle se présente, surplombée de la mention "post-it" comme suit :

« Là-bas joue un amant qui sait ? Ou peut-être un homme saisi de solitude. »<sup>201</sup>

Il faudrait souligner que le poème duquel est tirée cette citation fait partie des écrits de la folie, compris entre 1807, et la mort de Hölderlin en 1843. Le poète allemand, dont le vécu ne fut que la répétition d'un schéma existentiel, a été marqué par de nombreuses errances, correspondant chaque fois à une étape cruciale de son parcours. Evoluant dans plusieurs pays et villes (Maulbronn, Francfort, Hauptwyl en Suisse,

---

<sup>201</sup> Ibid., p.375

Bordeaux en France), il représente à merveille la figure du poète étranger en tout lieu, philosophe, passionné et légèrement troublé.

Le poème *Pain et Vin* est une superposition de thèmes différents qui, pourtant, s'imbriquent les uns dans les autres, et dont les vers arrivent à générer un sens homogène et compréhensible. Entre la ville qui s'endort lorsque la nuit étend son obscurité, le marché qui se conforte dans un silence pesant, la lune qui émerveille l'univers, la nostalgie des souvenirs du passé, la musique lointaine qui presque s'éteint, ressort l'image d'un quidam qui au cœur de la nuit feutrée se penche sur les visions de son passé, et les souvenirs qui y sont rattachés.

Si nous remettons le vers dont il est question ici dans son contexte, le cinquain dans lequel il s'inscrit, nous remarquerons la jonction de deux caractéristiques propres au personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*.

« *Mais au cœur des jardins s'éveille et*

*tremble une musique lointaine,*

*Là-bas joue un amant, qui sait ? ou peut-*

*être un homme saisi de solitude*

*Qui se souvient de ses amis perdus, de sa jeunesse... »<sup>202</sup>*

En nous appuyant sur le contenu de ces vers, et compte tenu du parcours du personnage-narrateur, nous remarquons qu'il y a un processus de télescopage. En effet, de ces quelques lignes dont la citation qui nous intéresse, émerge le profil d'un individu baigné par une certaine culture musicale (admirateur de musique chaabi, et d'El Anka en particulier), une personne habitée par les images de son passé, arrivant même jusqu'à le sacraliser ; images prenant tout leur sens dans la solitude froide de l'exil dépersonnalisant.

Pareillement à Hölderlin qui ne s'est jamais senti nulle part chez lui, le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* ne cesse de crier le manque

<sup>202</sup>Gustave Roud, *Pain et Vin*, vers 11-16, in Hölderlin, Œuvres, Philippe Jaccottet, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.808

lancinant de son pays, et l'exil subi et vécu comme un arrachement à ses origines, à ses racines.

A la douleur du déracinement, s'ajoute un sentiment profond de solitude. En effet, l'exilé de ce texte, bien qu'entouré de ses compagnons d'infortune (rappelons que le foyer Sonacotra est l'abri des réfugiés de tout horizon) se retrouve dans l'exiguïté de son espace de vie seul, ayant comme animal de compagnie une araignée, rattrapé et même obsédé par ce qui fut pour lui les journées les plus heureuses de son existence, avant le dégénérescence de son être.

La solitude doublée du sentiment de non-appartenance, exacerbée dans un espace inapprivoisable, mène de manière inéluctable le personnage-narrateur vers une succession de crises de démence auxquelles il ne peut se soustraire, et qui lui paraissent être la conséquence logique du cheminement exilique, ce dernier ne pouvant être vécu qu'à travers une confrontation avec soi-même ; un plongeon rétrospectif vers les tréfonds de l'âme humaine pour révéler son caractère sordide, en pleine dérive.

La folie vient, dans ce contexte, compenser la distanciation d'avec le monde environnant, et d'avec soi-même. Elle créerait un nouveau monde pour l'exilé qu'est le personnage-narrateur, qui y voit comme une sorte de refuge, une espèce d'exil dans l'exil. En effet, étape consécutive de l'exil, elle constitue l'ultime arrivée, la destination finale d'un solitaire en mal de vivre.

Cette citation renfermerait donc en elle-même trois caractéristiques du personnage exilé. Ainsi se reflète chez ce dernier le sentiment amer de la nostalgie mélancolique qui convoque le passé, la solitude environnante avivée par un ressenti d'étrangeté, et enfin la démence résultant d'un statut non assumé (inhérent au vécu du poète allemand, ayant lui-même connu les affres du déséquilibre psychologique).

La citation dépasserait le simple fait du contexte dans lequel elle est insérée, par rapport à l'évolution de la narration et du personnage-narrateur. Elle trouverait plutôt sa signification et sa valeur dans la figure de l'auteur cité, qui viendrait mettre en lumière d'une certaine manière son contenu, et par ricochet, justifier son emploi par l'auteur citant. Ainsi, le poète allemand Hölderlin, connu pour sa vie atypique, son idéologie et ses épisodes démentiels, viendrait mettre en lumière la présence d'une

telle citation, à partir de laquelle un lecteur averti pourra établir un parallèle avec le héros de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, dans la visée d'appréhender davantage ses états d'esprit.

Nous passons à présent à notre troisième auteure, Latifa Ben Mansour.

Dans *La Prière de la Peur*, l'écrivaine n'a pas hésité à orner son texte de citations de toutes sortes. Cette pratique littéraire s'avère être chez elle omniprésente. Néanmoins, nous en retiendrons deux que nous avons jugées fort intéressantes à analyser, et qui participent à la construction du sens du texte.

La première se situe dans la narration au moment des retrouvailles de Hanan "la vivante" avec les membres de sa famille, au village des ancêtres Ain El Hout. Nous userons, tout au long de notre analyse, de ce qualificatif pour marquer la différence avec l'autre Hanan, sa cousine, celle qui succomba à ses blessures suite à une attaque terroriste.

Elle intervient lors d'un échange entre Idris, l'époux de Hanan "la vivante", et son cousin Moulay. Cette discussion eut lieu lors du départ pour le mausolée de Sidi Mohammad Ben Ali, là où reposait Hanan, avant qu'elle ne soit emportée par l'ignorance de ses bourreaux.

Elle se manifeste comme suit :

*« ...Les hommes croient diriger et régenter, mais crois-moi, sans ses femmes, cette famille n'aurait pas duré des siècles ! Ici, on applique à la lettre le Dire sacré du prophète : "Trois choses de votre monde parmi tout ce qu'il contient de triple, me furent rendues dignes d'amour : A savoir les femmes, les parfums et la prière qui procure la fraîcheur à mes yeux." ... »<sup>203</sup>*

Ce hadith, venant du plus sacré des prophètes, du guide spirituel dans la religion musulmane, du modèle à suivre en termes de vertus et de valeurs, laisse voir toute la place qui est donnée aux femmes dans l'Islam.

---

<sup>203</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, éditions La Différence, 1997, p.135

Il dépeint et contient toute la vision du messager de Dieu concernant celles qu'il considère comme les égaux de l'homme. En effet, de tout temps, à travers l'histoire de l'Islam, le prophète Mohamed n'a cessé de défendre les droits des femmes, d'intercéder en leur faveur, de voir en elles des êtres autonomes, jouissant de libertés, ayant le droit à la parole, leur reconnaissant enfin un rôle fondamental dans la structure de la société.

Avec l'avènement de l'Islam, et de ses préceptes, la femme musulmane s'est vue changer de statut. Elle s'est vue échapper du joug du mâle dominant, socle des sociétés patriarcales, pour enfin aspirer à une certaine reconnaissance, une indépendance à exister en dehors de la figure masculine, et d'un certain rigorisme dont se proclament les sociétés arabo-musulmanes.

Pour le précurseur que fut le prophète Mohamed, l'image de la femme s'est déstructurée au contact d'un Islam qui l'a portée aux nues, mais qui surtout a participé à la libérer des injustices, de l'oppression et des ignominies dont elle fut l'objet, tout au cours de l'Histoire de l'humanité.

Cette conception apologique de la femme se reflète à merveille dans les dires du prophète. Ainsi, à ses yeux, la figure féminine, en dehors du fait qu'elle engendre la vie, donne sens à cette dernière en inspirant l'amour. A l'instar des parfums, senteurs et autres coquetteries dont le messager de Dieu était friand, tout comme la prière qu'il vénérât et qu'il considérait comme une purification, la femme a de ceci de particulier pour lui, qu'elle représente ce paradoxal composé de force et de fragilité, de combativité et de passion. Elle est porteuse de vie, d'amour, mais aussi d'un sens de l'engagement, et de l'abnégation qui frise l'impensable par moments.

C'est cette représentation de la femme arabo-musulmane, et plus particulièrement de la femme algérienne qui est décrite, et fortement détaillée, tout au long du texte de Latifa Ben Mansour.

Il est utile de préciser, pour la compréhension de l'enjeu de ce hadith quant au contenu de l'ouvrage, que *La Prière de la Peur* est un texte foncièrement "féminin" dans la mesure où de chacune de ses pages s'élève l'éloge de la femme. Par ailleurs, nous noterons que les principaux personnages, ceux qui détiennent la vérité de

l'intrigue et son évolution, sont des figures féminines. Ainsi, Hanan la défunte, Lalla KENZA, l'aïeule qui la veille et l'assiste jusqu'au bout de son chemin, Hanan la vivante, celle qui est chargée de lire le manuscrit de sa cousine, les femmes de la tribu et de la famille prennent en charge la narration, et font cercle autour de la thématique centrale, tout en l'ornant d'une touche propre à elles, d'une sensibilité doublée d'une identité culturelle, qui les poussent à magnifier le texte -sous la plume de l'écrivaine- de proverbes ancestraux, et de chants immémoriaux.

Ce texte, en dehors du fait qu'il se constitue d'une armada de thèmes, greffés les uns aux autres, ayant comme toile de fond la guerre civile et ses répercussions, l'Algérie des années quatre-vingt-dix, un contexte socio-politique presque pathologique, porte en lui-même l'admiration et même la sacralisation de la femme algérienne.

En effet, Latifa Ben Mansour dresse, à travers son texte et les personnages qu'elle y dépeint, une espèce d'hymne à la femme, dans tout ce qu'elle a de plus caractéristique, et de plus notable. Il s'agit pour elle de retravailler, resculpter la figure de la femme algérienne dans l'inconscient collectif, une figure demeurée trop longtemps enfermée dans les carcans de traditions archaïques. Eveiller les consciences sur le statut de la femme algérienne, qui n'a été que trop ignorée, est le thème qui sous-tend toute la charpente du texte.

Représentant l'axe autour duquel s'articule chacune des actions rapportées dans la narration, chaque grande décision étant prise par une femme, occupant même par moments l'espace "patriarcal", les personnages féminins de *La Prière de la Peur* s'approprient la scène qu'elles jugent mériter ; celle qui de coutume est léguée aux hommes. Leurs manifestations prennent d'autant plus de valeur et d'ampleur qu'elles s'inscrivent dans un contexte spécifique, celui des horreurs d'une guerre civile sanguinaire.

Au vue de toutes ces précisions concernant la symbolique de la femme que renferme le texte, l'emploi d'une telle citation, venant d'une illustre personne, figure de sagesse et d'exemplarité, trouve tout son sens, et vient appuyer l'idéologie qui se lit en filigrane tout au long de la narration.



Ainsi, la parole de l'envoyé de Dieu vaut d'or, et vient ajouter dans le contenu du texte comme une marque d'authenticité, qui lui ajoute une plus-value, et vient en conditionner la réception auprès du lecteur.

Il est une autre possibilité d'interpréter cette citation. Ainsi, et partant du principe qu'elle sacralise la femme, elle pourrait être un éventuel hommage à toutes les femmes tombées "au champ d'honneur", toutes les victimes de l'ignorance fanatique des années quatre-vingt-dix, toutes celles qui ont refusé de se plier à la volonté de leurs bourreaux, celles qui ont crié haut et fort leur soif de liberté, et qui ont vécu dans la douleur leur insurrection. C'est une sorte d'invitation à voir dans la femme algérienne la valeur et le courage indéniables qui, du reste, ne sont plus à prouver.

Cette citation valorisant la femme, employée par l'écrivaine Latifa Ben Mansour, trouverait par ailleurs son origine, dans l'éventuelle idéologie de l'auteure. Il ne serait pas inutile de souligner que les deux textes de Latifa Ben Mansour, pour lesquels nous avons opté, ont pour personnage principal une femme, et ce sont également des figures féminines qui portent la narration et l'intrigue ; ceci nous enverrait vers une éventuelle idéologie ; celle qui laisserait présager la tendance féministe de l'auteur, ses convictions à vouloir lutter pour les droits des femmes à travers ses écrits.

La deuxième citation retenue de *La Prière de la Peur* est chargée d'une symbolique révélatrice, et acquiert une signification toute particulière, car elle nous renvoie, de manière imperceptible au propre vécu de Latifa Ben Mansour.

Cette citation nous vient du poète populaire Ibn Msayab, et revient à plusieurs reprises tout au long du texte. C'est dire donc à quel point elle revêt une importance capitale quant à l'interprétation du récit.

Elle se manifeste comme suit :

« *"Je ne suis qu'un étrange étranger*

*Nul à mon sort ne s'est intéressé*

*Sur mes joues, des sillons par les larmes sont tracés..." »<sup>204</sup>*

---

<sup>204</sup> Ibid., p.179

Cette citation est extraite du poème « *Ana barani ghrib* » qui a été repris à plusieurs reprises et par nombre d'artistes, dont Amar Ezzahi, et celle à laquelle fait référence l'auteure, Cheikha Tetma.

Le poème, qu'on pourrait littéralement traduire par "je suis un étranger " renferme un ensemble de thèmes qui s'enchevêtrent les uns dans les autres pour dire cette idée si chère au poète ; celle du sentiment d'étranger. A cette dernière se greffent les thématiques de l'amour passionnel et perdu, de l'errance solitaire, de la nostalgie, drapées dans l'étrangeté d'un étranger.

Ces thèmes récurrents dans les écrits du poète trouvent tout leur sens, et s'avèrent être fortement justifiés. Car si nous nous penchons sur l'existence et le parcours d'Ibn Msayab, nous y retrouverons exactement le même cheminement truffé des mêmes ressentis.

En effet, natif de Tlemcen, Ibn Msayab eut le malheur d'aimer follement une jeune femme dont la famille le méprisait. Suite aux plaintes de cette dernière auprès des autorités, il s'est vu contraint à l'exil au pays voisin, le Maroc. Il connut donc les désillusions de l'amour passionnel et le chemin de l'exil forcé, ainsi que les errements qui y sont inhérents. De cette expérience naquit une impression d'étrangeté, d'un individu qui ne se sent pas chez lui, d'un sentiment d'être l'intrus dans un pays autre. Dans cette étrangeté se lit un attachement viscéral au pays natal, et plus particulièrement à Tlemcen qui, au XVII<sup>ème</sup> siècle vit des moments pénibles, étant disputée par les Deys ottomans d'un côté, et les dirigeants marocains de l'autre. Cela mit en peine l'âme du poète, et lui valut ses plus belles poésies concernant Tlemcen, dans lesquelles se reflète l'inébranlable et profonde affection qu'il lui voue.

Par ailleurs, l'exil et l'éloignement de la ville natale génèrent une nostalgie qui se laisse facilement deviner dans les écrits du poète. Ainsi, il regrette un espace qui lui est vital, et alimente son image de souvenirs douloureux, lui rappelant la perte subie.

En dépit du fait qu'Ibn Msayab retourne au pays natal, et retrouve tous les repères qu'il croyait perdus à jamais, malgré sa volonté à recouvrer une certaine paix intérieure, il représente dans l'inconscient la figure du poète déchu, l'exilé de ses

propres sentiments, et l'éternel étranger, puisque personnage dérangeant critiquant ouvertement le système en place.

Cette citation est introduite, dans la narration, au moment où Hanan la vivante, en pleine lecture du manuscrit de sa défunte cousine, arrive à l'extrait relatant les détails d'une soirée (parmi bien d'autres de cet acabit) entre enfants d'exil, passée en terre d'accueil. Ces retrouvailles sont l'occasion pour les personnages de revoir dans la parole d'autrui leur pays, de partager les sentiments de solitude et de nostalgie, et enfin de revivre les instants de grâce que procurent les chansons de chez soi.

Faire usage donc d'une telle citation, à un moment précis de la narration qui met en lumière les ressentis les plus profonds des protagonistes du manuscrit, conduirait à mettre l'accent sur l'éternel statut d'étranger de l'expatrié, avec tout ce que cela peut comporter comme enjeux. En effet, elle renferme trois aspects qui se superposent pour donner du sens à l'expérience douloureuse de l'exil ; le sentiment d'être un apatride, non reconnu, qui n'inspire que de l'indifférence, qui de surcroît regrette sa désertion, et qui en paye le prix fort.

Il est par ailleurs à noter que cette citation extraite d'un poème que plusieurs artistes chanteurs ont repris inscrit le récit dans une double perspective analytique. Ainsi, ces quelques vers mettent en exergue deux aspects de l'écriture mansourienne exilique : l'oralité et l'interculturalité.

L'oralité, élément non négligeable de la narration révèle toute l'importance de certaines pratiques ancestrales, des pans d'un précieux héritage qui définissent l'identité des personnages et caractérisent leur Histoire collective. A Ain el Hout, la parole et les dires suggèrent toute l'histoire de la tribu et figurent tout un patrimoine culturel. Ce dernier est pris en charge par l'évocation des figures et personnages emblématiques qui ont fait la réputation de la ville de Tlemcen. Ici, oralité (musique et chanson) mène inmanquablement vers l'interculturalité du récit.

Ces deux aspects de l'écriture mansourienne, à savoir l'oralité et l'interculturalité, se trouvent être au service d'une sacralisation du pays perdu à jamais. Car l'évocation des figures qui ont tissé son Histoire et qui ont marqué son patrimoine participe de manière symbolique à recréer ce qui est perdu, et à tenter de le faire revivre en partageant

certaines ressentis angoissants, la douleur exilique avec ses congénères et ses camarades d'exil.

Dans ce contexte, celui qui évoque un groupe d'exilés habités par le souvenir de leur pays, et rongés par l'amertume, dans ce tableau de désolation se reflète l'image du poète maudit, d'Ibn Msayab qui viendrait comme confirmer l'état d'esprit dans lequel ils se trouvent, et justifier leurs profonds malheurs.

Cette citation agirait, par un effet de télescopage, sur la réception du texte. Ainsi, les trois vers dont elle se constitue résumeraient à eux seuls toute la symbolique de l'étranger, tous les enjeux de l'expérience exilique.

Le fait que l'auteur cité ait connu les affres de l'exil, qu'il soit natif de la ville de Tlemcen nous renvoie aux parcours des deux personnages principaux, les deux Hanan, mais également à celui de l'auteure Latifa Ben Mansour. Cet enchevêtrement de trajectoires et d'expériences travaille à affubler le texte d'une certaine authenticité, et à souligner toute la symbolique qui le porte (ajoutée à celle de la sacralisation de la figure de la femme, précédemment analysée).

Du second texte de Latifa Ben Mansour *L'Année de l'éclipse*, nous avons retenu deux citations.

La première d'entre elles marque l'ouverture du récit, et apparaît à un moment charnière de ce dernier ; le moment où l'héroïne s'inscrit dans la narration.

Latifa Ben Mansour, dès la première page, insère une citation de Rumi, alors que la silhouette de Hayba, personnage principal de *L'Année de l'éclipse* se dessine dans les couloirs froids du métro parisien.

Cette citation se présente en ces termes :

« ...Hayba tomba sur cette phrase de Djalal al-Din Rumi et fut du même coup, réveillée d'un long cauchemar. Or, était-ce vraiment un cauchemar ?  
"Mais l'amour de l'éphémère n'est pas l'amour." Hayba marqua d'un doigt tremblant la page et ferma les yeux. »<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'éclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.9

Figure emblématique de la littérature persane, Djâlal al-Din Rûmi est le plus éminent des penseurs mystiques de la tradition soufie du XIII<sup>ème</sup> siècle. Considéré dans le monde islamique comme un illustre humaniste et théologien, Rûmi est en outre reconnu pour sa profonde sagesse, et sa morale irréprochable.

Ce qui ressort fortement de cette phrase qui se caractérise par sa sobriété, mais qui pourtant recèle un sens particulier, c'est l'idée d'aimer. A partir de là s'inscrit la vision de l'amour de Rûmi et la conception qu'il en a.

Pour le poète mystique, l'acte d'aimer n'est pas anodin, et l'amour s'avère être chez lui une notion sacrée. En effet, élément indispensable dans l'existence de tout un chacun, l'amour selon lui peut avoir des formes diversifiées ; amour de la vie, amour d'autrui, amour du monde (universel), amour des créatures de la terre, ou amour divin. A ses yeux, bien que ce dernier soit l'amour suprême, supérieur, celui qui ne peut être surpassé, Djâlal al-Din voit dans l'amour de Dieu celui de toutes ses créatures. A travers un procédé d'interpénétration, l'amour de l'Autre et l'amour de Dieu sont intimement liés. Ainsi, lorsque nous aimons quelqu'un, c'est en réalité Dieu que l'on aime, du fait qu'il l'ait créé.

D'ailleurs, Rûmi ne dit-il pas :

*« La religion de l'amoureux est différente de toutes les religions en ce qu'elle s'élève au-dessus de toutes les différences dogmatiques. »<sup>206</sup>*

Néanmoins, si Rûmi considère le sentiment de l'amour comme étant purificateur et voilé d'un aspect sacré, il refuse que son objet soit éphémère. Pour lui, l'amour n'est digne que de l'éternel, et s'inscrit dans la durée de l'objet dont il découle.

En terre d'exil, Hayba, rattrapée par son passé douloureux, dans l'impersonnalité de son nouveau statut croise les paroles du maître sage qui éveillent en elle moult questionnements quant à son amour envers les deux personnes qui ont le plus compté pour elle, et qui ne sont plus.

Elle s'interroge dès lors sur la symbolique de l'amour qu'elle leur a porté, sur sa signification réelle, sur son intensité, et sa mesure. Si elle avait aimé son époux et sa

<sup>206</sup> Djâlal al-Din Rûmi, *Le Soufisme*, Jean Chevalier, PUF, France, 1996, p.165

filles comme elle l'avait fait pour Dieu, ce Dieu qui l'a abandonnée à son sort et à ses malheurs, c'est que cet amour, ce sentiment qui l'habite toujours ne peut être éphémère.

Cette phrase portée à son moral comme une condamnation sentencieuse, reléguant l'amour de ses proches au rang d'une pensée passagère, comme quelque chose de momentané, plonge Hayba dans une profonde perplexité. Elle qui a toujours vu en sa famille un équilibre, le pilier de son existence, se met à repenser cet amour qui a toujours nourri cette harmonie.

Ce qui lui a toujours paru simple et naturel devient sujet à réflexions, et la pousse dans les eaux troubles de l'incertitude. Ne comprenant pas la position ni les paroles de ce poète atypique qui prône l'idée non moins atypique de l'amour relié à ce qui est impérissable, elle y voit une invitation à reconsidérer l'action d'aimer, et à la rattacher à ce qui lui reste de foi.

Ainsi, et en reprenant la devise de Rumi, si aimer la créature de Dieu reviendrait à aimer son créateur, il s'avère que pour Hayba, cela ne puisse avoir un sens. En effet, elle a aimé son époux et l'avait chéri, autant qu'elle avait chéri sa foi mais au-delà de l'amour et de la foi qui lui faisaient sentir être redevable et bien chanceuse, il y a eu la mort. Dès lors, avec la perte de son époux (et de surcroît son enfant), sa foi s'est vue ébranlée.

Ben Mansour écrit :

*« La phrase du Maître de Konya creusait son chemin en elle. De quel amour parlait-il ? Elle avait aimé son mari mais pas de la même manière qu'Allah. (...) D'ailleurs, ne lui avait-on pas assez répété qu'aimer son époux, c'était aimer Allah en sa créature ?*

*Pour elle, désormais, ce nom résonnait dans le vide. Elle aurait beau répéter comme une litanie Ses qualités, elle avait définitivement perdu la foi. »<sup>207</sup>*

---

<sup>207</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'éclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.9/10

Ce qui semble échapper à Hayba, c'est que selon Rumi, l'être humain n'étant point éternel, dès que l'individu s'éteint, l'amour qu'on peut lui vouer disparaît avec lui, pour laisser place à un amour plus pur, un amour supérieur, celui qui est voué exclusivement au créateur. Or, Hayba, ayant perdu la foi, ne peut reconnaître l'amour de Dieu, ni s'y fier aveuglément comme ce fut le cas par le passé.

C'est une équation qui peut paraître simple dans l'absolu, mais qui s'avère être fort difficile à concevoir et à appliquer, seuls les adeptes de soufisme pouvant l'intégrer dans leur mode de vie, dans leur rapport aux autres et à l'amour.

Aux yeux de Hayba, le soufisme et ses principes, Rumi et ses phrases utopistes ne sont recevables en rien devant la perte d'êtres chers, devant l'horreur de l'ignorance, et la haine de l'obscurantisme religieux. Les deux données semblent être incomparables, et ne peuvent par conséquent être mises sur la même balance.

La seconde citation retenue de *L'Année de l'éclipse* survient quelques pages plus loin, et nous immerge encore une fois dans l'univers poétique tlemcenien, figurant un patrimoine culturel algérien riche.

Elle fait son apparition lors d'un des nombreux voyages de Hayba vers son passé. Lorsque les réminiscences de sa vie d'antan affluent, elle revoit alors son époux, et les moments partagés avec lui, avant la survenue de l'horreur.

Ainsi, alors qu'elle est en terre d'exil, à Paris, surgit dans son esprit la souvenance d'un après-midi avec son époux, et les deux belles-mères. Il faut souligner pour l'interprétation de la citation qui suivra, que les deux matrones (comme se plaît à les appeler Hayba) désapprouvaient le mode de vie de leurs enfants, les reprenant comme bon leur semblait, sur leurs habitudes, leurs façons de faire et toute l'organisation de la maisonnée.

Ainsi, au cours de cet après-midi, les deux belles-mères, comme à l'accoutumée décidèrent de se lamenter sur la décoration du foyer qui, selon elles, rappelait plus un bazar algérien, ou un souk marocain<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup>Ibid., p.21

Lorsque des personnes saines d'esprit rapportaient de leurs voyages des souvenirs de valeur, des objets authentiques, leurs enfants se chargeaient de bibelots sans utilité aucune ; les livres, la machine à écrire et le papier figurent des choses vaines et sans grande importance.

Les vers d'Ibn Triki surgissent alors pour couper court aux élans critiques des deux "mégères" :

*« Les gens sont tous occupés à leurs affaires*

*Moi, je n'ai souci que les yeux de ma gazelle*

*L'étudiant ne pense qu'à son livre*

*Il parcourt le monde pour chercher la science... »<sup>209</sup>*

Ces vers d'Ibn Triki, tirés du poème *Le Chant du Printemps*, dépeignent l'attachement qu'a le poète pour la ville de Tlemcen, et révèlent son penchant pour l'amour passionnel. A l'image d'un Ibn Msayab évoqué précédemment, Ahmed Ben Triki fut un amoureux de la femme, un admirateur de la ville de Tlemcen, et l'un des grands noms de la poésie populaire tlemcenienne.

De père turc et de mère arabe, il connut, à l'instar d'Ibn Msayab, le chemin de l'exil pour avoir chanté et décrit les filles et les femmes de certaines familles kouloughlis qui virent d'un mauvais œil ses épanchements poétiques.

Latifa Ben Mansour, adoptant un poète de l'envergure d'Ibn Triki, procède d'un choix prémédité, agissant ainsi à dessein. En effet, dans la figure du poète elle se reconnaît, et reconnaît son parcours. Vouant un amour sans faille à sa ville natale, Tlemcen, et faisant preuve d'un chauvinisme sans pareil quant à son Algérie (toute son œuvre suinte de l'amour de la patrie natale), empruntant le chemin de l'exil, elle a vu en Ibn Triki le "légataire" le plus approprié pour porter à bout de bras le récit d'une existence brisée.

Cette citation, englobant l'idée de la recherche de la science et de l'appel des ambitions, laisse entrevoir un échantillon de ce qu'est devenue l'Algérie des années quatre-vingt-dix. Ainsi, les personnages des deux belles-mères représentent un aperçu,

---

<sup>209</sup>Ibid., p.22



ou plus précisément un exemple, de la société algérienne, son misérabilisme, et sa cupidité.

Les ambitions de Hayba, et de son époux, représentées par d'incessants voyages professionnels, des séminaires et conférences auxquels ils assistent et participent, leur ardeur et leur aspiration se confrontent à la médiocrité environnante et à l'incompréhension des deux mégères qui considèrent qu'un livre n'est qu'un empilage de feuilles de papier, et que les véritables richesses résident dans les biens matériels et concrets. Nourrir leur esprit de lecture et de recherche leur est inconnu, et elles dépeignent à elles seules tout un mode de vie qui tend à devenir la norme algérienne.

L'appât du gain, et la cupidité deviennent des principes sociétaux dans lesquels ni Hayba, ni Abd el-Wahab ne se reconnaissent. Ainsi, comme le décrète Ibn Triki, de manière symbolique, penser aux livres, parcourir le monde, rechercher la science, et acquérir de multiples savoirs sont un leitmotiv pour le couple, une façon de se distinguer, de se délivrer de la mesquinerie ambiante, de sortir enfin de l'étau qui se resserre sur eux, et cela en regardant au-delà de l'horizon algérien.

Ce quatrain serait donc une dénonciation des dérives de la société algérienne de l'ère de la guerre civile, durant les années quatre-vingt-dix. Aux principes se sont substituées les tares d'une société gangrenée par l'ignorance, pour qui la culture, l'intégrité et la probité ne sont que lettres sans reliefs aucuns.

**Conclusion partielle :**

L'intertextualité, comme nous l'avons constaté précédemment, à travers l'analyse des textes de notre corpus, outre le fait qu'elle représente un concept nodal dans la critique littéraire, constitue un cheminement proposé par l'auteur pour accéder à la quintessence de son texte.

En effet, l'intertextualité, en tant que perception analytique du discours littéraire, ouvre un éventail de perspectives de lecture. Ce qui offre une sorte de guide de lecture et d'interprétation non négligeable.

Les textes dont se constitue notre corpus sont un terrain composé d'éléments disparates qui donnent tout son sens à la pratique intertextuelle. Ainsi, ils figurent une sorte de démonstration dans laquelle l'intertextualité prend toute son ampleur, en tant que créatrice de sens. Il s'agit de voir dans le texte « *un matériau dans le "bricolage mythique", où des messages pré-transmis sont collectionnés pour être ré-arrangés dans des ensembles nouveaux.* »<sup>210</sup>

Déstructurant le texte à souhait, les éléments intertextuels qui s'insèrent dans le discours littéraire ouvrent des brèches, et arrivent à faire sortir de la déstructure une signification propre, et dont le lecteur aura la pleine responsabilité d'en décoder la trame.

Car, dans l'intertextualité (selon l'optique de Genette) se reflète non seulement l'aspect hétérogène de l'objet littéraire, mais elle appelle par ailleurs la participation du lecteur. Les références et citations ne viennent pas uniquement marquer une certaine disparité, mais sont presque imputées au lecteur, l'auteur lui enjoignant l'ordre, inconsciemment, d'en justifier la présence, et d'en analyser les enjeux.

L'intertextualité allie, de cette manière, l'art de « "re"travaillé » un texte et son sens, et la mise en lumière de la lecture que peut en faire un lecteur averti. Elle est déstructure du schéma textuel, une "machine de guerre permettant la désorganisation de l'ordre du récit et la mise en pièce du réalisme..."<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> [www.theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2](http://www.theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2). Laurent Jenny, « *La Stratégie de la forme* », in *Poétique, Intertextualités*, n°27, Seuil, 1976, p.267

<sup>211</sup> Ibid. Laurent Jenny, art.cit., p.269

Il est un point qu'il faut que nous précisions dans cette conclusion, et qu'il nous a été donné de constater lors de l'analyse de notre corpus.

Les textes de ce dernier sont nés de l'exil. Leurs auteurs rappellent ces individus qui abritent en eux les stigmates de leurs départs, et qui font porter aux personnages de leurs propres récits leurs peurs, doutes et désillusions. Le lecteur aura donc affaire à des écrivains pour qui la nostalgie du pays n'a d'égale que l'arrachement ressenti. Dans un tel contexte, il est primordial de s'interroger sur le motif que peuvent invoquer Salah Benlabed, Latifa Ben Mansour et Sadek Aissat quant à l'usage fécond et abondant d'éléments intertextuels (références et citations).

L'intertextualité agit, dans cette conjoncture, comme une catharsis pour les auteurs. Une espèce de libération s'inscrit dans l'écriture de ces textes, et le lecteur ressentira toute la symbolique du dévoilement et de la confession.

L'intertextualité devient le reflet et la manifestation des sentiments qui habitent les auteurs, et leurs personnages. Elle acquiert un enjeu nouveau, noble, et dépasse la conception de la critique et de l'analyse littéraire. Ainsi, en mentionnant certains poètes arabes, des versets coraniques ou des figures de la culture orientale, en faisant référence à tous ces éléments-là, les auteurs crient le manque qu'ils ont du pays perdu. Ils retrouvent, par l'intertextualité, leur désert, leur région natale, et arrivent à entrevoir l'espace de l'enfance, de la jeunesse, et celui de la plénitude d'une existence révolue.

L'intertextualité marque, de façon symbolique, l'espace des retrouvailles avec ce qui a été "gâté" comme sensations, impressions et images.

L'intertextualité révèle, outre les dénuements des auteurs, et le rapport passionnel au pays natal, mais paradoxalement conflictuel aussi (en raison des dérives de la société algérienne), un aspect de leur personnalité, consistant à révéler leurs influences personnelles qui se traduisent dans leurs œuvres. Ainsi, des références et des citations ressort un aperçu de la culture de ces écrivains de l'exil, qui trouvent dans la pratique de l'intertextualité une manière d'authentifier leurs écrits. Ceci permet de manière implicite à faire revivre des mythes, à faire appel à une certaine mémoire culturelle dans la mesure où les écrits de ces auteurs regorgent d'indices quant à l'Histoire, le patrimoine et la culture algérienne.

En effet, l'intertextualité a ceci d'intéressant qu'elle sort de son acception purement théorique, voire même analytique pour venir "approuver", de manière fort symbolique, les dires de l'auteur. De cette façon, est donnée à la narration une certaine sincérité rendant davantage visibles les écorchures et les éraflures des personnages centraux, et par ricochet celles des auteurs aussi.

Nous l'avons donc compris, l'intertextualité, cette approche du texte littéraire, cette clé qui ouvre l'accès au contenu crypté du discours se libère, dans les textes de notre corpus, de la vision que peut en donner la critique littéraire. Ainsi, elle élargit son acception et la perception qu'on peut en voir en mettant en lumière d'autres enjeux du texte littéraire.

Elle prend en charge l'aspect formel en proposant une structure discursive déstructurée, une manière de mettre en mot et d'apprivoiser certains ressentis. Elle traduit les inspirations et impulsions d'un auteur donné, laisse voir son degré d'érudition, de finesse d'esprit, et enfin confère à ses dires une certaine pertinence, une véracité peu contestable en convoquant des éléments qui se rattachent à la culture du pays.

***Exil et écriture de***  
***l'exil***

**Préliminaires :**

Le terme "exil" est une notion, un vocable qui a suscité, tout au long de l'histoire de l'Humanité, moult préoccupations, et plus d'un questionnement sur son acception, ses enjeux, la manière dont il est vécu, ses retombés sur l'individu, et dans l'Histoire de l'Homme. L'intérêt porté à ce pan d'existence, la curiosité qui entoure dans un certain sens ce périple trouvent leurs origines dans les enjeux qu'une telle perspective représente. Ces derniers, tissant du sens dans et autour de cet aspect marginalisé d'un parcours individuel, viennent ancrer l'exil dans une espèce de redéfinition qui porterait aux nues son importance majeure.

Longtemps considéré -et à tort- comme une simple affaire de déplacement ou de périple, l'exil "moderne" ou "contemporain" (nous osons ces deux termes qui, à notre sens, sont les plus justes pour marquer le contraste d'avec les exils pratiqués aux anciennes époques) a acquis de nos jours une autre signification ; une signification qui laisse entrevoir tous les enjeux, toutes les perspectives qu'il offre. Ainsi, l'exil non plus considéré comme un voyage, une aventure salvatrice, se voile de nouvelles significations, et donne à voir d'autres attentes. Une nouvelle façon d'entrevoir l'Humain sous des conjonctures inconnues.

Il est question donc de reconsidérer l'expérience de l'exil à l'aune des événements et soulèvements historiques et sociaux des dernières années ; les migrations de masse qui sont venues parachever un processus de déplacement qui tire tout son sens de contextes historiques, politiques et sociaux bien définis.

Dans une époque où l'individualisme prend de plus en plus d'ampleur, s'affiche dans une véritable méconnaissance des rapports sociétaux et humains, et finit par s'imposer à l'intérieur d'un mode de vie où l'égoïsme et l'égotisme sont de mise, la thématique de l'exil vient renforcer davantage cet esprit individualiste de l'Homme, et redéfinit par là même la relation à l'Autre.

Ce dernier façonné par un non-altruisme et la non-reconnaissance de l'être exilé finit par se cantonner dans une indifférence complète. Cette insensibilité ne manquera pas de plonger l'intrus, cet être non reconnu d'abord par l'Autre, mais aussi par tout son nouvel environnement, dans une sorte de léthargie exclusive, inhérente à son

étrangeté. C'est donc par rapport à une sorte d'exclusion totale ou partielle (celle qui préfigure un exil heureux) que l'être déplacé se définira désormais.

Au cours de l'histoire du genre humain, l'exil n'a pas toujours eu le même aspect, ni la même portée symbolique. En effet, durant les siècles passés, ce cheminement était considéré comme une solution, un moyen permettant de mettre hors d'état d'agir certaines personnes dont l'influence auprès du peuple était indéniable, et dont les opinions ne confortaient pas celles du gouvernement en place. C'est donc contre un groupe social bien défini que cette sanction a été appliquée, à savoir les élitistes. Hommes de lettres, révolutionnaires, militants activistes ou encore anarchistes se sont vus bannis pour leurs réflexions politiquement gênantes. Le gouvernement en place, exécutant ce genre de "sanction pénale" éloigne d'une certaine manière la menace d'un soulèvement populaire, qui viendrait remettre en question une mécanique bien huilée, et renverser l'ordre établi des choses.

Ce gouvernement hostile aux critiques, conservateur et réticent à l'anticonformisme, s'est vu être le bourreau de nombre d'illustres personnages. Souvent ce sont à partir de décrets, d'édits, ou encore suite à des scandales judiciaires que ces individus dissidents empruntent les voies sinueuses et incertaines de l'exil.

Ovide, Victor Hugo ou encore Emile Zola pour n'en citer que ceux-là se sont attirés les foudres de leurs gouverneurs. Condamnés pour leur verbe jugé provocateur, leurs écrits immoraux ou leurs positions trop engagées mais pas dans le sens voulu, ces hommes qu'on a contraints à l'éloignement se virent malgré eux exclus de tout ce qu'ils avaient connu jusqu'alors.

De ce point de départ émergent deux aspects caractéristiques de l'exil, et qui s'avèrent importants pour la suite de notre analyse.

Le premier d'entre eux est qu'un bref aperçu historique de l'exil, ou plus précisément des personnalités célèbres qui ont connu cette expérience, pourrait éventuellement nous démontrer que ce déplacement est consécutif à des contextes historiques, sociaux et politiques bien précis.

En effet, dans ce cas de figure, l'exil ne viendrait pas de la seule volonté de l'individu de s'expatrier, mais résulte bien de conjonctures qui ne relèvent en aucun cas de l'intéressé. C'est sur fond de conflits coloniaux, de révolutions anarchiques, de guerres civiles que se dessine le projet d'exiler, ou plus précisément de se faire exiler (dans le sens de se faire expulser). Il est à noter que ces contextes aussi différents soient-ils mènent notre réflexion à un élément non négligeable, à savoir la non-adaptation. Nous entendons par là la non - correspondance entre les idéaux que porte un individu et leur écho qu'il ne perçoit pas dans sa société ; à partir de cette idée-là naît un hiatus, une sorte de cassure qui marque déjà une distance entre l'exilé et la terre originelle. Cette réflexion sera reprise de manière plus exhaustive dans la suite de notre analyse.

Le second aspect caractéristique de l'exil, et qui ressort de ce survol de son historique, est le sentiment de rejet et de bannissement ressentis à la suite de l'exil concret, c'est-à-dire réellement vécu. Le fait de se voir contraint à l'exil, dans l'obligation de tout laisser derrière soi, y compris la raison même de l'éloignement, souffle chez l'individu un ressenti assez particulier. Ainsi, même s'il s'avère difficile de se l'avouer et ce surtout les premiers temps (la nature humaine faisant de tout une susceptibilité, et prenant comme une honte le fait d'être rejeté de la sorte) , l'individu exilé à l'instar de Freud, Trotsky ou encore du prophète monothéiste Mahomet, éprouve un déséquilibre né de la perte de ses repères. Entre le "déjà perdu", et le "à peine conquis", il se trouve tout un monde, et ce monde justement, l'exilé ne parvient pas à s'en accaparer.

Le terme "exil", emprunté du latin : ex(s)ilium, venant de ex(s)ul qui veut dire "séjournant à l'étranger", "banni" ou de ex (s)ilere signifiant "sauter dehors", comporte en son cœur toutes les significations et les multiples acceptions qu'on lui connaît.

Le "séjournant à l'étranger" laisse entendre l'aspect temporaire de l'action ; le verbe "séjourner" voulant dire résider dans un lieu sans y être fixé. Tandis que le "sauter dehors" indique une distanciation de l'action par rapport au lieu où elle se produit. S'exiler est donc partir dans un autre pays, sur une terre, y habiter sans pour autant y



être réellement installé. De cette constatation émerge l'idée du voyage et le caractère éphémère de l'entreprise.

En nous appuyant sur cette conception de l'exil comme étant un voyage, nous aborderons les autres appellations que suggère la même tendance exilique, ainsi que les dimensions linguistiques de ce vocable.

Le terme "exil" met en exergue ces individus qui quittent leurs pays et qui s'établissent de manière provisoire ou définitive dans un autre espace. L'Histoire, comme il a été dit précédemment, converge vers l'acception qui voudrait que l'exil soit lié à des circonstances socio-historiques ou politiques bien précises, et donc imposé.

Au cours des dernières décennies, la conception de l'exil s'est vu glisser vers d'autres horizons, elle s'est élargie à plusieurs perceptions. En effet, l'exil est désormais perçu comme une espèce de fuite, un acte volontaire, n'obéissant à aucune contrainte, aucun ordre établi. Il est désir de se frayer un chemin dans cette foule immense de demandeurs d'asile qui n'aspirent qu'à la tranquillité et la sécurité d'une existence paisible. En ayant ces mots à la bouche, nous pensons à ces milliers d'individus qui parcourent, sans relâche, des kilomètres pour venir se nicher, trouver refuge sur d'autres terres, leur départ prenant souvent origine –pour ne pas dire toujours- dans des motifs politiques.

Du substantif "refuge" surgit une variante de l'exil, l'adjectif "réfugié" marque une certaine dissemblance avec l'exilé ; celle qui donne à l'acte de quitter le pays une dimension anthropologique. La banalisation actuelle de l'exil, les convulsions historiques, politiques et sociales de certains pays incitent à reconsidérer l'Humain dans toute sa complexité, et surtout face aux éventuels ébranlements qu'il pourrait vivre. La dimension anthropologique viendrait donc éclairer la manière dont peut être vécu le cheminement exilique. Contrairement aux exilés dont le déplacement est forcé, les réfugiés dont l'on a tendance à rallonger la dénomination sous l'expression "réfugié politique" recherchent une certaine légitimité d'exister, et ce à travers l'acquisition d'un statut social.

Un autre vocable qui tire sa genèse de l'exil est le personnage migrant. Cette variante des individus de l'exil puise sa signification dans les raisons de l'acte migratoire. Si l'exilé a pour motivation la fuite suite à une certaine décision politique, que le réfugié est en quête d'une quelconque reconnaissance sociale, le migrant quant à lui voit son acte de traversée s'inspirer de raisons économiques. Cette conception d'un exil économique va de pair avec la nécessité de trouver des conditions d'existence plus favorables. Elle élargit l'expérience de l'exil à une définition beaucoup plus contextualisée et beaucoup plus personnelle. En effet, en dehors des considérations politico-sociales ou historiques, le migrant obéit à des besoins personnels ; ceux qui sous-entendent la recherche de besoins "matériels" . Le migrant ne chercherait donc pas à être reconnu citoyen de sa patrie d'accueil, il y est provisoirement, mais en y venant il chercherait une amélioration de ses conditions de vie.

Que ce soit réfugié, demandeurs d'asile ou migrant, l'idée de départ et de déplacement est ce qui fait l'essence même de l'exil.

L'exil peut être donc perçu et vécu comme un bannissement, départ volontaire ou imposé, errance ou alors quête selon les circonstances qui l'on vu poindre.

L'expérience de l'exil présentée de cette manière nous offre un florilège de situations tout aussi différentes les unes des autres, qui comportent le bien-fondé de l'action migratoire, de l'idée de départ, mais qui en laissent entrevoir les pertes et périls consécutifs.

S'il propose l'image d'un ailleurs meilleur, d'une existence loin de toutes contraintes, l'exil peut également être porteur de perte d'identité, de quête de soi, de deuil d'une vie passée.

En effet, il agit comme une arme à double tranchant ; il est expérience enrichissante, mais par ailleurs traumatisante. Il ouvre le portail à une autre culture, une ouverture sur l'Autre, mais représente, en outre l'écartèlement entre deux univers qui définissent un individu et qui le portent.

L'exil est défini par le Larousse comme la situation de quelqu'un qui est expulsé ou obligé de vivre hors de sa patrie, l'état d'une personne qui est obligée de vivre ailleurs que là où il est habituellement, où il aime vivre ; ce lieu où il se sent étranger, mis à l'écart<sup>212</sup>

Cette définition met en avant, non plus comme on l'a vu jusqu'à présent la seule démarche de l'exil, mais bien plus de tout ce qui accompagne cette action. S'exiler serait se confronter à l'inconnu avec tout ce que cela peut engendrer comme troubles. Il n'est plus question d'entrevoir l'exil comme une porte menant vers un nouvel horizon prometteur, mais de l'envisager plutôt comme un processus qui s'accompagne de plusieurs pertes.

Martin Munro le définit quant à lui comme suit :

*« Le concept d'exil, tel qu'il est généralement compris, suppose un bannissement originel, et implique une vie de solitude à l'extérieur du lieu d'origine. Le bannissement, selon ce concept d'exil, est souvent motivé par des croyances politiques ou religieuses qui ne sont pas acceptables pour le régime en place. »*<sup>213</sup>

Deux points essentiels sont à relever à partir de cette définition, à savoir d'une part l'idée de bannissement originel et de solitude qui résulte de l'exil, et d'une autre ce qui motive ce départ.

Il est à souligner que le bannissement originel s'inscrit dans un exil imposé. Comme nous l'avons vu précédemment à travers quelques exemples de personnages soumis à l'exil, ce sont les bouleversements politiques et historiques de la patrie natale qui voient l'émergence de l'idée d'exil. Suite à une décision du gouvernement en place, cette démarche de déplacement est presque dictée, aucun compromis n'est toléré.

Le bannissement est alors vécu avec une conscience accrue, presque douloureuse, mettant à nu le ressenti face à une situation sur laquelle on n'a plus prise, et confrontant l'individu à une profonde solitude. L'exilé, en cheminant vers le pays

---

<sup>212</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exil/32134>

<sup>213</sup> Martin Munro cité dans *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Anissa Talahite-Moodley, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p.133.

d'accueil se retrouvera à l'intérieur d'un territoire inconnu dans lequel s'opérera une sorte de dépersonnalisation de soi, une dérive du moi. La solitude qu'évoque Martin Munro viendra se placer comme un obstacle, une barrière, entre le moi de l'exilé et le monde qui l'entoure.

Le second point relevé traduit le contexte duquel découle l'exil. Martin Munro insiste sur l'idée que le bannissement est la suite logique d'une "différence d'opinion". Cette conception de l'exil nous renverrait à l'ère où cette "action migratoire" représentait moins d'enjeux et de perspectives qu'à l'époque actuelle. En effet, au XIX<sup>ème</sup> siècle, l'exil n'était qu'un châtement, une sorte de condamnation destinés à éloigner l'élément perturbateur, celui qui tenait résolument des propos qui n'arrangeaient pas forcément les détenteurs du pouvoir.

Dans cette définition subsisterait une seule forme d'exil, et qui n'est autre que l'exil politique. Né de la contrainte sur ordonnance d'un régime totalitaire, voire autocrate, cet exil ne donne pas le choix à l'individu de vivre ou non cette expérience. Cette dernière lui étant imposée, il n'a aucun contrôle sur la durée de résidence dans un autre pays, ni sur le moment du retour prévu.

Pour Shmuel Trigano, *"L'exil est avant tout une expérience de la perte, de la disparition, de l'absence"*<sup>214</sup>

Cette nouvelle perception de l'exil porte sur trois de ses "symptômes" (s'il nous est permis de nous exprimer de la sorte). L'exil de ce point de vue est perçu comme pathologique de par les séquelles qu'il entraîne. Cette expérience complexe, en raison des conflits intérieurs qu'elle charrie se révèle être un pan décisif de la vie de l'individu, qui se retrouve à lui en chercher du sens. Par le premier contact que l'individu établit avec ce "voyage", par la pensée même (qui demeure bien évidemment abstraite à ce stade) de désertir le pays natal, il signe sa perte.

Envisager de se fixer autre part que là où s'est déroulé le film de son existence équivaldrait à prendre le risque de perdre ses repères, et tout ce qui a participé à la construction de sa personne. Il y a là une éventualité de perte de soi, ou plus

---

<sup>214</sup>Shmuel Trigano cité dans *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Anissa Talahite-Moodley, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p.275.

précisément de perte de la conscience de soi-même, qui entrainera inéluctablement la mise en péril des constructions identitaires. Dans une dérive vertigineuse du moi, l'individu s'exile déjà de sa propre personne, en acceptant inconsciemment ce statut schizophrénique, où les éléments qui le définissent s'estompent peu à peu.

Au sentiment de perte succèdera, celui non moins alarmant, de la disparition. Cette dernière viendrait concrétiser la perte ressentie, et s'inscrirait dans un processus de dépersonnalisation. Sous cet angle, la disparition surviendrait comme une suite logique chez celui qui arpente le chemin de l'exil. Au contact de la terre inconnue surgirait la disparition de soi, de sa personne et de son identité, ainsi que les structures de son moi intérieur. L'individu ne se reconnaît plus, se déconstruit, et arrive même à se multiplier. Cette déconstruction, cette multiplication arrivent à émerger de l'être exilé et se font écho dans une absence cuisante interprétée comme un échec d'intégration. Absence de tout, absence de rien, de la terre mère, des personnes chères et absence de soi rythment l'être exilé et sa vie fictivisée.

L'éclatement provoqué par l'exil laisse voir une pluralité de voies que l'individu peut emprunter dans la visée de mieux cerner ce qui l'entoure, mais également de tenter de retrouver l'unité de son Moi et de s'intégrer. Ce processus de "démantèlement psychique" s'inscrit dans une certaine concordance avec l'exil en lui-même. En effet, à ce stade l'exil est multiple et se présente sous deux aspects : extérieur et intérieur.

Est extérieur l'exil qu'on appelle communément géographique, celui qui marque la dissociation entre la terre originelle et la terre d'accueil. Cet exil paraît de prime abord de moindre envergure, puisqu'il laisse voir un glissement d'espace d'un point à un autre. Cependant, il génère chez l'individu un sentiment oppressant d'arrachement et de déracinement. Ces derniers se justifient par la désertion voulue ou non de la patrie natale.

L'exil intérieur est quant à lui une espèce de vision rétrospective de la vie passée de l'individu. Il est consécutif à un état d'abattement et de solitude profonde. C'est une sorte de plongeon qu'effectue l'exilé et durant lequel il convoque les images lumineuses de son passé, en vue de combler les brèches d'un présent incertain. Cet

appel du passé est une réflexion inconsciente qui se tisse autour du sens d'une vie qui a basculé, et d'une réinterprétation de cet acte migratoire, ainsi que de ses éventuelles retombées.

L'espace géographique et l'univers du Moi sont de ce fait en perpétuel contact duquel naît une certaine confrontation assez révélatrice de la psyché de l'individu exilé. La dichotomie extérieur/intérieur suggérerait une lutte dans le sens propre du terme entre ce qu'impose l'environnement nouveau, porteur de nombreux bouleversements et troubles, et ce qui définit le moi intérieur de l'être exilé.

Dans ce sens où le Moi est revu et repensé, est mis en présence d'un élément perturbateur, placé en étranger, à travers ce regard intérieur que porte l'exilé sur lui-même, l'expérience de cette quête errante se drapait d'une nouvelle perspective. L'exil alors loin de l'acceptation qu'on s'en fait devient représentatif d'un nouvel enjeu ; il est une réappropriation de soi, une redéfinition d'un moi nouvellement "acquis", structuré par les conditions et les contraintes de l'expérience exilique.

*« (...) la problématique de l'exil entretient un glissement permanent entre le biographique et le fictionnel(...). Le biographique à l'œuvre dans l'écriture est porteur des rapports conflictuels possibles entre l'individu et les espaces géographiques, culturels ou encore idéologiques dans lesquels il se trouve, rapports au travers desquels s'opère une découverte de soi... »<sup>215</sup>*

Cette citation laisse supposer qu'il y a un rapport entre le lieu géographique de l'exil et la reconstruction du moi à travers une redécouverte de sa propre personne, reflétée elle-même par un statut d'étrangeté. Le fait de se retrouver dans un contexte dépaysant, à la suite d'un départ volontaire ou non, accentue la non-reconnaissance de soi, de ses repères, et offre à voir la dissemblance entre le Moi d'avant et d'après l'exil. Cette différence entre les deux variantes d'une même personne ancrent l'individu dans un sentiment d'impuissance, et le poussent à adopter une attitude de dédoublement où se côtoient et apparaissent par intermittence, selon les situations, le

---

<sup>215</sup> Sélom Gbanou, « *TiernoMonénémba : la lettre et l'exil* » in Tangence, n°71, Figures de l'exil dans les littératures francophones, p.60

moi intérieur (traduisant la véritable personnalité de l'individu), et le moi extérieur (qui obéit à certaines contraintes, quelques conventions sociales).

Ce dédoublement de soi est annonciateur d'une lente dérive qui se verra clore le cheminement de l'exil dans une certaine proximité de la démence. Nous verrons ce point de l'écriture exilique ultérieurement.

Outre l'arrachement et le sentiment de perte de racines qui déterminent l'identité de l'individu, la dichotomie qu'il traduit entre un moi exilé extérieur et intérieur, et la perspective d'introspection qu'il fournit, l'exil peut s'avérer être une conséquence au refus de liberté. En effet, les écritures de l'exil loin de venir du néant, sont baignées dans un certain contexte social et politique, et nous oserons même dire que certaines d'entre elles y prennent racine (nous pensons notamment aux œuvres de notre corpus).

Les écritures de l'exil révèlent une liberté confisquée. Nombreuses sont celles qui naissent sous la plume d'auteurs eux-mêmes expatriés, qui disent leur expérience de l'arrachement, ou qui prêtent volontiers à leurs personnages des parcours de "délocalisés". Les conditions qui les ont vus quitter leur pays, qu'elles soient réelles ou fictivisées par la parole d'entités imaginaires dévoilent les climats malsains qui y règnent, ainsi que l'urgence d'évoquer et de faire parler les maux qui peuvent ronger une société donnée.

Cette société, c'est celle des années quatre-vingt-dix, en Algérie. Une période de massacres et d'effroi, qui a vu l'épisode le plus meurtrier de l'Histoire de ce pays (cependant, nous n'oublions pas la guerre de libération nationale qui est loin d'avoir été clémente).

Durant ce qu'on a coutume d'appeler "décennie noire", et même bien après, nombreux ont été les intellectuels à se frayer un chemin dans les méandres de l'exil, et à réussir à dire sous d'autres cieux l'horreur qui ravage le pays, sans risquer de devenir la cible de représailles.

Présenté sous cet angle, l'exil libèrerait l'écriture du piège de la "censure", des pesanteurs du système répressif mis en place. Il rend possible la parole interdite, et désacralise l'emprise de la terreur sur le dire de la chose.

Le philosophe Georges Gusdorf, en évoquant cette idée de parole confisquée, la présente de manière métaphorique en la rattachant à la notion de "liberté":

*« La décision de prendre la parole, la confrontation avec la page blanche présuppose un engagement initiatique dans la voie d'une reconquête de soi, échappement libre à la tyrannie du Parti, en dépit de l'omniprésence et de l'omni voyance du télécran, organe de surveillance qui tient sous son contrôle le modeste local où se déroule la vie privée (...). Commencer d'écrire, c'est-à-dire de penser par soi-même, c'est devenir un suspect qui a quelque chose à cacher, un secret. Et ce secret a nom liberté. »<sup>216</sup>*

Cette citation est intéressante à plus d'un titre, puis qu'elle convoque deux points inhérents à l'exil. Le premier est celui qui a déjà été abordé, et qui consiste en la reconquête de soi que Georges Gusdorf n'hésite pas à mettre en corrélation avec la prise de parole. Le philosophe nous renvoie à une interrogation inattendue : doit-on impérativement prendre la parole lorsqu'on est dans une reconquête de soi ?

Il semblerait que cette question trouve une réponse au cœur même des vocables qui en tissent la structure. En effet, la reconquête de soi s'inscrit dans une perte des référents identitaires, ou de ce qui faisait le moi d'avant. Pour établir le constat de cette perte, il est primordial de revenir sur ce qui a défini l'individu, sur son vécu lointain, et cette plongée exploratoire dans les profondeurs du Moi ne saurait se faire sans une prise de parole ; cette dernière servant de concrétisation aux caractéristiques et aux spécificités de cette instance psychique. En d'autres termes, pour se reconquérir, il faut se dire.

Le second point que nous retiendrons de cette citation est l'assimilation d'un auteur à un suspect. Cette comparaison pour le moins atypique trouve son origine dans le fait qu'un auteur dans un contexte donné ne puisse donner libre cours à ses pensées. Il lui arrive donc de les dissimuler comme ferait un suspect dont le secret est menacé. Ecrire sur soi, écrire la distorsion du moi en quête d'unité, écrire le désir de se dire et de dire l'innommable serait donc un affront aux yeux d'un ordre social bien établi, la condamnation ne saurait se faire attendre.

---

<sup>216</sup> Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, éditions Odile Jacob, Paris, 1991, p.23



Face à ce mutisme imposé, à toutes les frustrations qu'il engendre, l'écriture se veut une libération, d'abord de la pensée, puisque délivrée de la hantise d'être stigmatisée, ensuite de la parole qui matérialise la réflexion personnelle. L'exil offrirait dans ce cas de figure l'espace qui rendrait à la parole libérée sa valeur et sa place dans l'expression du sujet.

Un autre enjeu de l'exil et qui mériterait d'être souligné, c'est l'opportunité qu'il offre à l'individu de pouvoir déconstruire et revoir une société aux prises avec les maux qui la minent.

Rappelons que l'exil est un lieu de rupture, d'éloignement, une expérience du détachement qui installent une certaine distanciation, un semblant de recul à travers lesquels l'exilé se met à réinterroger les actants de la société qui l'a vu désert.

En procédant de la sorte, de manière à sonder le malaise de la structure sociale, à réorganiser et à comprendre ses fondements, l'individu y porte un regard critique, et donne à réfléchir sur le cheminement qui a vu basculer la communauté à laquelle il appartient. Se plaçant ainsi comme simple observateur (mais néanmoins de ce genre d'observateurs qui constatent et analysent le bien fondé des événements dont ils sont témoins), l'individu qui arpente les chemins de l'exil parvient à avoir ce regard non plus accusateur ou incriminateur, mais celui qui se veut conciliant et magnanime envers la terre-mère, sans toutefois omettre de pointer du doigt ses tares et ses travers.

Après cette exposition de la notion de l'exil, des multiples conceptions qu'il a pu avoir au cours des derniers siècles, et même à l'ère actuelle, après avoir entrevu tous les possibles enjeux qu'il peut représenter, nous allons nous atteler à présent à la présentation et à l'analyse de ce que nous nous permettons de nommer les "liaisons de l'exil", et ce à travers une lecture détaillée et critique des écritures de l'exil que comportent les ouvrages de notre corpus. Mais avant tout cela, il serait judicieux d'éclaircir la notion de "liaisons de l'exil".

Ce que nous entendons par les "liaisons de l'exil", ce sont toutes ces données qui entretiennent d'étroits rapports avec l'expérience exilique, et qui définissent son importance capitale quant à l'individu et à son vécu. Elles entrent en corrélation avec le Moi de l'exilé, son nouvel environnement, son rapport au temps et à l'espace, et tout

ce qui a trait aux répercussions de l'exil au niveau psychologique et mnémonique. Il sera question d'évoquer l'exil à travers la problématique de l'identité, de l'expérience de la nostalgie solitaire, de définir et de démontrer les caractéristiques des écritures de l'exil, et le travail non négligeable de mémoire qui les accompagne.

***Deuxième partie***

***Ecrire son étrangeté***

# ***Chapitre 1***

## ***Exil et identité***

L'exil est un vocable qui renvoie à une panoplie de termes et d'expressions qui nous mènent tous sans exception à un unique point de départ une fois le "déplacement" effectué. Le problème identitaire constitue le premier pas d'un processus d'une perte du moi de l'exilé. En effet, cette absence de substance qui définit l'individu et fait qu'il soit Lui et pas une autre personne vient clore une démarche de déterritorialisation, d'extradition au cours de laquelle l'individu exilé commence à ressentir sa marginalité, ou son étrangeté.

Ce sentiment d'être marginal, hors catégorie, hors normes dans une société régie par certains modèles, étranger à ses us et pratiques trouve son origine dans une non - appartenance à ladite société. En effet, l'exilé au contact de ses concitoyens d'adoption ressent au plus profond de lui-même une espèce de barrière qui le tient à distance d'eux, de sa nouvelle famille, de sa société d'adoption marquant de cette manière encore plus sa différence, et son statut d'expatrié. L'hospitalité du pays d'adoption devient alors une fiction, une supercherie et l'individu se heurte à une non-reconnaissance fulgurante qui ne correspondra nullement à l'idée qu'il s'est fait de l'exil, et qui accentuera en outre son ressenti d'étranger. L'exilé est alors suspendu entre deux frontières dans un "No Man's Land" et cherchera à créer, à (re) trouver un sens à sa personne et à son existence, à son acte de désertion surtout, faisant ainsi de son exil une occasion de reconsidérer ses attentes.

L'exilé, loin de ses marques et de son histoire, s'avère être la figure la plus crédible pour traduire la marginalisation d'un être à l'identité fracturée puisque l'exil est considéré comme un lieu de rupture, de l'absence et du rejet. Quitter la patrie originelle et tout ce qui constitue l'être de la personne n'est pas sans conséquences, et l'exilé comprendra qu'il portera en lui, à jamais les vestiges de sa vie passée et l'image de sa terre natale. Cette dernière laissera la place à la terre d'accueil qui n'en a, pour l'exilé, que le substantif étant donné qu'elle incarne à ses yeux sa désertion et sa trahison.

Comme le précise Anissa Talahite-Moodley :

*« (...) l'expérience de l'exil est une force qui transforme l'être. Force ambigüe, elle est souvent la manifestation de sentiments de nostalgie, de*

*culpabilité ou de trahison. Cette conscience essentielle de l'exilé est aussi la faille salutaire qui permet la lucidité et mène à l'écriture. »<sup>217</sup>*

Ou encore plus lorsqu'elle soulève l'idée de la culpabilité qu'éprouve un exilé quant à son acte de désertion :

*« Cependant, la douleur se fait plus forte parce que l'exil porte avec lui, non seulement le masque mais surtout l'abandon, la trahison intimement liés à la culpabilité et surtout à la conscience aiguisée qu'un exilé en a. »<sup>218</sup>*

Anissa Talahite-Moodley nous offre à lire une représentation atypique de l'expérience exilique. Ainsi, elle révèle et démontre que l'exil, outre le fait qu'il puisse être considéré comme un échec, est l'aspiration de l'être à un ailleurs meilleur que ce que lui offre son présent. Elle le qualifie de force ambiguë qui métamorphose l'individu, car elle le considère comme une expérience enrichissante lui permettant de se revoir et de revoir son cheminement qui l'a amené à quitter son pays d'origine pour s'établir là où il n'est pas/peu reconnu.

Cette force est d'autre part ambiguë par la dichotomie qu'elle impose à l'individu exilé. Entre l'euphorie et l'espoir d'une vie meilleure, la promesse d'un avenir certain, et la déception, l'angoisse générées par la conscience de la désertion et la culpabilité inhérentes à l'abandon du pays, l'exil devient une profonde et douloureuse épreuve qui met à nu les fragilités d'une personne tourmentée, et arrive à la placer dans un entre-deux émotionnel éprouvant.

Sur cette conscience de l'angoisse qu'un exilé a, Anissa Talahite-Moodley établit une sorte de comparaison attachante, mais qui tire tout son sens de la subtilité qui s'en dégage :

*« La notion d'exil implique ainsi celle de l'être-au-monde. Car on peut être attaché ou éloigné du monde, troublé ou indifférent. Situation marginale pour ceux qui le vivent, l'exil génère un sentiment d'angoisse constant, comme l'expérience vécue par les gens de la plaine le confirme : ils*

---

<sup>217</sup> Anissa Talahite-Moodley, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p.9.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.334

*s'accrochent péniblement à ce lambeau de terre étroit qui n'est constitué que de boue pour essayer de rester en vie. »<sup>219</sup>*

Deux interprétations de l'exil se laissent lire à partir de cette citation. Tout d'abord, l'expression "l'être au monde" est intéressante à plus d'un titre. Elle révèle de par sa composition syntaxique et la typographie qui la constitue, la relation de l'individu à son monde, et la manière dont l'être exilé perçoit son nouvel environnement. Quel est le rapport entre ces deux éléments, qu'est-ce qui les relie l'un à l'autre hormis l'espace géographique ? De quelle manière l'un influe sur l'autre ?

La portée significative que laisse voir cette expression reviendrait à suggérer qu'il y ait déjà un lien pré - établi symbolisé par la présence physique de l'individu. En effet, le fait que l'exil soit concret, que le déplacement ait été réellement vécu dessine un rapport, aux contours encore flous, à la terre d'accueil. L'être-au-monde recouvrerait donc l'ouverture sur de nouvelles réalités, d'autres perceptions de la vie qui sont loin de faire écho chez le Moi de l'exilé.

Cet énoncé reflète, d'une autre part, l'interrogation de comment être au monde, ou plus exactement, comment vivre le monde qui entoure l'exilé ? De quelle manière l'appréhender ? Voire est-il possible de l'appivoiser ? Ces questionnements viendraient davantage enraciner l'être exilé dans une sorte de "doute existentiel", d'ambiguïté quant au devenir de l'étranger qu'il incarne dans ce nouvel environnement. A propos de ce statut d'étranger, du non-reconnu qui entraîne un état conflictuel, Anissa Talahite- Moodley déclare :

*« Situation marginale pour ceux qui le vivent, l'exil génère un sentiment d'angoisse constant, comme l'expérience vécue par les gens de la plaine le confirme : ils s'accrochent péniblement à ce lambeau de terre étroit qui n'est constituée que de boue pour essayer de rester en vie. »<sup>220</sup>*

Enfin, et en contresens de tout ce qui a été dit ci-dessus, l'expression "être-au-monde" pourrait projeter l'image métaphorique de celui qui "(re)naît et s'épanouit" au contact du territoire inconnu. Cette symbolique préfigure l'idée d'un exil "heureux",

---

<sup>219</sup> Ibid., p.122

<sup>220</sup> Ibid,p.122

une expérience salvatrice, qui permet de se reconstruire loin des fléaux caractéristiques de la terre natale.

Cela figure une certaine renaissance dictée par l'éloignement d'un être déraciné, mais dont les séquelles n'ont été que le leitmotiv pour aspirer à un monde meilleur. Ce monde-là même qui va offrir à l'individu exilé une perspective ; celle de renaître à Soi, et à son nouvel environnement. Il s'agit bien là d'un réel souci d'adaptation à travers lequel la personne dépaysée n'aura d'autre choix que celui d'intégrer la terre d'accueil à son nouveau Moi, ce qui fera de l'expérience exilique le cheminement vers une paix intérieure, et une reconstruction d'un soi plus sain.

Outre cette notion de l'être marginalisé qui, au contact d'un nouvel espace géographique se réapproprie sa personne et le monde qui l'entoure, en dehors du fait qu'il puisse s'accomplir en tant que personne reconnue comme telle loin de tout ce qui a pu définir et construire son identité, nous avons néanmoins remarqué au fil des romans qui constituent notre corpus une certaine dichotomie, un trait de caractère commun à tous les exilés que dépeignent Salah Benlabed, Sadek Aissat et Latifa Ben Mansour. Ledit trait de caractère révèle les contraintes et le mal de vivre, les conditions d'existence de ces "laissés-pour-compte" face à leurs destinées.

En effet, dans chacun des textes qui s'offrent à nous, se présente au fil des pages un être dépourvu de toute "existence" s'il nous est permis de nous exprimer ainsi. Le lecteur ira accompagné des événements qui tissent l'intrigue de ces œuvres, jusqu'aux tréfonds de l'âme humaine en péril, constatant la déchéance et le déclin arrivés à leur paroxysme.

Devant le néant que représente le parcours des héros des textes choisis, surgit une certaine volonté, une sorte de détermination à "subir" sa destinée, à faire face aux troubles et tourments exiliques. Ainsi la dichotomie retrouvée chez les personnages en perte se révèle être caractéristique de l'être qui se (re)cherche à travers un espace indompté. La dépersonnalisation de l'individu exilé va de pair -aussi paradoxalement que cela puisse paraître- avec l'attachement à une existence certes craquelée, fissurée mais à laquelle il s'identifie fortement. Face au vide identitaire, l'exilé se met à la recherche d'un ancrage, il éprouve le besoin constant de se rattacher à quelque chose.



L'exil vu de cet angle-là représenterait donc un cheminement salvateur qui viendrait révéler au grand jour la primauté de l'existence quelle qu'elle soit. Nous pourrions croire que cette approche-là est un tantinet masochiste, car comment concilier déchéance de l'être et attachement à la vie ? Ne faudrait-il pas plutôt parler de délivrance dictée par le chemin de l'exil ? Ces interrogations, ces questionnements existentiels sont d'autant plus intéressants qu'ils portent à nu et décrivent la personnalité de l'être exilé.

Il y a ici une espèce de procédé réfracteur, l'exilé voit dans ce qu'il ne peut expliquer ni comprendre un moyen d'être sauvé, son salut reflète son incompréhension. Donner du sens à son existence en partant du chaos, voilà à quoi se heurtent les exilés. Entre l'espoir et la désillusion, l'exil exige une revendication de l'être, une aspiration à un certain équilibre, il devient une démarche thérapeutique à qui voudrait dompter ses démons.

La perception de l'exil qui menacerait une identité déjà fractionnée, ou qui soulignerait l'étrangeté d'un être en dérive viendrait donc se superposer à celle qui en offre une dimension salutaire face à la déchéance. Entre deuil, perte et reconquête, l'exilé se cherche une légitimité dans un espace qui n'est pas sien, et qui lui rappelle (par nombre de détails) sa différence. Il a "l'impression de vivre entre guillemets."<sup>221</sup> Et ressent en lui tout le poids des pertes qu'il a vécues, mais aspire néanmoins à une (re) définition de sa personne, à l'intégration de nouveaux éléments à sa personne.

A la dichotomie espoir/désillusion s'ajoute une autre perspective exilique, s'il nous est permis de nous exprimer de la sorte. Celle qui suggère un être avec une histoire, un passé et des émotions. Nous voyons cela comme un individu qui passerait les frontières, une valise à la main, cette dernière contenant toute son histoire. Tout ce dont il s'est départi en prenant la décision de désertir tout ce qui l'a façonné. Entre deuil, perte et sentiment d'échec, l'expatrié essaye de reconstruire la partie de lui-même laissée là-bas, dans sa terre natale.

---

<sup>221</sup> Nancy Huston dans « *Lettres Parisiennes* », p.168, citée dans *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, par Anissa Talahite-Moodley, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p.335

Comme le souligne Talahite-Moodley :

*« Ainsi, il (ndlr : l'exil) implique forcément l'expérience du deuil : deuil de la mère ou du père, de la terre natale, mais deuil aussi d'un passé, d'une enfance perdue à jamais que seule l'écriture peut tenter de retrouver. »<sup>222</sup>*

Face à ces sentiments de deuil et de perte, il y a donc un besoin, une urgence de s'écrire, de se dire, de dire ses tourments et son histoire. Cette envie, cette obligation même de se raconter surviennent à un moment critique du parcours de l'expatrié ; celui où atténuer sa marginalité devient primordial dans un espace qui exacerbe d'une manière ou d'une autre l'étrangeté des individus exilés.

S'écrire et écrire son existence deviendrait une manière pour celui qui s'en va de légitimer sa présence sur la terre d'accueil, et ce malgré un vif sentiment de ne se retrouver nulle part, de n'appartenir à aucune des deux rives. Il s'agit là de l'enracinement de l'exilé dans l'écriture, par laquelle il retrouve des racines et les moyens de se forger une nouvelle identité. Par l'écriture, l'exilé se trouve ou se retrouve.

En parlant du fait qu'en s'exilant, l'individu est sans repères et n'est représenté par aucun pays, l'écrivain Ahmed Zitouni affirme dans l'un de ses ouvrages, en donnant la parole à un de ses personnages :

*« Il n'y a aucun endroit sur cette terre que je puisse appeler chez moi. Sans racines, sans nationalité de référence, sans destination, aucun horizon en bout de route ou dans le rétroviseur d'une vie. »<sup>223</sup>*

Cette perspective de n'être rattaché à aucun pays rajoute encore de la complexité à un vécu, une histoire déjà bien ancrée dans des ambiguïtés existentielles. Le sentiment de perte, de deuil ou d'échec comme il a été dit plus haut, conjugué à une identité fracturée, un écartèlement psychologique laisseraient voir une personne à la dérive, ses blessures béantes, et une culpabilité que ne parviendrait à atténuer qu'un effacement de soi au profit d'un semblant de quiétude. Tous ces pans de la vie exilique ne font

<sup>222</sup> Ibid., p.292.

<sup>223</sup> Ahmed Zitouni, *Au début était le mort*, éditions Différences, 2008. Citée dans *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, par Anissa Talahite-Moodley, p.101

qu'accroître la complexité de ces individus, personnages abimés par la vie, écartelés entre le Moi dépossédé de toutes ses valeurs, en perdition face à un nouvel espace et à une culpabilité naissante, et l'autre Moi qui veut se reconstruire, se redéfinir par rapport à son environnement.

A ce sujet, Clara Domingues, citée par Talahite-Moodley, rapporte :

*« (...) les contraignent à entrer en négociations avec elles-mêmes et à résoudre les contradictions auxquelles leurs choix les mènent. Elles expriment la complexité de ce qu'elles sont, de leur vie, de leurs choix. »<sup>224</sup>*

L'expérience de l'exil est donc une expérience où l'introspection d'un Moi éclaté serait l'objet de toute tentative d'adaptation. Pour arriver justement à cette dernière, cette forme de domptage de son être au contact de la terre d'accueil, il serait judicieux, selon Clara Domingues, de chercher au plus profond de soi les antagonismes, les incohérences, et les désaccords qui tissent la personnalité de tout individu, et qui se verront exacerbés lors de l'expérience exilique, car intensifiés par l'inconnu environnant.

Nous l'avons donc compris, exil et identité sont intimement liés. Ce sont là deux termes qui vont souvent de pair pour la plus triste des réalités, celle qui voit les personnages des textes de notre corpus pris dans l'engrenage pernicieux de la dépossession de Soi. Car comment se reconnaître quand on vous rejette ? Lorsqu'on refuse de vous voir ? Silvia Baron Supervielle, reconnaît dans *Le Pays de l'écriture* "dans son état de lointain, sa situation reculée, transplantée, mise à part, l'étrangère a le sentiment d'avoir trouvé cela : un centre de partout et de personne."<sup>225</sup>

Les mots "transplantée" et "personne" évoquent l'étrange étrangeté de l'être exilé, individu presque parasite dont personne ne veut, qui viendrait spolier cet espace qu'il essaye de faire sien, transplanté dans un univers qui ne lui appartient pas, et dans lequel il ne se reconnaît d'aucune façon.

Toute la problématique de l'expérience exilique réside dans ce besoin, cette nécessité presque de se reconnaître dans les yeux de l'Autre, de "soigner" sa

---

<sup>224</sup> Ibid., p.243

<sup>225</sup> Silvia Baron Supervielle, *Le Pays de l'écriture*, Paris, éditions du Seuil, 2002, p.20

marginalité au contact d'autrui. Il s'agit là de tout le poids de la désertion, vécue dans un processus de non-reconnaissance flagrant. Cette dernière est, douloureusement vécue par les protagonistes de nos textes. Mutilation, censure et culpabilité<sup>226</sup> sont les maîtres mots de ce parcours du combattant que représente cette pérégrination, et dont le but consiste à s'octroyer une espèce de retraite salvatrice.

Nous comprendrons à travers nos textes, et le lecteur le constatera par lui-même, que la conception qui voudrait que l'exil soit salutaire relève de l'utopie, car en ce qui concerne les héros auxquels nous avons affaire, il s'agit du voyage de la fin de soi, au cours duquel chaque pas représente l'effacement de sa personne.

Il en va ainsi pour le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne*. Le héros à l'identité patronymique absente voit dans son exil sa propre disparition, son invisibilité. Terme qu'il a appris à vivre, et faire vivre au contact de marginaux de son enfance, des modestes et des laissés-pour-compte :

*« Le fait est que du temps de mes anciennes gloires, je me suis toujours caché près de la chaleur des cancre et des humbles, ceux qui n'ont pas d'identité. J'y ai appris tant de choses que je suis devenu expert en invisibilité ! »<sup>227</sup>*

Cette proximité avec l'invisibilité, et son apprentissage mènera, plus tard en terre d'exil, le personnage-narrateur de Salah Benlabed à vivre cette espèce de disparition de son être, ce détachement de son nouvel environnement, jusqu'à se considérer comme personne. La gravité de la chose donc, le pouvoir dépersonnalisant de l'exil l'a conduit à se considérer dépourvu de toute constance, enveloppe vide qui ne fonctionnerait qu'au regret, qu'au deuil et à la culpabilité.

Salah Benlabed décrit, pour exacerber davantage ce sentiment de n'être personne, le rapport qu'a le personnage-narrateur avec sa mère, atteinte d'Alzheimer :

*« J'ai perdu une mère qui a égaré sa mémoire. (...) ? Les vivants qui traversent en images déformées le champ de sa vision trouble lui*

---

<sup>226</sup> Nancy Huston dans *Nord Perdu*, Arles, éditions Actes Sud, Leméac, 1999, p.22. Citée dans *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, par Anissa Talahite-Moodley, Les Presses de l'université d'Ottawa, 2007, p.333

<sup>227</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.17

*apparaissent à l'âge de ses plus anciens souvenirs d'eux...Elle ne m'a pas reconnu ! Je suis donc fils de personne ; le contact est rompu avec mes ancêtres et mon figuier, déraciné ! »<sup>228</sup>*

Ce sentiment ressenti à la découverte de sa non-existence aux yeux de l'être qu'il chérit le plus au monde n'est rien comparé à celui qui explosa en lui, lorsque sa mère lui asséna un coup, des paroles dont les flammes ont embrasé ce qui restait de vivant en lui :

*«Elle me parlait alors comme si nous ne nous étions jamais quittés, comme si je ne l'avais jamais abandonnée. Mais cela ne durait que quelques minutes et elle se refermait, se remettait à me vouvoyer avec cette voix aigue et ces yeux de petit enfant effrayé par un cauchemar. Sa colère éclatait et elle me reniait à nouveau, me poignardant d'un "vous, vous n'êtes pas mon fils ! Vous, vous n'êtes personne" qui rouvrait une cicatrice dans ma conscience.*

*Mais comment savait-elle ce que j'étais devenu ? »<sup>229</sup>*

Il nous apparaît évident, dans cet extrait, que les fragilités et les susceptibilités que génèrent l'exil vont au-delà d'une "simple" culpabilité, ou d'un sentiment d'identité floue. Les douleurs de l'exil arrivent même à se loger dans les répliques les plus innocentes d'une discussion tout aussi innocente. Elles s'immiscent subrepticement dans les replis de la mémoire de sa mère. Désormais, tout devient motif à une condamnation, à des reproches et à une interprétation sentencieuse des paroles les plus anodines. Ici apparaissent les enjeux et les répercussions pernicieuses de l'exil. Outre le fait qu'il dépossède l'individu de toute cohérence, il arrive à installer en lui une espèce de paranoïa où tout acte est un rappel de sa désertion et de son statut.

De manière symbolique, la maladie de sa mère a agi sur le personnage-narrateur de deux manières différentes. D'une part, elle lui a permis de prendre pleinement conscience de son statut de personne, d'individu ayant perdu toute existence, toute forme de vie, même auprès de sa mère, ce qui représente pour lui un second exil ; il est

---

<sup>228</sup> Ibid., p.76/77

<sup>229</sup> Ibid., p.79

chassé de sa mémoire. D'autre part, sa conscience envers sa famille et ses proches s'en est trouvée ébranlée, toute entachée par sa désertion et les remords qui y sont rattachés.

L'appellation de « Personne » n'est pas limitée au cercle familial. Elle survient également dans le milieu professionnel.

Salah Benlabed déclare en parlant du fait que son personnage-narrateur, journaliste-reporter se serve d'un pseudonyme fort atypique, qui est vecteur de son état désempilé et creux, et qui renferme toute la problématique identitaire de son exil:

*«Je n'ai donc pas choisi ce pseudonyme, mais ne regrette pas son anonymat. Il ne me dessert pas. Il est plus rassurant que mon patronyme officiel qui reste si difficile à prononcer. Je déplore simplement qu'il m'ait été imposé pour la visibilité : c'est par Personne que je signe mes articles. »<sup>230</sup>*

Le personnage-narrateur, ce Personne, miné par son état d'inconsistance se trouve contraint, par nécessité de reconnaître son véritable statut, à s'identifier comme Personne, et ce même dans un domaine où il devrait être reconnu (le journalisme exigeant un nom en bonne et due forme). Ce paradoxe qu'il déplore, le fait qu'il signe ses articles par ce substantif lorsqu'il devrait être reconnu trouve écho dans sa propre expérience de l'exil. En effet, son désir d'être reconnu comme une personne à part entière viendrait se confronter à une volonté de rester dans l'anonymat de l'invisibilité. Une situation comme telle relèverait de la schizophrénie dans la mesure où il ne sait ce qu'il veut réellement. Il invoque alors la visibilité dans son milieu professionnel, et l'invisibilité dans sa vie d'expatrié de tous les jours. Ce qui semble foncièrement incohérent, l'exil n'offrant que l'anonymat.

Ce dédoublement, cet écartèlement identitaire de Personne, sa volonté de s'inscrire dans deux choses antinomiques simultanément dépeignent une profonde blessure, un sentiment hérité de l'enfance, qui le suivra jusqu'en terre d'exil. En effet, cette hésitation, l'imprécision de sa "personne" et de ce qu'il souhaite découlent d'un cheminement logique. Ainsi, dans ses souvenirs d'enfance se loge cet arrachement qu'il vit à l'âge adulte. Ce sentiment de n'être reconnu d'aucune communauté, de

---

<sup>230</sup> Ibid., p.19

n'être accepté de personne a de tout temps accompagné le personnage-narrateur, ce ne serait donc qu'une évolution logique, qui trouverait davantage de sens dans l'expérience exilique.

L'extradition, la déterritorialisation marquent ainsi un schéma presque répétitif pour le personnage-narrateur, dont le prolongement ne serait que l'exil ébranlant et douloureux qu'il vit.

A ce propos, il se confesse en se rappelant sa vie au village de son enfance :

*« Déjà, dans le petit village de mon père, sa fonction d'avocat nous a très tôt isolés des deux communautés : trop riches pour les pauvres, trop bruns pour les riches ! L'éducation par trop occidentale de ma mère m'a éloigné de mes semblables, et notre nom, des Français qui ne m'ont pas adopté. Plus tard, partout, on ne m'a pas plus accepté, du fait de mon faciès, mon accent, mon métier...ou ma célébrité ! Ici, j'ai rejoint la grande famille Personne à qui chaque voiture rappelle ce dont elle doit se souvenir : traverser sur les clous... »<sup>231</sup>*

De son enfance, le personnage-narrateur a gardé ce goût de l'entre-deux qui, comme nous pourrions le croire, aurait pu et dû lui faciliter sa vie d'expatrié. Mais il n'en est rien, il transporte plutôt ce pan de son existence comme une séquelle, une sorte d'handicap qui lui sert d'écueil à l'appropriation de son nouvel environnement. Ceci reviendrait à dire que l'exil est cette aventure de l'être au-devant de ce qu'il connaît le moins, et face à cet inconnu, il se risquerait à perdre ses repères identitaires, et à faire de ce voyage non plus une épreuve préméditée (de par ce goût de l'oscillation entre deux statuts, leg de l'enfance et d'une situation familiale particulière), mais bien la découverte de l'inattendu.

Plus tard, dans la froideur de l'exil, Personne revit cette double "non-appartenance" à l'approche des fêtes de Noël, durant lesquelles un souvenir s'impose fermement à lui. Il ressent de nouveau l'impossibilité de profiter de cette fête, parce que considéré comme musulman, mais durant laquelle il chantait sous un sapin, enfant, sous la contrainte du colonisateur.

---

<sup>231</sup> Ibid., p.18

Il avoue :

*« Aujourd'hui encore, à l'approche terrible de Noël, je retrouve cette double frustration : celle que créait ma communauté en nous interdisant même de rêver à cette fête ; celle dont nous torturaient les Français pour qui nous n'y avons pas droit, mais qui allaient jusqu'à nous faire chanter près du sapin sous lequel il n'y avait pas de cadeaux pour nous ! »<sup>232</sup>*

La symbolique du rejet, et du double héritage (refoulé et désiré en même temps) trouve ici tout son sens. Jusque dans les souvenirs les plus enfouis et les plus frustrants, révélant l'envie dans les yeux de l'enfant qu'il était, Personne admet que la malédiction de l'entre-deux le poursuit jusqu'en terre d'accueil, et arrive à y percevoir même un signe d'acharnement du destin, à vouloir lui rappeler le processus de dédoublement qui l'habite.

Pour Noëlle Burgi-Golub, l'exil représente une confrontation de celui qui le vit à une perpétuelle situation d' *« entre deux qui l'oblige à se réinventer une place parmi ceux qu'il a quittés, à s'en inventer une autre et à se la construire dans l'univers de son présent, à se redéfinir dans son rapport à autrui et au monde. »*<sup>233</sup>

Le fait que Personne soit rejeté de part et d'autre, pour plusieurs raisons, nous renvoie à la profondeur de son "étrangeté", qu'il n'arrive pas à comprendre, ni à en déceler les motifs. Tout autant que ses compères, il revendique cette appartenance qu'on lui refuse de tous côtés. Ahmed Zitouni conceptualise cette façon de n'être d'aucune rive en évoquant un certain déterminisme de l'exil dans *Au début était le mort* :

*« Il n'y a aucun endroit sur cette terre que je puisse appeler chez moi. Sans racines, sans nationalité de référence, sans destination, aucun horizon en bout de route ou dans le rétroviseur d'une vie. En mort ou en vivant, j'ai*

<sup>232</sup> Ibid., p.116

<sup>233</sup> Noëlle Burgi-Golub, *« D'exils en émotions, l'identité humaine »*, in Les Territoires de l'identité, sous la direction de Tariq Ragi et Sylvia Gerritsen, Paris, l'Harmattan, 1999, p.34



*toujours avancé sans retrouvailles possibles, sans retour de consolation. »*<sup>234</sup>

Le cas de Personne est fort intéressant, au vu de cet extrait. Revendiquant son "algérianité", clamant qu'il s'apparente à ce bout de la méditerranée, s'inscrivant dans une structure identitaire en chantier, optant pour l'exil (à son corps défendant), il se retrouve malgré lui dépossédé d'horizon "territorial", ce qui l'apparente aux yeux du lecteur à une espèce de "citoyen du monde", un globe-trotter, le Sinbad des temps modernes. A trop avoir eu le sentiment d'être sur les "deux fronts", le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne* a fini par ne plus se reconnaître dans aucun des deux pays, si ce n'étaient les réminiscences de son Algérie natale, il se serait abandonné au confort que peut procurer l'anonymat et l'invisibilité qui lui tendent les bras.

Nous noterons que chez Personne, son désir ou son non-désir d'invisibilité selon les circonstances et les situations auxquelles il fait face, est fortement appuyé par un profond sentiment d'anonymat "subi", qui l'ancre davantage dans ce processus de désappropriation viscérale de Soi, où il ne se retrouve plus, ou du moins qu'à travers le parallèle qu'il dresse avec son passé.

Ainsi, lors d'un de ses nombreux mais que trop furtifs séjours dans la terre -mère, à bord de l'avion qui le ramène vers le froid de son exil, son anonymat lui apparaît comme une seconde peau, une condamnation inéluctable, le poursuivant comme une malédiction, la punition d'avoir déserté le lieu sacré.

*« Après l'océan, je redeviendrai Personne, je serai de nouveau "citoyen d'aucune terre, naufragé de nulle part, nomade de guerre comme d'autres invalides ou parfois orphelins, ou encore déserteurs ! J'ai pris d'autres chemins et fui mes géniteurs. De leur vieux cimetière j'ai détruit la moisson, abandonnant ma mère dans des sables en sang... " »*<sup>235</sup>

Il est à noter que Personne, le héros de *Notes d'une musique ancienne* se distingue des autres personnages des textes auxquels nous avons affaire. Chez lui, le sentiment

<sup>234</sup> Ahmed Zitouni, *Au début était la mort*. Cité par Anissa Talahite-Moodley dans *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Les Presses de l'université d'Ottawa, 2007, p.68

<sup>235</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.82

d'étrangeté est porté à son paroxysme jusqu'à le faire devenir vide de toute consistance, au point où il arrive à revendiquer lui-même sa "vacuité" , le fait est que son exil marque l'effacement de tout son être.

Les autres personnages qui émaillent les autres textes de notre corpus connaissent également l'étrangeté conséquente à l'expérience exilique, et tout ce qui s'y rattache comme sentiment de perte, et de culpabilité. Ils n'ont certes pas ressenti, ni évoqué la dépersonnalisation relative au départ imposé, mais se sentent tout de même étrangers, comme extorquant presque un statut qu'on le leur refuserait.

Ce sont là des parcours similaires, mais dont l'impact reste toutefois différent au vu du ressenti de chacun des héros. Si Personne se réfugie dans les passerelles érigées avec son passé, les personnages-narrateurs, ou les héros des cinq autres textes appréhendent leur exil avec un certain recul, une pointe de lucidité, même si le résultat demeure le même ; ressentir et vivre les déchirements avec l'Algérie natale.

Pour le personnage-narrateur de *L'Année des chiens*, il s'agit de vivre deux exils, et donc deux culpabilités. A l'image d'une personne qui serait depuis son plus jeune âge dans l'entre-deux, le héros de Sadek Aissat s'avère être exilé, dans sa propre famille, avant de vivre l'exil concret.

En effet, né coupable, étranger de naissance parce que venant au monde avec quelques minutes d'avance sur son frère jumeau, celui qui sera le préféré, il vécut cette préférence comme un abandon de la part de sa mère, qui l'affichait sans vergogne aucune. De ce souvenir inhérent à l'impartialité de l'amour maternel naquit chez lui une espèce de complexe, un sentiment de n'être pas reconnu, celui d'être inexistant aux yeux de sa mère. Ici se répercute le sentiment d'étrangeté de Personne que lui renvoie la mémoire hachurée de sa mère (atteinte par un Alzheimer).

S'il n'en dit rien, s'il ne tient pas rancune à ce petit frère qui lui fait de l'ombre, il n'en ressent pas moins les cuisantes douleurs du reniement, et les affres de la culpabilité injustifiées.

*« Mon frère naquit quelques minutes après moi, dans cette maison qui n'était pas la nôtre. Il ne cria pas tout de suite comme je l'avais fait. Avant de s'évanouir, ma mère réclama son enfant, le croyant mort. (...) »*

*Mon frère, finalement, sut se faire entendre bien mieux que moi et eut tout pour lui.*

*J'étais né coupable. »<sup>236</sup>*

Ainsi, ce frère, étant cru mort, a repris ses droits et sa revanche sur la vie, aux dépens de son frère jumeau, cet écart étant accentué par une affection maternelle disproportionnée. Ce qui finit par conduire le personnage-narrateur à vivre "derrière" son frère, et à tenter de se faire une place dans cette famille qui s'en désintéresse.

Plus tard, durant son adolescence, il connut le goût de la clandestinité au côté de sa bande d'amis, des écorchés vifs, dans lesquels il se reconnaissait. Ces derniers lui ont ouvert les portes de la liberté et de la reconnaissance confisquées. Accompagnés de ces personnages atypiques, hauts en couleur, dont la désinvolture n'avait d'égale que leur clairvoyance, il découvrit les joies illicites des substances non moins illicites, et finit par y trouver une certaine légitimité d'exister.

Sadek Aisset écrit :

*« Djafar Essadeq, de quelques années notre aîné, fournissait l'herbe et parfois, concomitante, la parole divine. La première fois, il claironna d'un ton solennel : "Bienvenue dans le clan des clandestins !" Il nous initia ainsi à la fumée et, déjà, à la clandestinité. »<sup>237</sup>*

Cette clandestinité que lui offrit Djafar Essadeq lui parut bien différente de celle qu'il avait héritée de sa naissance, et de son enfance dans la maison familiale. Ce sentiment de faire partie de la minorité l'éloigna peu à peu de son cercle familial pour le plonger dans des amitiés vaporeuses, mais qu'il s'était choisies. La clandestinité qu'il apprit de ses compères a été choisie contrairement à celle qu'on lui a imposée à sa naissance.

<sup>236</sup> Sadek Aissat, *L'Année des chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.29

<sup>237</sup> Ibid, p.39

C'est donc tout naturellement, qu'empruntant le chemin de l'exil, il transporte avec lui, tel un boulet aux pieds, ce sentiment de non-reconnaissance, d'étranger, de clandestinité avec en bouche un goût amer d'un pré-exil, ou d'un exil déjà vécu.

Son exil concret s'inscrirait, de cette manière, comme étant le prolongement de tout ce qu'il a toujours vécu au sein de sa propre famille. La différence étant que ce second exil se vivrait loin des siens, et de sa patrie.

N'étant pas dépaysé de ce sentiment d'étranger, il n'en est pas moins que ce personnage-narrateur, délaissé par la personne en qui il devait le plus avoir foi, vive ce second exil dans un grand fracas. Tel un déchirement, un deuxième reniement, il confirme son éternel statut ; l'être étranger, l'enfant maudit.

Désormais, il ne cessera de voir chez les autres sa propre différence ne parvenant à aucun moment à briser cette distance qui le sépare de son nouvel environnement, ni de ceux qui y habitent. Se rendant compte de son étrangeté, il tente néanmoins de faire bonne figure, ne laissant rien transparaître de ce qui le taraude. Ainsi, nous retenons ce passage :

*« J'ai conscience de mon étrangeté. Parce que mon exil est dans mon regard, je vois. Les gens me croient dans le cercle, en vérité je suis en dehors. Je sais mieux qu'eux reconnaître les rumeurs de la guerre et les odeurs caractéristiques qu'elle dégage. Ici aussi, la guerre, même si elle est différente de celle qu'il y a chez moi, est tapie dans les têtes. »<sup>238</sup>*

Cet extrait reviendrait à dire que l'étrangeté du personnage-narrateur lui permettrait, d'une certaine façon, de figurer dans le tolérable, l'acceptable, d'être une fois encore dans la discrétion, mais non plus dans l'invisibilité. Elle lui ouvrirait, aussi paradoxalement que cela puisse paraître, une porte vers les codes sociétaux admis, à condition qu'il garde les tumultes qui déchainent tout son être pour lui.

Il est un autre passage de *L'Année des Chiens* fort significatif, et qui est porteur de toute la symbolique de l'étrangeté, du fait de se sentir superflu, et sans grande valeur. Ainsi, dans les couloirs du métro, le personnage-narrateur tombe sur une revue

---

<sup>238</sup> Ibid, p.92

oubliée, ou abandonnée sur un banc. Dedans, se trouve un article d'un professeur d'écologie qui s'interroge sur un éventuel ajustement démographique, sur le fait de débarrasser la planète du surplus d'individus pour y assurer, à long terme, une relative prospérité. Cet article révélant qu'il se trouve sur terre des individus dont l'existence est insignifiante renvoie, inévitablement, le héros à ses appréhensions infantiles, à la vacuité de son être. Il se voit déjà dans les sureffectifs, et se rappelle ce statut qu'il traîne comme une malédiction, de sa naissance, jusqu'en terre d'exil, le poussant à se sentir comme étant personne, une enveloppe corporelle vide, et superflue. Traumatisme qu'il porte en lui, et qui se réveille au moindre rappel de sa condition inconsistante, ces quelques lignes dépeignent le drame de se voir inutile en ce monde, à soi-même et à ses origines :

*« J'ai beau retourner la question dans tous les sens, je me retrouve toujours dans les "sureffectifs". Le titre de l'article ne me laisse d'emblée aucune chance, il est ainsi formulé : Question subsidiaire : que faire des sureffectifs de la planète ? »<sup>239</sup>*

Cette manière de dépeindre des personnages vides de toute consistance, des individus qui ne trouvent pour toute signification que leur "transparence" traduit une identité fracturée, où le rien côtoie une existence troublée, inscrite dans un exil aliénant. L'expérience exilique serait ainsi une façon de mettre en exergue, encore plus le parcours de la diaspora algérienne, leur ressenti quant au déracinement qu'il implique.

Sur la même lignée, le héros de *L'Année des Chiens* avoue ne plus se reconnaître, se rendant malade à l'idée de ce qu'il est devenu, semblable aux personnes qu'il a quittées, atones, sans aucune volonté, amorphes, représentant une ombre qui déambule dans les rues d'un pays qui n'est pas le sien. Une personne dont les traits se soumettent aux effets dévastateurs de l'exil imposé se trouve en perte de soi-même, et c'est ce qui arrive au personnage-narrateur de *L'Année des Chiens*, qui reconnaît tout ignorer de lui-même, de l'individu qui est ressorti du contact avec l'exil.

---

<sup>239</sup> Ibid, p.126

Ne dit-il pas :

*« Je ne sais plus ma vie, mon nom ne vaut pas mieux qu'un malheur. Je marche à la rencontre du silence, du fil barbelé dans la gorge. Là où se profile la sortie de l'abîme, je rencontre un brouillard épais, opaque : coupable. Pour être né et parce que tu n'as pas crié. Parce que tu mangeais de la main gauche. Parce que tu es mort et que je ne suis pas resté pour entonner mon chant de la mort. »<sup>240</sup>*

Il est un terme qui revient sans cesse lorsqu'il s'agit d'exil, celui de "vacuité" qui suggère un individu à la dérive, en perte de ses repères. Il implique l'image d'une personne qui perd tout contrôle sur son existence, et dont le destin échappe à toute logique. Lorsqu'en effet, l'exil est perçu comme salvateur, il devient déroutant et bouleversant de constater que ce qu'il offre représente sinon une mise à mort, du moins une perte complète de soi, menant au néant.

Béatrice Kasbarian-Bricourt cite à ce propos le poète Khadim Jihad :

*Ils viennent de tous les angles de l'exil*

*Avec pour seul bagage le rien*

*Ils sont le rien absolu.<sup>241</sup>*

Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, nous retrouvons ce même désir d'invisibilité que nous avons croisé chez Personne de *Notes d'une musique ancienne*.

Cette recherche d'invisibilité, dans un pays d'accueil, manifeste un profond malaise, et un sentiment d'avoir comme spolié sa place dans un espace qui vous nie. L'illégitime de la présence de l'exilé en terre d'accueil accroît son impression d'étranger, d'être là où il ne faut pas, là où il n'est guère désiré. Dès lors, il devient presque urgent de se fondre dans la masse, la laissant d'une certaine manière vous envelopper de son épaisseur, et vous soustraire à la vue d'autrui.

C'est ce que tente de faire le héros de Sadek Aisset en dépeignant l'espace du métro comme celui qui l'expose le plus au regard des autres, et qui lui fait peser toute son

<sup>240</sup> Ibid., p.134

<sup>241</sup> Khadim Jihad cité par Béatrice Kasbarian-Bricourt, in *Exil : la vie en suspens*, ouvrage publié à compte d'auteur, 1998.

étrangeté, en le faisant passer pour l'intrus, celui dont on refuse la présence. Il est question alors pour lui d'être invisible, d'avoir toujours le nez dans un bouquin, et de noter ses pensées sur des post-it.<sup>242</sup>

L'invisibilité ici trouve tout son sens dans le fourmillement d'individus, la population dense et condensée qu'abrite le métro. A l'intérieur, il s'agit pour le héros d'éviter le regard d'autrui, qui lui renverrait son étrangeté, une espèce de non-coïncidence entre ce qu'il est réellement, et ce qu'on perçoit de lui. Le refuge étant ici les pages d'un livre, il s'y protège de l'hostilité environnante du métro.

Cette quête de l'invisibilité, le personnage-narrateur la partage avec ses compatriotes, ses compagnons de malheurs, les pensionnaires du foyer Sonacotra.

Ces derniers, les désespérés de la vie représentent cette tranche de la société, qui est dépeinte comme étant les intrus qu'on se saurait supporter. Mis au ban de la société, ces héritiers de la misère et de la déchéance humaine se voient comme ce rien insignifiant exposé aux ravages du temps, et au poids des années d'un exil qui n'est que trop annihilant.

Alors, ils survivent en ayant à l'esprit leurs origines, et le cheminement douloureux qui a fait d'eux des êtres à la dérive, à la recherche d'un sens à leur vie, en sachant que nulle part ils ne le trouveront. Dans l'exil, ils s'exposent donc à l'indifférence des autres, ceux dont ils envient le statut, et qui leur rappellent par un effet de réflexion leur illégitimité.

Aux yeux du personnage-narrateur, ses compères d'infortune :

*« ...font tache dans les yeux des autres, dans les yeux de tout le monde, même ceux des jeunes (...). On finit par les oublier, ne plus les voir. Parce qu'ils vont silencieux et résignés, tête baissée, immigrés réglementaires qui, le dimanche, portent le costume froissé pour oublier les plis que la semaine a laissés sur leur visage. On ne peut dire qu'ils inconsolables de vies qu'ils auraient perdues, ils n'en ont jamais eues. »<sup>243</sup>*

<sup>242</sup>Sadek Aisset, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.338

<sup>243</sup> Ibid., p.388

Cet extrait fait passer ces laissés-pour-compte, dans l'esprit du héros, encore plus que pour des personnes invisibles aux yeux d'autrui, pour des individus dont l'existence est effacée, perdue au contact de l'exil parce que perdant tous leurs repères, l'identité qui les définissait.

Le héros de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* n'en est pas en reste quant à cet effacement dont il plaint ses acolytes de malheur. Il sera en perte de ce qui le définit, ses marques et les traces qu'il aurait dû laisser en ce monde. Il passera également par la phase où il ne se reconnaîtra plus. Pour lui, il s'agira d'un mécanisme de métamorphose physique, où les traits de son visage porteront les stigmates de son invisibilité.

Ainsi, il confie, en parlant du coup de gomme auquel il se confronta en changeant de rive :

*«Je n'avais même plus d'ombre et, quand je marchais, je ne laissais plus trace de mon passage. J'étais sans histoire.*

*Mes mains, les premières s'en trouvèrent désorientées, car les mains ne mentent pas. Le silence des doigts dit leur immobilité ou leur folie. J'eus beau les passer, les presser, sur ma figure, ils n'y rencontraient aucune aspérité et, terrorisés, étaient pris de tremblements violents. Mes traits s'étaient effacés. »<sup>244</sup>*

Encore plus que le manque de repères identitaires qui caractérise l'exilé, c'est sa physionomie qui se trouve changée au contact d'un environnement austère, dans lequel il ne se reconnaît pas. L'exil charrie le sentiment d'être étranger, dont la plus fâcheuse des retombées est celle qui condamne l'individu à la disparition, fut elle au sens propre ou figuré, physique ou morale.

L'invisibilité découlant de l'exil, et de la non-appropriation d'un nouvel environnement, qui semble austère pour les héros de nos textes, fait ressortir l'idée d'une identité fissurée qui puise ses origines dans un départ précipité et imposé. Il est à signaler que ce dernier provient d'un mal-être qui est relatif, cette fois-ci, au pays

---

<sup>244</sup> Ibid., p.285



natal, à un certain contexte socio-politique et historique, celui de l'Algérie des années quatre-vingt-dix.

De cette conjoncture naît le premier malaise des personnages principaux des textes de notre corpus. Malaise qui donnera lieu à une rupture avec une certaine algérianité, avec ses origines et l'ancien Moi. Ce dernier, en terre d'exil, se trouve tantôt mythifié parce que preuve d'unicité, tantôt martyrisé, voire minimalisé pour laisser place aux épanchements émotifs de l'expatrié, et porter aux nues les séquelles d'une brisure d'avec soi, de soi, et de ses acquis personnels.

Evoquant cette rupture que suggérerait la crise identitaire de l'expatrié, Gusdorf déclare :

*« Le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité ; l'identité personnelle est mise en question, elle fait question ; le sujet découvre qu'il vivait dans le malentendu. Le repli dans le domaine de l'intimité répond à la rupture d'un contrat social fixant le signalement de l'individu selon l'ordre d'apparences usuelles dont l'intéressé s'aperçoit brusquement qu'elles sont abusives et fondées. »<sup>245</sup>*

Ainsi, le moi d'avant est mis en lumière, décrit, déconstruit lors de la rupture avec le lieu conflictuel (l'Algérie de la guerre civile), redéfini, et maladroitement reconstruit (ébréché de profondes entailles) au contact de l'exil annihilant.

Si Personne de *Notes d'une musique ancienne* aborde la question de l'Algérie, et de ses racines avec une pointe de nostalgie mêlée d'amertume relatives au regret de sa désertion, le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, et l'héroïne du *Dernier Refuge* dépeignent de manière catégorique la rupture d'avec le pays natal. Clairvoyants et faisant preuve d'une lucidité déconcertantes quant à l'espace natal qu'ils ont déserté, et à leur éventuelle appartenance à la terre-mère, il leur apparaît qu'en dépit de l'attachement presque viscéral qu'ils nourrissent à l'égard du pays des origines, la rupture effectuée les a définitivement écartés de l'horizon algérien (pour Houria, héroïne du *Dernier Refuge* ça sera de sa tribu et son village natal).

---

<sup>245</sup> George Gusdorf, *Les Écritures du moi*, éditions Odile Jacob, Paris, 1991, p.23

Le personnage principal de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* décrit le déracinement qu'il a vécu de manière très symbolique, ancrant ainsi la narration dans une espèce d'écriture métaphorique de l'arrachement à la terre natale. Cette écriture met en avant la destruction d'un document officiel, une pièce d'identité, seul élément qui rattache encore le narrateur à sa nationalité.

En proie à un nombre incalculables d'interrogations, de sentiments tout aussi contradictoires les uns que les autres, accablé de tristesse et de remords, il se surprend à mettre en miette son passeport.

*« J'avais sorti le passeport vert de la poche intérieure de ma parka, et, patiemment, en avais déchiré toutes les pages et jeté en un même geste, placidement répété, les trois mois de ma carte de séjour à l'eau. »<sup>246</sup>*

Ce geste non prémédité, qui semble dicté par un désespoir profond, celui de ne plus reconnaître son histoire, ni ses origines acquiert une symbolique particulière pour tout individu qui a emprunté les ornières de l'exil, du voyage fatidique, parce que laissant une partie de lui-même dans un "la-bas" brumeux.

Matérialisation de son étrangeté, l'action de déchirer son passeport, un élément de son identité algérienne, ne symbolise finalement que la rupture avérée et douloureuse d'avec le pays natal. Encore pire, cela évoque la conscience d'être devenu apatride, de voir son être livré aux conséquences pernicieuses de l'expérience exilique.

Face à ce sentiment d'être apatride, le personnage-narrateur fait jouer la carte de la légitimité en évoquant l'existence de sa carte de séjour. Cette dernière est, à ses yeux, une sorte de compensation du fait de sa non-existence. Désormais, et au-delà du fait qu'il soit étranger, ce document le relie à son statut d'exilé, et fait ressortir davantage sa clandestinité, non pas du point de vue légal, mais bien personnel.

De cela, il rapporte :

*« Je brûlais mes vaisseaux. Le passeport vert était tout ce qui me liait à mon pays, j'avais depuis longtemps rompu avec ce qui m'y restait comme famille et amis, gommé de ma mémoire adresses et numéros de téléphone.*

---

<sup>246</sup>Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.282

*La carte de séjour m'apparaissait comme la matérialisation d'un mensonge violant l'essence de mon état d'apatride. Clandestin, c'était la seule manière vraie d'être dans la tonalité juste de la réalité. (...)*

*Je ne voulais plus être d'aucune histoire, les histoires des hommes sont si lourdes, leur poids si écrasant, qu'elles obligent quelquefois à vivre à genoux. »<sup>247</sup>*

Ou encore, lorsqu'il dit l'évidence indéniable de sa clandestinité, et son apatridie, jugeant que ni l'une ni l'autre ne devraient être justifiées :

*« Le choix, encore informulé, d'être un apatride - apatride est également un mot imprécis, car il n'est pas débarrassé de l'idée de patrie, c'était de l'idée même que je voulais me dépouiller-, de même que celui de la clandestinité, ne représentaient sûrement pas une révolte contre une quelconque condition de paria subie à mon corps défendant, n'avaient rien de révolutionnaire, ne visaient nullement au rétablissement d'une justice bafouée par un ordre écrasant. Ce n'était pas, non plus, un cri d'alarme adressé aux bonnes consciences des humanitaires. Ce choix, je le voulais, indubitablement, le désirais par-delà toutes les logiques possibles et admises, ne se pliant qu'à la sienne propre –car il en avait bien une contrairement à ce que l'on aurait pu penser. »<sup>248</sup>*

D'une certaine manière, la logique insensée qui semble régir la destinée du personnage-narrateur, à laquelle il parvient toutefois à trouver une signification indéniable, est celle qui le mène à payer son acte de désertion, par ce choix volontaire ou non de n'être d'aucune terre, d'aucun pays, faisant ainsi de lui l'apatride par excellence. Ainsi, subissant cette clandestinité comme une punition, il se complaît à la décrire comme la fatalité, et parvient à s'y résigner, en faisant preuve d'une lucidité déconcertante.

Pour l'héroïne du *Dernier Refuge*, son exil s'est fait à l'intérieur même de sa terre natale. En effet, dans l'Algérie des années 1830, obéissant à un stratagème élaboré par

---

<sup>247</sup> Ibid., p.283/284

<sup>248</sup> Ibid., p.284

le résistant Abdelkader dans le but d'unifier certaines tribus, Houria s'est unie à un inconnu, signant ainsi son déracinement.

A l'image des autres personnages-narrateurs des textes de notre corpus, elle porte en elle ce sentiment d'étrangère, mais ce dernier est généré par un mariage imposé, et l'arrachement à sa tribu, et sa famille qui y est conséquent.

C'est une autre forme d'exil auquel le lecteur aura affaire ; il ne s'agira plus de celui qui consiste à quitter son pays natal pour un autre, mais bien de changer de statut, et "d'existence" en s'inscrivant dans un processus nouveau ; celui du détachement.

Se détacher de sa famille, de sa tribu et de ses plaines a été le vécu de Houria, qui au demeurant, ne perd pas son "algérianité". Si elle se sent étrangère, elle n'est pas pour autant apatride. C'est ce qui la différencie des autres personnages qui voient en leur exil une résultante des conjonctures propres à l'Algérie des années quatre-vingt-dix. Elle justifie, quant à elle, son déracinement par un stratagème guerrier visant à protéger son pays natal de l'emprise de l'envahisseur.

Néanmoins, et en dépit du fait que Houria sache que son mariage servira une cause noble, elle ne peut taire ce sentiment naissant en elle, qui lui rappelle que cette union signera la fin d'une ère, celle des plaines de son enfance, de l'insouciance au sein de sa famille, et du sentiment de sécurité dont elle jouissait. Désormais, c'est en étrangère qu'elle entame sa vie conjugale dans une autre tribu, et auprès d'un époux qu'elle n'a pas choisi.

De ce déracinement, l'auteur dira :

*« Presque trois années après la signature de ton contrat de mariage - j'allais écrire de départ - on t'annonça l'arrivée de Mohamed ; cet époux inconnu mais imposé, dont la caravane – un cortège comme jamais on n'en avait vu sur ces sommets- venait prendre livraison de toi, t'arracher aux tiens ; une foule curieuse et bigarrée, précédée de musiques aigues et insolites, qui allait fêter une union : la tienne avec cet étranger, mais surtout*

- tu en étais convaincue - celle de deux tribus qui ne parlaient même pas le même dialecte... »<sup>249</sup>

C'est dans une immense douleur, qui n'aura d'égale que son désespoir, que Houria s'apprête à vivre ce périple, à suivre cette caravane qui tracera sa nouvelle destinée, emportant avec elle le souvenir d'un geste marquant et fort symbolique ; le matin de son départ, sa mère lui offrit son foulard jaune ramené de la Mecque. Fort de signification, cet acte matérialise, aux yeux de Houria son départ, et la rupture avec sa vie d'antan. Elle y voit également un signe annonciateur du non-retour. Se considérant comme exilée de sa propre tribu, et implantée dans une autre, comme une étrangère qu'on viendrait placer dans un nouveau cadre, à son corps défendant, elle éprouve davantage sa "non-adéquation" avec ce qui l'entoure, et cela en commençant par la langue, qu'elle n'arrive pas à appréhender.

*« Durant ce long et monotone trajet sans verdure, tu allais souvent pleurer le souvenir de ce geste ; mais peut-être pressentais-tu déjà que ce voyage serait sans retour ; le voyage d'une étrangère, peut-être captive, à laquelle les ravisseurs qui te trainaient, n'adressaient pas un mot, dilatant ainsi le temps de ta captivité. Bien sûr, il y avait le barrage de la langue et votre nouvelle parenté, mais un sourire, un geste d'amitié aurait suffi pour effacer ton impression d'être un animal de cirque côtoyant d'autres espèces les unes aux autres étrangères. »*<sup>250</sup>

C'est un double exil que Houria vit ; à l'éloignement de sa tribu, et de tout ce qui lui est familier, s'ajoute l'exclusion ressentie de par la langue de son nouvel entourage, qui lui apparaît comme un code indéchiffrable. Ainsi, l'héroïne ne partageant pas le même dialecte que ses compagnons de route, se voit emmurée dans un silence qui accroît son impression d'étrangeté, et d'isolement. De cette manière, la douleur est répétée, l'arrachement est maintenu et intensifié par le fait de ne pouvoir transmettre ses ressentis, communiquer, échanger, et se faire comprendre. La frustration est alors à son paroxysme.

---

<sup>249</sup> Salah Benlabed, *Le Dernier Refuge*, version numérique, p.15

<sup>250</sup> Ibid., p.17

Elle perçoit même son départ comme un ravisement, une espèce de rapt qui l'arrache aux siens, et qui la précipite au - delà de l'inconnu, de cette prison dorée que représente son union avec cette homme dont elle ignore tout. Captive, elle l'est dans tous les sens du terme. N'ayant nullement choisi sa destinée, elle la subit dans la peau d'une étrangère que "personne n'attend nulle part"<sup>251</sup>, dans l'ignorance d'une nouvelle tribu, et dans la méconnaissance d'un langage. Ce dernier symbolisant une rupture totale avec l'héritage de son passé, de son existence d'antan.

Pour l'héroïne de *L'Année de l'éclipse* de Latifa Ben Mansour, son exil et le sentiment d'étranger qu'il génère sont vécus différemment.

A l'instar de Personne dans *Notes d'une musique ancienne* qui a vécu l'écartèlement identitaire dès son plus jeune âge, Hayba a côtoyé l'exil à l'intérieur même de son pays natal. En effet, d'un tempérament rebelle, elle est toujours allée à l'encontre des règles établies, des codes sociétaux, et fut pour cela incomprise dans sa propre famille, et étiquetée d'insubordonnée.

L'exil donc requiert dans ce texte un autre enjeu consistant à se faire distinguer de prime abord, à sortir du cercle établi, du moule de la conformité, pour finir par être happé par l'indifférence d'autrui et leurs critiques acerbes, leur incompréhension et leurs jugements.

Ainsi, en terre d'exil, dans un Paris froid et austère, elle se remémore sa vie d'antan, et arrive à y porter un regard cruel, mais toutefois lucide. L'espace exilique devient le recueil de toutes ses angoisses qu'elle refuse de partager avec les siens, restés en Algérie, qui la considéraient jadis comme la "brebis galleuse".

*«Parfois, le téléphone sonnait. Pour ne pas répondre, elle laissait le répondeur branché en permanence. A quoi bon parler, donner de ses nouvelles, répéter les mêmes choses ?, Mentir encore et toujours ? (...)*

*A quoi bon inquiéter ses amis et ses proches ? Désormais, ils ne pourraient rien faire pour elle. Ils avaient été présents après le carnage, mais*

---

<sup>251</sup> Ibid., p.55

*pourquoi s'accrocher à eux alors qu'ils la fuyaient ? A leurs yeux, et bien qu'ils s'en défendent, elle était devenue une pestiférée. »<sup>252</sup>*

Considérée par sa famille, déjà dans son Algérie natale, comme une exilée, une marginale qui n'obéit pas aux convenances dictées par la société, Hayba, ainsi que son époux, ont voulu s'enfuir de cette ambiance oppressante, marquée par la présence étouffante des deux belles-mères, qui n'hésitaient pas à les condamner pour la liberté qu'ils affichaient.

Il est à signaler que Hayba, avant de s'exiler à Paris, a connu avec son mari un premier exil, celui qui les a vus s'établir au Sud, creusant davantage le fossé qui se dressait avec leurs familles respectives.

Cet exil géographique qu'ils vécurent, survient conséquemment à un exil intérieur, qui s'est produit au cœur même de leur environnement familial. C'est un cheminement qui s'avère être logique et que l'héroïne de ce texte emprunte, dans la mesure où son exil serait une libération du carcan familial et sociétaire dans lequel elle se sent enfermée.

Sur cet exil familial qu'ils subissent, l'auteure rapporte la conversation qu'en ont Hayba et son époux :

*« Abd el-Wahab se leva et fit les cent pas dans la chambre. Hayba devinait l'état d'esprit de son mari. Il ouvrit et ferma la valise d'un geste sec.*

*- Tu veux que je te dise, plus le temps va passer et plus nous allons être rejetés. En premier par nos familles ! Tu crois que je ne vois pas le manège des deux vieilles qui ne te laissent pas un instant tranquille en essayant de te coincer pour des futilités ?*

*Restée silencieuse, Hayba murmura, comme si elle avait peur d'être entendue par les deux belles-mères :*

*- La famille ne se choisit pas, tu le sais bien, ou on la rejette ou alors on l'accepte sans réserve. (...) »<sup>253</sup>*

<sup>252</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'éclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.18

<sup>253</sup> Ibid,p.26

Cet extrait, riche de sous-entendus, nous mène inéluctablement vers un autre point de l'exil déjà entamé dans sa patrie natale, et qui symbolise une certaine rupture avec son cercle familial. Ainsi, la relation conflictuelle avec sa mère s'avère fort significative, puisque cette dernière se charge constamment de lui rappeler sa différence, la désapprouvant dans ses choix et dans son mode de vie.

Comme en témoigne ce passage qui laisse aisément deviner les sentiments que nourrit l'héroïne envers sa mère :

*« Les deux belles-mères s'installaient presque quotidiennement chez Abd el-Wahab et Hayba. Elles étaient là pour régenter et donner des ordres. A côté de ces matrones, Hayba se sentait comme une petite fille. Tout ce qu'elle faisait était critiqué en premier par sa mère, Lalla Fatma, qui ne lui passait rien. Parfois, Hayba se demandait si cette femme n'était pas jalouse de son bonheur. »<sup>254</sup>*

Arrivée en terre d'exil, à l'instar du mal-être et du désarroi des personnages auxquels nous avons eu affaire jusqu'à présent, l'héroïne de *L'Année de l'éclipse* éprouve en elle le sentiment de ne pas être à sa place. Encore plus que la douleur de l'exil, elle voudrait se débarrasser de cette affliction qu'elle porte en elle depuis la disparition de son époux et de sa fille. L'exil, le fait de se retrouver dans un environnement froid et inconnu intensifient cette impression de ne plus avoir de raisons de s'accrocher, d'être coupé du monde et de toutes attaches, de ne pas être en adéquation avec la société dans laquelle elle évolue.

Ainsi, alors qu'elle est dans le métro parisien, qu'elle est immergée dans les ténèbres du sous-sol angoissant, naît en elle cette envie soudaine, bien que profondément tapie, ce besoin impérieux de disparaître, de s'inscrire dans l'éphémère. Cela nous ramène au désir d'invisibilité des héros de Salah Benlabed, et de Sadek Aissat.

Se référant aux paroles de Jallel Eddine Rumi, elle se voit formuler l'idée et le souhait de devenir éphémère, dans l'espoir de se débarrasser de ces douleurs, et du poids de l'exil :

---

<sup>254</sup> Ibid, p.19



« Elle resta recroquevillée sur son siège et garda les yeux fermés. À quoi bon les ouvrir ? Dormir définitivement ! Ce sommeil-là, au moins, lui aurait apporté la délivrance tant espérée ! Et comme elle aurait payé cher le luxe de devenir "éphémère" ! »<sup>255</sup>

Pour l'héroïne de *La Prière de la peur*, il s'agit d'évoquer, de manière atypique et subtile, l'expérience de l'exil et ce qu'elle peut perpétrer comme sentiments relatifs à une identité fracturée.

En effet, Latifa Ben Mansour éprise de l'histoire de la ville de Tlemcen, de son patrimoine et de sa culture, rapporte la problématique identitaire de l'exilée à travers l'évocation de chants, de poèmes, et autres fables inhérentes à la ville de Tlemcen (ville dont elle est originaire).

De cette manière, l'auteure allie la thématique de l'exil, avec tout ce que cela peut comporter comme enjeux, aux noms qui ont fait le passé de sa ville natale, tout en dépeignant le profond attachement qu'elle lui voue.

Il faudrait signaler que ce texte, outre le fait qu'il représente un hymne à la femme algérienne, est le soubassement d'une idéologie particulière. Celle qui prône une sacralisation des origines, de la source, de la terre-mère, des ancêtres et de tout ce qui fait l'histoire d'un individu.

Le pays natal, cette terre, ce "seul or qui vaille la peine"<sup>256</sup> est, chez Latifa Ben Mansour, mythifié, porté aux nues par une sorte de dévouement sans faille, un sentiment d'être enraciné dans le passé et d'entretenir avec ce dernier un rapport fusionnel, dans la visée d'opérer une certaine identification.

Sous la plume de l'écrivaine, les personnages révèlent le riche patrimoine culturel de la ville de Tlemcen, s'en servent pour glorifier les origines de l'individu, et inscrivent tout éloignement de la terre-mère comme un péché qui condamne le déserteur à "l'étrangeté".

Ainsi, le statut d'étranger de Hanan, le personnage exilé sur lequel s'ouvre le texte, et qui décède des suites d'une attaque terroriste en rentrant au pays, n'est nullement

---

<sup>255</sup> Ibid, p.10

<sup>256</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la peur*, éditions La Différence, 1997, p.32

évoqué de manière explicite. Bien au contraire, l'auteure se joue du lecteur en le plongeant dans des légendes où il est question de *ghrib*, d'étranger, de figures ayant vécu ce sentiment et à travers lesquelles le lecteur dressera le parallèle avec l'histoire alambiquée de l'héroïne défunte.

Parmi ces légendes représentatives du statut d'étranger, racontée par Lalla Kenza, l'aïeule, il est question d'un certain Ruh Al Aghrib, littéralement l'âme de l'étranger. Cette histoire rapporte la triste mésaventure d'un homme qui, ignorant tous des règles qui régissent le royaume de la Cité des Sources, se voit condamné à mort par le Sultan. Pour avoir été dehors, et être allé dans la rivière d'Al Awrit, là où les femmes du palais se baignent, il sera exécuté en laissant derrière lui un poème dicté par la douleur de la mort imminente.

De cette notion d'étranger, Latifa Ben Mansour, empruntant ses mots à Lalla Kenza, explique :

*« Les chants, la musique, les rires, les mots d'esprit et les odeurs attirèrent un homme. Il ne savait pas, le malheureux, qu'il ne devait pas être dehors ni dans ces lieux. Il était Aghrib, étranger, et venait à peine d'arriver à la Cité des Sources. »*<sup>257</sup>

Ce qui est fort intéressant avec cette légende de l'étranger, et de sa méconnaissance de son nouvel environnement, de ce qu'il implique, c'est la conséquence d'une telle condition. En effet, le fait que Ruh Al Aghrib meurt à la fin de l'histoire n'est nullement fortuit. Laisant comprendre que le statut d'étranger (ou l'exil de manière plus générale) mène inéluctablement à la mort, à la perte de soi, l'auteure de ce texte envisage le fait d'être là où l'on est pas censé se trouver comme le début de la déchéance de l'être exilé. L'histoire de Ruh Al Aghrib reflèterait donc toute la symbolique de l'exil destructeur, voire même mortifère.

Nous noterons que l'évocation de la légende de Ruh Al Aghrib survient au moment même où Hanan, recluse dans le village des aïeux, accompagnée de Lalla Kenza, succombe aux blessures dues à l'attentat dont elle a été victime, et ce lors du retour dans son Algérie natale.

---

<sup>257</sup> Ibid., p.86

Ainsi, le récit de la mort de Ruh Al Aghrib et le trépas de Hanan se produisent simultanément :

*« (...) Après la prière de midi, on amena l'Ame de l'Etranger sur la place publique. Le bourreau lui coupa les jarrets sous les yeux de la population et de la famille royale en pleurs. (...) »*

*Lalla Kenza continuait de chanter le poème de l'âme de l'étranger et le cœur brisé de Hanan, aux jarrets coupés comme ceux du poète, céda »<sup>258</sup>*

Nous ne voyons pas de hasard à ce que Ben Mansour ait intégré le conte de l'étranger à l'instant où l'héroïne de son texte décède. Profond de signification, ce choix laisse voir les répercussions post-exiliques, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi.

Effectivement, l'état d'étranger, né dans l'exil, s'il n'expose pas l'individu à une mort certaine et imminente, peut le conduire à une perte de soi. Cette dernière pouvant être réelle ou métaphorique.

Pour Hanan, les conséquences de l'exil se sont fait sentir en dehors du pays d'accueil. C'est lors de son retour aux sources qu'elle perd la vie, imputant sa déchéance avérée à son exil. Elle n'aurait jamais eu à retourner dans son pays si elle ne l'avait pas quitté. Cela traduit une sorte de punition à sa désertion. L'exil poursuivrait donc de sa malédiction l'individu qui s'y hasarderait.

Nous l'avons donc compris, l'exil est l'expérience de la dépersonnalisation. Il donne à voir des individus à l'identité fissurée, qui sont en perte de repères personnels, confrontés à un environnement austère, et au travers duquel il leur semble sinon impossible, du moins difficile de se définir, voire de se reconstruire. Mais comme nous allons le constater, l'exil est aussi synonyme de perte et de deuil.

Ainsi, les exilés de nos textes vivent leur départ, outre l'arrachement qu'il suggère, comme un voyage initiatique, un apprivoisement de la douleur, d'un sentiment omniprésent de perte, et d'un profond regret inhérents à la démarche désertique.

---

<sup>258</sup> Ibid., p.109

L'exil dépeint et vécu par les héros sur lesquels nous nous sommes penchés s'avère être une tentative d'appropriation du désespoir qui les accompagne. En terre d'accueil, un mélange de sentiments poignants, enchevêtrés les uns dans les autres les habite, et arrive à les plonger dans un semblant de vie.

Le deuil, la perte, le regret et la culpabilité dessinent le cheminement logique de l'expérience exilique. A ce propos, Anissa Talahite-Moodley cite Kristeva :

*« Kristeva évoque les "sombres origines" de l'étranger, le fait qu'il est "le traître, courageux et mélancolique" de son origine qui le hante mais qu'il dépasse. »*<sup>259</sup>

En effet, chacun des personnages qu'on approchera reflétera l'effet dévastateur de la désertion de la terre natale.

Comme le précise Shmuel Trigano :

*«L'exil est avant tout une expérience de la perte, de la disparition, de l'absence. »*<sup>260</sup>

Ainsi, pour Personne de *Notes d'une musique ancienne*, l'extradition qu'il vit est synonyme de perte de sa propre personne, mais également de tous les éléments qui ont fait son existence d'antan.

Salah Benlabed décrit un personnage au bord de l'abîme, cherchant désespérément à comprendre son deuil, et à l'apaiser. Ce dernier se surprend même à faire l'énumération poignante des pertes accumulées depuis son départ.

*«Il faut vivre d'éphémère, sans prétention...Il me faudrait vivre, seulement !  
Et pour cela, faire d'abord le bilan de mon exil, si je veux lui laisser un héritage sérieux : cinq années à écouter les sombres nouvelles qui venaient de là-bas, les noires rumeurs et les explosions distantes de cinq mille miles, cinq années au bout desquelles j'ai perdu mon père et mes illusions de retour ; cinq autres, d'indifférence sourde, à me faire une peau, me rendre*

<sup>259</sup> Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, éditions Gallimard, 1988, p. 46 .Citée par Anissa Talahite-Moodley, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p.334

<sup>260</sup>Shmuel Trigano, *Le Temps de l'exil*, éditions Payot, Paris, 2001, p.18

*transparent pour ne ressembler à rien, faire oublier mon nom dangereux !  
Ici et là-bas...Au total, dix années, dont la dernière m'a privé de celle qui a  
fait ma vie : ma mère... »*<sup>261</sup>

Et plus loin encore, lorsque sa fille lui annonça qu'elle allait rejoindre l'Algérie qu'il avait quittée :

*«Elle venait me présenter ce garçon : un étudiant qui terminait ses études à  
Montréal et s'en retournait chez lui...Vers le pays que nous avons fui !  
C'est lui qu'elle a épousé pour aller vivre là-bas...Moi, j'ai perdu un pays,  
des amis, le jardin, etc. Pour le reste, demandez au douanier, je sais qu'il  
va répondre : "Tout ça pour rien !" »*<sup>262</sup>

Ces deux extraits résument à la perfection l'état d'esprit dans lequel se trouve Personne. La douleur qui l'habite n'a d'égale que son profond ressenti quant à son acte de désertion, à son extradition qu'on lui a, d'une certaine manière, imposée. (Nous pensons à l'Algérie des années quatre-vingt-dix).

Le sentiment de perte s'accompagne, presque toujours, chez l'exilé de la culpabilité lancinante du déserteur, celui qui a fui au-devant des obstacles qui se sont dressés devant lui. Celui qui a eu la lâcheté de fuir et d'abandonner son identité et ses origines.

Cette impression d'abandon, qui en est réellement une, et le déshonneur qui en découle sont légion dans l'écriture de l'exil ; ils participent à un processus de déracinement accentué par l'éloignement et la distance qui incitent l'expatrié à voir dans son geste le regret de toute une vie passée, la culpabilité de se voir pointé du doigt comme étant un paria. (Ce qui rejoindrait le ressenti de Hayba dans *L'Année de l'éclipse*, étant traitée de pestiférée par ses semblables).

Les personnages des textes de notre corpus sont dépeints comme des individus aux prises avec cette culpabilité, ce deuil et cette condamnation qui les rongent, les accablant au détour d'une conversation, d'un souvenir poignant, d'une rencontre hasardeuse.

<sup>261</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.184/185

<sup>262</sup> Ibid., p.202

Dans une sorte de monologue, de sermon qu'il s'adresse à lui-même, *Personne de Notes d'une musique ancienne* se condamne :

« "...Tu en as pourtant l'air, mais pas la même chanson, et ta gorge qui serre ne lâche plus un son. Tu as commis le crime d'avoir perdu ta rime ! Tu avais perdu ta route et maintenant l'estime." »<sup>263</sup>

De manière encore plus rude, mais somme toute lucide, toujours sur la même lancée :

« "Tu es le coupable ! Ton crime odieux est cette trahison ; ta lâche désertion au moment des combats. Ta pénitence ? Elle est dans les accidents de ton chemin ! Ils ne sont pas fortuits ; n'as-tu pas remarqué qu'ils se produisent toujours au début de tes séjours, à la fin de tes retours. Tu le sais bien, d'ailleurs tu penches ta tête honteuse et la pose sur le billot de l'exil. »<sup>264</sup>

Les héros de *L'Année des Chiens* et de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* ne gèrent pas mieux leurs angoisses. Héritées d'un statut qu'ils n'assument pas véritablement, ils vivent dans la douleur et le désespoir le poids de l'étranger qui a fui :

« J'ai fui la mémoire en baluchon, ravalant rancœurs et nostalgies comme on digère des humeurs ravageuses les lendemains de mauvais vin.

*Atteint.*

*Comme le rêve d'invincibilité de l'abeille, je suis un malentendu, une dérision. Coupable. »*<sup>265</sup>

Le personnage-narrateur use dans cet extrait d'un mot lourd de sens et de symbolique, limitant ainsi l'idée que peut se faire le lecteur de son parcours, et de la manière dont il vit son exil. En effet, le héros considère son expatriation comme une pathologie, se jugeant comme atteint, portant en sa personne cette boule grandissante de remords et de culpabilité asphyxiantes.

<sup>263</sup> Ibid. p.86.

<sup>264</sup> Ibid. p.136/137.

<sup>265</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.135

Le fait de se voir comme "atteint" porte le coup de grâce à sa personne, le menant à considérer l'exilé qu'il est comme une erreur, un coup vil du destin, un acharnement du sort qui viendrait en conséquence à son acte.

Le personnage-narrateur du second texte de Sadek Aissat prend du recul, et s'interroge sur les motifs qui poussent un homme à quitter son pays. Ces questionnements surviennent à la suite de la mésaventure qu'a eue l'un de ses compagnons lors de son retour au pays natal.

*« Rien ne pouvait être invoqué pour justifier sa décision, il n'avait pas l'excuse de l'âge, seulement celle de la tentation d'être avec le plus fort. Pourquoi trahit-on son pays, pourquoi se met-on contre les siens quand les siens se battent pour être des hommes ? C'est impensable ce que nous pouvons être merdiques. Le pire, c'est que quand nous merdons, nous trainons toute notre vie de la merde à nos chaussures. »<sup>266</sup>*

Quelques pages plus loin, parlant de l'état de sa mère, après son départ, qui ne désespère pas de son éventuel retour, il rapporte, empli du regret, de la déception et de la peine infligés aux siens :

*« Le regret me lâchait parfois, m'accordait des moments de répit durant lesquels mon fardeau semblait s'alléger, ma raison colmatait les brèches, comblait provisoirement les lézardes. Mais le cœur entretient ses braises tapies sous la mince pellicule des cendres dont la raison croit pouvoir le recouvrir.*

*Tous les soirs quand j'ouvre les yeux, et tous les matins quand je les ferme, ma mère est là, assise sur mon ombre et sur mes yeux. »<sup>267</sup>*

Ici se rejoignent Personne et le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* dans l'amour inconditionnel, et le dévouement qu'ils vouent à la figure maternelle. Cette affection qui est à la mesure de l'attachement à leur patrie natale se voit bafouée par la décision qu'ils ont prise de quitter le navire, le laissant faire face aux flots dévastateurs d'une guerre civile sans nom.

<sup>266</sup> Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.358

<sup>267</sup> Ibid., p.368

Outre une extradition lancinante, la figure de la mère abandonnée représente dans cette conjoncture algérienne précise l'abandon de la terre des ancêtres, de cet espace qui définit l'individu, aux mains des fanatiques religieux. La mère et la terre-mère semblent approfondir et accentuer le malaise de l'exilé. Ces deux éléments relatifs à l'existence de tout être viennent s'imbriquer l'un dans l'autre pour faire ressortir l'idée d'une double perte, d'un double deuil ; de celle qui donne la vie, et cette autre qui la contient.

C'est précisément le même sentiment que le lecteur retrouvera chez Hanan, l'héroïne exilée de *La Prière de la peur*. A l'instar des autres personnages des textes qui font notre corpus, elle ne vit pas son exil, mais le subit comme une épreuve qui l'éloigne de ses racines, et de son histoire personnelle, en tant qu'Algérienne, native de Tlemcen.

Ainsi, en terre d'exil, lors de vacances au Sud, accompagnée de son ami Radwane, qui lui fit remarquer que là où ils se trouvaient, il suffisait de fermer les yeux pour retrouver l'Algérie natale, Hanan ne put s'empêcher de penser, avec une pointe d'amertume, la perte et le deuil de tout un pays en elle :

*« Je préférerais ne pas lui faire remarquer le nombre de "là-bas" qu'il venait d'émettre. Le mal du pays, il ne l'avouerait jamais car il avait décidé de tourner définitivement la page. Mais ferme-t-on définitivement la page d'un livre sans un pincement au cœur ? Clôt-on aussi facilement une partie de sa vie, de son histoire sans y laisser une partie de sa peau ? Dit-on aisément adieu à son pays, à sa terre natale, celle qui recouvre les ossements des êtres chers, sans être détruit ? Réussit-on à vivre en terre étrangère sans se dire tous les matins : "J'aurais tant voulu donner le meilleur de moi-même à mon pays, à nos enfants !" . Je n'ai jamais rencontré un Algérien heureux de vivre hors de son pays, ou alors, il ment. »<sup>268</sup>*

De ce passage se laisse lire un profond désarroi où un chauvinisme peu crédible (parce que nié par l'éloignement de l'exil) côtoie un regret incommensurable, et un sentiment vif d'être détruit loin de tout ce qui peut compléter un individu, loin de sa

<sup>268</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, éditions La Différence, 1997, p.202/203.



terre natale, et de ses repères. Ainsi, pour Hanan, il s'agit de porter en soi l'image, le souvenir cuisants d'une défaite, celle d'avoir échoué à porter son Algérie, encerclée par la haine et l'ignorance. Derrière elle, se dresse désormais un pan révolu de sa vie ; en abandonnant son pays natal, c'est comme une partie d'elle-même qu'elle y a laissée, et que l'éloignement tend à effacer. Comme soumise à un coup de gomme du sort qui se joue d'elle, la "partie algérienne" de son existence s'évanouit et disparaît à mesure que la distance générée par l'exil se renforce.

Pour Hayba, et contrairement aux autres personnages auxquels nous avons eu affaire, l'exil est une entreprise qui s'avère beaucoup plus périlleuse, parce qu'impliquant une double peine, plusieurs deuils en perspective.

En effet, dans *L'Année de l'éclipse*, Latifa Ben Mansour s'attache à décrire une exilée, qui souffre davantage de la perte de son époux et de son enfant, que de sa situation d'être étrangère, dans un pays qui ne la reconnaît pas. Transportant sur son chemin son baluchon de désillusions à apprivoiser, de souffrances à panser, et d'une poignante histoire à comprendre, Hayba se trouve une légitimité à vivre tournée vers le passé, jusqu'à s'oublier, oublier jusqu'à son existence.

Ainsi, lorsqu'elle se rendit chez le "thérapeute de l'âme" , et qu'elle réussit enfin , après moult tentatives, à mettre des mots sur ses maux , se laissant aller à la confiance concernant ses états d'âme, et les sentiments profonds de perte et de deuil qui l'animent :

*« Lentement, les mots s'étaient libérés du carcan de sa gorge souillée.*

*- Je suis devenue une gisante. Ma vie s'est arrêtée à trente-trois ans, comme celle du Christ.*

*J'ai beaucoup de difficultés à me lever, à sortir de mon lit, à me persuader qu'il faut vivre. Mais il y a l'enfant. C'est tout ce qui me retient à la vie. Je veux redevenir humaine pour l'accueillir. Même si je n'ai plus la force de lutter. Même si je sens que quelque chose est définitivement cassé. Brisé à jamais. »<sup>269</sup>*

---

<sup>269</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'Eclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.15/16

Latifa Ben Mansour donne à lire un individu à la dérive, échoué sur les rives d'un exil imposé, et subi dans la douleur. En effet, Hayba porte dans ses entrailles le fruit de son agression, la conséquence de son viol par les fanatiques religieux, qui lui ont confisqué une partie de sa vie. Ainsi, même en terre d'exil, loin de ses agresseurs, ces derniers la poursuivent marquant au fer rouge son existence de damnée.

A la perte d'un pays, de ses repères, de ses illusions, et de sa joie de vivre, s'ajoutent celles de son époux et de sa fille, qui viennent porter le coup de grâce à un être déjà fragilisé par tant de malheurs. Le deuil est presque inenvisageable lorsque le présent ne rappelle que trop les événements funestes du passé.

Nous l'avons donc compris, l'exil dépeint l'expérience douloureuse de la perte de soi, de la perte de la patrie originelle, d'un sentiment de déracinement. Il représente, en outre, la perte d'un être endeuillé qui vit dans les tréfonds de son âme les déchirures et les multiples ruptures entraînées par le poids de l'éloignement et de la distance.

L'expérience de l'exil évoque, pour les personnages auxquels nous avons eu affaire, la difficulté de s'approprier un nouvel espace, à travers lequel ils ne parviennent pas à se reconnaître, et qui leur renvoie de plein fouet leur différence, leur étrangeté, les inscrivant dans une certaine marginalité. C'est une non-reconnaissance qu'on leur fait subir à travers un rejet total et complet de leur personne.

Dès lors, perçu comme un intrus, l'exilé développe un stratagème pour tenter, plus ou moins, de s'acheter un semblant de légitimité, qui rassurerait autrui de sa présence. Il s'agira pour lui d'opérer sur sa personne un travestissement dans la visée de rentrer dans le cercle, et de se faire percevoir comme étant adapté aux normes de la société d'accueil.

Le travestissement de l'exilé en traduit alors une image fautive, et engage un sentiment de trahison quant à sa propre personne, et aux yeux d'autrui. Car, comment être soi-même quand on se trouve dans l'obligation d'entrer dans le moule préétabli d'une société donnée, lorsqu'on aspire à une certaine reconnaissance, de sortir du carcan de l'étranger intrus. C'est toute la problématique de l'identité fracturée de l'expatrié qui transparait, cet ensemble d'impressions antinomiques qui l'habitent,

l'ambiguïté dans laquelle il est, qui n'a d'autre objectif que celui de recouvrer finalement une légitimité "masquée".

Anissa Talahite-Moodley va encore plus loin dans ses réflexions, et se permet d'employer le vocable "usurpation" pour dire ce besoin de se soustraire à la réalité :

*« Au-delà des frustrations quotidiennes d'un moment et des sentiments de décalage inéluctable, l'exil est défini comme un sentiment d'usurpation, de fausseté, de manque d'authenticité(...). Se dresse donc un "théâtre de l'exil" dans lequel l'expatrié joue un rôle à tout jamais, contraint à l'imitation par son désir d'appartenance à sa nouvelle société, pourtant le plus souvent trahi... »<sup>270</sup>*

Avec Talahite-Moodley, la conception de l'exilé mue et se transforme pour donner lieu à une véritable mise en scène. Cette dernière représente l'espace où l'enjeu le plus significatif de l'exil est mis en exergue. En effet, le malaise de ne point être reconnu dans le pays d'accueil, l'ignorance éprouvée de par son intrusion dans une structure fermée font que l'exilé se réfugie dans ce besoin impérieux de se déguiser, ayant l'impression chimérique de faire enfin partie intégrante d'un tout homogène.

La théâtralité de l'existence de l'individu exilé traduit un fort sentiment d'inadéquation qui, au-delà de le renvoyer à son statut précaire, laisse entrevoir la dépendance au regard d'autrui. C'est de cette addiction que naît le mouvement d'imitation auquel se plie, parfois à contrecœur, l'expatrié.

Nancy Huston évoque le fait d'accepter le déguisement imposé :

*« Choisir à l'âge adulte, de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse, de quitter son pays et de conduire le reste de son existence dans une culture et une langue étrangères, c'est accepter de s'installer à tout jamais dans l'imitation, le faire semblant, le théâtre. »<sup>271</sup>*

Pour l'écrivaine, la démarche de l'individu ayant sciemment choisi le chemin de l'exil doit avoir un prix, une contrepartie. Le voyage exilique ne se fait pas sans heurts,

<sup>270</sup> Anissa Talahite -Moodley, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, les Presses de l'université d'Ottawa, 2007, p.333/334.

<sup>271</sup> Nancy Huston, *Nord Perdu*, Arles, éditions Actes Sud/Lémac, 1999, p.30

et l'expatrié doit s'attendre à une toute autre réalité, différente de celle qu'il a connue dans son pays natal. Il doit s'inscrire dans un certain compromis qui exige de lui une transfiguration qui, certes ne traduit pas réellement ce qu'il en est de sa personne, mais qui l'aide à supporter plus ou moins son nouveau statut, et à intégrer sa nouvelle société.

Le contrat tacite s'avère donc être, en réalité, des plus explicites. A qui s'amuserait à entrer dans les ornières de l'expatriation, doit s'attendre à oublier un peu de sa personne, pour rentrer dans la peau de l'exilé heureux de son sort. Ce qui nous renvoie inéluctablement à la problématique d'une identité exil提高 ébréchée.

A propos de cette prise de conscience qu'ont certains exil提高, Huston déclare :

*« Bien avant que la maladie d'Alzheimer ne s'installe, nous sommes une construction, une histoire pleine de trous, un livre aux pages arrachées. C'est vrai de tout un chacun mais (...) les expatriés s'en rendent compte plus rapidement que les autres. »<sup>272</sup>*

Pour Huston, l'expérience de l'exil serait un moyen fort ingénieux pour partir à la découverte de l'individu, et mettre en exergue ses vulnérabilités, et ses lacunes. En effet, l'expatriation permet une vision d'ensemble de la personne livrée à elle-même, dans un environnement parfois hostile, et qui se donne pour objectif de se faire (re) connaître de ses semblables.

L'exil faciliterait donc l'accès à la version la plus fragile d'une personne. Les expatriés voient en eux alors toute l'inconstance de la condition humaine, mettant à nue leurs propres douleurs, qui viendront par la suite écrire leur histoire, et combler les manques dont parle Huston.

Nous retrouvons ce besoin, ou cette injonction de faire usage d'un certain travestissement chez deux personnages, celui de Personne de Salah Benlabed, et celui du héros de Sadek Aissat.

Dans *Notes d'une musique ancienne*, Personne reconnaît son statut d'étranger dans son pays d'accueil, et arrive aisément à associer l'exil à certains comportements de ses

---

<sup>272</sup> Ibid., p.100

concitoyens expatriés, voire même à justifier certaines de leurs attitudes. Ces dernières pouvant relever d'un caractère pathétique, n'en ont pas pour autant une finalité noble et fort compréhensible. Trouver une place dans la société d'accueil, et parvenir à la légitimer est l'ultime étape du cheminement exilique.

Parce qu'ayant goûté aux affres de l'exil, à la liquéfaction qu'il engage, Personne voit dans l'attitude de ses semblables un besoin humain de reconnaissance, et une manifestation du mal-être qui caractérise l'individu suffoquant du déracinement.

Ancré dans cette théâtralité qu'il s'est imposée, Personne face au tragique de sa situation d'exilé, opte pour l'humour, le comique et la dérision dans le but de désamorcer la déflagration qui le ronge, et qui ne manque pas de se faire entendre.

Sous la plume de Salah Benlabed, il confie :

*« (...) certains des miens se sont donné l'apparence rude comme pour affirmer l'inquiétude qu'ils font naître ; d'autres, l'air malheureux, pour quêter quelque pitié ; d'autres encore prennent un semblant malin pour paraître intelligents. Si j'ai opté, quant à moi, pour le déguisement de la dérision, c'est peut-être que j'ai réussi à me sauver, presque sans cicatrices. Et puis, il n'y a rien de mieux pour dégriser la vie qu'un masque de clown, d'immigrant satisfait, d'étranger rassurant. La dérision, c'est prendre la vie pour ce qu'elle est : une plaisanterie...C'est écrire un scénario pour un film comique dont l'acteur serait vraiment atteint du cancer. »<sup>273</sup>*

Pour Personne, conséquemment à la dérision qu'il laisse percevoir dans tout son être, il y a une perspective fort intéressante à évoquer, celle de rassurer autrui en donnant l'image d'un individu sympathique, extravertie, voire sociable.

Le travestissement requiert, dans ce contexte, un autre enjeu. Outre le fait qu'il puisse assurer une certaine crédibilité auprès de ceux qui décrédibilisent la présence, et même l'existence de l'exilé, le fait de se munir d'un "masque" en terre d'accueil, est synonyme de protection, mais défait l'idée préconçue qui voudrait que les exilés sont

---

<sup>273</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.88

des figures de la violence et de la délinquance. De cette manière, le "faire-semblant" déconstruit un concept instrumentalisé, et fortement médiatisé de l'immigration, pour faire ressortir la figure de l'expatrié qui est en phase avec son nouveau statut, et qui se révèle en adéquation avec les codes sociétaux.

Quelques pages plus loin, nous retrouvons Personne rentrant d'un séjour en Algérie, durant lequel il avait enterré sa mère, et a été incarcéré pour outrage à la nation, à la suite de la parution d'un article jugé inconvenant.

Ce qui est intéressant à relever, c'est tout le processus auquel il s'est plié, en rejoignant son bureau. Il y est, en effet, question de toute une gestuelle à adopter dans le but de faire face au monde extérieur, à ses collègues et à son supérieur. Greffée à cette idée de poser quelques artifices sur ses traits, la perspective de la dérision est mentionnée, et ce n'est guère un hasard.

Ainsi, cet extrait allie une "supercherie physionomique", et un sens de l'humour aiguisé (mais qui sous-tend une réalité bien cuisante) :

*«En sortant de l'ascenseur, à l'étage du bureau, je me suis secoué, j'ai tiré sur mes joues pour dessiner le sourire courant de ceux qui rentrent de vacances, mais le temps d'arriver à ma stalle, j'ai constaté que les choses avaient changé : mon collègue m'a tapé sur l'épaule et m'a demandé des nouvelles de ma fille ! Il s'est aussi souvenu de ma mère et m'a enlacé. (...). Il (ndlr : le patron) a poussé jusqu'à me demander des nouvelles de là-bas ; de ce qu'il ne peut ni comprendre ni imaginer ! Et comme j'ai fait une plaisanterie à propos de mon séjour dans ce pays qu'il ignorait jusqu'à me connaître, quelque chose comme "j'étais en prison !" , il a répondu : "toujours la dérision..." »<sup>274</sup>*

Ici, nous remarquerons que la dérision revêt un autre enjeu. Elle garantit à Personne la possibilité de révéler une vérité dérangeante et condamnable dans son milieu professionnel, en incitant autrui (de par sa nature fantaisiste), à y voir comme une facétie.

---

<sup>274</sup> Ibid., p.187

La dérision devient alors un moyen de travestir certaines réalités indésirables.

Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, Sadek Aissat prête sa plume à Sien, une des pensionnaires du foyer Sonacotra, et amie du héros.

Cette dernière s'interroge sur le sens de vouloir se cacher, se déguiser, être autre que ce que l'on est réellement, et ce que cela implique pour un exilé dont les repères identitaires sont floués.

Il s'agira pour elle de tenter d'interpréter ce besoin de se réfugier dans une sorte d'"usurpation", qui peut mener l'individu à faire fi de ce qui le définit, et à intensifier davantage le sentiment d'étranger.

Ainsi, lors d'une entrevue avec C.K, un autre pensionnaire du foyer, alors qu'elle se reproche son manque de spontanéité, elle en arrive à se questionner sur le statut d'exilé déguisé.

*« Je sais pas pourquoi on passe son temps à se déguiser peut-être pour se donner du courage ou il y a quelque chose qu'on veut se cacher à soi et aux autres alors on se fait un peu son cinéma... »<sup>275</sup>*

La réflexion de Sien va dans le même sens que celle effectuée par Personne. En effet, elle n'occulte pas le fait que le travestissement auquel s'adonne l'exilé puisse trouver son origine dans le désir de garder ancrés en soi tous les sentiments déchirants résultant de l'expérience exilique. Cacher à autrui ce qui habite l'être exilé est le leitmotiv du processus de déguisement, qui octroierait une sorte de laisser-passer dans un espace où le rejet se conjugue à l'absence.

Dès lors, un nouvel espace s'érige pour chaque exilé ; un de ces espaces qui permettent le dépassement de sa propre personne pour aller à la rencontre d'un individu fabriqué de toutes pièces, et qui obéit à l'image que les autres s'en font.

Plus loin, cette fois-ci, c'est à travers une conversation touchante avec Habib, le fils de Sien, que le personnage-narrateur découvre, de la manière la plus candide qui soit, toute la symbolique du mot "secret".

---

<sup>275</sup>Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.326/327

« (...) Habib m'a posé une question. C'est quoi un secret ? J'ai dit c'est quelque chose que tu veux cacher, tu n'en parles à personne ou alors seulement à quelqu'un en qui tu as vraiment confiance, qui ne caftera jamais. Ça je sais, il a dit, mais je parle du vrai secret. Le vrai secret ? Je pense que c'est ce que je viens de te dire, non ? Alors il m'a sorti ce truc qui m'a laissé sans voix. Moi je pense qu'un secret, c'est quand on est quelqu'un d'autre et qu'on ne veut pas le dire. »<sup>276</sup>

La lucidité prêtée à un enfant donne une dimension toute particulière au déguisement propre à l'exilé. En effet, le mot "secret" vient s'étoffer d'une autre signification.

Un secret est communément ce qu'on cache aux autres, ce qu'on tait, mais il peut également englober la notion de tricherie, d'escroquerie dans la mesure où l'on donne à voir ce qu'on est point. C'est dans cette perspective que s'inscrit la supercherie de l'exilé, qui voudrait sinon être reconnu, et accepté dans son pays adoptif, du moins faire semblant d'y vivre. Désormais, le lien est établi entre ce qu'on dissimule et le statut de l'exilé "travesti", qui est investi d'une mission qu'il voudrait salutare, et qui lui assurerait la légitimité d'être ce qu'il est, un immigré.

---

<sup>276</sup> Ibid., p.335



## ***Chapitre 2***

***Exil, solitude et***

***nostalgie***

Comme il a été évoqué précédemment, vivre l'exil appelle un sentiment de déracinement, de perte et de deuil. Ces derniers charrient dans leur sillage deux éléments propres à toute personne qui s'engage sur le chemin de l'exil, à savoir la nostalgie et la solitude.

Du point de vue étymologique, le mot "nostalgie" nous vient du grec ancien *nóstos* (retour) et *álgos* (douleur), ce qui reviendrait à dire que son équivalent est un douloureux retour, plus généralement le mal du pays.

Créé en 1688 par un certain Johannes Hofer, jeune médecin, ce terme retracerait le mal du pays qu'éprouvèrent des mercenaires suisses de l'armée de Louis XIV, en entendant un chant traditionnel de leur pays.

Le psychiatre et psychanalyste André Bolzinger, l'ayant repris, l'a étoffé d'une connotation médicale, et l'a fait passer, non comme l'émotion que l'on connaît aujourd'hui, mais plutôt comme une pathologie entraînant anxiété et dépression.

Partant de ce principe, substrat, l'Académie française intégra dans son dictionnaire ce vocable, en 1835, le définissant comme une : « Maladie causée par un désir violent de retourner dans sa patrie. »

Dans ce contexte, le sentiment nostalgique est dépourvu d'enjeux humains, et servirait uniquement à dresser un parallèle entre les symptômes d'un nostalgique, et ce que peut en faire ressortir la psychanalyse et la psychiatrie.

Quelques années plus tard, le terme sera affranchi de sa connotation médicale, pour s'inscrire davantage dans l'émotionnel et dans le ressenti que peut avoir un individu suite à la perte de son pays. L'écrivain Chateaubriand en dira, en 1940 :

« *La nostalgie est le regret du pays natal.* »<sup>277</sup>

Pour la première fois depuis sa conception, la nostalgie revêt une autre signification ; celle qui suppose le mal du pays comme une émotion, et non comme un signe relevant d'une maladie psychiatrique.

---

<sup>277</sup> François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 3 L29 chapitre 1, p.367, dans l'édition en ligne de la BNF

Dès lors, au terme de nostalgie, l'on rattachera souvent le sentiment de la perte, du regret, de la tristesse et de la mélancolie. Il s'agit donc d'une conséquence de la rupture avec un environnement familial et réconfortant, les images d'un passé glorieux.

Ce besoin impérieux, ce désir violent de se recroqueviller dans le passé, de revoir ce qui était porteur d'un certain équilibre s'inscrivent dans une idéologie de la nostalgie, le passéisme.

Ce dernier consiste à sacraliser et nourrir la nostalgie d'un passé fuyant parce que confisqué par la perte. Celui-ci est alors évoqué dans la douleur, appelant l'image de l'âge d'or, d'une ère révolue de bonheur et d'apaisement.

Nous pensons notamment à Mahmoud Darwich dans *La Terre nous est étroite*, qui portes aux nues ce qu'il garde, symboliquement, de sa vie passée :

*J'ai la nostalgie du pain de ma mère*

*Du café de ma mère*

*Des caresses de ma mère...*

*Et l'enfance grandit en moi,*

*Jour après jour,*

*Et je chéris ma vie, car*

*Si je mourais,*

*J'aurais honte des larmes de ma mère !<sup>278</sup>*

Outre le mal du pays qu'elle laisse entrevoir, la nostalgie est également ce regret, ce désir insatisfait, cette mélancolie liés à un objet perdu, un espace mis entre guillemets, ces souvenirs d'enfance évoqués avec un enthousiasme douloureux.

---

<sup>278</sup> Mahmoud Darwich, *La Terre nous est étroite*, éditions Gallimard, 2000, p.16

Ce qu'on retrouve dans la définition qu'en donne le Larousse :

*« Tristesse et état de langueur causés par l'éloignement du pays natal/Regret attendri ou désir vague accompagné de mélancolie ; spleen, vague à l'âme. »<sup>279</sup>*

Ici réside toute l'ambiguïté de la nostalgie ; elle permet le dépassement d'un état douloureux pour retrouver dans les affres de la perte les souvenirs qui ont fabriqué la vie d'antan.

Déconstruisant le passé, le remettant au goût du jour, la nostalgie est ce processus qui réorganise le quotidien de l'individu, son présent à la lumière du passé, et de toutes les images qui s'y rattachent.

Ainsi, le passé et le présent s'imbriquent l'un dans l'autre pour pallier au manque et à la perte inhérents à l'expérience exilique.

Le rappel du passé traduit un besoin de colmater les vides d'un présent dépersonnalisant, poignant. Elle représente la quintessence de ce qui fut, et ce qui n'est plus, ce qui a été perdu sur le chemin de l'exil. Elle est l'idéalisation du pays lointain, et de l'espace dans lequel se définit au mieux l'individu.

Dans la nostalgie se cache le mythe d'un pays idolâtré, mais pourtant déserté, et à propos duquel l'individu exilé nourrit une image fantasmagorique.

Dans ce contexte-là, nous pouvons dire sans grand risque de nous tromper que l'exil fait partie de ces expériences qui entraînent ce qui est appelé une nostalgie permanente.

Cette dernière, contrairement au mal du pays temporaire, trouve origine et sens dans le fait que le déracinement ait été imposé à l'individu, et non voulu.

Les exilés qui se sont vus quitter le pays natal, suite à un contexte socio-politique précis ressentent en eux une nostalgie plus intense, et plus durable, car elle s'inscrit dans une perspective d'un retour qui serait envisagé comme un outrage de plus, le retour du scélérat sur le lieu de son crime.

---

<sup>279</sup> Dictionnaire Maxipoche 2010, Larousse Dictionnaires, éditions Larousse, 2009, p.946

Comme l'explique Régine Waintrater, dans *Exil et nostalgie, un lien consubstantiel* :

« (...) Pourtant, il serait simpliste de dire que la nostalgie est plus forte pour celui qui ne peut retourner dans son pays. Car ce qui importe ici n'est pas seulement l'idée d'un possible retour, mais aussi, et peut-être davantage, les conditions du départ. Celui qui a été expulsé de son pays natal va souvent vivre une nostalgie sans fin, tout entière orientée vers ce qu'il a définitivement perdu. C'est le cas de tous les hommes et les femmes qui ont dû quitter leur pays à la suite de violences extrêmes et qui se retrouvent en terre étrangère, privés de langue et de patrie. »<sup>280</sup>

Il s'agit pour Waintrater, dans un contexte donné qui prédéfinit les motifs du départ, de trouver un sens et une raison d'être à cette nostalgie omniprésente. Selon elle, dès lors que l'exil est perçu comme un arrachement à la terre natale, qu'il est vécu dans l'imposition, il convoque une nostalgie constante.

Comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente, l'exil enclenche un processus annihilant, ce qui amène à déconstruire les acquis identitaires de l'individu. Cette identité fissurée laissera entrevoir toutes les cassures liées à la perte de soi d'abord, mais également de tous les repères acquis et indispensables à toute personne cherchant à se reconstruire.

Ici se laisse voir l'étroit parallèle existant entre l'exil et la nostalgie. Présentant un rapport de causalité, tout déplacement, toute pérégrination trace dans son sillage une forme ou une autre de sentiment nostalgique.

L'éloignement de la terre natale génère donc un manque et une frustration dont les brèches ne sont comblées que par un rappel du passé, et la nostalgie se trouve être le mécanisme adéquat pour pallier aux lacunes d'un présent décevant.

Se réfugier dans ce qu'offre la nostalgie comme consolation devient un procédé vital pour tout exilé qui se voit embourbé dans les incertitudes et les craintes de l'expérience exilique. Ouvrant une porte vers ce qui est déjà connu, la nostalgie

---

<sup>280</sup> Régine Waintrater, *Exil et nostalgie, un lien consubstantiel*, dans *Dialogue* 2014/3, n°205, p.65

suggère un monde réconfortant par sa familiarité, et arrive à insuffler une sorte d'équilibre dans l'existence tourmentée de l'exilé, dans la mesure où, face à sa déchéance, le recours à un passé s'avère salutaire. C'est dans une espèce de procédé kaléidoscopique que se renvoient, perpétuellement dans l'inconscient de l'expatrié, un présent accablant de culpabilité, et un passé consolateur. En d'autres termes, se dressent en se faisant écho deux mondes parallèles dans l'existence du "déserteur", deux univers dont les éléments s'imbriquent les uns dans les autres, à la manière d'un puzzle ; aux sentiments de perte et de remords font face d'émouvants souvenirs.

En parlant de ce besoin presque compulsif de se tourner vers le passé, Anissa Talahite-Moodley citant Eva Hoffman, qui emprunte à sa narratrice ces paroles :

*« "Certaines gens décident d'abandonner leur passé, ne regardent jamais en arrière. Pour d'autres, le grand attrait est la nostalgie – un excès de mémoire." »<sup>281</sup>*

Toujours sur la même lignée, Hoffman, en parlant de sa narratrice, ajoute :

*« "Ainsi est la vie (...). Il y a ceux qui oublient ou simplement qui dorment. Et ceux qui se heurtent toujours contre les murs du passé." , dit-elle à Hafça qui , elle , lui répond que ceux-là sont effectivement les véritables exilés. »<sup>282</sup>*

Cette dernière phrase est riche de significations, et nous pousse à interpréter la nostalgie inhérente à l'exil comme un châtement, un signe d'emmurement dans le passé. S'éloignant du réconfort qu'elle est supposée apporter à l'expatrié, elle l'implante dans un passé révolu, qu'il ne connaîtra probablement plus jamais, le nourrissant d'illusions, le poussant à fuir une réalité qu'il a du mal à accepter, ou l'incitant à vouloir être enterré en terre natale (nous pensons notamment au père de Begag dans *Le Marteau pique-cœur*).

<sup>281</sup> Eva Hoffman, *The New Nomads*, dans André Aciman, *Letters of transit*, New York, New Press, 1999, p.44. Citée par Anissa Talahite-Moodley, dans *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p.198.

<sup>282</sup> Ibid., p.198/199

C'est ce type d'individus-là qui sont enfermés dans les méandres du passé, en dépit du déplacement effectué, que l'on pourrait véritablement qualifier d'exilés dans la mesure où ils portent en eux un univers déchu, une histoire achevée.

Cette obsession du passé, ce besoin d'y recourir pour faire face à un présent difficile est nettement visible chez le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne*, qui s'en sert dans les infimes événements de son quotidien d'exilé. Ainsi, dans le train pour Ottawa, il se surprend à faire une sorte de comparaison entre les citoyens montréalais, et l'expatrié qui l'est. Les premiers se tournant vers l'avenir, et lui enfermé dans son passé :

*« Nous avons laissé couler nos vies en regardant filer le paysage. Elle ne saura jamais que j'en traversais un autre, très loin, d'il y a longtemps.*

*Les sièges maintenant ne se font pas face. Tout le monde ici regarde vers l'avant, vers un futur espéré, celui vers lequel le mène un moteur puissant : dans le sens du mouvement imposé par une locomotive coincée sur ses rails.*

*Dans les trains de mon enfance, j'aimais tourner le dos au chauffeur invisible pour profiter plus longtemps de ce que nous laissions derrière nous ; déjà peut-être pour engranger plus de souvenirs. Grâce à quoi, aujourd'hui, c'est par ces souvenirs, que la plaine blanchâtre est devenue un champ de sable, les arbres dangereux, des rochers rougis et que le vent furieux a pris la température de l'étuve désertique... »<sup>283</sup>*

La nostalgie, dans ce cas de figure, serait un révélateur du type d'exil que vit l'individu. Elle est l'indice par lequel le lecteur intègre le monde de l'expatrié, et ce à travers l'évocation du mal du pays, et des souvenirs qui y sont affiliés.

Le sentiment nostalgique laisse découvrir un exil intérieur propre à l'expatrié. Un exil dans lequel il tente, par ses réminiscences, de retrouver ce passé abandonné, de le reconstruire, et de tenter d'y interpréter la valeur de tout ce qui a été perdu, sur le chemin de l'expatriation.

---

<sup>283</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.207.

La nostalgie s'avère, de cette manière, être un moyen imparable de distinguer l'exilé réussi, de celui qui ne l'est pas ; les individus se détachant facilement de leur vie passée, au contact du pays d'accueil, sont ceux qui voient dans leur démarche exilique une bénédiction.

La nostalgie et l'évocation des souvenirs qu'elle convoque offrent la perspective de deux mondes que l'exilé visitera par intermittence ; intérieur et extérieur.

Le monde intérieur de l'expatrié figure ces retrouvailles avec soi-même. Cette sorte de plongée introspective dans les tréfonds de son être suggère, et impose inéluctablement un retour vers le passé, vers les éléments qui ont fabriqué l'ancienne vie. Il représente, devant l'austérité et la froideur du pays d'accueil, un refuge, une échappatoire qui, sans aucun pathos, permet de démêler l'enchevêtrement qui a débouché sur l'expérience exilique.

Comprendre les réels motifs du départ, analyser et interpréter les malaises vécus au pays natal, avoir ce regard objectif et interrogateur sur soi-même, sont autant d'éléments dictés par le sentiment nostalgique.

Car, la nostalgie a ceci d'important qu'elle suggère une certaine remise en question, imposant un nouveau regard sur son propre parcours à la lumière de ce qui a été acquis au contact de l'expatriation.

A ce propos, Régine Waintrater écrit :

*« La nostalgie du pays natal n'est pas seulement la nostalgie d'un lieu : elle est aussi nostalgie d'un temps, celui de l'enfance et du passé, ce passé irréversible que l'on ne peut revivre, sinon par le souvenir. Le désir du retour sur soi constitue une ressource essentielle contre la désobjectalisation inévitable de la vieillesse : pour conserver une cohérence vitale, il faut pouvoir s'étayer sur ce que l'on a été et un passé susceptible d'être idéalisé. »<sup>284</sup>*

Pour Waintrater, le recours au passé et aux souvenirs dont il se constitue requiert une symbolique toute particulière. En effet, le passé est une « ressource » qui s'avère

---

<sup>284</sup> Régine Waintrater sur [www.cairn.info/revue-dialogue-2014-3-page](http://www.cairn.info/revue-dialogue-2014-3-page) - 65.htm



être une étape non négligeable dans l'appropriation du nouveau statut d'exilé. Se plonger donc dans son passé, et avoir un regard de recul sur ce qu'on a été est un des éléments qui encouragent et autorisent, en quelque sorte, de faire le deuil du Moi d'avant.

La nostalgie devient une forme de démarche de l'inconscient qui, sous couvert d'installer l'exilé dans son passé, lui permet de s'en défaire, non sans grand fracas.

Néanmoins, pour certains exilés, ceux qui vivent dans leur chair le déracinement, le sentiment nostalgique acquiert un tout autre sens. Il consiste en la réappropriation de son passé, de ses souvenirs quand la réappropriation d'un nouvel environnement s'avère être quasi impossible.

En effet, la nostalgie n'incarne plus un éventuel réconfort ou une possible thérapie mais représente un monde de deuil. L'impossibilité de se détacher de l'objet perdu, de l'espace confisqué, du pays natal devient porteuse d'une continuelle mélancolie qui trouve son sens dans le sentiment de perte irréversible, mettant à nu les incompréhensions et les ambiguïtés de la psyché de l'exilé.

Dès lors, la mélancolie nostalgique place l'objet perdu à l'intérieur même de l'exilé, faisant de lui l'élément déclencheur. Ainsi, inscrivant la "présence de l'absence" dans le quotidien de l'individu exilé, la nostalgie doublée de la mélancolie font naître un processus d'identification qui permet une espèce de calque sur ce qui a été vécu. Dans ce cas de figure, l'exilé ne se définit qu'en idéalisant son passé qu'il essaye d'imbriquer dans son présent.

Ce mécanisme qui consiste à faire interagir ces deux instances temporelles, A.Ayouch Boda le résume en quelques lignes :

*« La nostalgie se situe dans l'espace que le sujet creuse entre son lieu de naissance, réel, et le lieu d'origine qu'il construit jour après jour et qui est sa création singulière. La nostalgie se fixe d'autant plus facilement sur la terre et la maison natales que les lieux gardent l'empreinte des images*

*primordiales. Il s'agit d'une sorte de localisation pour le désir qui se prête à l'illusion d'un retour possible. »<sup>285</sup>*

Waintrater va, dans sa réflexion, encore plus loin en évoquant la mélancolie, et la division du sujet exilé dont l'existence ne serait qu'une reconstruction de deux Moi :

*« Ce qui caractérise la mélancolie, c'est son rapport au temps et au deuil. L'impossibilité de procéder au deuil de l'objet fait que, pour ne pas s'en séparer, le Moi installe l'objet perdu à l'intérieur de lui, s'identifiant désormais à lui et lui adressant tous ses reproches. Le Moi se trouve ainsi scindé, une partie de lui fonctionnant normalement, l'autre partie se trouvant totalement occupée par l'objet, sorte d'état dans l'état, dont la tyrannie ne manquera pas de s'étendre, alimentée qu'elle est par une libido tournée désormais vers la destruction. »<sup>286</sup>*

La mélancolie et la nostalgie qui se cache derrière offrent à l'individu exilé un espace qui réunit, dans une harmonie déconcertante et inattendue, le passé glorieux et un présent qui l'est un peu moins. La division du Moi de l'exilé est donc, tiraillée entre les souvenirs d'antan et la réalité de maintenant. A l'image de son identité qui s'inscrit dans la terre du milieu, le sentiment nostalgique le mène aussi à vivre dans un entre-deux spatio-temporel. Cette démarche serait le prix à payer pour entrevoir encore les empreintes du pays natal.

C'est ce dernier qui porte la narration dans *Notes d'une musique ancienne*, et achève d'ancrer le texte dans cette écriture du passé.

La convocation des clichés du passé vient répondre à une exigence de l'être exilé, un appel à exister dans un environnement hostile, qui vous refuse tout droit d'être.

Dès lors, l'écriture des souvenirs et leur évocation vient contrecarrer toute tentative d'adaptation de l'exilé, et agit sur lui comme un perpétuel retour aux sources, l'enfermant de cette manière dans une spirale destructrice.

---

<sup>285</sup> A. Ayouch Boda sur [www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S00143](http://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S00143)

<sup>286</sup> Régine Waintrater sur [www.cairn.info/revue-dialogue-2014-3-page](http://www.cairn.info/revue-dialogue-2014-3-page) - 65.htm

*Notes d'une musique ancienne* suinte du sentiment nostalgique. Le personnage-narrateur laisse voir une idéalisation du passé, et l'alimente avec passion et douleur. Il imprègne ainsi son quotidien de la mélancolie et du manque du pays.

Chez Salah Benlabed, la nostalgie et l'exil se font écho et se retrouvent dans la présence de l'ensemble des souvenirs qui ont marqué le parcours de Personne. Ainsi, à la perte et au deuil du pays natal, se loge dans son inconscient le souvenir, cet espace dans lequel il a la capacité de se retrouver à travers le regard qu'il porte à sa terre.

Par les mots de Salah Benlabed, le personnage-narrateur évoque sa conception du souvenir :

*« Un souvenir, c'est un sablier renversé, une fenêtre fracassée, un déchirement d'espace-temps, son ricochet dans le présent. C'est une résurgence maternelle par un retour de manivelle, un creux comblé de la mémoire, l'empreinte d'une autre histoire. C'est une remontée de chaleur, un arrêt, une stase du cœur ; un coup de dague, de stylet ou de pistolet ! C'est un fantôme qui déserte sa tombe rouverte, une paupière longtemps fermée qui retrouve la lumière... »<sup>287</sup>*

Le personnage-narrateur avoue à demi-mots l'emprise que peut avoir un souvenir, le reflet du passé dans un présent qui n'est que trop compliqué. Il admet définitivement que l'expérience exilique est le terreau dans lequel peuvent naître et se développer les réminiscences de la vie d'antan.

Dès les premières pages du texte, l'auteur décrit avec une lucidité bouleversante l'appel poignant du pays que ressent son personnage-narrateur. En effet, ce dernier se trouve dans une telle position, une telle vulnérabilité, qu'un détail infime de son quotidien, qui pourrait sembler futile pour quiconque, le pousse à retrouver les souvenirs, et les sensations vécues jadis.

Ainsi, lorsque s'impose à sa mémoire l'image de la maison des grands-parents qui a vu se dérouler pratiquement toute son enfance :

---

<sup>287</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.142

*« Il suffit d'un rien pour que je refasse une millièème fois cet autre voyage douloureux, cet immense plongeon dans des eaux mortes à jamais...Il suffit d'un bruit, d'une odeur, et me voici ramené, comme Proust par sa Madeleine, dans le giron de ma grand-mère...*

*Le patio éclate encore de la blancheur de son revêtement de marbre craquelé par tant de passages de vies, ou de la neige qui le recouvrait parfois. Aujourd'hui c'est celle, drue et grasse, de Montréal qui me fait revenir chez elle. »<sup>288</sup>*

Espace fortement symbolique, empreint de la mémoire familiale, la maison des grands-parents renferme un certain esprit tribal et toutes les valeurs qui ont pétri le personnage-narrateur, tout ce qui a défini sa relation à ses tantes et à ses cousins. Elle abrite par ailleurs la figure de la grand-mère, cette femme perçue comme une seconde mère, sa gestuelle et ses sages paroles dont Personne a profondément été imprégné durant tout le temps passé dans son giron.

Cette « fille de princesse » qui ignorait son propre âge, et la froideur des chiffres, a marqué de manière indélébile, les plus belles années de la vie du personnage-narrateur, les années de l'insouciance et de l'innocence. L'ère qui a vu son épanouissement au côté des siens lui semble désormais bien lointaine, tout comme lui apparaît révolue ce goût de la proximité qu'il a développé dans la maison des grands-parents.

En effet, très jeune, Personne a été plongé dans l'exiguïté de ce lieu si riche de moments partagés, de complicité, de longues après-midis d'été, d'étreintes nocturnes, d'histoires rocambolesques. Suite à cela, à cette proximité dictée par la modestie de la maison des grands-parents, le personnage-narrateur a acquis, dans la joie, les valeurs qui donnent le sentiment à tout individu d'appartenir à un tout homogène. Cet espace a été un vecteur de solidarité, d'union et d'entraide.

---

<sup>288</sup> Ibid., p.47

Sur les terres froides de son exil, Personne regrette ce climat si chaleureux, et l'évoque avec une nostalgie pinçante :

*« Et si, par comparaison hâtive, il m'est arrivé de critiquer les hausses de voix, le fourmillement permanent, (...) je n'avais pas encore compris que c'était là la rançon de la solidarité, du soutien mutuel, de la générosité, de l'hospitalité, toutes vertus qu'annonçait le banc construit près de la porte d'entrée et sur lequel prenaient place les mendiants, (...).*

*L'exiguïté des espaces a quant à elle participé à aiguïser notre sentiment d'appartenance à la communauté.*

*Ce comportement social poussé à l'extrême – par opposition à celui si individuel des gens du Nord – a désormais disparu avec tous les autres remparts érigés contre l'adversité... »<sup>289</sup>*

Ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est le fait que l'évocation de la nostalgie travaille un sentiment d'appartenir à la communauté, la famille étant ici un micro-organisme. Il nous apparaît évident que Benlabeled a voulu rattacher un certain ressenti nostalgique à la thématique générale qui sous-tend tout le texte, à savoir le problème identitaire de son personnage-narrateur.

Ainsi, dans les souvenirs d'antan se reflètent les questionnements actuels de l'exilé. Ce sentiment si fort, si déterminant, dans la construction individuelle de tout un chacun, se trouve effiloché au contact du pays d'accueil. Désormais, toutes les vertus qui ont accompagné ce sentiment si noble et si compréhensible sont désuètes.

A l'instar de la figure de la grand-mère chez Personne de *Notes d'une musique ancienne*, le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens* évoque sa mère avec une pointe de tendresse discrète.

En effet, le héros, évitant de la nommer explicitement, évoque à demi-mots, avec une certaine retenue, une pudeur attachante, ces matins où enfant, un mélange d'odeurs, d'objets lui parvenaient, avec en fond, la voix chantonnante de sa mère, en cuisine.

---

<sup>289</sup> Ibid., p.57

A la lecture de ces quelques mots qui, nous le constatons, ont pour objet réel la figure maternelle, nous comprenons toute la complexité du rapport à la mère qui condamne, et de manière plus étendue, à la terre-mère.

La première dissimulant la seconde, la nostalgie se révèle être, dans cette conjoncture, un moyen de dire l'indicible, de laisser deviner la cassure cachée de l'enfant qui n'est pas reconnu par sa mère, portant la culpabilité sur ses frêles épaules.

Nous ferons remarquer que la nostalgie des matins de l'enfance est, dans cet extrait, associée à la figure de la mère qui fustige et récrimine.

*« J'aimais les matins paisibles et frais qui respiraient la menthe, la coriandre, le persil, le gingembre, la cannelle lorsque ma mère cuisinait ; l'ambre, le khôl, le tfol et l'écorce de noyer quand elle se préparait à aller au hammam. Vaquant à ses occupations, laborieuse comme une abeille, elle fredonnait un air étrange – " Tipa-tipo, tipa-tipo, tipaipooo... " - que je reconnus ensuite au cinéma en voyant Mangala, fille des Indes. Elle avait dû l'écouter à la radio chez une voisine.*

*Il y avait des douleurs dont je taisais le nom : elles me laissaient un goût d'huile de cade dans la bouche. (...)*

*Une fois, une voisine lui recommandant de louer le Seigneur de ne lui avoir donné que des garçons, elle répondit :*

*"Oui, je dois m'estimer heureuse : Dieu m'a donné un homme et demi." »<sup>290</sup>*

Le trait qu'ont en commun le héros de *Notes d'une musique ancienne*, et le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens* est cette façon originale qu'ils ont de parler du sentiment nostalgique, et ce en le rattachant à leurs cassures.

Ainsi, la nostalgie chez le premier est porteuse de la problématique de chaque exilé. Ce dernier, évoquant un souvenir d'enfance, censé être doux, et renseignant le lecteur sur une partie de son existence, emploie à dessein le mot « communauté ». Celui-ci laisse percevoir, de manière inconsciente, l'attachement qu'il voue à ce sentiment,

<sup>290</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.32

celui de faire partie d'un ensemble homogène. C'est comme si le personnage-narrateur avait eu une largeur d'avance, tel un visionnaire, sur ce que pouvait être son avenir. Sentant poindre en lui la notion d'appartenance, et ce dès le plus jeune âge, parce que faisant partie d'une nombreuse famille, il vivra les doutes consécutifs au déracinement jusqu'à devenir Personne, en terre d'exil, et même au-delà.

Quant au personnage-narrateur de *L'Année des Chiens*, il mentionne le sentiment nostalgique dont il établit le lien direct avec sa mère. Cette dernière, lui refusant toute existence, l'accusant de coupable, décrédibilise son statut d'exilé et lui refuse même cette mélancolie, ressentie à la perte de son pays, de son frère, et de tous ces morceaux épars de vie.

Le souvenir de sa mère qui le rejette, et de la nostalgie qu'il en tire achèvent de plonger le héros du texte dans un semblant d'annihilation. Dès lors, le sentiment nostalgique est détourné de son enjeu premier, et s'inscrit exclusivement dans le rapport à la mère, et de manière plus large, à la terre-mère. En effet, nous sommes tentés de voir dans la figure maternelle l'image métaphorique du pays abandonné.

Le sentiment nostalgique est cette douce tristesse qui ramène l'individu exilé vers tout ce qui a été perdu sur le chemin de l'exil. Il peut être vécu de plusieurs manières, et avoir en outre de multiples finalités.

Lorsque le terme « nostalgie » est prononcé, dans l'inconscient de tout individu se fraye l'idée du souvenir douloureux, des retrouvailles poignantes, de la confrontation mortifère avec le passé.

La nostalgie est d'autant plus intéressante à comprendre et à interpréter qu'elle génère par moments, selon les situations, un profond désarroi, ressassant toujours et à l'infini les pertes et les deuils que subit, malgré lui, l'exilé. Ce dernier, outre la culpabilité et une identité fissurée qui l'accablent et figurent une seconde peau, devra gérer ce flot de réminiscences éprouvantes, suggérant les affres incandescentes de la désertion.

Il en va de ce ressenti douloureux pour les personnages-narrateurs et les héros des textes de notre corpus.

Ainsi, les personnages de *Notes d'une musique ancienne*, de *L'Année de l'Eclipse*, de *La Prière de la peur*, de *L'Année des Chiens*, et enfin du *Dernier Refuge* vivent cet appel du passé heureux, ce retour à la terre natale comme un second déchirement. Pour eux, c'est dans la douleur qu'ils retrouvent les images dictées par l'éloignement et le manque.

Loin de panser leurs blessures de déserteurs (même s'ils n'ont pas réellement choisi ce statut), ils payent par l'attrait obsédant du passé, leur présence en terre étrangère.

Dès lors, s'imposent à eux, sans leur permission, les clichés heureux et pourtant si douloureux d'une vie enterrée par le poids des kilomètres du voyage décisif.

Ainsi, dans un discours qu'il s'adresse à lui-même, Personne de *Notes d'une musique ancienne* avoue le remue-ménage accablant que provoquent les souvenirs de sa terre natale, de sa vie d'antan :

« Par cette quête silencieuse, quotidienne et consciencieuse où je me perds chaque jour, je sais bien que je ne fais que répéter, dans la douleur, mais sans grimace dans mon faux sourire, les gestes méticuleux du samourai affairé à plonger son couteau dans ses tripes pour les vider imperturbablement sur le tatami immaculé... »<sup>291</sup>

Pour Personne, recourir aux souvenirs, appelés par le sentiment nostalgique relève de l'automutilation. Opération délicate à faire, il lui est quasiment impossible de l'envisager sans heurts. Elle relève d'une procédure douloureuse qui exige de l'exilé de se mettre dans une telle condition d'esprit qu'il puisse être capable d'endurer la souffrance avec tout ce que cela peut comporter comme retombées sur son moral. Il s'expose à une sorte de mise à mort de sa conscience et de tout son être, laissant voir des blessures béantes.

Le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens* est tout aussi atteint de cette nostalgie déchirante. Il la vit cependant d'une toute autre manière. En effet, il évoque cette tristesse qui l'habite de manière tacite, non pas en l'associant à un mal lancinant,

---

<sup>291</sup> Salah Benlabeled, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.133



mais bien à son statut d'exilé et à son départ qui, rappelons-le ne s'est pas fait sans fracas.

Sa nostalgie s'inscrit donc dans la sacralisation de l'espace qui a été, entre autres, le théâtre d'une partie de son enfance. Reliant la mer à la thématique du départ, il déclare :

*« J'ai la nostalgie de la mer, d'un port qui compte ses navires. Il doit souffrir à chaque fois qu'une sirène plaintive annonce un départ. Ports et bateaux ont une mémoire profonde des goûts multiples de la séparation. »<sup>292</sup>*

Nous sommes tentée de voir dans la mention de la mer un signe, un indice qui nous ramène à la terre originale. Cette dernière, perdant un à un ses occupants, telle une mère qui perdrait sa progéniture, dans un contexte socio-politique dramatique (décennie noire et guerre civile en Algérie), est décrite comme le port qui crie son désarroi à chaque fois qu'un navire le quitte.

Le personnage-narrateur dresse, de cette manière, un parallèle avec son propre parcours, imprégnant ce moment nostalgique de la narration de la culpabilité d'avoir déserté le lieu des origines.

Nous pourrions également associer le mot « mer » à la mère de l'expatrié, celle qui n'a eu de cesse de pointer sur lui un regard accusateur, empli d'une indifférence qui le conforte dans son sentiment d'étrangeté. L'ayant quitté, le personnage-narrateur entretient néanmoins, à propos de cette image de la mère cruelle, une certaine nostalgie, une tristesse faite de perte, de deuil et de non-reconnaissance de la part de celle qui lui a donné la vie.

Les héroïnes de Latifa Ben Mansour ne sont pas en reste, et vivent elles aussi leur exil dans la nostalgie de ce qui fut.

Pour Hayba, le personnage principal de *L'Année de l'éclipse*, il s'agit de vivre sa nostalgie dans un moment de profonde détresse. Chez elle, le processus qui la conduit

---

<sup>292</sup>Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.130

à ses souvenirs d'antan, aux images obsédantes du passé est répétitif, et obéit à un schéma classique.

Se trouvant dans un désarroi tel, elle se soumet inconsciemment à ce qui est devenu pour elle un rituel ; lorsqu'elle sent la vague de désespoir monter en elle, elle se réfugie dans son appartement, prend ses somnifères, et se laisse aller à revoir les images de son passé heureux.

Cependant, il est toujours un évènement fâcheux qui la replonge dans les affres d'une aliénante dépression.

Ainsi, lors de cet appel de sa banque, qui la pousse à s'interroger sur l'enjeu du souvenir, et l'impact qu'il peut avoir sur un individu déraciné, en proie à ses doutes, ses peurs et ses interrogations.

*« Hayba, qui s'était endormie tout habillée, fut réveillée par un appel téléphonique de sa banque, soucieuse de l'avertir que son compte était au rouge et que si elle ne prenait pas les mesures nécessaires, elle ne pourrait bientôt plus retirer d'argent. Elle devait rappeler, c'était urgent.*

*La jeune femme se redressa sur son lit, passa les mains sur son visage bouffi par les larmes et les tranquillisants. Elle regarda autour d'elle et mit quelques secondes avant d'atterrir. Quand les souvenirs sont si présents, il faudrait que la vie entière ressemble à un songe éternel, dont on ne se réveille jamais. »<sup>293</sup>*

Ce qui est intéressant à relever dans cet extrait, c'est la manière dont Hayba conçoit le souvenir. La nostalgie et les souvenirs qui y sont inhérentes sont, dans son inconscient torturées, associées au voyage éternel. En effet, elle trouve dans la présence de tout ce qui est absent un motif pour quitter une seconde fois le navire, mais cette fois-ci ça sera pour se diriger vers l'au-delà.

La douleur des souvenirs donc qui l'habite est révélatrice de ses états d'âme, et Hayba ne cesse de voir dans ses plongées vers le passé le reflet de ses déchirures et de ses blessures béantes. En dépit du fait qu'elle se soit éloignée de la terre des

---

<sup>293</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'Eclipse*, édition Calmann-Lévy, 2001, p.85

horreurs, elle nourrit envers le pays natal, sa vie d'antan un intérêt et un attachement tels qu'elle se réfugie, à chaque fois, dans les souvenirs qui lui sont tendus, et auxquels elle tente en vain de trouver une signification.

Quelques pages plus loin, nous retrouvons le même sentiment nostalgique qui convoque cette fois-ci les pages d'une histoire sanglante, celle de l'Algérie des années quatre-vingt-dix. Les souvenirs ont donc pour objet l'histoire collective d'un peuple aux prises avec l'ignorance, et non son cheminement personnel.

Cela se produit chez un couple d'amis Badra et El-Houari, chez qui Hayba décida de passer la nuit. L'élément déclencheur du flot de souvenirs qui la happe est venu d'un des enfants de Badra qui réclamait sa mère. Les paroles innocentes de cet enfant prirent Hayba par la main et la conduisirent à Dounia, cette enfant qui lui a été arrachée par les fanatiques.

De manière instantanée, elle s'est vue immergée dans les sombres pans de l'histoire de l'Algérie, apportant son propre témoignage, et participant ainsi à l'édifice mortifère bâti par les rescapés de l'obscurantisme religieux.

*« Il était environ deux heures du matin lorsque Hayba alla se coucher dans la chambre des enfants. Elle s'attendait à ne pas trouver le sommeil, car depuis plus de quatre mois qu'il l'avait fuie, elle ne dormait plus sans somnifères et elle ne les avait pas sur elle. (...). "Maman, j'ai peur !" entendit-elle à plusieurs reprises.*

*Hayba se relevait, les caressait, remettait les couvertures jetées à terre. Comme dans les mauvais rêves, lors de ces nuits où elle ne dormait pas, Hayba revoyait défiler sa vie, tout le chemin parcouru jusqu'au drame. (...)*  
*Après cette soirée passée avec ses amis, Hayba se sentait impuissante à canaliser le flot des souvenirs accumulés. Elle le sentait affluer sans crier gare et renverser toutes les digues de protection qu'elle s'était construites. »<sup>294</sup>*

---

<sup>294</sup> Ibid., p.116/117

Et en parlant du contexte algérien particulier, et du fait qu'elle ne reconnaisse plus sa ville, l'auteure enchaîne sur son ressenti de l'époque :

*« Après la naissance de Dounia, la vie avait repris son cours normal. Hayba était retournée travailler, et s'activait comme toutes les femmes. Entre l'hôpital, la maison, sa fille et son mari, l'emploi du temps de ses journées ne variait guère. De toute façon, elle aimait de moins en moins se promener dans Oran inéluctablement rongée, comme toutes les autres villes, par la pieuvre totalitaire. »<sup>295</sup>*

En nous appuyant sur ces deux extraits, il est un point que nous avons relevé, concernant la manière d'aborder la nostalgie et les souvenirs dans l'écriture de Ben Mansour.

En effet, quand Salah Benlabed ou Sadek Aissat s'attachent à dépeindre des personnages dont la nostalgie a pour objet les sensations perdues sur le chemin de l'exil, la perte de la terre natale, le manque lancinant du pays des origines, et même de la figure maternelle, Ben Mansour présente au lecteur une vision plus nuancée du sentiment nostalgique, et des réminiscences qui peuvent faire le quotidien de l'exilé. Ainsi, Hayba déplore beaucoup plus la situation dramatique de son Algérie natale que son manque du pays. Ce dernier trouve plutôt tout son sens lorsqu'elle évoque les jours heureux passés aux côtés de son époux, et de sa fille, Dounia.

La nostalgie est alors présente, moins pour porter et décrire le mal du pays, que pour révéler sans aucun détour et avec des termes crus les infamies vécues, les pertes qu'elle a connues, sur fond de guerre civile.

La nostalgie devient un élément de l'écriture de l'exil, dont la spécificité principale est d'être au service d'une certaine dénonciation; dénonciation d'un exil imposé, du voile de deuil qu'a jeté la guerre civile sur l'Algérie et ses habitants, et enfin dénonciation de ses retombées désastreuses sur chacun d'entre eux.

Dans *La Prière de la peur*, Latifa Ben Mansour procède d'une toute autre manière.

---

<sup>295</sup> Ibid., p.117

Dans ce texte qui est une sorte de mise en abîme (représentation d'une œuvre dans une autre, rappelant ainsi une caractéristique de l'intertextualité), puisqu'il contient le manuscrit de Hanan (l'un des deux personnages principaux), l'écrivaine opte pour une autre démarche quant à la prise en compte du sentiment nostalgique. En effet, elle associe ce dernier à une espèce de critique acerbe de la société algérienne, dans la mesure où c'est Hanan la défunte qui a poussé la narratrice (Hanan, l'exilée) à désertir les lieux de son enfance.

Cela semble ambigu, et probablement antinomique de se représenter la nostalgie d'un pays tout en révélant les soubassements tordus, mais de cette contradiction naît la profondeur du malaise, de la culpabilité et du déchirement de Hanan, qui voit dans son exil la perte irréversible de sa patrie natale.

Loin donc d'être incompatible, nostalgie et regard critique sur l'état du pays d'origine nous mènent à cette sempiternelle problématique de l'individu exilé ; l'identité fracturée.

Hanan, en criant sa nostalgie du pays qu'elle flagelle en même temps, se place dans cet enchevêtrement qui oblige l'exilé à trouver des motifs à sa désertion, de manière à en soulager quelque peu sa conscience.

Ainsi, au cours d'un dîner entre amis, organisé en terre d'accueil, on s'était pris à évoquer l'exil et ses conséquences. À la question posée par Radwane, qui voulait comprendre les raisons pour lesquelles Hanan s'était exilée, cette dernière céda à la colère et à la frustration accumulées en elle depuis son exil :

*« -Je n'ai jamais quitté l'Algérie, monsieur l'intello !(...) Je n'ai pas un seul instant quitté l'Algérie et peut-être vit-elle en moi plus fort, ici, à l'étranger que chez beaucoup de ceux qui l'habitent et l'ont bradée et massacrée.*

*-(...) Vois-tu mon cher qui m'a vaincue à yadas, il m'arrive d'avoir une telle nostalgie de mon pays, que j'ai envie de descendre dans la rue et de me mettre à hurler de douleur. (...) là-bas, dans le pays de ton père et du mien, pour réussir, rares sont les personnes qui seront jugées sur leurs*

*seules compétences. Elles seront combattues, car elles gênent. (...) .Je trouvais révoltant cette manière de gérer la vie des gens. »<sup>296</sup>*

Il est évident qu'aux yeux de Hanan, l'Algérie, du moins celle qu'elle a connue, s'est dissoute au contact d'une mentalité rétrograde. C'est désormais une terre à travers laquelle elle ne se reconnaît plus, et c'est ce qui intensifie davantage sa nostalgie. Contrairement à Hayba qui ressasse dans le désespoir la perte de son époux et de sa fille, Hanan cultive une autre sorte de nostalgie, celle qui est tournée vers un passé, non pas celui qui la concerne directement, mais celui dont les événements l'ont frappée de plein fouet, l'obligeant à oublier une part d'elle-même là-bas, et désertier le lieu de ses racines.

La nostalgie décrite de cet angle-là travaille l'image de la décrépitude du pays natal, une société gangrenée par un esprit archaïque. Cela s'inscrit dans un processus de dénonciation des conditions qui ont mené les personnages à opter pour la voie de l'exil, et à y dépérir, gardant néanmoins dans leur mémoire fissurée l'image clinquante de l'Algérie rattachée à une enfance chargée de souvenirs.

Quelques pages plus loin, c'est une Hanan aux prises avec les tourments de la nostalgie et de sa mélancolie qui constate et décrit, abattue, horrifiée, l'impact du manque du pays sur ceux qui l'ont quitté.

Cela se produisit lors d'une promenade avec son ami, Radwane. Ils s'arrêtèrent dans un café abritant toutes les déchéances de l'exil. Sur les paroles d'une chanson de Cheb Khaled, elle témoigne :

*« J'observais les personnes qui se trouvaient dans la salle. Très peu d'étrangers étaient présents. On lisait beaucoup de nostalgie dans les yeux de ceux qui écoutaient presque religieusement en battant la mesure.(...) Lorsqu'ils devaient avoir le mal du pays , "le mal de là-bas" , ils venaient réchauffer leur cœur transi dans ce café tenu par un émigré qui parlait avec*

---

<sup>296</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la peur*, éditions La Différence, 197, p.184

*l'accent des cigales, du soleil et de la lavande. Ils restaient à plaisanter, rire et s'enivrer des chants de l'autre rive de la Méditerranée. »<sup>297</sup>*

Ici, la nostalgie est une affaire commune, partagée par tous ceux qui vivent à la périphérie de l'humanité, rejetés par leurs semblables, et habités par l'image du pays. Dans un espace où ils sont censés retrouver la chaleur de leurs compagnons d'infortune, le réconfort que peut donner le sentiment d'appartenir à une même communauté, ils se retrouvent à voir dans les yeux des autres leurs propres souffrances. C'est comme si ce café de la déchéance était le lieu le plus propice où leurs tourments, et leur manque du pays se faisaient écho sur un fond de musique encore plus déchirante que leur ressenti.

Plus loin, toujours dans le même lieu, le lecteur aura affaire à une description minutieuse des traces dévastatrices, visibles de l'exil sur la physionomie de l'individu. En effet, Hanan nous présente un échantillon de l'exilé perdu, qui dans sa douleur, fait du sentiment nostalgique une seconde peau.

*« Lorsque Cheb Khaled entonna "Ya ashab el baroud walkarabina (...), l'homme commença à se frapper la joue droite en silence. Son front se plissa de mille rides, mille douleurs. Je baissai les yeux, incapable de supporter la vision crue du désespoir humain. Je sentis une chape de plomb s'abattre sur mes épaules et mon cœur saigner. Alors, je m'adressai d'une voix dure à Radwane qui fumait tranquillement, perdu lui aussi dans ses pensées.*

*-Partons, partons vite. C'est plus que je ne puis supporter, dis-je avec dans la voix des inflexions d'une violente colère, une colère sauvage et dévastatrice. Partons. »<sup>298</sup>*

Nous remarquons bien là que la fuite de Hanan au-delà de ses peines est motivée par la vision de l'horreur de l'exil, et des répercussions que le sentiment nostalgique, la mélancolie de quitter le pays ont sur le sujet exilé. La stupéfaction de se retrouver face à la déchéance humaine, la perte, et le remords se mélangent à une colère sourde. Dans

---

<sup>297</sup> Ibid., p.273

<sup>298</sup> Ibid., p.273/274

l'esprit de Hanan point la culpabilité de la désertion, la déception de soi-même, et la perpétuelle question de savoir comment on en arrive à un tel état de décrépitude.

Dans le même esprit, nous retrouvons la nostalgie et tout ce qu'elle charrie comme émotions dans cet extrait, qui a suscité notre intérêt parce qu'en étant la quintessence, il englobe également le ressenti de l'héroïne ;

*«Parfois, lorsque la nostalgie était si forte que je ne pouvais fermer l'œil, il m'arrivait d'entraîner des amis. (...) . J'allais avec eux à la recherche de la musique arabe. Quelques notes de rai provenaient de quelques cafés(...).J'y entraais avec les amis et comme tous les clients nous mangions pour une bouchée de pain. (...).De temps en temps, un mot arabe parvenait jusqu'à nos oreilles. Nous nous regardions avec une joie intense et souriions de connivence. Cela nous rappelait trop le pays !(...) Nous nous racontions nos souvenirs dans ces lieux à la façade parisienne et à l'âme algérienne. »<sup>299</sup>*

La nostalgie est telle dans cet extrait, les sentiments de manque et de deuil sont si ancrés chez Hanan et ses compatriotes d'exil qu'un moindre détail les renvoie, inéluctablement dans le monde de leur jeunesse. Ainsi le café propre aux émigrés, une mélodie, un mot en arabe les mettent dans un état presque euphorique, mais qui est par ailleurs, très douloureux. Quand bien même ils éprouveraient un bonheur intense à ressentir l'appel de la terre-mère, cet énième voyage se révèle être porteur d'une morosité, d'un accablement aussi profonds que la distance qui les sépare de leurs origines. Le bonheur est donc furtif, et ils se retrouvent vite rattrapés par leur conscience de déserteur.

Pour Houria, héroïne du *Dernier Refuge* de Salah Benlabed, il est également question de nostalgie, et ce même si elle n'a pas quitté son pays. Son départ prémédité, son mariage forcé l'éloignèrent cependant de sa famille, des plaines de son enfance, et de sa tribu.

---

<sup>299</sup> Ibid., p.195/196



Son exil est représenté par ce changement de statut sur lequel elle n'a aucune prise. Un statut qui la contraint à suivre un époux et une nouvelle tribu dont elle ne connaît rien.

Au fil des pérégrinations qui composent sa nouvelle vie, durant les haltes qui en jalonnent l'itinéraire (nous précisons que ce texte est une évocation d'un moment de l'histoire de l'Algérie, celui de son invasion par les troupes françaises, en 1830, et que la tribu de l'héroïne avait pour but de rejoindre l'Emir Abdelkader, figure de la résistance algérienne), Houria n'a de cesse de nourrir une profonde tristesse quant à tout ce qu'elle ne reverra plus.

En effet, le sentiment nostalgique fait son chemin en elle, et devient de plus en plus lourd à chaque kilomètre qui l'éloigne des paysages de son enfance. Ces derniers ont perdu leur chaleur, et ont laissé place à ceux de terres étrangères, dont la froideur ne l'encourage guère à l'épanouissement et à l'enthousiasme.

Dès lors, elle est accompagnée durant ses multiples et incessants déplacements des images heureuses du passé, faisant de ses souvenirs teintés de mélancolie de solides compagnons de voyage. Comme le laisse voir ce passage :

*« Les jours passent mais tu ne guéris pas : tes blessures se rouvrent à chaque pas, à chaque sourire, à tous tes souvenirs...Mais où te mènent-ils, ces pas ? Vers la part tragique de ton passé bien sûr, laquelle te suit jusque dans tes cauchemars. Il te semble désormais que tu as été heureuse au Sahara ; que ta vie de bergère à guetter les chacals était paradisiaque...Et ces réminiscences t'habitent jusqu'aux matins. Elles s'acharnent, pauvre Houria, à te brûler encore tandis que tu suis de loin les préparatifs du départ de l'émissaire du village. »<sup>300</sup>*

Comme nous l'avons constaté à travers tous ces extraits, la nostalgie révèle toute la part mélancolique de l'expérience exilique. Elle travaille à faire ressortir une kyrielle de sentiments qui s'enchevêtrent les uns aux autres, et qui laissent voir des personnages souffrant du caractère flou de leurs existences.

---

<sup>300</sup> Salah Benlabed, *Le Denier Refuge*, version numérique, p.26.

Elle dépeint en outre ce recours aux images du passé, un besoin impérieux qu'éprouvent les exilés de nos textes. Il s'agit d'un appel du pays, ce pays même qu'ils ont déserté, et qui leur tend désormais la main, en terre d'exil, afin d'amoinrir quelque peu les morsures de l'expatriation.

La nostalgie représente dans ce contexte une espèce de refuge dont les expatriés empruntent le chemin avec enthousiasme, parfois douleur, mais jamais avec appréhension, car permettant de renouer avec un ensemble d'éléments familiers.

La nostalgie requiert une autre valeur, un autre enjeu. Elle est l'occasion pour l'expatrié de se réappropriier l'image brisée de son pays, et ce à travers un procédé qui vise à le réhabiliter, voire même l'idéaliser.

Désormais, la description du pays déserté n'est plus empreinte d'une connotation négative, ou dévalorisante. Elle représente, au contraire, un hymne à la terre-mère, à ce qu'elle renferme de plus beau, de plus noble, et de plus caractéristique.

Ce changement de perspective trouve son sens dans le mal du pays qu'éprouvent les expatriés. Le manque de la patrie natale, le recul et la distance que donnent l'expérience exilique développent, dans l'inconscient du sujet exilé, une sorte d'admiration excessive qui viendrait, inconsciemment, atténuer sa culpabilité et ses remords.

Nous percevons cette idéalisation du pays chez Personne, dans *Notes d'une musique ancienne*. Ce personnage est la figure même de l'individu exilé qui, souffrant du poids de sa culpabilité, trouve le courage de redessiner le pays natal de ses souvenirs. Il s'y réfugie et décrit toutes les particularités qui lui étaient pourtant anodines.

Dans l'extrait dont il est fait mention, l'idéalisation du pays est portée à son paroxysme, jusqu'à idéaliser la "pagaille algérienne" ;

*« J'ai parfois la nostalgie de l'inattendu. Dans le métro, je rêve qu'au bureau, tout à l'heure, à huit heures moins deux, mon collègue ne me dise pas bonjour sur le même ton musical, que se déchire le papier de son piano mécanique(...).*

*"Tu espères que dehors les voitures fassent de la vitesse en klaxonnant parce que les feux rouges ne fonctionnaient pas...La pagaille de chez nous, dirait ton copain fou en riant aux éclats !" »<sup>301</sup>*

Personne souhaiterait que le temps se dégingue. Retrouver la désorganisation, et la pagaille de son pays lui octroierait une certaine chaleur qui l'éloignerait de la froideur de l'exil et de ses gens. En effet, pour lui, le désordre ambiant, les cris et les éclats de voix au cœur de certains quartiers et ruelles dans lesquels il a baigné sont garants d'une fraternité latente, une solidarité tacite. Chose qu'il n'arrive pas à retrouver en terre d'exil.

Pour le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens*, il s'agit de valoriser la mer de son pays natal. En effet, espace-clé de son enfance, théâtre de sa jeunesse, renfermant ses nombreuses tribulations avec sa bande d'amis, la mer revêt une signification particulière à ses yeux. Inconsciemment, il établit une comparaison avec ce que peut renfermer l'exil de nouveautés, de promesses évanescents, avec tout ce qu'il a laissé sur l'autre rive.

Le constat est sans équivoque, et semble confirmer les certitudes du héros. Ce qui est perdu n'a nulle autre valeur ailleurs.

*« J'ai envie de ma mer. Même en cette période elle est chaude comme le ventre vivant de la femme aimée. Chez nous, l'été dure longtemps et la mer est gorgée de soleil. J'irai me laver de mon silence et ramasser des pierres et des coquillages sur cette plage de mon enfance. »<sup>302</sup>*

Nous pouvons associer ici la magnificence de la Méditerranée à la mère, celle qui enfante et qui donne la vie. Le fait que le personnage-narrateur ait, de tout temps, eu une relation conflictuelle avec sa mère achève de le mettre dans une situation de transfert.

En effet, au manque du pays perdu s'ajoute le manque d'affection maternelle, et de reconnaissance de sa part. Ces lacunes se reflètent dans l'amour inconditionnel qu'il

<sup>301</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.87

<sup>302</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.149

porte à la mer car il y voit d'une certaine manière deux éléments essentiels à son salut , mais qui pourtant se refusent à lui ; sa mère, et la terre natale.

La mer est, par ailleurs, ce lieu de pèlerinage qui renvoie le personnage-narrateur à sa jeunesse au pays natal, mais également à ses propres erreurs .Elle représente, à ses yeux, ce lieu saint, une terre sacrée qui aurait le pouvoir fantasmagorique d'expié les péchés du déserteur, et par ce procédé, de lui redonner toute crédibilité auprès de ses pairs.

Comme il a été dit précédemment, l'expérience de l'exil amène le sujet expatrié à vivre dans l'ombre de son passé, à tenter d'y cueillir quelques indices qui pourraient donner sens à son parcours. Pour ce faire, la nostalgie et ce qu'elle charrie comme réminiscences est indispensable à cette manœuvre introspective. Néanmoins, et même si ce plongeon dans le passé s'avère être, par moments, source d'équilibre, de retrouvailles, il n'en est pas moins révélateur d'une profonde solitude. Cette dernière venant se greffer au trop plein d'aspects négatifs qui caractérisent le quotidien de l'exilé.

A l'origine de la solitude de l'exilé survient automatiquement le sentiment nostalgique qui lui donne sens et constance. En effet, l'exil et la nostalgie nourrissent l'état d'esseulement de l'individu, et parviennent à l'inscrire dans une sorte d'exil psychologique.

Ainsi, à l'exil géographique s'ajoute celui qui relève de la psyché du sujet. C'est alors tout un monde qui se crée dans l'inconscient de l'expatrié ; monde qui se construit autour des réminiscences qui s'imposent dans un climat propice à la solitude.

L'exil nous apparait, dans ce contexte-là, comme une chaîne dont chaque maillon représente un état, un sentiment, une émotion. Il s'agit de vivre l'expérience exilique comme un parcours marqué d'étapes. C'est un cheminement logique qui convoque l'identité fracturée, la perte, la culpabilité, la nostalgie d'antan, et enfin la solitude.

Toutes ces émotions-là mènent à la confrontation avec soi-même. A partir de là, deux monde s'imposent à lui ; l'extérieur et l'intérieur.

L'univers extérieur du sujet exilé suppose un être "conforme", en phase avec les normes de la société dans laquelle il évolue. Aux yeux d'autrui, il est et incarne tout ce qu'il y a de plus conventionnel, et ne suscite en aucun cas de l'intérêt, de la méfiance ou de la compassion.

On ne saurait mettre en doute la bonne foi et l'apparence rassurante de l'exilé.

Par contraste, son monde intérieur s'avère être une structure dont les pivots vacillent. Il représente l'espace libre où il laisse exploser toutes ses vulnérabilités, toutes ses douleurs.

Au cœur même de sa personne, il s'octroie le droit d'être ce qu'il est réellement. Démasqué face à lui-même, sans aucun artifice, il se laisse aller à vivre ses désillusions, et ses pertes, ses chagrins et ses angoisses.

Le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* résume de manière subtile cette dichotomie :

*« La folie, c'est la pensée des autres, les gens normaux. Je demeure un être social et donne à tous l'impression réconfortante de faire partie d'un monde où l'on assigne une place à chacun. Dans ma tête seulement, je suis libre. Et c'est là que je suis marginal, et sauvage. C'est là que je suis seul. »*<sup>303</sup>

L'exilé de Sadek Aissat dresse un parallèle fort intéressant qu'il pourrait y avoir entre le fait de se retirer en son for intérieur, le monde de l'être "transparent" et l'état de solitude qu'il laisse deviner.

En effet, ce parallèle se trouve être justifié par le retour introspectif vers soi. Un retour qui vise à faire sortir, à comprendre les écorchures qui caractérisent chaque exilé.

Cette introspection, cette immersion dans les tréfonds de son être exige la solitude.

L'esseulement devient alors l'espace de la libération, permettant l'émancipation de soi.

---

<sup>303</sup>Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.392

Outre la solitude réelle, palpable conséquente à l'exil qui éloigne des siens, une autre nuance de ce sentiment s'imisce dans le quotidien de l'expatrié.

Ainsi, la solitude révèle un aspect significatif à la démarche exilique ; elle dresse entre l'exilé et son nouvel environnement une sorte de brèche renfermant l'idée de refuge.

C'est là que réside le second enjeu de la solitude de l'exilé. En effet, le fait de s'enfermer dans ses souvenirs, ou dans l'introspection démontre une incapacité à s'approprier l'espace dans lequel il évolue. Le fait que l'exilé s'enferme dans sa solitude, et s'emmure dans le silence qui lui est inhérent est révélateur des contraintes qui l'habitent.

La solitude devient une échappatoire qui vient contrebalancer l'état de non-reconnaissance de l'individu exilé. Elle représente la difficulté de l'être à apprivoiser ce qui lui est inconnu. Car, la solitude et le silence sont les meilleures réponses à l'étrangeté d'un nouvel espace.

La solitude, outre le fait qu'elle serve à apprivoiser le milieu hostile qui sert d'un semblant de références au sujet exilé, est un indicateur de la personnalité et du caractère de ce dernier.

En effet, l'exil dresse souvent le portrait de personnages écorchés, des déracinés assoiffés de repères, dont l'identité imprécise n'a d'égale que leur caractère reclus.

Les textes qui évoquent l'exil représentent un tableau qui reflète un parcours, un voyage initiatique dont les péripéties décrivent un déserteur esseulé. Ce caractère d'ermite vient marquer la rupture avec un environnement familial, avec l'ancien Moi du sujet exilé. Dans ce cas de figure, l'exil serait non seulement l'expérience du déracinement, du voyage dépersonnalisant, mais également apprentissage de la solitude.

C'est ce qui se produit chez le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne* de Benlabed.

Nous pouvons affirmer, sans grand risque de nous tromper, que l'exilé de ce texte qui a passé son enfance entouré de ses grands-parents, ses tantes, ses cousins et

cousines vit dans une souffrance terrible le fait de se retrouver en terre étrangère. En dépit du fait qu'il profite de la compagnie de sa fille, il ressent comme ancré en lui cette solitude qui le ronge, et qui lui rappelle sa "précarité".

Sa solitude taciturne trouve son origine dans la distance qui s'est interposée entre sa personne, son pays natal et ses racines. L'exil est pour lui synonyme d'un destin d'ermite, enfermé dans le silence de ses angoisses.

Le passage qui suit retrace les anxiétés de Personne, son appréhension de la solitude, conséquence cuisante de sa désertion. Il s'y exprime à cœur ouvert, évoquant ce dont se compose son esseulement :

*« Quand ma fille sort, les samedis de Montréal deviennent pluvieux d'ennui. Dans la maison, aussi vide que la coupole sombre du ciel, le silence, écho de la solitude urbaine, est peuplé par les tic-tac nonchalants d'une collection d'horloges et par le clapotis des grosses larmes sur la vitre, gargouillis onctueux de la ville submergée. Au loin, le ronronnement énervant des ultimes machines infernales qui s'acharnent sur les derniers brins d'herbe, et plus près, la radio que j'ai oublié d'éteindre. Les nouvelles insipides et grossières servent donc de décor à mes fins de semaine. »<sup>304</sup>*

Pour le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne*, la solitude qui s'abat sur lui dans son pays d'accueil va de pair avec un silence assourdissant. Ainsi, dès que sa fille s'absente, elle emporte avec elle une certaine chaleur, cette preuve d'une existence à deux, et ne demeure que le silence lourd de bruissements.

Ce dernier s'immisce dans les moindres objets, en donnant une image des soirées nées dans l'exil. Des soirées solitaires certes, mais peuplées de bruits familiers qui atténuent quelque peu le sentiment oppressant de l'esseulement.

Dans son apprentissage de la solitude, il est donc également confronté au silence qui est l'expression même de son état d'esprit. Ces deux éléments, conjugués à tous les écueils de l'exil font de Personne l'expatrié par excellence. Fragile, désorienté, perdu

---

<sup>304</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.33

dans ses incertitudes et ses incompréhensions, il incarne le solitaire silencieux qui se réfugie dans les bruits des objets qui l'entourent pour dissiper quelque peu son anxiété.

Sa solitude et le silence environnant achèvent de le plonger dans le désespoir, et cela en devient presque dramatique lorsqu'il se surprend à concevoir dans la radio la compagnie de ses soirées, un substitut de sa fille.

Plus loin, c'est à travers une rencontre fortuite que nous retrouvons Personne, qui prend pleine conscience de l'ampleur de ce qui menace l'exilé qu'il est ; le sentiment de solitude.

Ainsi, à bord de l'avion qui le ramenait vers son pays d'adoption, le personnage-narrateur endossa le rôle de confident, et écouta l'histoire d'un de ses compatriotes.

Ce dernier, outre le fait d'avoir perdu son Algérie natale, s'est vu également renié par sa femme et son fils qui ne voient en lui qu'un traître, un parvenu sans aucun mérite. Sur le chemin de l'exil, il se retrouve donc seul, ayant pour seuls compagnons son acrimonie, et ses désillusions.

Dans cette figure de l'exilé déchu, Personne se revoit et arrive à mettre un mot sur ses doutes, ses appréhensions. En effet, à travers ce profil, il arrive à percevoir les contours flous de son propre destin d'exilé, devinant avec une résignation troublante la rançon de la désertion.

*«Des rencontres comme celles-là, j'en ai fait des milliers dans la fuite du temps, dans l'exil des promesses, (...), elles ont réveillé des questionnements et rallumé des blessures ; elles ont aussi éteint mes crédulités. Celle-ci où je n'ai été qu'une oreille attentive, a fait résonner en moi une alarme, un coup tonitruant de semonce. Elle est venue cette rencontre me prévenir de l'avenir des solitaires ! Grâce à elle, sur les petits cailloux aigus de ma route, dans les avatars des chemins de ma vie, je commence à entrevoir le tracé du destin, à percevoir la logique qui balise le mien, lui impose cette direction cruelle. La solitude, chante Ferré ! »<sup>305</sup>*

---

<sup>305</sup> Ibid., p.84



Comme nous le démontre cet extrait, cette rencontre a agi sur lui comme une révélation. Non pas que le personnage-narrateur ait eu des doutes sur ce qui allait advenir de lui, même s'il gardait secret au fond de son être l'espoir que son exil se ferait sans heurts, mais le discours tenu par ce concitoyen d'infortune acheva de faire taire en lui toute velléité, de lui faire perdre toute espérance.

Grâce à ce compagnon de voyage, une certitude s'impose à lui ; les chemins de l'exil ne sont pas sans conséquences. Et la solitude fait partie de ce lourd colis délivré à tout expatrié.

Plus tard pourtant, le personnage-narrateur tentera de faire contre mauvaise fortune bonne foi. Il se forcera alors à trouver un certain sens à cette solitude qui l'entoure , à essayer d'en tirer quelque bienfait , à investir ce qui lui reste d'énergie pour en faire ressortir quelque chose de positif mais se rendra vite compte de la difficulté de l'entreprise, car comment profiter d'un état, d'un sentiment qui vous renvoie à vos erreurs , qui rappelle le poids de la trahison ?

Envisager une signification à sa solitude est d'autant plus difficile que sa fille a déserté la maison, pour le pays de ses origines. Dans ce contexte, le pays d'adoption se métamorphose et devient porteur de toutes les bévues commises à l'encontre de ses origines. Il y voit une malédiction qu'auraient jetée sur lui ses ancêtres pour son acte de désertion.

Dans un soliloque poignant, où il présente ses tourments avec une pointe de philosophie, il reconnaît son incapacité à apprivoiser cette compagne funeste :

*« Ce n'est pas l'âge qui fait l'épave, mais le voyage. Ce n'est pas la vieillesse qui use le corps, mais le temps qui ronge les années...Ce n'est pas le bateau qui fait naufrage, c'est le capitaine !*

*"Ce n'est pas la solitude qui t'attriste mais ton incapacité à en profiter." »<sup>306</sup>*

Le voyage dont parle Personne n'est pas n'importe lequel. Car, en outre d'accabler l'expatrié de multiples pertes, de sentiments de deuil et de rupture, l'exil laisse voir

---

<sup>306</sup> Ibid., p.193

d'autres séquelles. Se trouver dans l'inaptitude d'envisager son existence, en dehors de tous les dommages subis, se refuser même le droit à user de ses fragilités héritées de l'exil devient, pour le personnage-narrateur un handicap, voire une pathologie. Son impuissance est ici manifeste, et reflète un état de fait, à ses pieds sont attachés les fardeaux de son passé.

Quant au personnage-narrateur de *L'Année des Chiens*, il conçoit sa solitude comme une sorte de bénédiction. Loin de s'en plaindre, il parvient à l'appivoiser, et à lui insuffler du sens, et de la valeur. Elle devient dès lors, à ses yeux, un refuge dans lequel il s'abrite avec grande joie. Non pas de ces refuges qui vous condamnent à revivre dans la douleur le passé, vous obligeant à invoquer les réminiscences poignantes d'un bonheur révolu, mais bien ce lieu qui vous protège d'autrui, et d'un certain environnement hostile.

La solitude a ceci d'important pour le personnage-narrateur qu'elle se trouve étroitement liée à un besoin de silence. L'un dépendant de l'autre, solitude et silence s'entremêlent pour donner lieu, dans l'inconscient de l'exilé, aux retrouvailles avec soi-même.

Le silence et la solitude abritent donc le théâtre de la non-appropriation de la société d'accueil. Cette rupture avec le pays adoptif se dissipe lorsque l'exilé se renferme dans un silence solitaire. C'est là que réside tout l'enjeu de cette démarche dont l'expatrié du texte use et abuse.

Contrairement à *Personne* de *Notes d'une musique ancienne* qui voit dans la solitude une fatalité, un écueil pour avancer, le héros de Sadek Aisset y trouve comme une opportunité pour faire naître le mutisme qui l'habite.

En quelques lignes, ce dernier mêle ces deux aspects de sa vie, et parvient à démontrer que le sentiment de solitude peut être détourné à la faveur du silence qui demeure, selon lui, la meilleure stratégie pour appréhender l'extérieur :

*« Le silence, quel monde merveilleux ! Zarathoustra le malin l'avait compris, lui qui disait : Mes mots ne sont pas faits pour leurs oreilles. »*

*Le silence n'est pas un renoncement, ce peut-être une autre forme du refus, c'est surtout une rencontre. À quoi parler peut-il servir sinon à tromper une solitude ? Alors autant se taire et faire le dur chemin qui permet d'atteindre les territoires du silence absolu. »<sup>307</sup>*

Comme le laisse lire cet extrait, le personnage-narrateur avoue de manière furtive et détournée sa solitude qu'il préfère rendre plus présente avec le silence. Car le mutisme est synonyme pour lui de résignation et d'acceptation de son statut de solitaire.

Caché derrière le silence qu'il s'impose, parce que le sachant salvateur, le sentiment de solitude est bien là, lui renvoyant son incapacité à s'adapter au monde qui l'entoure. La notion d'étrangeté et de non-reconnaissance est, fondamentalement, la problématique de l'exilé, car elle entraîne dans son sillage tout un ensemble de sentiments, d'émotions qui exacerbent son malaise.

Pour le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, le sentiment de solitude a été vécu bien différemment, et de deux manière bien distinctes.

La première manière dont a usé Sadek Aissat pour nous transmettre l'esseulement du héros tient à un évènement majeur dans son parcours.

En effet, le jour où il fit la connaissance de celle qui l'accompagnera sur les chemins de l'exil, fut le jour où il avoua aux siens son départ.

Devant une assemblée, dans un climat presque solennel, il annonça sa décision de partir ; décision qui ne fut pas très bien accueillie. Ainsi, dans les yeux de ceux qui l'écoutaient, se lisaient la surprise, l'incompréhension, et enfin l'hostilité et la condamnation. A partir de cet instant fatidique de son existence, il fut comme hors du cercle, hors catégorie, comme banni sans qu'il n'ait même eu le temps d'entreprendre son voyage.

Décrédibilisé, pointé du doigt par ses pairs, endossant le rôle du paria, un semblant de rejet, de reniement céda la place à une réelle solitude, matérialisée par l'incompréhension de ses semblables qu'il avait du mal à reconnaître. Le personnage-narrateur admit que ce jour-là avait commencé son exil.

---

<sup>307</sup>Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.130

*« Je me souviens du jour où j'ai entamé ma traversée, quand j'avais eu à affronter mes peurs et, la toute première fois, à m'arracher du rire des miens. Il avait perdu toute fraternité, leur rire, et, ne pouvant me résigner à faire bon commerce de cette déconvenue, ravalant ma rage et changeant mes jours d'épaule, j'avais quitté le navire.*

*C'est ça mes frères communistes ? Je me rappelle m'être posé la question et demandé comment j'allais pouvoir demeurer, moi-même, communiste et seul.*

*Cahier*

*Je ne reconnais pas ces hommes et ces femmes bramant de haine. Pourquoi ces visages hostiles tournés vers moi, pauvre malheureux qui n'a pas su reconnaître les clameurs de la meute ? »<sup>308</sup>*

Ce qui doit être souligné dans ce passage, c'est que le personnage-narrateur vit cette solitude traduite par l'incompréhension de ses proches comme un premier exil, avant même d'avoir vécu le véritable exil, celui qui l'éloignera concrètement de ses origines. Ainsi, en parlant de ce projet de départ, il s'est soustrait à la clémence et à la fraternité de ses semblables.

Ce moment charnier dans la narration renferme ses premières pertes "préexiliques" ; perte de l'estime de ses proches, leur bénédiction, leur clémence et leur rire. Toutes ces pertes ont précipité son sentiment de ne plus se reconnaître parmi eux, ce qui nous ramène, inéluctablement, à l'identité fissurée de l'exilé.

Aux yeux du personnage-narrateur donc, ce jour-là, funeste est promesse de toutes les angoisses à venir :

*« Ce jour-là mon âme a perdu sa virginité. Peu m'importait alors de planter ma tente sur le sol gelé de territoires froids et brumeux. Le soleil de mes jours tâtonnait en moi pour se frayer un chemin, essayant de fendre le*

<sup>308</sup>Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.299

*voile d'obscurité que ses mains rencontraient. La tristesse prenait possession de ma vie. »<sup>309</sup>*

A l'instar du héros de *L'Année des Chiens*, celui-ci rattache la solitude au futur silence qu'il rencontrera sur la terre d'exil. Sur ce point, les illusions ne sont point permises, et le personnage-narrateur reconnaît avec forte résignation que là où le mèneront ses pas, il sera confronté à l'effacement de son être, dans la solitude et le silence ;

*« Je voulais conserver intacte mon humanité, en dépit de ma sortie du rire, et cheminer en paix à la rencontre du silence, retrouver la juste hauteur de ma respiration, pour me reposer un peu. Quand on ne sait plus rire, il est préférable de se taire. »<sup>310</sup>*

Le rire dont il s'agit ici, représente l'image métaphorique de l'existence de ses pairs. Les perdant, les décevant, il se sait condamné au mutisme caractéristique de l'expatriation.

Le deuxième moment, qui révèle l'autre manière qu'a le personnage-narrateur de vivre le sentiment de solitude, a lieu cette fois-ci sur les terres de l'exil, en France.

Dans son quotidien d'exilé désemparé, perdu dans les dédales de la culpabilité et du remords, il se réfugie dans les bras des filles de joie, une catégorie marginalisée dans laquelle il se retrouve et retrouve ses doutes, ses peurs, mais également son inconsistance.

Le héros de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* entretient un drôle de rapport à la solitude de l'exilé qu'il représente. En effet, il l'appréhende autant qu'il la cherche, la rejette et pourtant la maudit. Il lui semble pourtant que la solitude est légion parmi les « laissés-pour-compte », et c'est ce qui l'incite à la chercher, la justifiant même à travers celle des autres.

La solitude de ce monde de perdition, dont l'aspect élémentaire est le contact humain, agit sur le personnage-narrateur comme un aimant, lui rappelant qu'il se situe

---

<sup>309</sup> Ibid., p.301

<sup>310</sup> Ibid., p.301

également à la lisière de l'humanité. Autrement dit, en côtoyant les marginalisés et leur solitude, il arrive à mieux percevoir, gérer et comprendre la sienne.

« Dans le silence des étreintes brèves et désespérées, je retrouvais le sordide d'une solitude qui me replaçait dans moi, non pas le partage d'une solitude, ni son transfert – ce qui me semble constituer une différence notable avec les procédés généralement normatifs des psychothérapeutes – mais un dédoublement, une multiplication ou fusion de solitudes différentes et communes à la fois. »<sup>311</sup>

Après des filles de joie, il redécouvre sa solitude, et la réintègre à sa personne, ce qui lui semble plus aisé, car partagé par des personnes aussi fragiles que lui.

Il nous apparaît plus qu'évident que le personnage-narrateur cherche à travers la solitude d'autrui un soutien, qui le réconforterait dans sa quête de sa propre personne.

Ainsi, savoir que le mal éprouvé nous amène à fréquenter les gens « hors-normes », dans lesquelles nous pouvons nous identifier garantit une certaine consolation, et un partage des souffrances, en l'occurrence de sentiment d'esseulement.

Dans ce contexte-là, le silence est également de mise, et vient se greffer à la solitude qui accompagne le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans lamer le nageur*.

Ainsi, lors d'une soirée solitaire de beuverie et de consommation de substances illicites, il constate avec dépit le désespoir dans lequel il s'enlise, et dont les éclats trouvent écho dans un silence assourdissant de prostration ;

« J'ai bu lentement en fumant jusqu'au matin. J'aimais demeurer ainsi, avec ces choses imprécises que je sentais vibrer dans mon âme(...). Je refusais le sommeil. Le silence, en ces moments-là, était une absence amie. Le silence seul pouvait me procurer du réconfort. »<sup>312</sup>

Nous rencontrons également un sentiment de solitude chez l'héroïne de *La Prière de la Peur*.

---

<sup>311</sup> Ibid, p.306

<sup>312</sup> Ibid., p.351

Hanan, personnage central du texte, celle qui a perdu la vie suite à un attentat terroriste, a connu les affres de la solitude, mais l'évoque avec retenue, et les consigne dans son manuscrit, dont sa cousine est en charge de le lire à sa veillée funèbre.

Cette dernière, dans sa lecture, rapporta le déroulement d'un dîner organisé entre amis, durant lequel l'exil et la solitude sont évoqués. Dès lors, ces deux thématiques se frayèrent un chemin dans l'esprit et le cœur de Hanan, la plongeant dans un profond désarroi, lui rappelant la douleur du déracinement, et l'esseulement qu'il impose.

*« Je remis un autre enregistrement de la grande Cheikha Tetma. Les invités évoquèrent la solitude, l'exil et son désespoir. Je les laissai parler, plongée dans mes pensées. Je connaissais si bien la solitude et son épouvante. Ce qui en était dit ne pouvait en représenter qu'une parcelle. »<sup>313</sup>*

Pour Hanan, la solitude conséquente à l'exil est si profonde qu'elle mine l'individu, et le mène à l'annihilation totale. Le fait de parler d'esseulement n'est pas suffisant pour ressentir toute l'ampleur de la chose.

Vivre la solitude et l'évoquer sont deux démarches distinctes et visiblement fort antinomiques. En effet, la difficulté de vivre la solitude fait qu'il est tout aussi difficile d'en parler.

Dans ce cas de figure, la solitude ou les souvenirs qu'elle appelle charrient un besoin de se taire, de s'emmurer dans un mutisme, pourtant lourd de sens. Ainsi, l'héroïne face aux paroles de ses compères, au flot de douleurs et des sensations qu'elles entraînent, préfère se réfugier dans le silence.

Encore une fois, dans l'expérience de l'exil se faufile le couple solitude/silence qui marque le vécu de tous les expatriés que nous avons analysés.

---

<sup>313</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la peur*, éditions La Différence, 1997, p.183

## **Chapitre 3**

### **Exil et mémoire**



L'écriture de l'exil est la manifestation du rejet, de la brisure, de la nostalgie d'une époque révolue, et de l'invocation des réminiscences.

Ces dernières font partie d'un processus mnémonique qui vise à recomposer les bribes disparates d'une existence fêlée.

Ce que nous entendons par mémoire est cette structure de l'esprit humain, une zone de stockage qui renferme les éléments du passé. C'est la représentation des images du passé, que l'individu peut rappeler à lui, et évoquer, selon les circonstances.

La mémoire s'avère être une composante nodale dans le récit exilique, et aux yeux des expatriés qui voient en elle une perspective de se reconstruire une identité. Ainsi, la mémoire traduit l'idée de la réappropriation de soi, de son histoire personnelle, et la tentative de l'inscrire dans une histoire collective, celle qui présuppose un exil réussi.

Comme le souligne Michel Bruneau dans son article *Les territoires de l'identité et la mémoire collective en diaspora* :

*« Au contraire, dans la diaspora, l'identité préexiste au lieu et cherche à le recréer, à le remodeler, pour mieux se reproduire et se l'approprier sur le plan symbolique. L'individu ou la communauté diasporique se trouvent dans des lieux qu'ils n'ont pas produits et qui eux-mêmes sont porteurs d'autres identités. Ils vont donc chercher au sein même de ces lieux à créer les leurs, qui leur soient propres et qui renvoient ou se réfèrent à d'autres lieux, ceux au sein desquels s'est constituée leur identité, celle de leurs parents, de leurs ancêtres, leurs lieux d'origine. »<sup>314</sup>*

Bruneau associe la reconquête de l'identité dans l'espace d'accueil à un travail de remémoration qui vise à reconstruire les éléments identitaires acquis au sein du pays natal.

Ainsi, la mémoire renferme un désir de reconstruire l'image qu'avait l'individu de lui-même, sur la terre natale, et à l'implanter sur les lieux qu'il cherche à s'approprier.

---

<sup>314</sup> Michel Bruneau sur [www.cairn.info/revue-espace-geographique-2006-4-page-328.htm](http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2006-4-page-328.htm)

La mémoire du sujet exilé travaille, dans ce contexte, à déconstruire l'espace de l'exil, à le recomposer, le restituer, et ce dans une visée bien distincte, celle de contenir la reconstruction d'une identité fissurée.

Par la convocation de la mémoire, de cette aptitude à recouvrer les points les plus élémentaires de son existence d'avant, l'expatrié parviendra à créer à l'intérieur même de l'espace exilique une zone, un endroit qui lui permettra de rebâtir son identité, et de se l'approprier.

A ce propos, Todorov précise :

*« Le rappel du passé est nécessaire pour affirmer son identité, tant celle de l'individu que celle du groupe. L'un et l'autre se définissent aussi, bien entendu, par leur volonté dans le présent et leurs projets d'avenir ; mais ils ne peuvent se dispenser de ce premier rappel. Or, sans un sentiment d'identité à soi, nous nous sentons menacés dans notre être même et paralysés. Cette exigence d'identité est parfaitement légitime : l'individu a besoin de savoir qui il est et à quel groupe il appartient. »<sup>315</sup>*

L'importance de la mémoire se révèle donc sans équivoque. Elle représente ce lieu de rencontre, en dehors du lieu géographique, qui laisse le loisir à une identité fracturée de vivre une certaine réhabilitation, facilitant ainsi le rapport au lieu d'adoption.

Le mécanisme mnémonique dessine alors cet espace de la reconquête de soi à travers les images du passé. Ayant un rapport étroit avec les réminiscences de ce qui a été vécu, la mémoire est le lieu de la reconstruction de soi, de son identité, de tous les aspects qui peuvent définir l'exilé.

Comme le déclare explicitement Claude Dubar, la mémoire « permet, dans le récit, ces "comptes rendus de soi" qui sont les matériaux de l'identité personnelle. »<sup>316</sup>

Elle participe donc d'une approche "thérapeutique" s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, dans la mesure où elle ouvre la voie à une démarche introspective et

<sup>315</sup>Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, Tentation du Bien, enquête sur le siècle*, éditions Robert Laffont, 2000, p.119

<sup>316</sup>Claude Dubar, *Paul Ricœur, La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Temporalités (en ligne), 2004, p. 145 <http://temporalites.revues.org/679>

rétrospective. En effet, elle encourage un retour vers soi, qui initie à la reconquête de son identité, mais également à un retour vers son ancienne vie dont les souvenirs serviront d'appui à un nouveau départ.

Partant de ce principe-là, la mémoire devient une constante confrontation entre les trois points temporels qui composent l'existence de tout individu. Elle permet les retrouvailles avec son passé, marque une certaine distanciation avec son présent, et instaure les soubassements d'un éventuel futur. (Même si dans le cas des personnages des textes de notre corpus, il semblerait que le futur ne soit pas réellement envisagé).

Ricœur précise :

*« "La mémoire est du passé" .C'est le contraste avec le futur de la conjecture et de l'attente et avec le présent de la sensation (ou perception) qui impose cette caractérisation majeure. »<sup>317</sup>*

Le poids de la mémoire et ses enjeux se traduisent en souvenirs, en ces images évanescences qui se frayent une place dans l'esprit de l'exilé, et mettent en exergue la posture dans laquelle se trouve ce dernier. Entre passé mythifié, présent décevant et futur improbable, l'expatrié est pris dans l'engrenage des souvenirs dont ils se fabriquent un quotidien.

*« Le souvenir est dans une très large mesure une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent, et préparées d'ailleurs par d'autres reconstructions faites à des époques antérieures et d'où l'image d'autrefois est sortie déjà bien altérée. »<sup>318</sup>*

Le souvenir énoncé dans cette citation tient son origine de la démarche mémorielle qui tend à investir le présent de l'individu exilé, et de l'obliger à faire face à ce passé, qu'il traîne tel un fardeau sur les terres de l'exil.

La mémoire est donc cette fabrication d'un présent hasardeux, faits de clichés antérieurs, et dont la pérennité assure à l'expatrié un semblant d'existence.

---

<sup>317</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, éditions Seuil, 2000, p.19

<sup>318</sup> Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Presses universitaires de France, 1959, p.57

Elle est ce lien concret qu'emploie l'exilé afin de manifester sa présence. Elle assure la continuité temporelle de la personne, et participe à un processus d'identification, par le biais de la convocation de certaines de ses réminiscences.

Comme le souligne Paul Ricœur ;

*« (...) dans la mémoire paraît résider le lien originel de la conscience avec le passé. (...) la mémoire est du passé et ce passé est celui de mes impressions ; en ce sens, ce passé est mon passé. C'est par ce trait que la mémoire assure la continuité temporelle de la personne (...). Cette continuité me permet de remonter sans rupture du présent vécu jusqu'aux événements les plus lointains de mon enfance. D'un côté les souvenirs se distribuent et s'organisent en niveau de sens, en archipels (...), de l'autre la mémoire reste la capacité de parcourir, de remonter le temps (...). »<sup>319</sup>*

A travers ces dernières, la mémoire constitue le lien solide avec le lieu déserté. En elle se reflète l'histoire du pays, l'influence qu'il a sur l'exilé, l'image que ce dernier s'en fait. Elle figure la toile sur laquelle ébauche le sujet expatrié, avec précaution, la représentation qu'il a de ce pays perdu.

Ainsi, le duo travail mémoriel/lieu est un élément révélateur de l'attachement de l'exilé à l'espace natal, à travers lequel il se définit. Partant de là, nous dirons, sans grand risque de nous tromper que la mémoire des lieux est une composante considérable dans l'expérience exilique et son écriture.

La mémoire des lieux constitue pour le sujet exilé le repère par excellence, car il renferme les réminiscences et les éléments d'une vie estompée certes par la distanciation de l'exil, mais dans lesquels il parvient, tant bien que mal à se retrouver et à se situer.

Pour Ricœur, cette mémoire des lieux passés représente leur maintien dans le présent de l'exilé ;

*« La transition de la mémoire corporelle à la mémoire des lieux est assurée par des actes importants que s'orienter, se déplacer, et plus que tout*

<sup>319</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, éditions Seuil, 2000, p.116

*habiter.(...)Ces lieux de mémoire fonctionnent principalement à la façon des reminders, des indices de rappel,offrant tour à tour un appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte. Les lieux "demeurent" comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents(...). »<sup>320</sup>*

Outre l'identité fuyante, elle traduit la problématique de la perte du pays, car en son cœur se laisse entendre un fort sentiment nostalgique, qui appelle de perpétuels mouvements de retours en arrière.

Ces derniers sont le théâtre d'une reconstruction compliquée de tout un mécanisme qui a longtemps défini l'expatrié. L'image brisée du pays natal, de ce qui s'est perdu se laisse lire comme un leitmotiv qui encourage l'exilé à recourir au processus de remémoration.

La mémoire a ceci de significatif qu'elle renferme une double représentation du passé, de l'image du pays mythifié dans un présent incertain, et ce en vue de mieux le tolérer.

*« L'expérience de la migration, de l'exode, de la déportation ou de la mobilité, (...), implique toujours un sentiment de perte(...) et un processus de reconstruction complexe du pays quitté, à la fois imaginaire et matérielle, sensible et poétique, fabriquée en référence au passé, à l'expérience du présent et aux attentes du futur. Rituelles, performatives, littéraires, picturales ou musicales, ces reconstructions forment des doubles du lieu d'origine, dupliqués à l'envi, qui donnent une forme transmissible à cet avant et cet ailleurs et matérialisent l'obsession paradoxale de relier ce qui fut et ce qui est. S'il est possible de concevoir ces pratiques comme la quête nostalgique des racines, il est peut-être plus fécond d'y voir une volonté positive qui donne du sens au présent et à l'histoire. »<sup>321</sup>*

A l'origine donc des questionnements du sujet exilé, se trouve la mémoire qui entraîne dans son sillage une kyrielle de ressentis propres à l'expérience de l'exil. Elle

<sup>320</sup> Ibid., p.49

<sup>321</sup> Valérie Feschet, Cyril Isnart sur [www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2013-1-page-5.htm](http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2013-1-page-5.htm).

en constitue le point nodal à partir duquel se construisent les nouveaux repères de l'expatrié, qui ne sont pas aussi nouveaux que ça, étant donné qu'ils ressortent d'un procédé de reconstruction.

Dans cette perspective de rappel du lieu sacré et pourtant abandonné, le travail mémoriel s'avère être une sorte de recueillement, d'un devoir auquel se soumet, presque avec enthousiasme, le sujet expatrié, et qui s'inscrit dans une démarche de mythification du lieu perdu.

Née d'une certaine culpabilité, la mémoire serait le moyen de réhabiliter l'image du pays déserté, et de se racheter d'une certaine façon une conscience. Car évoquer l'objet perdu à travers les souvenirs qu'on en garde, c'est, symboliquement, le rendre présent, vivant à l'intérieur du pays d'adoption.

Comme le soulignent Valérie Feschet et Cyril Isnart dans leur article *Introduction. Reconstruire le pays perdu* ;

*« La reconstruction relève ici du recueillement, en tout cas d'une forme de devoir de mémoire, et se structure souvent autour du "retour". Cela dit, le souvenir n'est pas toujours facile à convoquer et à matérialiser, surtout lorsqu'il s'agit d'exil ou de déportation. Il faut du temps pour que les communautés retrouvent leur mémoire et reconstruisent ensemble des façons d'être du passé. »<sup>322</sup>*

Perçue comme un devoir envers ce qui constitue la perte aux yeux du sujet expatrié, la mémoire se définit comme cette étape inévitable du cheminement exilique, qui consiste en une certaine responsabilité envers l'objet de deuil. Le travail de remémoration s'inscrit dans une sorte d'ambition, un projet de réappropriation du passé, du Moi déstructuré au contact de l'extradition. La prétention de ce travail réside dans le fait d'être fidèle au passé.

Ricœur, évoque ce devoir de mémoire, en usant du mot "dette" ;

*« (...) le moment est venu de faire intervenir un concept nouveau, celui de dette, qu'il importe de ne pas refermer sur celui de culpabilité. L'idée de*

---

<sup>322</sup> Valérie Feschet, Cyril Isnart sur [www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2013-1-page-5.htm](http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2013-1-page-5.htm)

*dette est inséparable de celle d'héritage. Nous sommes redevables à ceux qui nous ont précédés d'une part de ce que nous sommes. Le devoir de mémoire ne se borne pas à garder la trace matérielle, scripturaire ou autre, des faits révolus, mais entretient le sentiment d'être obligés à l'égard de ces autres dont nous dirons plus loin qu'ils ne sont plus mais qu'ils ont été. Payer la dette, dirons-nous, mais aussi soumettre l'héritage à inventaire. »<sup>323</sup>*

La dette que propose le philosophe serait à détacher d'une certaine culpabilité éprouvée par le sujet exilé. Ce dernier devant avant tout inscrire son travail mémoriel dans une sorte de transmission d'un héritage, dans une responsabilité qu'il devrait aux autres. Nous serions tentée de voir dans ce dernier mot l'implication de la propre personne de l'expatrié. Par "autres", il s'agirait plutôt de son Moi antérieur, son Moi préexilique, et au yeux duquel l'exilé serait, de manière symbolique, redevable.

Ce caractère de redevabilité traduit un rapport de dépendance au passé, et l'exilé se trouve dans une situation fort délicate ; il se doit de faire vivre dans son présent ce passé, les événements qui y sont affiliés, les figures dont il se constitue et qui ont été le théâtre d'une ancienne existence.

Néanmoins, cette redevabilité, cette dépendance au passé ne doit pas devenir une démarche automatique, voire même indispensable à l'expérience exilique. Comme le précise Todorov, il n'est nullement question de laisser le passé régir le présent, par les souvenirs qu'il convoque. L'enjeu est, au contraire, de conduire le présent à réinvestir le passé, le détourner, et en faire l'usage qu'il souhaite.

Ainsi, le présent de l'exilé se composerait de son passé, mais non de celui qui accablerait, qui torturerait sa mémoire et son inconscient fragiles. Détourné, désacralisé, voire même banalisé, le passé est au service d'un présent lourd à porter, et viendrait atténuer quelque peu la froideur d'un quotidien ébréché.

---

<sup>323</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, éditions Seuil, 2000, p.108

Todorov écrit :

« *Le recouvrement du passé est indispensable ; cela ne veut pas dire que le passé doit régir le présent, c'est celui-ci, au contraire, qui fait du passé l'usage qu'il veut. Il y aurait une infinie cruauté à rappeler sans cesse à quelqu'un les évènements les plus douloureux de son passé ; le droit à l'oubli existe aussi.* »<sup>324</sup>

Les personnages des textes dont se compose notre corpus ne sont pas dans cette optique ; celle de considérer leur présent comme une restructuration de leur passé.

La mémoire demeure à leurs yeux, en terre d'exil, cette mise à mort, cette sentence qui leur rappelle continuellement et inéluctablement leur désertion.

Le travail mémoriel participe ainsi à un processus de dévalorisation du sujet exilé qui, outre d'intégrer la culpabilité, le sentiment de perte et l'identité fissurée, doit par ailleurs dompter les manifestations cuisantes d'une mémoire qui s'acharne à ressasser ce qui n'est plus.

Tantôt considérée comme un fardeau, d'autres fois comme une bénédiction, la mémoire requiert une place non négligeable dans la vie quotidienne de l'expatrié. Elle est cette porte entrouverte sur des lieux, des sensations qui lui rappellent, lui qui est en perte de son être, qu'il a été, et que sa personne est un patchwork de tout ce qu'il a vécu.

Pour Personne dans *Notes d'une musique ancienne*, elle incarne autant la déchirure que les retrouvailles avec un passé flamboyant.

Ainsi, il la rattache inévitablement aux souvenirs qui l'enferment dans son passé. Comme lors du jour de son départ, et dans lequel il pressentait déjà tout l'enjeu de la mémoire et des souvenirs qu'elle convoque.

C'est comme si dans l'acte de désertion se logeait tout l'enjeu de la mémoire, et que le personnage-narrateur, se plaçant tel un visionnaire, avait deviné ce qui l'attendait de l'autre côté de la rive.

---

<sup>324</sup> Tzvetan Todorov, *Les Abus de la Mémoire*, éditions Arléa, 1995, p.24



Sa mémoire donc prendrait en charge, et nourrirait cette culpabilité, cette forme de déshonneur qu'il ressent déjà à quitter le navire, et qui l'accompagnera sur les terres froides de son exil.

Fardeau qu'il portera sur ses épaules, la mémoire est associée pour Personne à un ensemble de souvenirs qui allaient l'ancrer davantage dans son mal-être. Comme le laisse voir cet extrait ;

*« Le destin répéta ses ratures : comme mon arrière-grand-père, mon grand-père puis mon père, je n'ai rien emporté dans mon exil, sinon quelques souvenirs qui, loin de m'aider sur la route, allaient au contraire m'alourdir. »<sup>325</sup>*

L'exil, présenté comme une question d'héritage, est aussi le berceau de tout un travail mémoriel qui s'inscrit dans un processus de déracinement, et qui rajoute à ce dernier le poids de réminiscences douloureuses. La mémoire devient alors le lieu du rappel, le théâtre du déroulement du passé où Personne va à la rencontre de sa vie d'antan.

En contraste avec ce passé qui condamne, il se trouve également la mémoire qui guide vers les clichés joyeux de l'enfance et de la jeunesse préexiliques.

Ainsi, de part et d'autre du texte, se laissent voir des souvenirs relatives à un passé heureux, structurant une mémoire fracturée, béante, dont l'exilé tente en vain de colmater les brèches, en y intégrant les bribes d'une allégresse connue.

Ici réside l'enjeu thérapeutique de la mémoire. Elle dresse un parallèle entre un présent incertain, amer et un passé béni. Cette démarche, même si elle contribue à l'apaisement du sujet exilé, marque une tendance au passéisme qui est perçue comme la source de laquelle s'abreuve la mémoire de l'exilé, afin de mieux supporter son quotidien.

Afin donc de parer aux difficultés quotidiennes de la vie exilique, ces évocations mémorielles s'avèrent être nécessaires, dépeignant le désir de s'ancrer dans les instants les plus heureux du passé.

---

<sup>325</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.38

Le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne* se réfugie donc, obéissant à la logique du passé qui vient fabriquer le présent, dans des morceaux de mémoire, évoquant les épisodes plaisants d'une vie révolue.

Ainsi, dans les moindres détails se niche cette sacralisation du passé, comme dans l'évocation de bruits, de visages, de sensations, des lieux sacrés ;

*« Mais il y avait aussi les bruits :le marchand de pastèques à qui j'aurais fendu la sienne quand il venait hurler sous ma fenêtre très tôt les jours de congé ;les cris du bébé de la voisine qu'elle laissait pleurer pour qu'il s'habitue à la vie...Les "il y est !Il y est" que hurlaient les marmots de la Coupe du monde dans la cour de l'école ;et puis celui , permanent , régulier comme la respiration d'un sportif, de la mer apaisée après le départ des nageurs.*

*Là-bas, je connaissais mes voisins. Ils me connaissaient autant, et cela aussi faisait du bruit, ou plutôt une chanson, dont les échos me parvenaient en même temps que la fraîcheur matinale de la petite fenêtre qui donnait sur le toit de la boutique du bijoutier, (...) »<sup>326</sup>*

La sacralisation du passé à laquelle s'adonne Personne trouve son origine dans la mélancolie qu'il éprouve quant à l'expérience qui a inscrit tout son être, définitivement, dans la perte. Le retour vers ce passé, à travers le processus mémoriel, est un besoin irrépressible pour colmater les brèches d'un présent jugé trop fragile.

La puissance du passé prend alors tout son sens et agit sur Personne comme une sorte de protection contre les aléas et les écueils qui ne sont que trop nombreux dans le quotidien qu'il vit. En effet, le passé devient aux yeux de Personne un repaire dans lequel il peut s'identifier, et dont la mémoire retravaille les matériaux.

A ce propos, Vasiliki Lalgiani écrit, en citant Chasse et Show :

*« La nostalgie devient possible en même temps que l'utopie. L'homologue de l'avenir imaginé est le passé fictif. Mais il existe une optique cruciale selon laquelle la puissance du passé est différente. Elle a produit des objets,*

---

<sup>326</sup> Ibid., p.23

*des images et des textes qui peuvent être vus comme des talismans forts de ce qu'étaient les choses dans le passé(...) »<sup>327</sup>*

La puissance du passé décrite dans cet énoncé est telle qu'elle renvoie au rôle prépondérant de la mémoire. Cette anamnèse préserverait, de manière fort symbolique, le sujet exilé de tous les ressentis négatifs et pesant conséquents à l'extradition, en l'ancrant dans une reconstitution mémorielle de sa vie d'antan, et des événements, des moments qui l'ont marquée.

En effet, comme nous l'avons dit précédemment, le travail mémoriel représente une certaine continuité de l'individu exilé. Et le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne* s'inscrit dans cette perspective, dans la mesure où l'expatriation se trouve être, paradoxalement, le lieu de la pérennité de son être, et ce à travers les fragments du passé.

Chez le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, la mémoire n'est pas apparentée aux images du passé, elle ne relève pas du temps, mais c'est beaucoup plus une mémoire corporelle. En effet, dans le désespoir de son exil, de sa solitude au sein du foyer Sonacotra, il se rend compte que dans son corps sont inscrits les stigmates de souvenirs passés. Sa carcasse, car c'est réellement ce qui demeure de sa masse corporelle au contact de l'exil, remonte le chemin ardu de sa mémoire, afin de faire ressortir le lien qui lui reste avec la vie, le monde extérieur.

Outre le fait de mettre en exergue les répercussions de l'exil sur la physiologie à travers ce qu'en garde le corps, la mémoire corporelle qu'évoque le personnage-narrateur représente sa présence au monde. En effet, dans les ressentis du corps se reflètent l'image de souvenirs d'antan, ayant eu sur lui les mêmes conséquences.

Mémoire du passé, de ses souvenirs, et mémoire corporelle sont intimement liées dans l'inconscient du héros, et l'inscrivent dans une relation imprécise et douloureuse avec son extérieur, en dépit du fait que ce dernier ne soit résumé qu'à sa chambre, son antre de décrépitude.

---

<sup>327</sup> Malcolm Chase et Christopher Shaw, *The Dimensions of Nostalgia* dans *The imagined past: History and Nostalgia*. Manchester University Press, 1989, p.9. Cités par Vassiliki Lalagianni dans *Espace Méditerranéen, Ecritures de l'exil, migrations et discours postcolonial*, éditions Francopolyphonies, 2014, p.100

« Je vis nu pour sentir le souffle profond et rauque de la nuit pénétrer mes pores et faire frémir ma chair. La douleur est inépuisable assurément, comme la mer. Les souvenirs auxquels mon corps m'oblige éveillent la mémoire secrète de ses sensations, la mémoire du corps est le dernier lien qui me reste avec la vie. »<sup>328</sup>

La mémoire devient la sauvegarde d'une existence passée qui aide à mieux tolérer un présent exilique trop lourd à porter.

Outre cet aspect positif de la mémoire de l'exilé, qui se retrouve et retrouve sa vie d'antan à travers l'évocation d'un passé sacralisé, il existe chez les personnages des textes qui se proposent à nous un lien ténu entre le travail mémoriel et le fardeau que représente cette part d'anamnèse.

Ainsi, chez les personnages de *Notes d'une musique ancienne* et de *L'Année des Chiens*, la mémoire est synonyme de profondes affres qui s'inscrivent, de manière récurrente, dans l'expérience exilique. En effet, la mémoire n'est là que pour mettre en exergue, et rendre plus intense, plus lisible et visible le mal-être dans lequel évolue le sujet exilé.

Loin donc de figurer le berceau de souvenirs chaleureuses relatives au bonheur d'un passé révolu, la mémoire devient par moment source d'anxiété, qui agit sur l'expatrié comme un élément culpabilisant, et lui rappelle la précarité de sa situation, la fragilité de sa personne.

Cet acharnement de la mémoire à rappeler la douleur fait partie intégrante du quotidien de Personne, dans *Notes d'une musique ancienne*.

Ainsi, lors de son retour vers le pays natal, après avoir effectué comme une sorte de pèlerinage sur les lieux de son enfance (la maison des grands-parents), il se rend compte que la distance de l'exil et le recul qu'il impose font que les lieux sacrés perdent de leur valeur, qu'il est difficile, sinon impossible de retrouver l'espace de la félicité d'autrefois intact.

<sup>328</sup>Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.379

Entre la réalité du changement, de la perte et l'image que garde Personne des lieux saints de son enfance, s'imisce une mémoire qui s'acharne à nourrir la flamme du brasier qui consume sa conscience, et qui lui fait ressentir davantage l'éloignement de ce passé heureux.

*« Dans l'avion qui me ramenait vers la capitale, j'ai trouvé dans le livre acheté par hasard à l'aéroport ce curieux passage : "on ne peut jamais retrouver un lieu d'autrefois, ou revivre un état de bonheur parfait qu'au fil du temps on ne cesse de perdre et d'oublier. Pourtant, on persiste à croire qu'il est enfoui quelque part dans le passé et qu'il peut être retrouvé." »*

*Dans la marge, j'ai ajouté cette annotation : "mais de la boîte obscure de la mémoire peut parfois surgir une image si nette qu'elle peut faire naître en nous, non le bonheur retrouvé, mais l'irradiation impitoyable de la douceâtre brûlure de ce passé." »<sup>329</sup>*

La mémoire acquiert aux yeux de Personne un rôle de tortionnaire ; s'appuyant sur l'espoir de quelque retrouvaille avec les images du passé perdu à jamais, elle s'applique à faire ressortir ses angoisses les plus profondes. Ainsi, la mémoire devient pour lui le signe funeste d'un passé fuyant, un passé qui se refuse à lui, et qu'il n'arrive pas reconquérir.

Pourtant, Personne n'ignorait rien du pouvoir dévastateur de cette mémoire tortionnaire. Dès lors que sa décision de partir fut matérialisée, il ne nourrissait plus aucune illusion quant à sa mémoire et ce qu'elle lui apporterait sur les territoires hostiles de l'exil.

Avant même d'arriver sur les lieux de son crime, son pays d'accueil, cette mémoire qu'il ressent déjà comme envahissante, la transportant malgré lui se pare de "ses plus beaux atours". Elle est décrite comme sournoise et perfide, accablant le héros d'accusations silencieuses, reflétées dans son geste de déserteur.

---

<sup>329</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.96

Visionnaire donc quant au travail mémoriel qui s'annonce mortifère, Personne voit dans les lieux de sa mémoire sa mise à mort, conséquente à la malédiction de son pays, de ses ancêtres et ses proches qu'il a trainée jusqu'en terre d'exil.

Nous retrouvons cette déconstruction de la représentation sacrée de la mémoire dans un extrait révélateur qui dresse le parallèle entre la désertion du héros, et le poids de cette mémoire qui sera, plus tard, à l'origine de souvenirs affligeants.

*« Qu'il a été long ce voyage ! Qu'il était lourd, cet avion de malheur, lesté des poids du dépit et de l'incertitude. Cet avion ne bougeait pas : je le portais, avançant sur les genoux en gladiateur vaincu, plié sous le joug de la défaite. Mais je le croyais sans retours, sans regrets. Presque serein ! Je ne savais pas que dans un coin secret de mon âme se tenait le serpent qui m'interdirait le paradis : la mémoire, cette malédiction ! »<sup>330</sup>*

Pour Personne, qui se plait à croire, dans la perspective de conjurer l'effet de sa mauvaise conscience, que ce départ est synonyme d'une nouvelle existence, la mémoire consistera le socle de son âme tourmentée. Telle une malédiction poursuivant l'individu, Personne se verra rattrapé dans son quotidien par sa mémoire ; celle des personnes de l'autre rive, des lieux, des odeurs, bruits et sensations.

Tout ce qui a caractérisé son ancienne existence, bercée par l'affection et la fraternité de ses semblables se dressera entre lui et son nouvel environnement, agissant comme un frein, un obstacle à l'appropriation de ce nouvel espace. Maudit, il ne pourra être épanoui loin de ce qu'il a fui.

Le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne* s'interroge également sur cette mémoire, qui le prend par la main, et l'accompagne dans les dédales d'un passé accusateur.

Est-elle seulement un leitmotiv lui rappelant sa terre natale, ses proches ? Sert-elle uniquement à nourrir sa culpabilité et à torturer sa conscience ? ou revêt-elle une autre signification dont l'impact serait non négligeable sur sa vie d'exilé ?

---

<sup>330</sup> Ibid., P.40

En ayant à cœur d'écrire son histoire, il se penche sur l'enjeu que pourrait avoir sa mémoire, et s'intéresse sur cette chose qui fait remonter tout de sa vie d'antan.

Le héros de ce texte perçoit sa mémoire comme un moyen d'autocritique. En effet, de manière inconsciente, il charge sa mémoire non seulement de reconstituer le chantier de son passé, mais aussi de le critiquer, et ainsi de se purger une peine considérable, celle d'avoir quitté le navire.

Sa mémoire est investie d'une mission ; celle d'alléger un poids devenu trop lourd pour sa conscience, et ce en faisant fi de certains épisodes de son ancienne vie.

Comme il reconnaît, sa mémoire s'avère être un processus sélectif, qui laisse deviner par leur brillante absence, tous ses torts ;

*« Mais qui fait remonter ces épaves à l'approche du dernier port ? Est-ce la vieillesse ou la patience du condamné ? Mes traces à moi, qui les suivra ? En laisserai-je ? Je constate - professionnellement- que les secrets que je me livre sur le papier blanc ne concernent que deux périodes de ma vie : celle de mon enfance et celle de mon exil, comme s'ils avaient enjambé la part la plus belle. La mémoire serait-elle aussi un instrument d'autoflagellation ? »<sup>331</sup>*

La mémoire de Personne, voulant comme le punir de sa désertion, a mis de côté ses années les plus heureuses, et dans sa démarche d'écrire lui fait faux bond. Inconsciemment, le travail mémoriel se trouve limité dans une perspective de critique qui prive le héros de toute cette part de lui, celle ayant connu un certain équilibre, et dans une mesure beaucoup de valeur dans sa terre natale.

En outre, en laissant sa mémoire prendre le dessus sur sa personne, le sujet exilé accepte le recul que donne l'expérience exilique. En effet, l'éloignement du cercle familial, de ses repères, se découvrir autre permet de se situer dans son propre cheminement, de repérer ses erreurs et de vivre leurs retombées. L'autoflagellation représente, dans ce contexte, une révision de soi et de ses décisions, et Personne accepte, dans une résignation touchante, sa condamnation.

---

<sup>331</sup> Ibid., p.68

La signification que peut prendre cette dernière réside dans le fait de subir cette mémoire pénible. En effet, elle se glisse en lui, sournoise, même lorsqu'il a l'illusion de s'être fabriqué une existence, après le départ de sa fille et son installation en Algérie.

La malédiction de la mémoire s'est poursuivie après que la « fée des lundis », une femme canadienne soit partie. Nous serions tentée de voir dans cette femme rencontrée en terre d'exil l'image métaphorique de l'apprivoisement de cet espace si hostile.

La mémoire est, dans ce contexte, maudite, car elle renferme et fait rappeler à Personne son incapacité d'oublier son numéro de téléphone.

Le travail mémoriel s'acharne, encore une fois, à ancrer le personnage-narrateur dans la profondeur de son malaise, en lui rappelant son inadaptation, et son éternel statut d'étranger.

La mémoire devient génératrice de sempiternelles angoisses, et Personne regretterait presque de ne pas être amnésique.

*«Ce soir-là, j'ai commencé à m'éteindre et ma colère aussi. Je ne sais plus ce qui est arrivé : la maison s'était vidée et j'étais resté seul dans une faible lumière, allongé sur le sofa, (...) .Vers onze heures, j'avais été au cinéma voisin sans changer de pantalon ; et le lendemain, s'il m'arrivait de penser à elle, je devenais fou furieux d'encore me souvenir de son numéro de téléphone ; d'oublier mon mal ! J'ai eu parfois envie de me pendre pour que se perde cette mémoire ! »<sup>332</sup>*

Pour le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens*, la mémoire n'acquiert pas la même valeur que chez Personne.

Pour lui, la mémoire n'est pas douleur, ou angoisse. Elle n'est pas, non plus, retrouvailles avec les souvenirs d'un passé glorieux. Elle est dépeinte à travers son rapport à ce qui l'entoure, en l'occurrence, son pays d'adoption.

Sa mémoire si elle demeure fracturée, se met en branle et s'active uniquement lorsqu'il y a un danger aux alentours. Ainsi, elle prévient le personnage-narrateur

---

<sup>332</sup> Ibid, p.208



d'une éventuelle attaque, une possible menace. Elle agit sur lui comme une espèce d'alarme, le protégeant de tout assaut extérieur.

La mémoire, comme sauvegarde d'une intégrité, loin de suggérer le pathos relatif à l'exil, trouve son origine dans le passé de l'exilé. En effet, ce dernier implanté dans un contexte politico-social particulier, l'Algérie de la guerre civile, insuffle dans l'inconscient du héros un mécanisme de protection héritée de cette période-là.

Sur le qui-vive, attendant toujours le pire, il transfère inconsciemment ce legs du passé à sa mémoire qui prend le relais pour traduire les craintes d'antan.

*« Perdues les notions de l'âge et du nom, de la descendance.*

*Lotophage, je n'ai plus qu'une mémoire hoqueteuse, ânonnante ;seule reste intacte sa faculté de s'alarmer promptement dans un mouvement de panique dont le seul effet est de l'enrayer,comme une arme passablement rouillée, ou de produire dans mon ventre ces sauts grotesques qui gagnent le reste de mon corps et le couvrent de ridicule. »<sup>333</sup>*

De cet extrait, outre la conception de la mémoire qui prend en charge et transpose dans l'exil ces craintes héritées du passé, émerge le mot « Lotophage ».

Ce terme, dans le contexte, agit sur le personnage-narrateur comme provocateur d'une amnésie, le conduisant à oublier son pays natal. La mémoire est donc écartée de ce mécanisme de rappel, de réminiscence, relevant de l'ordre du sacré, ou au contraire, du démythifié, et donc du culpabilisant, de l'affligeant.

La mémoire est bien ce lien qui sert la continuité d'un passé, mais un passé collectif, enraciné dans un morceau de l'Histoire de l'Algérie. Le personnage-narrateur a transporté dans son exil les réflexes hérités de cette période sanginaire connue dans son pays natal. Ainsi, il déconstruit ce passé personnel, empreint de l'image des souvenirs d'une existence révolue, et laisse voir une autre facette de sa personne, dont la mémoire devient la légataire.

La mémoire, représentée de cette manière, est révélatrice du contexte socio-politique qui reflète le soubassement du texte. Nous retrouvons cet aspect qui prend en

<sup>333</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.134.

charge une conjoncture algérienne précise chez le héros de *Notes d'une musique ancienne*.

Chez Personne, outre la douleur et l'angoisse que génèrent la mémoire, cette dernière se trouve être au service de la dénonciation d'un système politique dont les dirigeants sont subtilement fustigés. Le travail mémoriel consiste, dans ce cas de figure, à dresser le portrait du pays natal. Une image peu reluisante, qui vient agir par contraste avec le cliché de la terre originelle, magnifiée, idéalisée, voire même sacralisée.

A l'image du héros de Sadek Aissat, celui-ci inscrit le travail mémoriel et son enjeu dans un domaine plus vaste, celui qui n'englobe plus sa propre personne, ses reminiscences personnelles, mais qui va au-delà de sa propre expérience, et élargit le domaine "d'investissement mémoriel" à la terre natale, dans la visée d'en montrer les fêlures, les dysfonctionnements qui peuvent participer à la démarche exilique de l'individu.

*« La mémoire décidément ne charrie pas que de beaux souvenirs ! (...) la mienne vient se ranimer à l'évocation du ridicule et incessant balai de chaises musicales des hommes politiques apparaissant brusquement dans l'univers télévisuel, puis disparaissant aussi vite, happés par le trou noir que crée le sentiment d'invincibilité. (...), leur duplicité ayant fait d'eux des funambules, ils retrouvaient souplement leur position, grâce à quelques grimaces et contorsions de fous du roi... Le filet des complicités, des services rendus, les remettait alors en selle pour un nouveau tour de singes savants ! (...) C'est ainsi qu'ils ont fait ce monde où ne pouvaient survivre que des montres, et ceux-là se sont levés pour devenir réalité. Ce pays n'était plus un pays... C'était un drame ! »<sup>334</sup>*

La mémoire devient pour le personnage-narrateur le berceau de tous les événements passés, inhérents à l'histoire de la décennie noire algérienne, mais également à celle qui a vu le déclin de ce pays à cause d'une mauvaise gestion, et qui ont donné lieu à la

---

<sup>334</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.28/29

fuite de certains de ces compatriotes, désabusés de voir leur pays entamer sa déliquescence.

Cette fuite, le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens* l'évoque, en y associant l'image d'une mémoire embourbée dans celle du passé, imposant à sa conscience les clichés les plus marquants de son enfance.

Dans son inconscient, la mémoire est liée à la nostalgie de ce qui fut, et est porteuse d'une certaine angoisse relative à des figures et des physionomies qui ont pénétré son esprit d'enfant d'un sentiment étrange d'empathie, de compassion envers les franges les plus marginales de la société algérienne.

Ainsi, lorsque la mémoire entraîne les pans du passé à s'imbriquer dans le présent évanescent de l'exilé, c'est à travers ces personnifications humaines de la misère qu'il rejoint les clichés d'un passé chaotique.

La mémoire l'emmène alors à la rencontre de ces personnes perdues, sur les rivages de la mer de son pays, et qui portent en eux toute la peine et le désarroi de l'humanité. A travers eux et leur représentation se reflète une mémoire du malheur, de toutes les épreuves endurées, d'un destin tragique.

Dans le rappel de ces hommes-là, les hommes gravés aux morsures de la vie, le personnage-narrateur retrouve et évoque sa mémoire ;

*« Mon cœur rythmait le trouble quand nous allions au bord de la mer voir le soleil fracasser des mouettes en plein vol et que , sortant des anfractuosités de gros rochers en géodes ,des types inquiétants nous faisaient de signes , exhibant à la lumière crue des torses noueux sur lesquels on pouvait lire comme une chronique guerrière, des noms de femmes .Les heures qui passaient étaient gravées à même leur chair dans des paysages calcinés, cratères béants laissés par les mégots des cigarettes dont on étouffe la braise sur son poignet pour avoir moins mal dans son âme.*

*J'ai fui, la mémoire en baluchon, ravalant rancœurs et nostalgies comme on digère des humeurs ravageuses les lendemains de mauvais vin. »<sup>335</sup>*

La mémoire qui caractérise le personnage-narrateur est celle de l'angoisse et de l'incompréhension générées par la vision oppressante de ces hommes mystérieux qui portent en eux, dans leurs corps les stigmates d'une vie gâchée.

Le héros s'apparente à eux, et voit dans leur déchéance le reflet de ses propres maux. Ces derniers, il tente tant bien que mal de les ignorer, les tassant dans le baluchon qui renferme sa mémoire. Celle-ci devient alors réceptacle de remords et souvenirs enfouis qui ne se laissent voir qu'à travers des visages marquants ou des lieux de prédilection.

Comme il nous a été donné de le constater, la mémoire du sujet exilé est empreinte de plusieurs enjeux, et dépeint une envie de se réapproprier sa personne en perte, et son pays d'accueil.

Elle participe à un mécanisme de reconstruction à travers la recouvrance de souvenirs du passé, qui viennent amoindrir les douleurs du déracinement, et de l'éloignement. Elle permet, par ailleurs, de dessiner l'image idéalisée de la terre natale, et d'y puiser la force pour affronter la froideur de l'exil.

Le travail mémoriel tient une place prépondérante dans l'inconscient du sujet exilé. Affiliée aux souvenirs, la mémoire est ce lieu de construction/déconstruction du temple du passé qui permet l'appropriation du pays d'accueil.

Ainsi, la mémoire, par le travail de déconstruction qu'elle suggère, participe à un état introspectif qui vise à retracer, et de cette manière, à mieux comprendre, le cheminement exilique, ses motifs et ses enjeux. Elle représente donc ce lien avec le passé, dont s'inspire le sujet exilé pour fabriquer son présent, et pour parer aux éventuels écueils d'un exil imposé.

---

<sup>335</sup>Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.135

## **Conclusion partielle :**

L'exil étant une expérience de déplacement, de travestissement, de déracinement, il représente un véritable parcours du combattant, renfermant à chaque étape diverses émotions, et de multiples enjeux.

Chaque exilé, à sa manière, mène cette bataille en terre inconnue et hostile qui le conduira à se placer en tant qu'individu inconsistant, dont l'identité devient floue et imprécise au contact des territoires de l'expatriation.

L'identité confisquée constitue le premier enjeu de l'expérience exilique, et plonge le sujet expatrié dans les profondes affres de la non-reconnaissance de soi.

Traduisant une désorientation, l'expatriation démontre que les acquis identitaires sont fragilisés par un sentiment de n'être d'aucune rive, d'être apatride.

Dans les brèches que laisse une identité vulnérable, s'incruste un ensemble de sensations, de sentiments qui mettent à nu les cassures de l'âme exilée, et marquent davantage sa vulnérabilité.

La perte de soi doublée de la perte du pays ne tarde pas à générer, dans son inconscient, une nostalgie, une profonde mélancolie quant à cette patrie abandonnée. Désormais, le pays natal habite chaque lieu du quotidien et convoque une vague de souvenirs, de réminiscences qui se réfugient dans ce présent si incertain, et si solitaire.

La solitude de l'exilé est une des conséquences de l'expatriation forcée. Il s'inscrit toujours dans un mécanisme de dépersonnalisation.

L'identité se trouvant au cœur de toutes les problématiques liées à l'exil, il est tout à fait logique que la solitude prenne une part importante dans son écriture, et dans le parcours de chaque expatrié. En effet, lorsqu'on se sent dépourvu de toute consistance, la solitude devient vite un refuge rassurant car elle permet les retrouvailles avec soi-même, les souvenirs d'antan, mais aussi avec ses craintes et ses troubles.

L'esseulement inhérent à l'exil permet une certaine remise en question, et accorde d'une certaine manière le recul nécessaire pour se revoir, et refaire le chemin de son

expatriation afin de pouvoir en déceler les "lacunes" . Ce chemin se fera dans un voyage greffé à celui de l'exil.

L'expatrié remonte, par démarche mnésique, le cours de son histoire, en recréant les espaces du passé et ceux du présent, et en leur accolant une temporalité déstructurée. Il convient de dire, par ailleurs, que la pratique mnémonique traduit chez les personnages de l'exil un sentiment de dette envers les ancêtres. Elle pallie d'une certaine manière à la culpabilité qui les ronge.

***Troisième partie***

***Ecriture cathartique***

# *Chapitre 1*

## *L'exil dans l'espace -*

### *temps*



L'exil étant l'expérience du déplacement, le théâtre d'un voyage initiatique, il convoque naturellement l'idée de l'espace, ou des espaces-clés qui composent le passé, et le présent du sujet exilé.

Nous entendons par l'espace le lieu qui renferme les événements majeurs et significatifs que peut vivre un individu, dans une temporalité marquée par l'entre-deux. Ainsi, à la multiplicité des lieux répond en écho le duo passé/présent.

L'espace et le temps caractéristiques du sujet exilé sont porteurs d'une idéologie qui porte les récits exiliques. En effet la thématique de l'exil, par l'idée de déplacement, de la déportation qu'elle laisse voir, se trouve conditionnée par ces deux éléments qui sous-tendent toute la problématique de l'exil, à savoir l'éloignement qui participe au concept d'une identité fracturée.

Dans l'exil, l'espace-temps et l'identité sont intimement liés. Chez le sujet exilé, nous retrouvons cette dichotomie qui s'inscrit dans une sorte de rupture ; à l'identité floue et imprécise répond une distorsion spatio-temporelle.

Ainsi, lorsque l'espace-temps est malmené, lorsque les souvenirs des lieux s'enchevêtrent dans les réminiscences du passé implanté dans le présent, c'est pour dire toute la difficulté et l'enjeu de l'exil imposé, dont les retombées se constatent sur les structures identitaires de l'individu.

A ce propos, Anissa Talahite-Moodley cite Stroinska et Cecchetto :

*« Les exilés errent d'un endroit à l'autre mais ils entretiennent aussi une relation particulière, très intéressante avec le temps : ils désirent ce qu'ils ont perdu (le passé) et craignent ce qui est à venir (le futur) mais ils sont incapables de faire face au présent. »<sup>336</sup>*

Maillon dans la chaîne de l'expatriation, l'espace-temps figure un ancrage forcé sur un territoire inconnu. Cet acharnement à être, comme sur le plan identitaire, dans l'entre-deux est perçu, chez nos exilés, comme un moyen de se justifier, et de recouvrer les images d'antan.

---

<sup>336</sup> Magda Stroinska et Vittorina Cecchetto, *Exile, Language et Identity*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, p.13. Citées par Anissa Talahite-Moodley dans *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p.214.

Le temps et sa distorsion esquissent l'infériorité du présent, son inadéquation à l'idée que l'on peut s'en faire. L'exilé se réfugie alors dans le passé qui évoque pour lui un certain équilibre. Il le mythifie, le sacralise au dépend d'un présent jugé incohérent, peu satisfaisant, voire dénué de tout sens.

*« Les jours qui passent ne font pas une vie, ils sont un gaspillage du temps. Un moment plus un moment, ça n'en fait pas deux, mais un seul plus long qui s'assemble au suivant pour s'appeler la vie... »<sup>337</sup>*

Il semble évident pour le personnage-narrateur que le temps écoulé sur la terre d'accueil ne vaut en rien le passé poétisé, qui l'entraîne dans un tourbillon de souvenirs, aussi douloureux que réconfortants. Le présent semble être une perte de temps, une suite d'instant moroses, se ressemblant, marquant davantage son inconsistance, et la vacuité de son être. Car la temporalité de l'exilé, la superposition du passé et du présent évoquent une rupture identitaire.

Dans le cheminement existentiel de l'individu exilé prévaut l'idée d'une déconstruction de l'être, ce qui justifie ce besoin d'aller dans l'avant-exil, et de l'imposer dans un présent "approximatif".

La temporalité est donc un moyen d' (ré) investir son identité perdue, et de créer du sens là où il n'y en a pas. Ainsi, en apposant à leur expérience exilique la dichotomie passé/présent, les personnages des textes auxquels nous avons eu affaire construisent un monde propre à eux, fait de certains acquis identitaires passés, fissurés certes, mais qu'ils tentent tant bien que mal de redéfinir au présent. Dans ce sens, Ramos déclare que *"se construire un passé, se définir des origines, c'est aussi élaborer un endroit d'arrivée"*<sup>338</sup>

Le temps de l'exil est vécu, chez le héros de *L'Année des Chiens*, comme un indicateur de sa déchéance. Il lui rappelle qu'au contact de l'exil, il se perd et perd son histoire ;

<sup>337</sup> Salah Benlabeled, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.30

<sup>338</sup> Elsa Ramos, *L'invention des origines. Sociologie des ancrages identitaires*, éditions Armand Colin, 2006, p.28

« *Je ne savais pas alors qu'un jour je brûlerai mon vaisseau ni que viendrait le temps où je serai un débris, une brîbe si longuement barattée par la houle avant d'être rejetée sur une grève étrangère et froide.* »<sup>339</sup>

De cet extrait se distinguent deux modes temporels ; celui du passé qui assoit la primauté de l'individu et de son vécu, et celui de son présent qui l'ancre dans la confusion et l'étrangeté.

Le temps de l'exil, ce présent est vécu de manière brute, détachée de tout travail mémoriel. Ce n'est plus le passé qui justifie une identité existante, et le présent qui en rejette la consistance. Chez le sujet exilique, la sacralisation est au passé ce que la vacuité est au présent.

Moins marqué par les coupures temporelles, *Je fais comme fait dans la mer le nageur* est, avant tout, le récit du désespoir de l'exil. C'est un cri de la déchéance humaine, sa description en terre d'accueil.

Ancré dans une perspective de témoignage, révélant les dessous douloureux d'une expatriation ratée, le temps n'y est naturellement accordé qu'à celui du présent. Ce dernier, mis en exergue n'aura de cesse de représenter cette sphère marginale, vivant à la lisière de l'humanité, dont fait partie le héros du texte.

Il ne s'agit plus d'évoquer la sacralisation du passé, les souvenirs qui y sont affiliés, qui viendrait parer les effets d'une identité perdue, mais plutôt de rapporter les affres de l'exil, et ses retombées directes et concrètes sur l'inconscient de l'expatrié.

Néanmoins, et au cœur de cette écriture crue de l'exil, juxtaposé au présent presque irréel, s'inscrivant dans la dichotomie passé/présent, s'immiscent quelques bribes de l'ancienne existence du personnage-narrateur. Le recours et retour au passé dans un contexte incertain tend à déstructurer ce présent, et à y tenter de voir un sens, de cerner l'enjeu d'une vie d'exil.

Ainsi, dans les troisième et cinquième chapitres de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, le personnage-narrateur marque dans la narration une rupture temporelle .Il

---

<sup>339</sup>Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.90

revient sur deux évènements qui ont un rapport direct avec la perte de repères identitaires, et de la façon dont il a géré le deuil de lui-même.

Le premier moment qu'il intègre à son présent est ce jour fatidique, cet instant funeste où il annonça aux siens sa décision de partir. Cette partie de son passé, ce moment charnière de son histoire se révèle être d'une importance capitale pour la suite de son parcours.

En effet, dans l'incrédulité des siens devant son départ, dans leur rejet de cet individu qui déserte les lieux des origines, se dessine comme un aperçu prophétique de ce qui l'attend en terre d'exil.

Le récit porte cette rupture temporelle comme la marque du néant qui s'est ouvert devant le héros, et par-delà duquel il se reconnaitra plus tard. Anticipant l'exil, le lecteur est d'ores et déjà plongé dans l'idée de perte de soi-même. Le héros emploie plutôt le terme d' "oubli" chargeant davantage sa personne d'une idée de transparence.

*« Je ne gardai de cet instant qu'une mémoire mnémonique, physique, celle de mon corps bandant ses forces pour refuser l'oubli dans lequel je sombrais. »<sup>340</sup>*

L'oubli est évoqué avant même le départ entamé; c'est dire l'importance de cette fraction du passé.

Le second moment, figurant la discontinuité temporelle, s'inscrit dans la même lignée mais se produit en terre d'exil.

Au foyer Sonacotra, dans sa chambre, en compagnie de Sien, le personnage-narrateur revient sur ce sentiment éprouvé, lorsqu'au bord de l'avion qui le menait en terre étrangère, il ressentit en son for intérieur comme une déchirure, celle d'être minime.

Il emploie alors le vocable "temps" tout en en donnant une perspective non plus universel, mais plutôt personnelle, qui lui est propre. En quittant son pays, le héros a quitté ce qu'il appelle "son temps" , laissant entendre par cela que son existence s'arrêta précisément à cet instant-là.

---

<sup>340</sup> Sadek Aisset, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.301

Le temps devient néant et annihilation. Il enferme le héros dans une seule action, celle de sa désertion.

« (...) j'ai dit quand l'avion a achevé son décollage, lorsqu'il a pris sa hauteur maximale dans le ciel je veux dire, quand il a atteint sa vitesse de croisière et qu'il s'est mis à l'horizontale, j'ai senti le trou qu'il creusait dans le néant en même temps que le trou se creusait dans mon ventre. Le néant c'est le temps. Je venais de quitter le mien, je le perdais parce que je venais de le quitter, et j'allais dans un autre temps que je ne pouvais pas atteindre, j'avais beau lui courir après... »<sup>341</sup>

La cassure dans la temporalité du récit correspond à celle qui mine le personnage-narrateur suite à son départ. Culpabilité, remords et perte se conjuguent en terre inconnue pour mettre en évidence l'instant crucial du parcours de l'exilé.

A l'image de Sadek Aissat et de Salah Benlabed, l'écriture mansourienne de l'exil est également traversée par cette tendance à user d'une temporalité fracturée.

Hayba et Hanan se trouvent au cœur de récits alambiqués dont les soubassements figurent un entre-deux. Entre le passé et le présent, il n'y a qu'un mince et léger voile à soulever pour investir l'espace du temps fissuré.

Ainsi, et dès les premières pages, Hayba dans *L'Année de l'éclipse* annonce la couleur, en faisant de la déconstruction du temps une devise.

Le récit s'ouvre sur Hayba, perdue dans les galeries souterraines du métro parisien qui, suivant le cheminement de sa pensée cuisante remonte le long du drame qu'elle a vécu, et redessine son parcours d'exilée, mettant bien en avant le motif de sa désertion.

Ainsi, partant de là, les labyrinthes temporels sont empruntés à souhait par Hayba, qui remet au goût du jour son passé, et l'intègre dans un présent, pour pérenniser son vécu maculé, entaché du sang de son époux et de sa fille.

Tout au long du récit, le présent est suivi de l'évocation d'un passé meurtri. A chaque fois que Hayba sort de sa léthargie, elle est comme rattrapée par cette part d'elle-même.

---

<sup>341</sup> Ibid., p.339

La rupture temporelle superpose, de cette façon des morceaux de vie, ouvrant la narration sur certains détails qui lèvent le voile sur des aspects de sa vie demeurés obscurs pour le lecteur. Les chapitres sont donc marqués par l'intrusion ininterrompue du passé. Comme lorsqu'elle évoque sa rencontre avec son époux, et l'intrusion des deux belles-mères.

Le second chapitre de la première partie s'ouvre sur une phrase, ancrée dans le présent, que suivra sa rencontre avec son époux, Abd el-Wahab, et la présence envahissante des deux belles-mères ;

*« Sous sa couette humide, Hayba était secouée de tremblements. Elle ferma les yeux et rêva à sa rencontre avec Abd el-Wahab. Comme pour beaucoup, elle avait eu pour cadre l'université d'Alger, où il finissait sa médecine quand elle commençait à peine les mêmes études. De bonne souche tous les deux, les parents applaudirent aux fiançailles et furent très généreux lors du mariage. Les choses se gâtèrent entre le jeune couple et les familles lorsqu'ils allèrent s'installer à Oran (...).*

*Les deux belles-mères s'installaient presque quotidiennement chez Abd el-Wahab et Hayba. Elles étaient là pour régenter et donner des ordres. »<sup>342</sup>*

L'héroïne se laisse aller à l'évocation de son passé, divulguant une kyrielle d'éléments sur ce que représentait le bonheur pour elle, et creusant davantage l'écart entre les modes temporels qui caractérisent l'existence de tout exilé.

Le retour à l'amère réalité est souvent représenté par un appel. Lorsque le téléphone sonne, Hayba retrouve l'angoisse et la neurasthénie de son présent d'expatriée. Elle empoigne alors, avec regrets sa mélancolie. La plupart du temps, elle retrouve dans cet appel la voix tonitruante de sa mère, ou de sa belle-mère.

*« Le téléphone sonna, déclenchant le répondeur. Adieu images lointaines ! La jeune femme, secouée de tremblements, se réveilla en sueur. C'était justement sa belle-mère qui l'appelait.*

*Elle écouta ses plaintes(...).*

---

<sup>342</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'éclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.19

*Hayba eut un frisson de rage. »<sup>343</sup>*

Dans *La Prière de la Peur*, Latifa Ben Mansour impose une certaine rythmique temporelle à l'héroïne et aux personnages de son texte. Les distorsions temporelles sont bien présentes, mais ancrées cette fois-ci, dans une large mesure, dans une espèce de mise en abyme.

L'enchâssement du récit initial dans un second qui l'englobe entraîne, au fil de la narration, une déconstruction temporelle, qui sied parfaitement à l'intrigue du texte. Ce dernier s'articulant autour d'une double histoire, le rapport au temps s'en trouve marqué par une non-linéarité.

Ainsi, au cœur de l'intrigue principale, celle de l'exil de Hanan et de son retour funeste qui la condamne à la mort, se loge la lecture de son manuscrit par sa cousine qui porte le même prénom qu'elle.

Cette veillée funèbre constitue le moment clé de toute la narration. En effet, le manuscrit de Hanan qui relate l'histoire douloureuse de son exil impose au récit un perpétuel remaniement du temps. Ainsi fractionnée, au fil des pages, des bribes de vie sont rapportées, inscrivant le récit dans une perspective rétrospective.

Les repères temporels donnent alors à lire le texte sous trois angles différents : l'histoire ancestrale de la ville de Tlemcen, la vie d'exilée de la défunte, et le moment présent de la lecture du manuscrit.

Ces trois moments marquent le déroulement de l'histoire des deux Hanan ; une histoire inscrite dans celle plus vaste, plus riche de leur ville natale, à travers l'évocation d'un héritage culturel, de contes, de fables, de poésies (Nous pensons notamment à l'histoire de Ruh Al Aghrib, aux poètes Ibn Msayab, Ibn Triki et bien d'autres).

Dans cette affection inconditionnelle au pays natal s'inscrit l'exigence d'une temporalité fragmentée qui viendrait d'une part mettre en avant et idéaliser le pays natal, et d'une autre part décrire les affres de l'exil et ses conséquences sur l'âme humaine. La temporalité se trouve dans ce contexte investie d'un double enjeu.

---

<sup>343</sup> Ibid., p.22/23

En nous appuyant sur cette dichotomie qui mélange passé et présent, nous pourrions dire que le texte est scindé en deux parties, qui mettent toutes deux en lumière l'importance du temps dans la construction de l'individu. La première inscrite dans le présent consiste en la transmission de l'histoire de Hanan, avant sa mort, sous l'œil conciliant de l'aïeule Lalla Kenza.

La seconde est celle qui décrit Hanan, la cousine de la défunte, lisant le manuscrit de cette dernière, lors de sa veillée funèbre.

Néanmoins, ces deux parties distinctes ne donnent pas lieu à une narration fermée. Au contraire, nous remarquons au fil des pages la présence d'un entre-deux qui renferme de perpétuels renvois au passé et au présent, laissant voir une fragmentation temporelle qui sied à la structure du texte et à sa composition.

*« Lalla Kenza veillait sur son arrière-petite-fille. La vénérable dame ne laissait pas les domestiques s'occuper d'elle. Elle lui servait parfois un jus d'orange, parfois une tasse de café, des fruits ou lui préparait de ses mains de magnifiques salades. (...)*

*Hanan posait son stylo et goûtait la salade, (...) Puis elle s'essuyait les lèvres et les doigts avec une serviette parfumée, souriait à Lalla et se replongeait dans son travail.*

*-Raconte-toi. Par un peu de toi, de ta vie si riche, de tes voyages, tes congrès. J'ai gardé précieusement les cartes que tu étais la seule à m'envoyer du bout du monde. Crois-moi, grâce à toi, j'ai beaucoup voyagé, ma fille, disait l'aïeule d'un air grave. »<sup>344</sup>*

Le manuscrit étant le legs de Hanan à sa cousine, celle-ci s'attela à la tâche, et c'est dans la transposition, ou transcription temporelle que le lecteur découvrira l'exil perçu et vécu par la défunte, un exil douloureux, loin de l'image que s'en est fait sa famille.

*« Les femmes se rapprochèrent et firent cercle autour de Hanan. Sa mère et ses sœurs l'observaient. Y avait-il de l'inquiétude dans leur regard ou autre*

---

<sup>344</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, éditions La Différence, 1997, p.48



*chose ? Elles avaient tant insisté pour qu'elle se vêtit d'une robe de deuil. C'était cela qui avait le plus d'importance à leurs yeux. Porter le deuil. (...)*

*-Nous t'écoutons, Hanan.*

*La jeune femme prit une profonde inspiration et se mit à lire les ultimes mots de celle qui reposait dans le tombeau de l'ancêtre.*

*"Bienheureux lecteur qui aura ce livre entre les mains(...)*

*Ma vie s'est consumée comme cire de chandelle, car j'étais partie à la recherche de l'absolu." »<sup>345</sup>*

Il est à noter qu'au cœur même de cette seconde partie, celle qui relate la lecture du manuscrit de Hanan par sa cousine, l'espace-temps est reconsidéré dans la perspective de décrire l'expérience exilique de la défunte.

Le récit se voile alors d'une richesse indéniable, et semble être aux yeux du lecteur un assemblage de deux existences, ayant pour toile de fond le patrimoine culturel de la ville de Tlemcen, portant en filigrane son histoire.

La figure de Lalla Kenza est à ce titre significatif, et résume à elle seule le temps de l'ancien Tlemcen, qui ne se définit que par un besoin impérieux de retourner à la source de ses origines.

Il semblerait que dans les textes évoqués jusqu'à présent, les ruptures temporelles soient une donnée quasiment indispensable pour l'écriture de l'exil, car justifiant un besoin impérieux d'inscrire dans le présent son passé, d'y puiser une certaine légitimité. Toutefois, nous ne retrouvons guère cette exigence dans *Le Dernier Refuge*, second texte de Salah Benlabed.

Si la thématique de "l'exil"<sup>346</sup>, du déplacement est bien présente, la narration n'en suit pas pour autant les caractéristiques. La non linéarité temporelle est y incrustée de manière fort subtile, imperceptible, et se loge surtout dans les souvenirs que nourrit Houria à propos de son ancienne vie. Ainsi, le temps est pris en charge par la nostalgie, qui entraîne quelques souvenirs et ressentis quant à ce qui fut.

---

<sup>345</sup> Ibid., p.148/149

<sup>346</sup> Nous mettons « exil » entre guillemets car dans le cas de l'héroïne, il ne s'agit pas de quitter son pays natal, mais sa région et sa tribu. Son exil consiste en outre en son mariage forcé, servant quelques intérêts.

Le fait que la narration soit ancrée dans une certaine linéarité revient à deux éléments.

D'une part, et là il s'agit de typologie générique, le fait que le récit s'articule autour de l'invasion de l'Algérie par les forces armées françaises en 1830 exige un certain respect quant à la chronologie des événements rapportés, et ce en dépit de l'organisation de ses parties. Nous tenons à souligner que ladite chronologie se trouve déconstruite uniquement lorsque le narrateur se lance dans l'évocation du parcours personnel de Houria.

D'autre part, l'absence de ruptures temporelles dans la narration pourrait trouver origine dans le fait que la thématique de l'exil qui impose cette stratégie narrative soit en réalité un sous-thème, greffé à celui qui l'enferme, la reconstruction de l'histoire de l'Algérie, et la reconquête de cette identité spoliée, avec comme toile de fond la figure de la résistance de l'Emir Abdelkader.

Les distorsions temporelles relatives à l'écriture de l'exil font partie d'un mécanisme qui vise à décrire les péripéties du sujet exilé, et par ricochet ses états d'âme. Les deux modes temporels qui encadrent la narration de l'expatrié sont le signe d'un entre-deux, caractérisant les enjeux de l'expatriation.

En effet, l'exil est synonyme d'un constant et perpétuel entre-deux. L'écartèlement identitaire, l'oscillation entre le passé et le présent figurent un monde où l'individu expatrié est toujours tiraillé entre ce qui fait son histoire, et ce qu'il voudrait être, ce qu'il voudrait renvoyer comme image.

Dans cette zone intermédiaire, les exilés de nos textes sont condamnés à vivre dans les dédales d'un temps déconstruit, qui mêle le passé au présent. Cette opposition n'agit en rien en leur faveur ; elle participe, au contraire, à les installer davantage dans une position inconfortable, intensifiant leurs fêlures identitaires.

Cette opposition de la temporalité entraîne une opposition spatiale ; celle qui évoque les deux pays qui construisent l'inconscient de l'exilé ; le pays natal et le pays d'accueil.

Comme le souligne Grandjean dans *Construction identitaire et espace* ;

« Espace et temps représentent ce que Maurice Halbwachs nomme les "cadres sociaux de la mémoire", contexte matériel et social partagé par les membres d'une société donnée. (...)L'identité de l'exilé se construit entre deux pays, dans une opposition qui s'accompagne d'une opposition temporelle et,"le plus souvent d'une opposition entre deux langues porteuses de représentations du monde différentes." »<sup>347</sup>

Pour Grandjean, l'exil est un processus qui appelle plus d'une dichotomie. Ces divisions des enjeux de l'expatriation portent sur la temporalité, la spatialité et l'identité.

Ces trois éléments représentent les étapes d'un schéma inévitable pour chaque exilé. Ainsi, ce dernier, subissant le déracinement évolue dans un entre-deux spatial grâce à une temporalité éclatée faisant se superposer les images du passé à ceux du présent.

Identité, entre-deux spatial et temporalité déstructurée sont l'apanage de l'écriture de l'exil, caractérisant le ressenti, et la psyché de chacun des exilés de nos textes.

A la temporalité passé/présent répond en écho, chez le sujet exilé, une spatialité tout aussi abondante, déconstruite, faisant appel autant à des lieux du présent qu'à ceux du passé.

La multiplicité des lieux inhérents à l'expérience de l'exil entraîne une certaine classification desdits espaces.

La spatialité exilique donne lieu à deux types d'espaces, qui portent l'histoire passée et présente du sujet exilé, et par ricochet sous-tendent l'aspect identitaire.

L'expatrié porte en lui, juxtaposés, des espaces hérités et des espaces fondateurs.

Les espaces hérités sont ceux des origines. Ils déterminent l'identité de l'exilé, et soulignent son cheminement personnel, sa construction originelle.

Ce sont des lieux qui portent et définissent l'individu en perte de repères, et grâce auxquels il se retrouve, et retrouve une certaine légitimité, un sens à son histoire.

---

<sup>347</sup> Pernet Grandjean, *Construction identitaire et espace*, éditions le Harmattan, 2009, p.13

Lieux de référence, comportant son identification spécifique, les espaces hérités font partie de l'histoire individuelle de la personne, d'un legs d'une vie passée, marqués par des endroits qui le définissent, et qu'il transpose inconsciemment dans son pays d'adoption.

Les espaces fondateurs représentent, quant à eux, les endroits spécifiques à la mémoire. Berceau des souvenirs d'une existence passée, ces lieux font office d'un point de pèlerinage, enclenchant un processus mémoriel, qui consiste à recouvrer ces endroits familiers, porteurs d'une consistance.

Dans ces espaces se reflète un besoin irrépressible de retrouver l'ancien temps, l'âge d'or de l'insouciance, de la quiétude qui n'est plus que mirage sur les territoires froids de l'exil.

Dans ce contexte, spatialité et temporalité se retrouvent pour mettre en lumière l'enjeu rétrospectif de l'expérience exilique, et ainsi assurer au sujet exilé la continuité de son histoire, et le bienfondé de sa démarche.

Grandjean précise concernant les espaces de l'exilé :

*« Les espaces hérités(...) constituent un patrimoine identitaire géographique à même d'éclairer sous un angle original les comportements spatiaux tout au long de la trajectoire des individus. En premier lieu, l'espace de référence d'un individu est celui de ses origines familiales, il renvoie à l'ancestralité. C'est l'espace des lieux "d'où l'on vient", auxquels sont rattachés les noms de famille. (...). L'espace fondateur est, quant à lui, lié à la mémoire vivante de l'individu. Il est composé de lieux familiers car fréquentés durant l'enfance et l'adolescence, pendant lesquelles s'opère la socialisation résidentielle. »<sup>348</sup>*

Dans les textes de notre corpus, nous retrouvons cette alternance des espaces dits de l'origine, et ceux qui réactivent un nombre non négligeable de réminiscences, les espaces fondateurs.

---

<sup>348</sup> Nicolas Robette, cité par Pernelle Grandjean, *Construction identitaire et espace*, éditions le Harmattan, 2009, p.107

Pour le héros de *Notes d'une musique ancienne*, le lieu de l'espace de l'origine, outre le pays natal, est la maison des grands-parents. Cette dernière représente, à ses yeux, le sanctuaire des instants les plus heureux, et les plus précieux de son existence.

C'est dans cet espace qu'il apprend la proximité de l'autre, la solidarité et l'union. Ce lieu renfermant son patrimoine "génétique" est celui dans lequel ses racines s'ancrent, faisant ressortir toute l'histoire familiale, les traditions, les rituels, les retrouvailles prometteuses de longues journées de jeu, de péripéties et de fables. Rattaché à la figure de la grand-mère, ou de la tante, des cousins et cousines, cet espace d'enfance procure un sentiment d'un "déjà vécu", garantissant une vie en dehors de l'exil.

Le personnage-narrateur se conforte alors dans l'idée d'avoir un vécu, un passé qui est loin de représenter le néant qui le caractérise en terre d'exil.

Ainsi, le lieu de son enfance, le lieu de l'origine est souvent associé à la figure de la grand-mère, que Personne revoit au détour de chaque souvenir, sa mémoire lui en suggérant la présence. Ce lieu, c'est celui qui renferme les clichés de l'âge tendre, ce patio flamboyant de bruits, d'odeurs et des balbutiements de la vie.

*«Le patio éclate encore de la blancheur de son revêtement de marbre craquelé par tant de passages de vies, ou de la neige qui le recouvrait parfois. (...).*

*Ce patio, désormais siège, cœur et vie de mes souvenirs, a été le centre de mon éveil au monde. Ce lieu des fastes et tumultueuses fêtes des changements de saison, des mariages et des circoncisions, que des femmes, venues d'ailleurs pour prêter main bonne, emplissaient de leurs chants. Il était aussi celui des souffrances et des pleurs amers de celles et ceux venus accompagner les départs définitifs ; des exils quelquefois... »<sup>349</sup>*

L'espace se rapportant à l'époque de l'enfance de Personne, celui qui suggère son histoire, son patrimoine familial, voire même ses origines, se résume pour lui à la maison des grands-parents. En l'occurrence, ce lieu nous renvoie directement à la figure des aïeux, à une spatialité temporelle, dans la mesure où lieu et temps sont

---

<sup>349</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic 2010, p.47

intimement imbriqués l'un dans l'autre ; la spatialité entraînant la distorsion temporelle.

Dans une perspective un peu plus large du concept de spatialité dans l'écriture de l'exil, nous noterons que le lieu originel, à l'instar d'une temporalité atypique, laisse voir l'idée d'une construction identitaire, d'un établissement d'une personnalité.

C'est ce que nous remarquons chez le héros de Salah Benlabed, qui avoue s'être construit auprès de la proximité de ses oncles, tantes et cousins, dans l'espace des aïeux. En effet, à côté d'eux, il a développé un sens aigu de la promiscuité, un manque dont il souffrira plus tard en terre d'exil.

La spatialité, ou les espaces-clé, ceux de l'ancestralité, participent à l'élaboration d'une personnalité, d'un trait de caractère. La cohérence identitaire est dès lors mise à contribution dans le réinvestissement des espaces. Comme le précise Guy Di Méo ;

*« L'individu, en s'identifiant, doit s'inscrire également dans une cohérence de sa territorialité ; donner du sens à ce qui l'entoure, à la continuité comme aux discontinuités géographiques, celles qui le séparent, par exemple, des êtres chers. Dans ce dernier cas, les ancrages soutiennent la cohérence identitaire de l'individu en lui fournissant une continuité. Leur réseau gomme les séparations qui l'affectent. Par conséquent, lorsqu'il parvient à créer une liaison sémantique solide entre des espaces fonctionnant pour lui comme des référents symboliques (c'est sa territorialité), il conforte incontestablement sa propre identité. »<sup>350</sup>*

Cette cohérence identitaire, qui verse dans la construction de la personnalité, et qui trouve son origine dans la territorialisation des origines relève d'un enjeu crucial pour le héros de *Notes d'une musique ancienne* qui en pâtira lors de son exil.

*« A vivre comme j'ai passé mon enfance, coincé entre deux oncles, trois tantes et leurs nombreux enfants, (...) où le seul regard extérieur possible est celui que l'on peut hisser au ciel du patio, j'ai été marqué par la*

---

<sup>350</sup> Guy Di Méo, cité par Pernet Grandjean, *Construction identitaire et espace*, éditions le Harmattan, 2009, p.31

*nécessité de la proximité d'autrui. (...) je ne sais plus apprécier l'amitié ni l'amour sans le contact physique de la poignée de main qui scelle le contrat. (...) A avoir tant crié pour me faire entendre (...) je n'aime plus le silence et lui préfère le brouhaha des conversations animées et la cacophonie folle des soirées de là-bas (...) Ce comportement social poussé à l'extrême -par opposition à celui si individuel des gens du Nord- (...) a désormais disparu avec tous les autres remparts érigés contre l'adversité, (...) »<sup>351</sup>*

La rupture spatiale dans l'écriture de l'exil requiert la valeur symbolique du pèlerinage, lorsque le sujet exilé repart sur les traces de son ancienne vie, l'enfance et la jeunesse glorieuses. C'est le cas de Personne, qui lors d'un de ses retours revient sur les lieux des souvenirs de son ancienne vie. Ce retour, perçu comme une réappropriation des espaces légendaires du passé achève de marquer la narration dans une espèce de territorialisation de l'écriture exilique.

*«Pour mon plaisir, le bijoutier avait remué le voisinage : il a réussi à me faire visiter la maison de mon grand-père, mais je n'aurais pas dû le suivre. Le savoir-faire, la civilisation, l'histoire même y ont été assassinés : la maison de mon grand-père n'existe plus. (...) Avec la mort de mon père, une nouvelle barrière a été érigée qui me privera à jamais de l'accès aux lieux de traces de mes ancêtres. (...) Lorsque nous sommes sortis, il a encore parlé, comme pour me ramener à l'image vivante de cette maison, à celles de ma mère et de ma grand-mère. Et elles étaient là. Elles me souriaient ; il m'aurait suffi de passer la porte pour les embrasser ! »<sup>352</sup>*

Cette absence de lieu, l'absence de l'espace sacré revient à dire la perte irréversible de repères identitaires. Le recul et la distanciation entraînés par l'exil, cette désertion du pays natal, n'ont d'autres effets que celui du temps. Dans l'esprit du héros, le temps a participé à l'effacement de l'espace-clé, porteur d'une pérennité identitaire.

<sup>351</sup> Salah Benlabeled, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.56/57

<sup>352</sup> Ibid. , p.95/96.

Les espaces des origines, ceux hérités de l'enfance et de la jeunesse qui sont mis en lumière dans *L'Année des Chiens* s'avèrent être inhérents aux nombreuses péripéties et frasques du personnage-narrateur.

Ainsi, les espaces évoqués ne sont nullement empreints de cette sensibilité relative à l'attachement et à l'affection que peut vouer le sujet exilé aux lieux désertés, qui ont participé au bonheur du passé. Le héros du récit a, au contraire, une approche plus réaliste et profondément détachée des territoires qui ont fait son enfance, sa jeunesse.

Par cette désaffection, il semblerait qu'il y ait de sa part une volonté de mettre en exergue cette part de son passé qui l'a fait se sentir étranger et coupable, sans même qu'il n'ait eu à s'exiler (rappelons que le héros a vécu le rejet de sa mère comme un premier exil).

La maison familiale est donc timidement évoquée. Elle n'est présente, en tant qu'espace originel, que pour transmettre l'image réductrice qu'en garde le héros. Ainsi, elle reflète un ensemble de sensations, de clichés, d'impressions. Elle reflète davantage l'empreinte des moments passés dedans, que les relations et interactions sociales avec les membres de sa famille, ou les voisins. L'espace ancestral s'en trouve désacralisé.

*« La maison de ma mère changeait d'odeur selon les saisons. A l'hiver je préférais l'été, en ses débuts surtout. À la fin du mois d'août, les premières feuilles mortes et les journées plus courtes semblaient précipiter l'imprévisible et brutal crépuscule annonciateur des angoisses nocturnes, des serremments de cœur. (...) . L'été, au réveil, c'était l'odeur du café que l'on sentait le plus fortement, comme si la chaleur avait le pouvoir de la travestir et de lui conférer une densité particulière ou une légèreté plus subtile. »<sup>353</sup>*

Dans cet extrait, le manque de considération du foyer maternel, voire même la futilité qui en entoure l'évocation, sont frappants, et révèlent la place que tient cet espace dans l'esprit du héros. Cela se traduit par le fait qu'il n'ait jamais réellement eu sa place au cœur de la maison maternelle. Ce sentiment est si ancré dans l'esprit du

---

<sup>353</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.31



héros que le fait de dire « la maison de ma mère » prend tout son sens. Le personnage-narrateur se trouve, de manière symbolique, hors du foyer de sa mère, hors de cet espace composant son identité, et ses repères.

Outre la maison de sa mère, le quartier dans lequel a évolué et grandi le héros du récit requiert une importance capitale dans les espaces qui définissent le quotidien de l'exilé.

Pour le personnage-narrateur, le quartier de sa jeunesse est le lieu de toutes les rêveries, de tous les excès, des péripéties les plus imprévisibles. Il y retrouve sa bande d'amis, et s'y livre à toutes ses envies inconscientes. Aux yeux du héros, l'espace du quartier représente la liberté qui lui a tant été refusée au sein du foyer familial.

Le quartier de ses aventures juvéniles fait figure de foyer, d'espace définitoire.

*« Notre quartier était le lieu des heurs et des malheurs.*

*C'est là que, liés par le serment du sang, comme les Indiens, nous connûmes sur tous les registres, pleurs, rires, cruautés et amitiés. Nulle part ailleurs nous n'avions nos marques. Partout, nous nous sentions étrangers. Notre quartier était la citadelle inexpugnable de nos retraites. C'est vers lui que s'effectuait le retour, les cassures portées en écharpe, pour pleurer, la nuit, en écoutant une cassette d'El Anka, assis sur le bord d'un trottoir. »<sup>354</sup>*

Ou encore, lorsque le quartier est associé à ce désir perpétuel de voyage, d'errance ;

*« Notre quartier ne cessa de nourrir le désir des espaces infinis.*

*Les voiles du cœur déployées, nous étions constamment en partance. Mais le monde était hors de portée de nos rêves au souffle court. Djafar Essadeq chantait : "Toi qui pars, vers où voyages-tu ? Tu partiras mais finiras par revenir." (...).*

---

<sup>354</sup> Ibid., p.38

*Notre quartier était presque une ville. Tout y relevait de cette banalité familière qui finit par corrompre le regard et les sens. »<sup>355</sup>*

Le désir d'errance, la thématique du déplacement sont dans ce contexte, révélateurs, et porteurs de l'idéologie du personnage-narrateur. Dès lors que son frère jumeau fut tué, le héros de *L'Année des Chiens* se réfugie dans les dédales brumeux de son quartier, laissant libre cours à ses peines et ses déboires. Le quartier, ce lieu d'émancipation se métamorphose dans l'esprit du héros et devient source d'errances, où l'expression de sa personne trouve toute sa signification.

Dans *L'Année de l'Eclipse*, l'espace original à partir duquel se déroule la narration est la ville de l'Ouest algérien, Oran. Pour Hayba, cette ville ancestrale requiert d'autant plus d'importance qu'elle marque l'ère des réjouissances, et de la tranquillité avant la descente aux enfers.

La ville d'Oran représente cet espace de construction et d'affirmation d'une identité, déjà bien définie par une forte personnalité. Hayba s'y voit médecin, épouse et enfin mère. Elle s'y construit, et construit sa nouvelle vie, marquée par le culte de l'art, du beau, et d'un certain épicurisme.

Oran, ville des merveilles et de toutes les joies possibles accueille le bonheur de Hayba, et la perspective d'un équilibre, contrastant avec une société aux prises avec les prémices de l'obscurantisme religieux.

A l'image du héros benlabedien qui voit ses origines dans la maison de ses grands-parents, Hayba ébauche dans le récit l'image, l'esquisse de son foyer, la maison du bonheur.

Le lieu du foyer familial, implanté dans la ville d'Oran, représente le repaire et repère de Hayba, et caractérise plus que son équilibre, son statut de minoritaire, qui prend racine dans son incapacité à se reconnaître à travers ce qui se trouve au-delà des murs de sa maison ; une société et un peuple livrés à l'ignorance. Son chez-soi se trouve davantage mythifié car représentant son refuge, après avoir été son havre de paix.

---

<sup>355</sup> Ibid., p.38/39

L'espace change, pour Hayba, d'enjeux, s'adaptant à un contexte socio-politique précis.

*« Depuis leur maison mauresque, baptisée Dar -el-Farh, "la maison de la joie" , ils pouvaient admirer la rade d'Oran ,sertie comme une pierre précieuse entre la montagne des Lions et la forteresse de Charles Quint. Sa demeure était modeste, mais si bien arrangée qu'elle faisait l'admiration de tous leurs amis. (...) le patio agrémenté de parterres de fleurs, de mosaïques de faïence à motifs géométriques reprenant toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, ou encore ces doubles colonnes de marbre qui, menant à la galerie supérieure, paraissaient soutenir un large ruban d'arabesques ocre et bleu à la gloire d'Allah et porteuses de messages de bienvenue.*

*Du patio, rafraichi par l'eau chantante d'une fontaine, une porte dissimulée par l'ample feuillage d'un massif de jasmin menait vers l'extérieur, où se succédaient le jardin fruitier et le potager. »<sup>356</sup>*

Greffée à cette idéalisation du point de repère, « la maison de la joie » fait figure d'échappatoire face à une conjoncture brûlante ;

*« Après la naissance de Dounia, la vie avait repris son cours normal. Hayba était retournée travailler, et s'activait comme toutes les femmes. Entre l'hôpital, la maison, sa fille et son mari, l'emploi du temps de ses journées ne variaient guère. De toute façon, elle aimait de moins en moins se promener dans Oran inéluctablement rongée, comme toutes les autres villes, par la pieuvre totalitaire. »<sup>357</sup>*

Dans *La Prière de la Peur*, une multiplicité de lieux des origines, des espaces identifiants, ancestraux se côtoient pour mettre en lumière l'importance de l'espace des origines dans la construction de la personne.

Ainsi, la ville de Tlemcen laisse voir le village de Ain El Hout, berceau de la culture tlemcenienne, et dans lequel s'est retirée Hanan, à la suite de son accident.

---

<sup>356</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'Eclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.34

<sup>357</sup> Ibid., p.117

Près du mausolée de Sidi Mohammad Ben Ali, Hanan prit place pour retranscrire sa vie, et attendre la mort.

Le récit, qui renferme la lecture de son manuscrit par sa cousine, porte en filigrane la sacralisation des espaces de vie des deux cousines. Il s'agit pour l'auteure Latifa Ben Mansour de dresser un hymne à la ville de ses origines. Tlemcen est portée aux nues sur fond de dénonciations d'une dérive des mœurs, en particulier des circonstances qui ont vu Hanan dépérir.

Dans ce récit, le lecteur s'apercevra rapidement, au fil des pages, que l'amour de la terre des ancêtres devient le point nodal de l'écriture mansourienne. Elle est sacralisée, donnant l'image de la terre nourricière, celle qui donne sens et consistance à l'individu. L'enjeu identitaire de l'espace n'en est que plus caractéristique de l'exil et de son écriture.

Lalla Kenza, l'aïeule et détentrice du patrimoine de Ain El Hout raconte à Hanan, avant son trépas, cette terre qui a toujours bénéficié de la protection de Dieu , décourageant toutes velléités , tenant à distance la mesquinerie et l'ignorance humaines ;

*«A partir de cette limite tracée par la rocaille, on est dans le territoire sacré de Ain el Hout. A partir de ces kerkours, que l'on soit riche comme Crésus ou pauvre comme Job, général avec ses armées ou mercenaire à la solde d'un gouverneur, on devient humble fils d'Adam, nu et faible !*

*A partir de cet amas de pierres, les armes doivent être jetées, les paroles perfides et hypocrites, blessantes et meurtrières ravalées ! Sur cette terre, le fils d'Adam pourchassé ou opprimé, juif, chrétien ou musulman, sera protégé , recueilli, réconforté et sa liberté de foi défendue.(...)Dans ces lieux, dès que la limite est franchie, l'impur doit rebrousser chemin, l'arrogant courber la tête et l'homme haineux et persifleur disparaître. »<sup>358</sup>*

---

<sup>358</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, éditions de la Différence, 1997, p.31/32

Et en évoquant les habitants de la terre sacrée de Tlemcen, leurs spécificités :

*« Les habitants de ces lieux, hommes et femmes férus de science, malgré leur modeste apparence, leur pauvre mise, travaillent avec amour la terre qui les a accueillis et généreusement nourris. Car, ma fille, le seul or qui vaille la peine, c'est la terre. »<sup>359</sup>*

L'espace des origines, la terre des ancêtres s'avère être le lieu des enseignements de la vie. Les valeurs et les principes sont mis à contribution dans l'appropriation et la reconnaissance des espaces ancestraux. L'humilité, le respect, la tolérance, la sincérité sont autant de vertus que renferme le village d'Ain el Hout.

La perspective de la terre nourrie sous-tend l'idée d'une identité ancrée dans les espaces de l'origine. Ainsi, Hanan, grâce à la lecture du manuscrit de sa cousine décédée, se découvre elle-même, à travers les entremêlements de sa propre expérience à celle de la défunte.

L'espace ancestral devient un moyen de se découvrir, et de découvrir ses vulnérabilités. Ainsi, Hanan s'apprête à se déconstruire au fil des pages de ce manuscrit qui l'habite, car dans le parcours de sa cousine, elle se retrouve. Idris, son époux, l'avertit de son appréhension quant à cette entreprise qui l'attend, entreprise, au demeurant périlleuse sur la terre des ancêtres. De manière symbolique, les ancêtres et l'espace qui les renferme s'accaparent la personne de l'exilé.

*«-Elle est magnifique la terre de tes ancêtres. Je comprends pourquoi Hanan a voulu se replier dans ce lieu et s'y réfugier. Mais je t'en supplie, écoute-moi. Je sais mieux que personne l'enfer par lequel tu vas passer. C'est le dernier passage, celui du feu. Et tu dois le traverser seule. Prends soin de toi, surtout lorsque je ne serais pas à tes côtés. Je suis un enfant du pays et je sais que dans ces moments si difficiles, ma place n'est pas parmi les femmes. »<sup>360</sup>*

---

<sup>359</sup> Ibid., p.32.

<sup>360</sup> Ibid., p.117

Pour Houria, héroïne du *Dernier Refuge*, l'espace identificateur, celui des origines dessine un cheminement long et tortueux. En effet, la narration porte l'héroïne à travers de multiples pérégrinations et périple qui la ramènent toujours vers le point de chute.

Certes le récit comporte une spatialité déconstruite, mais sous-tendue par l'unicité des origines. Apposé aux multiples espaces que traverse Houria, et la caravane dont elle fait désormais partie, laissant voir le nomadisme de sa nouvelle existence, il est un lieu qu'elle porte en elle-même, celui de l'insouciance de ses années de jeunesse, la plénitude de l'ère d'avant. Le lieu du passé, de la filiation est alors implanté dans le lieu du déplacement, comme pour comprendre et saisir la portée du périple qui détache des racines. A travers cette "greffe spatiale", Houria parvient à donner du sens à son histoire, et à l'itinéraire qu'elle suit, bien souvent malgré elle.

Ainsi, lors de son troisième périple, par l'évocation de l'espace ancestral, Houria, par le biais du narrateur, suggère une spatialité déconstruite, en l'inscrivant dans un mécanisme de souvenirs. L'horizon est alors décrit comme la quintessence de toute son existence, le lieu des origines, les montagnes de son enfance ;

*« (...) la caresse du vent dans ta forêt lointaine revient alors t'attendrir et te faire retrouver tes huit ans innocents ; tu gardes les yeux longtemps fermés pour qu'ils s'emplissent de la lumière éclatante de tes horizons anciens que berçaient les cigales des étés de ton enfance ; dans ta tête grésille alors un feu de charbon et ta grand-mère se remet à fredonner ces mélodies qui assoupissent la vie, (...) »<sup>361</sup>*

Ce besoin qu'éprouvent les héros de nos textes à évoquer, et à revivre, par un travail mémoriel, dans les espaces ancestraux est inhérent à une volonté d'asseoir, et d'affirmer son identité, et ce en la reliant à un lieu donné, chargé d'éléments symboliques, d'aspects qui définissent les contours de leur personne.

L'espace devient la garantie d'une identité, qui nous renvoie au concept de réappropriation de soi, et donc dans une certaine mesure de la corporalité du sujet exilé.

---

<sup>361</sup> Salah Benlabed, *Le Dernier Refuge*, version numérique, p.63

Spatialité et corporalité se joignent pour construire une identité, et pour mettre en lumière l'histoire passée de l'expatrié. Ainsi, l'espace ancestral, hérité des origines participe à un mécanisme de reconnaissance de sa propre personne, à travers une certaine affirmation corporelle. L'exilé rejeté dans son pays d'accueil trouve dans les lieux des origines le leitmotiv à son existence, au fait qu'il soit réellement et concrètement "là où il se trouve".

Pernette Grandjean précise :

*« Le corps forme la base, le support nécessaire de toute identité.(...)le corps est espace (...) ,le corps n'échappe jamais à un contexte spatial qui incite l'individu à tel ou tel comportement ou posture.( ...)Ainsi , corporalités et spatialités se conjuguent en référence à des règles, à un ordre social.(...) ces contextes spatiaux (espaces de vie , des pratiques , du quotidien) sont incorporés par l'individu, ils deviennent des extensions de son propre corps et s'inscrivent dès lors dans son système identitaire. Or cet espace incorporé n'est jamais neutre. Il est toujours socialement signifié, symboliquement qualifié par les rapports de genre, les positions et les enjeux sociaux. »<sup>362</sup>*

Dans la classification établie par Grandjean, nous rappelons qu'il existe, annexés aux espaces hérités, ceux qui relèvent de la mémoire, qui représentent les lieux familiers de l'exilé.

Ces derniers, dénommés espaces fondateurs, représentent le berceau de la mémoire et prennent en compte la symbolique des souvenirs.

Loin de figurer l'espace identitaire, celui par lequel se construit individuellement le sujet exilé, les lieux des souvenirs renferment les images d'un vécu, d'un passé que l'on voudrait implanter dans un présent imprécis. Ils sont la base d'une formation individuelle, non celle qui marque l'identité, mais plutôt celle qui suggère un "inconscient spatial" de la personne.

---

<sup>362</sup> Guy Di Méo, cité par Pernette Grandjean, *Construction identitaire et espace*, éditions le Harmattan, 2009, p.29/30

L'espace fondateur est le lieu dans lequel l'expatrié retrouve son vécu, les réminiscences de l'existence originelle.

Nicolas Robette précise :

*« L'espace fondateur est, quant à lui, lié à la mémoire vivante de l'individu. Il est composé des lieux familiers car fréquentés durant l'enfance et l'adolescence, pendant lesquelles s'opère la socialisation résidentielle. La multiplicité des expériences qui peuvent définir l'espace fondateur explique pour partie la nature du capital familial et spatial hérité de cette période de la formation de l'individu. Ces deux espaces opposent donc la "mémoire archéologique" qui inscrit l'individu dans un espace antérieur à son existence propre, à la mémoire affective (...), capable de remobiliser les ressources spatiales du passé. »<sup>363</sup>*

Les lieux fondateurs représentent dans l'inconscient de l'exilé la mémoire d'antan, et sont la garantie d'un certain vécu, sous tendant l'assurance d'une identité devenue floue au cœur du pays d'accueil.

Salah Benlabed et Sadek Aissat dépeignent, avec une certaine mélancolie qu'ils insufflent à leurs personnages- narrateurs, les espaces de la mémoire, révélateurs d'un attachement viscéral pour ce qui semble être déterminant dans le cheminement et la construction personnels des exilés.

Pour les héros de *Notes d'une musique ancienne* et de *L'Année des Chiens*, l'espace désertique représente le lieu des pérégrinations nocturnes. Le Sahara est leur point de chute, et l'opportunité de se retrouver avec les amis de toujours.

Si cet espace participe à un mécanisme mémoriel, laissant entendre l'enjeu qu'il comporte dans la construction de l'inconscient, le lieu de l'hamada désertique est différemment décrit dans les deux textes.

Pour le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens*, le désert relève d'une soif, d'un besoin des grands espaces. Ce désir vient se placer en contraste avec un certain

---

<sup>363</sup> Nicolas Robette, cité par Pernet Grandjean, *Construction identitaire et espace*, éditions Harmattan, 2009, p.107



contexte social et politique oppressant. Il compense la conjoncture particulière inhérente à la décennie noire.

Voyager dans le désert reviendrait à s'assurer une certaine liberté, une liberté refusée au cœur d'une société menacée par l'ignorance du fanatisme.

Le désert, dans ces conditions, propose une sorte d'échappatoire, qui consiste à marquer une coupure avec un quotidien jugé étouffant. L'espace désertique aide ainsi à la réappropriation du pays natal, par la distance qu'il suggère et le recul qu'il permet.

Émerge ici l'idée de considérer l'espace désertique comme une forme symbolique d'exil. En effet, le personnage-narrateur s'éloigne de son cadre de vie habituel, et s'implante dans un endroit qui lui est paradoxalement familier et étranger. Il se retrouve exilé au cœur même de son pays natal, mais d'un exil voulu et organisé.

Il est à rappeler que la mention du désert figure une spatialité déconstruite, obéissant à un travail mémoriel ;

*« Sahara. Virée de la nostalgie, bouffée des grands espaces nus, muets, arides et vertigineux. Nous roulions de nuit, rien d'autre que le crissement des pneus sur l'asphalte. Mes compagnons aussi étaient silencieux. (...).*

*Le désert suscitait une envie de petite mort, sûrement du fait que le ciel tombait à nos pieds, avec les étoiles et la lune. Cela faisait comme une étoffe criblée de points lumineux, avec un gros trou en son centre.*

*Nous étions au bord des pistes de la transhumance, pris dans les drailles, ces chemins de pierres qui, endiguant marche des troupeaux, les mènent vers le nord, là où s'allume la première étoile, la plus brillante, celle sur laquelle se guident les bergers et les voyageurs, celle qui éveillé une nostalgie envahissante, telle une montée des eaux, paisible, apaisante même, avant le désastre et la dévastation. »<sup>364</sup>*

L'espace désertique a ceci d'intéressant, dans l'écriture de Aisset, qu'il présente un cliché dont les enjeux paraissent, aux yeux du personnage-narrateur, comme antinomiques.

---

<sup>364</sup>Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.94/96

Le désert est une composante de l'écriture exilique dont les multiples facettes s'imbriquent les unes dans les autres, et bien que paradoxales, tendent à créer du sens. Le désert est alors porteur d'un sentiment de liberté, un exil "interne" salvateur, et dans une certaine mesure contribue à tracer la trajectoire de tout individu perdu. Mais il inspire par ailleurs l'impression d'une fin inéluctable, représentant un profond précipice au bord duquel se tient l'exilé. (Nous pensons en outre à L'Interdite de Malika Mokeddem).

Dans *Notes d'une musique ancienne*, le désert requiert plusieurs symboliques.

Il représente l'image de la femme perdue. Au cœur de cet exil, Personne investit l'espace désertique pour décrire la figure de son épouse. Sur fond de voyage initiatique, le désert figure le lieu de la mort. En effet, un accident sur les routes funestes du Sahara précipite la disparition de son épouse. Pourtant, le désert semblait prometteur ; nouveaux paysages, nouvelles sensations, nouvelles rencontres. A l'insouciance de ce périple se suppléa le tragique de sa fin, et le personnage-narrateur n'aura de cesse de faire revivre, dans son présent, l'épisode désertique macabre.

Dans ce contexte, le voyage dans le désert est marqué par de nombreuses ruptures. L'émerveillement, les joies de la découverte, l'enthousiasme précèdent les déconvenues inattendues.

*« Il est temps que je parle d'elle : j'aimais cette femme et le désert aussi ; je les ai épousés et puis les ai fait se rencontrer. Pour l'éternité...*

*(...) il faut quitter la mer, s'arracher à son éblouissement (...). Alors seulement, on peut reposer son regard sur des étendues à l'ocre infini, à l'horizon inatteignable. (...) Alors seulement, on atteint l'éternité !(...)*

*Aujourd'hui le vide de ma vie, ceux de toutes les chambres et de leurs lits, me ramène systématiquement à ce passé dramatique. Elle et moi pensions que l'amour a besoin de transports, que les yeux s'usent à ne pas s'en servir, que le moteur du cœur se fatigue si l'on fait du sur place...Nous avons cru l'aventure éternelle, le voyage sans fin, la route interminable et*

*les sentiments impérissables ! Il a fallu que nous allions sur la piste incertaine du destin. »<sup>365</sup>*

Sur ce que représente le désert pour lui, Personne dira que c'est le tombeau de son épouse. Il est le grain de sable qui a fait disparaître à jamais celle qui partageait sa vie.

Le lecteur aura à lire, en outre, l'expression profonde d'un regret obsédant, celui d'être sciemment allé au-delà d'un drame.

*« Nous avons fait le voyage en un clin d'œil, j'ai mis cent ans à le refaire ! Il est vrai que les larmes brouillaient ma route, que je n'en reconnaissais plus le tracé.*

*Au bout de ma peine, je devais découvrir que le sable avait commencé à faire fondre sa tombe : cette femme n'était plus mon épouse, elle était mon désert ! »<sup>366</sup>*

Cette importance capitale, cet intérêt porté à l'espace du désert trouve son origine dans la figure paternelle. Ce dernier ayant passé son enfance au Sahara.

Ainsi, Personne, héros de *Notes d'une musique ancienne* reçoit en héritage l'espace fondateur. Non celui auquel il est rattaché de manière directe, mais bien celui qu'il a reçu de son père, remontant de cette façon l'histoire de celui-ci, son vécu, et par ricochet son propre parcours. Par l'intermédiaire de ce dernier, le héros développe un goût particulier pour les étendues désertiques.

Le désert devient alors l'espace de la découverte de ses origines, se confondant avec le concept de l'espace ancestral, celui qui détermine la filiation du sujet exilé.

*« Avant cela, il n'avait jamais raconté son désert ; il avait toujours remis à "quand tu seras grand" pour me livrer son enfance ; (...)*

*Petit, et parce que je m'inquiétais pour ceux qui s'égarèrent dans le désert, il avait prophétisé : "Seuls se perdent ceux qui rejoignent les grandes villes de solitude ; les étrangers aussi, qui n'ont que des repères tangibles !(...)".*

---

<sup>365</sup> Salah Benlabeled, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.41/42

<sup>366</sup> Ibid., p.45

*Il n'y a de zéro que dans le cœur des calculateurs. Il n'y a de désert que pour ceux qui n'aiment pas !*

*Papa avait raison, j'en ai fait mille fois la merveilleuse expérience. Nul ne se perd dans le désert car on n'y est jamais seul ! »<sup>367</sup>*

L'affection et l'attachement au désert viennent conforter, par le biais d'un effet miroitant (grâce à la figure paternelle et aux images son enfance) une identité fragilisée par la distance de l'exil.

Dans cet extrait, l'espace du Sahara est étroitement lié à l'expatriation de Personne, et à la culpabilité qui s'en dégage. Dans les paroles de son père, le personnage-narrateur lit sa propre déchéance, portée par sa désertion. Ce qui finit par le plonger dans de profond remords, et de lui signifier encore une fois la vulnérabilité de son être.

Le discours de son père agit sur lui comme une condamnation lourde de sens. Le héros, ayant quitté le navire, a perdu à jamais le désert de son père, et ainsi une partie de son histoire. La spatialité devient garantie d'une construction identitaire.

Sur le rapport de l'espace à l'identité, Guy Di méo déclare :

*« S'identifier c'est ainsi établir un bilan quasi permanent de ses liens sociaux et spatiaux, de ses appartenances ; c'est une quête constante de la cohérence de soi. Si ce bilan identitaire pousse l'individu à se recentrer, il l'oblige aussi à croire qu'il possède une part d'identité dont il est créateur et maître, étrangère à son héritage. »<sup>368</sup>*

Il poursuit en évoquant la dimension géographique de l'identité ;

*« De manière générale, les spatialités de l'identité contribuent à la renforcer en lui conférant une assise qui associe assiette matérielle, concrète et lisible, et construction idéelle rattachant étroitement tout sentiment identitaire aux univers symboliques des individus et des groupes qui le formulent et l'expriment. »<sup>369</sup>*

---

<sup>367</sup> Ibid., p.163/164

<sup>368</sup> Guy Di Méo, cité par Pernelle Grandjean, *Construction identitaire et espace*, éditions le Harmattan, 2009, p.28

<sup>369</sup> Ibid., p.29

Pour Houria, héroïne du *Dernier Refuge*, le Sahara constitue une des nombreuses étapes de son périple.

Survenant au troisième chapitre juste après son mariage forcé, cet espace est représenté comme le berceau d'une kyrielle d'impressions qui prennent d'assaut l'esprit de Houria. Incertitudes, appréhensions, incompréhension, l'héroïne est prise dans un tourbillon qui la plonge dans l'inconnu de sa nouvelle existence.

Les espaces arides et infinis qui s'étendent à ses yeux, et à travers lesquels elle évolue accompagnée de sa caravane finissent par plonger Houria dans une profonde mélancolie, lui rappelant le lieu de l'enfance, les jours heureux et lointains de sa tendre jeunesse.

Néanmoins, le désert ne représente pas que cela. Il est, par ailleurs, le lieu de la protection, un refuge vers lequel se dirigent Houria et toute sa caravane, pour échapper aux forces françaises, et surtout à son beau-père Moulay-Cherif qui s'est rendu aux Français, et qui combat désormais l'Emir Abdelkader.

Ainsi, le désert participe à un processus de déracinement certes, mais offre en outre l'image d'un espace protecteur qui rassemble les protagonistes pour un désir commun ; celui de libérer l'Algérie du joug de l'envahisseur.

Le désert, l'un des nombreux espaces de l'exil de Houria, paradoxe de l'intrigue, disperse et rassemble au gré des événements qui marquent le récit.

A la mélancolie qu'il fait naître, succède la représentation d'un abri salvateur.

*« Quelques semaines plus tard, la lente caravane allait traverser un profond défilé et aborder une vaste étendue pierreuse. Tu traversais une porte qui ouvrait sur l'infini et qui allait se refermer derrière toi, te plongeant dans une nostalgie démesurée. A partir de cette limite, chaque fois que tu allais relever le tissu qui protégeait ta cage des ardeurs d'un soleil mortel, le paysage inchangé te semblerait encore plus abominable.  
(...)*

*La nouvelle de cette trahison allait donc prolonger votre périple car votre caravane allait devoir prendre des pistes invisibles et s'enfoncer plus au fond d'un désert. »<sup>370</sup>*

Il est également question du désert chez Hayba dans *L'Année de l'éclipse*.

Au cœur des souvenirs qui tissent le passé de l'héroïne, l'espace du désert marque les retrouvailles en famille.

En effet, le Sahara intervient dans la narration au moment où Hayba et son époux, se sont établis dans la ville de Ouargla, coincés dans un tourbillon d'oppression, de haine et d'horreur, inhérent au début de ce qui semble être une guerre civile imminente.

Au cœur d'un contexte socio-politique échauffé, l'héroïne envisage cette sortie au désert, accompagnée de son frère, de son époux, et d'un couple d'amis, comme une bouffée d'oxygène dans son quotidien rythmé par la pression du travail, et cette angoisse quasi permanente de se voir menacée par les fanatiques religieux qui pullulent au pays.

Le désert devient pour Hayba le lieu d'un refuge certain, l'éloignant de la cacophonie assourdissante de la ville de son premier exil, Ouargla.

*« Ce voyage dans le désert, Al-Ghaoutsi entendit bien en faire profiter Abd el-Wahab, Hayba, et même Badia, qu'il fut stupéfait de trouver en aussi bonne forme.(...). Le Sahara, la plaine vaste et déserte, la mer intérieure au soleil pesant, au sable aveuglant, aux mille mirages, aux obsessions des images infinies, Hayba en savourait sans retenue la vision. (...)*

*A l'horizon se profilait une oasis. Des ksours, avec des jardins cultivés avec minutie. Le jardin d'Eden dans l'enfer de la rocaïlle et du sable. Toggourt continue d'être appelée le ventre du désert, puisque c'est elle qui produit le plus de dattes. Elle donnait le frisson par l'aspect imposant de son architecture »<sup>371</sup>*

---

<sup>370</sup> Salah Benlabeled, *Le Dernier Refuge*, version numérique, p.17/18

<sup>371</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'Eclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.186/188.

Accolés à ces espaces des origines, ceux qui implantent les sujets exilés dans une certaine ancestralité, d'autres lieux émergent dans l'écriture de l'exil.

Ces lieux, contrairement à ceux qui suggèrent le passé de l'individu et son héritage, font partie intégrante de son présent, et régissent son quotidien tel un leitmotiv qui n'a de cesse d'entraîner certaines interrogations, de multiples inquiétudes.

Il s'agit pour l'expatrié de tenter d'appivoiser cette terre d'accueil qui demeure à ses yeux un lieu difficile d'accès. À travers donc l'évocation de ces espaces étrangers se dessine pour le sujet exilé un désir de s'affirmer, un besoin d'être reconnu, qui se matérialise par un ancrage, un enracinement sommaire, mais porteur d'une perspective précise, celle d'intégrer complètement la société d'accueil.

Les lieux du présent de l'exilé s'inscrivent donc dans la construction d'un quotidien limité, fracturé par d'incessants rappels du passé, car dans l'instant présent se fauillent les clichés d'un vécu désuet. Ainsi, au cœur d'une temporalité déconstruite se loge une spatialité tout aussi défaite.

Cette dernière, comportant les espaces qui décrivent et marquent l'histoire passée du sujet exilé, renferme également ceux d'un présent qui s'effrite au contact de la froideur des zones adoptives.

En effet, par contraste, si les espaces fondateurs et hérités arrivent à faire immerger le sujet exilé dans la douceur d'antan, l'inscrivant dans un mouvement de retour aux sources, et par ce cheminement à comprendre les origines du départ fatidique, les lieux du présent sont au contraire empreints d'une angoisse permanente, de perpétuels tourments qui renvoient inéluctablement l'expatrié à sa blessure originelle; celle d'avoir rejoint l'autre rive et d'avoir abandonné ses semblables.

Dans ce cas de figure, l'exil est présenté comme l'espace de la déchéance. Un espace qui reflète l'être en dérive, l'individu dont le fardeau serait trop lourd pour faire face aux conséquences de ses actes.

Les espaces du présent confirment donc les retombées d'un exil non voulu, imposé dans un contexte socio-politique et historique précis. Il s'agit pour le sujet exilé de

mentionner les lieux de la déchéance, ceux qui évoquent pour lui sa propre perte, et qui dessinent les schémas des pérégrinations exiliques.

Car, dans l'exil résident également les points de chute, les repaires de la déchéance humaine, les zones propres aux classes minoritaires, qui transmettent l'image concrète et exhaustive de l'exil forcé.

Les espaces du présent créent du sens dans la mesure où ils reflètent le point d'arrivée de l'individu exilé, retraçant ainsi son parcours, et les différentes étapes de son périple, depuis les lieux d'origine jusqu'à ceux qui l'enracinent dans un territoire étrange et étranger. Ils contribuent à la construction du "fil continu qui tisse le canevas de l'histoire personnelle"<sup>372</sup>.

Les espaces construisent et prennent en charge l'aspect biographique de l'individu exilé. Ils participent à la pérennité de ce dernier, en floutant de manière symbolique son "inconsistance" renfermée dans une identité fissurée, accentuée par l'étrangeté du pays d'accueil.

Nous parlons de construction, de fabrication parce qu'il s'agit d'un mécanisme de recouvrance de soi à travers une transposition des spatialités. Pour Jean-Claude Kaufmann, les spatialités servent à "bricoler les liens entre séquences d'identification pour assurer une continuité dans la durée biographique."<sup>373</sup>

L'espace ancestral signe l'origine, mais celui du présent prolonge l'être. Et c'est précisément dans cette nuance que réside toute la différence entre le lieu hérité du sujet exilé, et celui de son présent.

Pour Guy Di Méo, il est judicieux de ne pas faire l'amalgame entre spatialité héritée, et spatialité "présentielle", chacune des deux comportant des enjeux distincts, et figurant une temporalité tout aussi différente.

Il déclare :

*« Par ailleurs, des ancrages, même territorialisés, ne doivent pas se confondre avec ceux des origines (familiales) personnelles. Certains lieux*

---

<sup>372</sup> Elsa Ramos, *L'invention des origines. Sociologie des ancrages identitaires*, Armand Colin, 2006, p. 28

<sup>373</sup> Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, éditions Hachette, 2005. Cité par Guy Di Méo dans *Construction identitaire et espace*, éditions le Harmattan, 2009, p.31



*identitaires pour l'individu peuvent être des lieux du présent, coupés de telles racines. Ce qui compte pour l'individu, ce sont les relations tissées entre ces lieux, le sens qu'ils prennent pour lui, les uns par rapport aux autres. Pour nombre de personnes, les attaches identitaires se font et se défont au gré de leur parcours de vie. »<sup>374</sup>*

De ce passage émerge l'idée qu'espaces hérités et espace du présent revêtent de multiples enjeux. Quand les premiers affirment et légitiment une identité bien que profondément ébréchée, les seconds créent du sens en prenant comme appui ladite identité, en laissant voir l'état d'esprit dans lequel évolue le sujet exilé.

Dans *L'Année des Chiens* et *L'Année de l'éclipse*, l'espace révélateur relevant du quotidien des héros est le métro parisien.

Ce dernier, est différemment représenté pour chacun des exilés d'Aisset et Ben Mansour.

Pour le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens*, l'espace souterrain que figure le métro est synonyme de refuge, d'échappatoire. Devant son incompréhension de ce qui l'entoure, et les regards suspicieux portés sur lui, le héros n'a de cesse de se diriger vers les bouches du métro, métaphore d'une vie souterraine. Il s'y engouffre, charriant ce qui reste en lui de vivant, et de tout ce qui le définit en tant qu'individu. Sur les sillons que tracent ses pas transparait le dépit, le désarroi et le sentiment d'être hors du cercle, hors du monde.

Déphasé, désabusé, le héros qui a toujours porté la culpabilité d'être né avant son frère jumeau évolue avec l'idée d'une infériorité qui, semble-t-il, ne trouve résonance que dans les couloirs sombres et humides du métro.

Repaire des solitudes les plus profondes, le métro constitue le lieu du "présent exilique" qui reflète à même les composantes d'un être en "décomposition". Cet espace absorbe et réunit toutes les misères du migrant. Il "avale tous et tout"<sup>375</sup>

---

<sup>374</sup> Guy Di Méo, cité par Pernelle Grandjean, *Construction identitaire et espace*, éditions le Harmattan, 2009, p.30

<sup>375</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éditions Denoël 1932, réédition Gallimard, Paris, 1972 p.271

L'univers souterrain devient le point d'errances, le "chez soi" du héros qui le conforte dans l'inconsistance de son être.

Les espaces souterrains du métro assurent et intensifient l'anonymat qui caractérise l'expatrié, ce qui sembler aller de pair avec la personnalité introverti du personnage-narrateur.

*« Je me réfugie dans les couloirs du métro, car j'y ai la sensation d'être en harmonie avec le monde réel. Cette impression paradoxale de bien-être m'est peut-être inspirée par l'atmosphère d'humidité blafarde flottant en ces lieux, comme le mouvement nonchalant et morbide d'un pendule. »<sup>376</sup>*

Outre le fait que l'espace du métro représente un refuge face à la difficulté d'appivoiser un environnement étranger, il est également le lieu dans lequel le héros se retrouve, entreprend de repenser son histoire individuelle, à comprendre et interpréter ses pensées, à interroger ses peurs et ses incertitudes.

En d'autres termes, les allées sombres du métro représentent l'endroit qui sied au recueillement.

*« Au sortir de la bouche de métro, le seul rayon de soleil qui se risque entre les gros nuages, ce matin-là, me happe. Je me rends compte ne connaître de la ville que ses viscères, continuellement secoués par des rames cahoteuses dont les allées et venues sont minutieusement réglées. (...)*

*Je me sens à l'aise dans ces circuits sinueux, ces galeries obscures et humides qui favorisent la méditation, alimentent les idées tournant en rond dans ma tête, empruntant des détours et des chemins courbes comme pour se flouer elles-mêmes. J'essaie alors de rattraper mes propres pensées, tel un chien cherchant à se mordre la queue. »<sup>377</sup>*

Outre la solitude qui ressort de l'exil et de son statut d'étranger, le personnage-narrateur prend pleinement conscience du fait que l'espace du métro le tient à l'écart, autant qu'il participe à un semblant de bien-être. En effet, dans les entrailles de la ville

---

<sup>376</sup> Sadek Aisset, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.125

<sup>377</sup> Ibid., p.97/98

parisienne se reflète son écartement, son esseulement, reconnaissables pour lui, parce que les ayant transporté depuis son pays natal.

Le métro, aux yeux du héros, représente l'occasion de procéder à une introspection, de chercher dans les tréfonds de son âme à démêler les drames qui ont fait l'écheveau de son existence, et qui l'ont mené sur les territoires austères de l'exil.

Pour Hayba, l'héroïne de *L'Année de l'éclipse*, il est deux lieux qui habitent son présent et lui donnent une certaine symbolique ; le métro et son appartement parisien.

Le métro est, pour l'héroïne, source d'une angoisse permanente. Il est le lieu vers lequel convergent tous les tourments de Hayba.

Nous pensons là au personnage de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra qui représente à la perfection l'image de cet exilé perdu dans les dédales du métro, et pour qui cet espace est vecteur d'angoisses permanentes (illettré et ne parlant pas la langue française, il se trouve à tourner en rond).

Pour Hayba, les deux moments où l'espace du métro est évoqué interviennent dans des conjonctures particulières.

Le premier se situe au tout début du récit. Dès les premières lignes, le lecteur sera plongé dans les tourments de Hayba. Les premiers mots dépeignent l'atmosphère qui marquera en filigrane la narration, et qui reflètent l'état d'esprit dans lequel évolue l'héroïne.

Il s'agit d'inscrire l'incipit, à travers la mention du métro, dans une sorte d'anticipation de l'intrigue. Ainsi, le lecteur, par l'image qui se dégage du premier paragraphe, est d'ores et déjà porté les égarements de l'héroïne.

*« C'est dans l'obscurité des couloirs du métro, de ces barrières que l'on franchit comme des somnambules, c'est dans ces postes frontières qui font passer en un clin d'œil du monde des vivants à celui des morts, dans ces souterrains de la lumière et des ténèbres, c'est dans ces crissements de pneus, de portes qui s'ouvrent et se referment mécaniquement sur la foule*

*que Hayba tomba sur cette phrase de Djâlal al-Din Rûmi et , du même coup, réveillée d'un long cauchemar. Or, était-ce vraiment un cauchemar ? »<sup>378</sup>*

Dans le métro, Hayba renoue avec sa destinée, celle d'une exilée marquée au vif, et à jamais par la perte horrible de son époux et de sa fille, assassinés par la haine des fanatiques religieux.

Les galeries du métro, le brouhaha qui y règne, le flot d'individus qu'il renferme ramènent, irrémédiablement, Hayba à ses vieux démons, remontant la pente douloureuse de ses souvenirs, en espérant qu'ils font partie d'un cauchemar, et non d'une réalité foudroyante.

Le second moment se situe au cours d'une de ses visites chez son thérapeute. À la fin de cette entrevue, Hayba décida de se diriger vers le mont-de-piété, à la rue des Francs-Bourgeois, mettre en gage les derniers biens matériels qui lui restaient. Ses bijoux lui seront désormais inutiles.

Dans ce contexte, le métro est le lieu du refus. Accablée par des préoccupations qu'elle juge futiles, des questionnements financiers qui lui semblent dérisoires, elle fuit ce que lui inspirent les bouches du métro qui happent les individus et les ancrent davantage dans leurs angoisses.

*« Elle sortait justement d'une de ces séances quand elle décida, pour la deuxième fois, de se rendre au mont-de-piété, rue des Francs-Bourgeois. Après tout, à quoi pouvaient lui servir ses bijoux ? (...).*

*Elle fit le trajet à pied, malgré le froid vif et cinglant de ce matin d'hiver. Mais l'idée de se retrouver une fois encore prisonnière du métro, coincée sans air au milieu d'inconnus au teint blafard, la dissuada de pénétrer dans la première bouchevenue. »<sup>379</sup>*

Outre l'espace du métro qui représente tantôt l'endroit de la méditation, d'une réflexion introspective, tantôt celui d'un emprisonnement, d'un enfermement, il est un autre lieu représentatif du présent de Hayba.

---

<sup>378</sup> Latifa Ben Mansour, *L'Année de l'éclipse*, Calmann- Lévy, 2001, p.9

<sup>379</sup> Ibid., p.16/17

L'appartement dans lequel se réfugie l'héroïne constitue son point de chute, l'endroit de la déchéance. En effet, c'est dans son antre que Hayba se laisse aller à ce qu'elle est réellement, une personne à la dérive, en perte de repères, arrachée à sa patrie natale, privée de son entourage considéré comme un pilier.

Le foyer qu'elle s'est trouvé au cœur de la terre d'accueil constitue, à ses yeux et devant les dangers qui la guettent dans cet environnement hostile, un secours, une issue aux angoisses qui la poursuivent à chaque fois qu'elle s'en éloigne.

Lieu d'un présent vulnérable, aux contours imprécis, l'appartement de Hayba ne prend grandement valeur que lorsqu'elle s'y dirige avec le sentiment d'y trouver une sorte de protection, d'être dans un cocon qui l'éloigne du chahut ambiant, bruit assourdissant qui lui renvoie son étrangeté et sa solitude.

*« Bousculant les damnés sans le sou, Hayba s'élança vers la porte de sortie. Tant pis si elle n'avait plus d'argent. Tant pis si elle finissait affamée et sans argent. Tant pis si elle mourrait ! Le besoin de retourner le plus vite possible dans son studieux miteux et de s'étendre sous les couvertures humides était plus fort que tout le reste. C'était le seul remède qui l'empêchait de s'écrouler et d'entraîner dans sa chute le petit résistant qui allait venir au monde sans père. Elle pouvait rester des heures couchée, à claquer des dents, les deux mains sur son ventre, comme pour apporter à l'enfant un bien fragile réconfort. L'autre manière de surmonter ses crises d'angoisse était de faire couler un bain chaud et de rester de longs moments dans l'eau. »<sup>380</sup>*

Cet extrait fait suite au paragraphe dans lequel Hayba met ses bijoux en gage. Désabusée et blessée d'en être venue à agir de la sorte, elle qui n'avait jamais manqué de rien, elle finit par abandonner son entreprise. Du mont-de-piété, elle éprouve l'urgence de se cantonner dans son antre d'infortune. Ainsi, surgit de ce passage toute la symbolique du lieu présentiel, un "chez-soi" qui renferme tous les tourments et les angoisses de Hayba. Celle-ci le considère, au demeurant, comme étant une solution à ses malaises, un remède non négligeable dans l'appropriation de ses angoisses.

---

<sup>380</sup> Ibid., p.17/18

Dans les deux textes de Sadek Aïssat *L'Année des Chiens* et *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, l'espace du présent consiste en la préfecture de police.

Cet endroit requiert aux yeux des personnages-narrateurs une symbolique fort particulière. En effet, il représente le lieu de l'effacement, celui dans lequel l'exilé est concrètement et légalement perçu et jugé comme étranger, ressortissant algérien, et donc n'ayant aucune légitimité à être sur les terres françaises.

Aux yeux des héros, cet espace renvoie l'image de l'illégalité, d'être des individus à la lisière de tout ce qui est licite. L'étrangeté des exilés qu'ils représentent est fortement sous-tendue par la préfecture de police, qui demeure la matérialisation de leur statut vulnérable et véritable.

Néanmoins, si ce lieu reflète une certaine illégitimité relative à une identité non reconnue, il est différemment investi dans la narration.

En effet, si le personnage principal de *Je fais comme fait dans la mer le nageur* finit par accepter la précarité de son statut, d'établir un lien "administratif" avec ce lieu, celui de *L'Année des Chiens* entretient un rapport conflictuel avec ce dernier.

La préfecture de police est le lieu de l'incertitude. Tournant autour de cet espace, il n'osera à aucun moment y pénétrer, pour y régulariser sa situation. Ce manque de velléité pourrait trouver origine dans un désir inconscient de maintenir une identité imprécise, de se conforter dans un état tout aussi flou que sa personne.

La préfecture constitue l'un des points de ses nombreuses errances, et à travers elle, le personnage-narrateur entretient l'illégalité de sa situation.

*« Il m'arrive d'errer des journées entières autour de la préfecture.*

*Je m'y rends tôt le matin. Arrivé au pied de l'édifice, je juge ne pas avoir de raison d'y entrer ou bien constate, à la dernière minute, l'oubli d'un papier indispensable ; sinon, une diarrhée subite se charge de me faire rebrousser chemin. (...)*

*Je suis là avant l'heure de l'ouverture et je repère les agents qui surveillent les entrées et les sorties des lieux, ainsi que les voitures des principaux*

*responsables, identifiables par la célérité avec laquelle les barrières se lèvent à leur arrivée.»<sup>381</sup>*

L'obsession pour ce lieu est si importante que le personnage-narrateur finit par devenir suspect aux yeux des gens qui se trouvent aux environs ;

*« Les commerçants des environs m'ont probablement répertorié dans la catégorie des rodeurs. Devant l'insistance suspecte avec laquelle je scrute le bâtiment officiel, certains m'ont sans doute pris pour un terroriste, d'autant que j'en ai le faciès, celui décrit par les médias durant la grande guerre du pétrole. Aucun maquillage ne peut dissimuler mes traits d'Arabe. »<sup>382</sup>*

Il semblerait que la dernière phrase de ce passage porterait en elle toute la symbolique de l'espace de la préfecture, et de ce qu'il engendre chez le héros.

Le refus d'avoir un quelconque rapport avec l'autorité française trouve tout son sens dans le fait que l'on ne peut se tromper soi-même, ni dissimuler aux autres ses origines.

Une carte de séjour, ou la nationalité française n'enlèvent rien à l'Arabe qu'il est. Il serait donc vain d'interpréter la régularisation de sa situation comme une délivrance, ou les prémices d'une nouvelle existence.

Le héros de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, comme nous l'avons précisé plus haut, conçoit ce lieu présentiel comme une étape de l'appropriation de son exil ; étape qu'il ne peut écarter du revers de la main.

Tel un automate donc, il se retrouve à effectuer toute les procédures qui feront de lui un être à part entière, et qui légaliseront sa présence sur le sol français.

Beaucoup plus par souci d'obéir à certaines conventions sociales, nombre de contraintes administratives, le personnage-narrateur conçoit la préfecture, ce haut lieu de la reconnaissance, comme un moyen d'acquiescer une légitimité, façon pour lui d'exister, et de ne plus être perçu tel un étranger.

---

<sup>381</sup>Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.107.

<sup>382</sup>Ibid., p.107

*« Dans la salle d'attente, je n'avais pas eu à patienter longtemps. On m'a appelé rapidement au guichet. Une autre dame, aussi aimable que la précédente, m'a accueilli et, avec le sourire, dit bonjour. Trois mois. On m'a donné encore une fois trois mois. Une étiquette, du format d'un visa ordinaire, collée sur un epage de mon passeport vert. Ma carte de séjour. La guichetière m'a appris que désormais, et pour tout renouvellement, les ressortissants algériens devaient se rendre aux Objets trouvés, rue des Morillons, dans le 15<sup>ème</sup> arrondissement. »<sup>383</sup>*

Mais voilà que le sentiment recherché dans l'acquisition de cette carte de séjour, signe de l'acceptation de soi, s'avère être absent. La désillusion est à son paroxysme lorsque l'incongruité de la situation se révéla aux yeux du héros. Le fait qu'il s'interroge toujours sur sa place, sur les territoires de l'exil, en dépit de la carte de séjour qui trône dans son parka, laisse deviner son éternelle étrangeté. Cette dernière est matérialisée dans le récit par le déchirement de son passeport, et par ricochet sa carte de séjour.

*« Après avoir quitté la préfecture en saluant silencieusement d'un regard les ombres dans la cour- l'une d'elles m'a touché le bras, geste complice de qui veut silencieusement reconforter, souhaiter bon courage, ou simplement répondre à un salut muet- j'avais longé le Quai Saint-Michel et après une bière pression dans le premier bistrot qui s'était mis sur mon chemin, flâné dans le halo irréel de la lumière sur les bords de Seine.(...)Je m'étais demandé ce que je faisais là, debout à contempler le manège intempestif des voitures,(...) . Ensuite j'étais remonté d'un pas tranquille vers le canal Saint-Martin, sous le coup d'une envie impromptue, sans objet déterminé, (...) car je n'avais nullement envisagé un quelconque itinéraire à suivre. (...) J'avais sorti le passeport vert de la poche intérieure de ma parka, et, patiemment, en avais déchiré toutes les pages et jeté en un même geste, placidement répété, les trois mois de ma carte de séjour à l'eau. »<sup>384</sup>*

<sup>383</sup>Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.281

<sup>384</sup> Ibid., p.281/282



Autre lieu qui représente le présent de l'exilé chez le personnage de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, et qui demeure assez symbolique dans la perspective exilique est le foyer Sonacotra dans lequel trouve refuge le héros.

Le foyer, berceau de tous les émigrés désabusés, venant de tous horizons, renferme l'image d'un espace de déchéance où la misère et la détresse humaines sont portées par des individus désemparés, ayant le sentiment d'une certaine illégitimité.

Cet espace du désespoir reflète le point de chute de toute personne à la dérive, qui ne voit dans l'exil qu'un effacement de son être.

L'espace du foyer Sonacotra participe, dans le contexte exilique, à une déconstruction de soi, car le contact avec les autres émigrés fait émerger chez le héros du récit un sentiment paradoxal. En effet, ce dernier se reconnaît autant dans le rejet que dans l'acceptation. D'une part, il se sent comme un étranger et est perçu comme tel par autrui. D'une autre, il fait partie d'une microsociété composée de "parias", de personnes dans lesquelles il voit son propre reflet, son propre parcours.

Implanté dans le quartier de Sainte-Geneviève-des-Bois qui lui insuffle une certaine quiétude, mais uniquement d'apparence, le foyer Sonacotra est décrit comme étant le couloir de la condamnation. Condamnation à vivre dans l'oubli, à survivre dans l'ignorance des autres, ses pensionnaires font figures d'ombres, à peine visibles, dont ne subsistent que les traits qui disparaissent au fil des jours, et des déconvenues.

*« Sainte-Geneviève-des-Bois, c'est presque la cambrousse, c'est petit et l'on peut même y éprouver une certaine douceur de vivre, le temps qui semble s'écouler lentement je suppose. Je m'y suis senti bien. (...) Au parc Pierre, ou au cimetière russe, à proximité des tombes de Nouréev, de Lifar ou de Tarkovsky, il y avait le silence. La paix.*

*Mais le foyer Sonacotra était un mouroir. Il y régnait la fureur de la mort lente, de la putréfaction. »<sup>385</sup>*

Le héros ira même plus loin en décrivant le foyer comme espace d'effacement, un lieu d'anonymat. Les émigrés qui y vivent se laissent disparaître, et composent une

---

<sup>385</sup> Ibid., p.285

société retirée de l'univers de l'exil. Il s'agit de vivre son expatriation, voire même de la subir dans une espèce de mise en abyme ; vivre l'exil dans l'exil, le foyer figurant le second pays d'adoption.

*« Pour avoir longuement fréquenté le foyer Sonacotra de Sainte-Geneviève-des-Bois , j'en connais bien la configuration , les visages qui le peuplent, les ombres oblongues, la flaccidité des corps qui traînent la pesanteur de leurs tongs dans les couloirs , les feulements mis en sourdine derrière les portes (...) ;les vieux Maghrébins cassés laissent leur peau sur le Formica des tables des cuisines collectives , et leurs rêves dans les lieux communs, les douches et les toilettes(...). Ils ont voyagé sans ceinture.*

*Le foyer est un pays étranger, jeune zone franche qui n'appartient à aucune terre. Pays de personne où un reliquat de rêves résiduels et chaotiques s'obstine à mentir à la vie pour la maintenir dans une frêle possibilité. Ceux qui dorment là, depuis longtemps n'ont plus que le Petit Caporal pour port, ils vont y gratter le Solitaire et le Morpion et prendre un demi au comptoir en rêvant de toucher au Millionnaire »<sup>386</sup>*

De cet extrait surgissent deux éléments que nous jugeons utiles de souligner.

Le premier consiste à voir dans le refuge Sonacotra, lieu de regroupement de tous les exilés désabusés, un deuxième lieu d'exil .Un lieu qui ramène chaque individu à son étrangeté, à être en milieu hostile, dans un environnement presque inapprivoisable. Exilé dans l'exil, le personnage-narrateur perçoit dans cet espace le chaos de son existence, intensifié par celui que lui renvoient ses compagnons d'infortune.

Le second représente un deuxième espace, inhérent au foyer. Il s'agit du Petit Caporal, petit bistrot qui renferme les solitudes désespérées de ses compatriotes expatriés.

Ce dernier représente un rallongement du foyer, et marque d'une certaine manière la pérennité de l'expatrié. Dans la mesure où celui-ci figure le lieu des retrouvailles et des rencontres, qu'il suggère des liens créés sous-tendu par le partage d'une même

---

<sup>386</sup> Ibid., p.387

histoire et d'un parcours identique, le Petit Caporal, repaire des laissés-pour-compte, des écorchés de la vie, renvoie à l'image d'un espace déstructuré où les fragilités des uns font écho aux vulnérabilités des autres.

Le Petit Caporal est le lieu où les cassures se soignent dans l'ébriété. En effet, le personnage-narrateur, et quasiment tous les pensionnaires du foyer s'y retrouvent pour refaire le monde en buvant des canons<sup>387</sup>, laissant poindre au grand jour leur désespoir de vie, leur détresse d'individus à la dérive.

Sur les comptoirs de la taverne se délient les langues, s'entrechoquent les parcours de vie, et s'entrelacent les histoires personnelles. Dans chaque parole prononcée viennent se loger l'amertume et les déconvenues de tout un chacun.

C'est également dans ce lieu que le personnage-narrateur noie ses pensées de Sien, la femme dont il est tombé amoureux. Le Petit Caporal abrite donc l'euphorie des amours naissantes, et imprègne cet espace de légèreté, lui donnant d'autres enjeux que ceux qu'il revêt.

*« Get 27 c'est l'enfer proclamait la réclame pour une boisson verte, avec une nana en maillot de bain blanc au-dessus des rangées de bouteille alignées derrière le comptoir du bistrot. L'enfer c'est la nana pas la bouteille. Je me souviens, c'est exactement ce que j'avais pensé en allant boire un demi au Petit Caporal, après avoir vu Sien. »<sup>388</sup>*

Cet espace devient dès lors le berceau de certaines confessions, de certaines déclarations à soi-même. Il accueille la naissance de l'amour qui vient se placer en contraste avec l'univers de déchéance qui l'imprègne.

Le Petit Caporal abrite également les errances d'un certain C.K, personnage dont Sien est éprise. Entre alcool et fumée vaporeuse, Sien l'imagine perdu dans ses réflexions dont elle serait l'objet.

*« Au Petit Caporal il y a beaucoup de cigarettes et la fumée pique dans les yeux et lui il cligne souvent des yeux c'est peut-être comme ça qu'il pense à*

---

<sup>387</sup> Ibid., p.320

<sup>388</sup> Ibid., p.287

*moi C.K. Et peut-être il se dit elle est étonnante cette fille. Pas froid aux yeux. Une Arabe avec des yeux de nuit sans lune.*

*J'aime imaginer des histoires. »<sup>389</sup>*

Le bistrot propre aux pensionnaires du foyer requiert, comme on l'a constaté, nombre d'enjeux. Espace du présent de l'exilé, il représente la déchéance humaine, renferme des désillusions charriant certaines effluves, l'ivresse du désarroi, mais sert également de berceau quant à des confessions, des étreintes du cœur, et des amours naissantes.

L'espace représentant les bistrots et les cafés du pays d'accueil prennent également une place non négligeable dans l'écriture mansourienne de *La Prière de la Peur*.

En effet, au cœur du manuscrit que livre Hanan à l'assistance, lors de la veillée funèbre de sa cousine, surgissent au fil des pages et des souvenirs qui le composent les endroits de l'exil, ceux qui construisent la mémoire de l'exilée défunte, les cafés et les endroits "rassemblants". Nous entendons par là les espaces dans lesquels se retrouvent les exilés, Hanan et ses compagnons d'infortune en faisant intégralement partie.

Les points de chute que figurent ces endroits sont une réelle représentation de la diaspora algérienne. Ainsi, ils dépeignent une toile réunissant les caractéristiques de l'exilé.

Nostalgie, solitude et mélancolie imprègnent ces espaces qui regroupent cette frange de la société qu'on refuse de reconnaître et d'assimiler.

Ainsi, au cours d'une promenade avec un ami, elle atterrit dans un de ces lieux de la décrépitude qui ont la spécificité de résumer l'étiollement de l'âme humaine exilée.

Chez les occupants de ces endroits, Hanan arrive à se reconnaître, se voit dans ces innombrables profils prostrés, ce qui ne manque pas de la perturber.

*« J'observais les personnes qui se trouvaient dans la salle. (...) C'était sûrement quelques rapatriés d'Algérie ou des jeunes y ayant séjourné pendant quelques années, quelques mois ou quelques semaines. Lorsqu'ils*

---

<sup>389</sup> Ibid., p.319

*devaient avoir le mal du pays, (...), ils venaient réchauffer leur cœur transi dans ce café (...). Les hommes arabes assis au fond de la salle, le regard perdu vers d'autres lieux, les mains serrant jusqu'à briser leur verre plein de vin, souriaient à l'évocation des quartiers d'Oran et des villes d'Oranie. Leur visage me bouleversa. »<sup>390</sup>*

Hanan avait fait se rencontrer ces espaces et certains de ses amis, des expatriés à la recherche d'un sens à leur vie exilique. Ils en trouvèrent une certaine signification dans le contact de ces lieux. Ces derniers sont porteurs, pour l'héroïne et ses compères, d'une signification toute particulière ; celle qui consiste à leur insuffler une certaine constance, à travers les retrouvailles avec des personnes partageant les mêmes ressentis. Ces endroits sont en charge de décrire et de contenir les enjeux de l'exil, et Hanan ainsi que son cercle amical inscrivent ces espaces comme étant identificateurs propres à la diaspora algérienne.

*« Parfois, lorsque la nostalgie était si forte que je ne pouvais fermer l'œil, il m'arrivait d'entraîner des amis. (...).Des notes de rai provenaient de quelques cafés et restaurants de Belleville. J'y entrai avec les amis (...). Les habitués apportaient leur propre bouteille de vin. Des hommes seuls, attablés face à une bière ou une anisette, noyaient leur solitude et leur désarroi dans ce liquide qui les laissait hagards. (...)Nous nous racontions nos souvenirs dans ces lieux à la façade parisienne et à l'âme algérienne. »<sup>391</sup>*

Autre espace, qui n'en est pas réellement un mais qui en comporte la même symbolique, inhérent au présent de l'exilé est l'avion qui représente une allégorie du déplacement, et qui se situe dans l'entre-deux spatial mais également temporel.

L'avion figure le lieu de l'arrachement, sous-tendant une spatialité conjuguée entre le passé qui définit l'exilé, qui en constitue l'origine, et le présent qui lui renvoie ses vulnérabilités, son "inconstance".

---

<sup>390</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, éditions la Différence, 1997, p.273.

<sup>391</sup> Ibid., p.195/196

Cet endroit qui englobe à lui seul une double spatialité est évoqué, à maintes reprises, dans *Notes d'une musique ancienne* de Salah Benlabed.

Il est à souligner que cet espace fragile, mobile qui s'inscrit dans un entre-deux, à l'instar du personnage-narrateur, de son vécu et de son parcours, suggère plusieurs interprétations, et engage à ses yeux nombre d'enjeux.

Le lieu changeant que représente l'avion est, en premier lieu, celui qui comporte l'idée de départ, et c'est là que réside tout l'enjeu de l'exil.

Ainsi, les voyages dans les airs ont un goût amer ; ils comportent l'image d'un déserteur lesté du poids de la culpabilité, du remords et de mauvais pressentiments.

*« Ce poème m'est venu dans les airs lorsque j'ai repris conscience dans les rugissements du monstre qui venait de nous avaler, cet avion qui nous emportait vers le sommet du monde ! Je pressentais déjà que l'autre versant serait une descente et que je ne contrôlerais plus rien. Je me suis donc laissé guider par l'inconnu qui pilotait ma vie. Les hublots indiquaient des perspectives brumeuses, les moteurs ressassaient des reproches et la voix de l'hôtesse a plusieurs fois dénoncé ma lâcheté dans ses haut-parleurs.*

*Qu'il a été long, ce voyage ! Qu'il était lourd, cet avion de malheur, lesté des poids du dépit et de l'incertitude. »<sup>392</sup>*

Le voyage aérien, en dehors du fait qu'il évoque l'idée de l'arrachement, reprend et renferme les répercussions de ce dernier. Il s'agit d'inscrire dans l'espace de l'entre-deux tout le poids de l'exil forcé. Le personnage-narrateur se place, dans cet extrait, comme étant un visionnaire, et arrive à percevoir dans les signes les plus anodins ce qui l'attend dans sa terre d'accueil.

A travers son ressenti immédiat dans cet espace clos qui l'éloigne de sa terre natale, le personnage-narrateur arrive à entrevoir les prémices de sa future existence d'expatrié.

---

<sup>392</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.40

Cet espace requiert une autre signification pour le héros du récit. Il s'agit pour lui de l'envisager en tant que moyen de retour aux sources. Ce retour est certes marqué par de appréhensions, de multiples périples. La perspective est celle de retrouvailles douloureuses avec son père mourant, sa mère décédée, mais également un pèlerinage sur la terre des ancêtres.

L'avion marque l'espace du retour, mais aussi celui des pertes. Ainsi, le personnage-narrateur dans chaque réexpédition effectuée se déleste des éléments qui l'animent encore.

Dans cet extrait se superposent l'idée d'être désormais, de manière concrète, orphelin et le désir de revenir vers l'origine, contrecarrant la pesanteur de la dépersonnalisation ;

*« On m'attendait à Montréal ,mais je suis resté avec mon père quelques jours de plus dans sa triste chambre pour nos derniers instants ensemble avant le pèlerinage que je lui avais promis de faire aux tombes de ses ancêtres.(...) .Voulait-il par cette visite me faire pardonner par eux ou simplement m'aider à conserver leur mémoire ?*

*Je suis donc retourné pour ce pèlerinage dans la ville de mon enfance. »<sup>393</sup>*

Pour la perte de sa mère, l'avion et les périples aériens sont symboliquement évoqués pour figurer l'idée d'un autre retour qui dépouille, un "rapatriement" dont le point d'arrivée ne représente qu'une chute de plus. Des retrouvailles empreintes d'un sens nouveau, celui d'une désagrégation. Car dans cet espace de l'air s'inscrit le motif du retour qui signe la fin d'un cycle, celui de son existence passée, et de la vacuité de son présent.

*« (...) un avertissement de mon frère : "Mère ne passera pas la nuit". (...)*

*A dix-neuf heures, sans autre bagage que ma peine et ce pieu chauffé au rouge qui fouillait mes entrailles, j'étais dans un avion pour une nuit de sombres bilans. »<sup>394</sup>*

---

<sup>393</sup> Ibid , p.80

<sup>394</sup> Ibid,p.141

Le lieu clos du vol renferme cette angoisse qui anime le héros, et comprend son état apathique. Il représente l'espace des remises en question, des plongées introspectives, des tentatives d'interprétation de ce sort qui s'acharne sur lui, des motifs dans lesquels il tente de déchiffrer quelques signes, et qui finissent par le plonger dans un détachement à tout ce qui l'entourne. L'avion est un espace générateur d'angoisses permanentes qui ravivent toute une kyrielle de sentiments. Ainsi, la culpabilité, la nostalgie, le regret et l'amertume participent au cheminement logique de la figure de l'exilé que représente Personne.

*« Voici déjà l'avion du retour vers le pays qui ne m'est pas natal. Je vous laisse l'autre, celui de mes matins bleus ! Dans l'impatience d'en finir avec leurs adieux, je n'ai emporté que la tristesse de tant d'amours et d'amitiés perdus. (...).*

*Dans cet avion injuste qui m'éloignait de ma mère en me ramenant à ma fille, je n'attendais aucune rencontre sinon celles, dangereuses, du regret et de la conscience, au point que je n'avais pas vu venir celle-là. »<sup>395</sup>*

A l'image de cet espace mobile que représente l'avion correspond une charge émotionnelle que le personnage-narrateur accorde à chaque retour vers la terre des origines. L'enthousiasme, l'appréhension ou l'anxiété sont autant d'indicateurs quant aux enjeux de l'exil et des espaces symboliques qui lui sont inhérents.

Le même espace est présent dans le récit mansourien, *La Prière de la Peur*.

L'avion requiert une autre symbolique chez Hanan. Il ne s'agit plus de dépeindre ce lieu correspondant à un déplacement comme porteur de regret ou de culpabilité, mais de l'ancrer dans le contexte algérien des années quatre-vingt-dix.

En effet, aux yeux de l'héroïne, son voyage en avion pour rejoindre son pays natal se révèle être une représentation de sa fin. Car, en rejoignant la terre des origines, Hanan sera victime d'un attentat terroriste qui précipitera son trépas.

L'avion est synonyme de mort et de deuil. Non pas le deuil d'une vie, ou de pertes subies au cours du chemin vers l'exil, mais celui de sa propre déchéance. Cet espace

---

<sup>395</sup> Ibid , p.82



signe la fin d'une ère pour Hanan, celle de l'éloignement, d'une vie d'exilée, et un retour vers la cité des Sources, la région natale de l'héroïne pour y finir le reste de son existence.

*« L'avion atterrit sur l'aéroport d'Alger. Le cœur battant, Hanan laissa passer les passagers et quitta l'avion. (...)Moulay, son frère, l'attendait. Elle voyait de loin sa haute stature et sa noble tête. D'un geste, il lui signifia qu'il allait chercher la voiture, c'est ce qui le sauva du massacre.*

*Hanan allait prendre sa valise lorsqu'elle entendit une violente déflagration, suivie d'une seconde et d'une troisième. Elle voyait les passagers s'envoler littéralement autour d'elle. Une femme enceinte était collée au plafond de l'aéroport. (...)Elle s'affala et sentit une douleur terrifiante aux jambes. Elle ne pouvait plus bouger et un liquide rouge, du sang, le sien, giclaît de son corps comme un geyser. Avant de perdre connaissance, Hanan eut la force de réciter la chahada(...) »<sup>396</sup>*

Ce passage, que nous considérons comme faisant partie de l'incipit, est riche de sens, et ouvre la voie à plusieurs interprétations possibles.

L'espace mobile que représente l'avion ne serait, dans cette conjoncture, qu'un moyen, un subterfuge narratif pour mener le lecteur vers le sens voulu. En effet, le fait d'être victime d'un attentat terroriste en revenant au pays natal, et qui l'estropie est révélateur de toute une symbolique ; celle qui consiste à condamner Hanan à finir ses jours dans la terre qu'elle a fuie.

L'ironie du sort a fait que cette dernière soit le lieu du trépas, la contraignant ainsi à payer de sa vie son départ.

L'espace aérien est la passerelle qui permet à Hanan de rejoindre le territoire de ses aïeux, celui qui lui a confisqué l'usage de ses jambes et qui l'a menée à sa propre perte. Ainsi, en retournant sur ses pas, l'héroïne retrouve son histoire et ses racines, mais prend pleinement conscience de ce tort qu'elle a toujours porté en elle ; quitter son pays lui fut fatal.

---

<sup>396</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la peur*, éditions la Différence, 1997, p.18/19.

L'image des jambes estropiées reflète, de façon métaphorique, le passage à l'acte concernant la désertion de la patrie natale (marcher/pou déserrer), et Hanan arrive à lire dans cette punition un revirement de situation, qui instillera en elle un sentiment de regret et qu'elle formulera dans son manuscrit orné de phrases sentencieuses et empreintes d'un profond remord :

« *"Hädjra fi bladi walla aqsar fi dyarannas : Un caillou dans mon pays plutôt qu'un palais chez les autres" , "Mieux vaut sur sa propre terre de l'eau sous la semelle que , sur une terre étrangère , le miel qui coule du bol d'or." »<sup>397</sup>*

Nous l'aurons donc compris, les distorsions temporelles et spatiales sont l'apanage de l'écriture exilique. Elles laissent supposer la figure de l'exilé dont la principale caractéristique est l'entre-deux, qui souligne le lien étroit avec une identité fissurée par l'éloignement, un passé idéalisé, douloureux, et un présent décevant. L'exilé se place, dans un éternel va-et-vient temporel, qui viendrait colmater les brèches entraînées par une certaine dépersonnalisation.

La spatialité déstructurée, quant à elle, correspond à tous les lieux qui forment l'inconscient du sujet exilé. Elle suggère les espaces-clés qui le définissent, le construisent, et ceux qui délimitent son présent.

Le couple passé/présent est transposé à une kyrielle de lieux qui prennent un sens profond pour le sujet exilé. Ainsi, ils s'inscrivent dans son prolongement et l'ancrent dans une espèce de légitimité d'exister. Temporalité et spatialité sont deux éléments qui font partie intégrante de la composition /reconstruction identitaire en terre d'exil.

---

<sup>397</sup>Ibid. p.195.

## ***Chapitre 2***

***L'exil entre onirisme***

***et démence***

Dans un contexte bien précis, en l'occurrence celui des années quatre-vingt-dix, en plein guerre civile algérienne, les exilés des récits auxquels nous avons eu affaire s'imaginent l'exil comme une délivrance, une échappatoire face aux menaces qui pèsent sur eux.

L'expérience exilique devient l'objet d'un rêve, et appartient au domaine onirique dans lequel l'exilé puise sa volonté de se reconstruire, et de se construire une nouvelle existence, en dehors de celle qu'il a toujours vécue, surtout loin de la terre natale.

Les terres froides de l'exil renferment l'espérance d'un certain renouveau, une vie loin de l'oppression obscurantiste. L'objet du rêve est alors idéalisé, et représente un portail vers un avenir inconnu certes, mais à travers lequel l'exilé entrevoit une continuité à son histoire, loin de l'intégrisme religieux.

Mais il n'en est rien. Et le sujet exilé découvrira, dans l'effroi et la désillusion, que le voyage porteur d'un renouveau est synonyme d'un nombre incalculable de pertes. Dès lors, les déconvenues et de nombreux écueils afflueront dans son quotidien précaire, faisant de cette expérience tant convoitée, un revers total. Echech dans lequel l'exilé se perdra, et perdra tout ce qui fait son histoire personnelle.

De l'espéré, du rêve, de l'idéal surgissent le chaos, et la déchéance.

L'exil constituera alors, comme il a été si souvent dit précédemment, une épreuve de déracinement, une expérience de la dépersonnalisation, dans la mesure où l'expatriation engage l'idée d'une identité fissurée, ballotée entre un passé glorifié, et un présent désenchanté.

Cette conception de l'exil, qui passe par une déconstruction de soi, nous mène à évoquer une autre composante de l'écriture exilique, et que nous avons identifié chez les héros des récits qui font notre corpus. Il s'agit d'un soupçon de folie intégrée dans l'exil.

L'exil et la folie s'avèrent être deux aspects intimement liés par cet espace de déracinement, qui évoque un effritement de soi. Mais dans quelle mesure une conception de la démence a-t-elle sa place dans l'exil et dans son écriture ? Quel rôle

joue-t-elle concrètement dans l'inconscient du sujet exilé ? Quel est l'enjeu réel de cette proximité ?

Nous tenterons, à travers l'analyse de nos textes, d'éclaircir ce rapport à la folie qu'entretiennent les personnages-narrateurs, et d'interpréter son insertion dans l'écriture exilique.

La folie est communément connue, comme un dérèglement mental<sup>398</sup>, une perte de la raison, un état représentant des attitudes, des actes et des comportements qui sont de l'ordre de l'anormalité.

Terme polysémique, elle englobe plusieurs significations, mais qui tendent toutes vers une idée précise ; celle d'un statut difforme, alogique qui ne correspondrait nullement à ce qu'on en attend.

Dans la folie donc, le point de départ, le sentiment universel est le même, celui de se sentir comme inadapté au monde environnant.

Aspect nodal de l'écriture exilique, le fait de se sentir "hors-monde" viendrait légitimer cet appel à la démence, à un déficit mental.

En effet, si nous remontons le fil de l'écriture de l'exil, nous constaterons aisément que la folie des expatriés est l'étape ultime d'un processus complexe et douloureux, celui de la dépersonnalisation. De ce fait, si l'exil commence par faire naître la culpabilité, la nostalgie et le remords, la perte, qu'il charrie l'image d'une identité sinon fracturée, du moins vulnérable, l'épopée qu'il représente finit par conduire l'individu dans les limbes de la démence, parachevant ainsi le procédé de déconstruction qui se trouve être la quintessence de l'expatriation.

Sur ce rapport de l'exil à la folie, celui de cause à effet, Sien, personnage de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, en évoque l'enjeu d'une manière certes enfantine, mais porteuse d'un sens profond. De son parcours qu'elle évoque avec parcimonie, elle en confie au héros une partie. Sur la conception de son enfant, elle dira qu'elle l'a faite avec un maghrébin, un exilé qui a fini par perdre la tête, après qu'il ait eu un accident de travail.

---

<sup>398</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/folie/34399>

Tombé d'un échafaudage, il perdit son emploi, et sa raison avec.

L'image métaphorique voudrait que l'échafaudage soit la terre étrangère qui a précipité la chute de l'exilé, et provoqué sa démence.

*«C'est comme ça que j'ai fait Habib avec un Maghrébin du foyer au premier coup et c'était la seule fois et le Maghrébin a eu un accident de travail juste après il est tombé d'un échafaudage comme tous les autres car quand on travaille sur un échafaudage on finit toujours par tomber pour plus pouvoir remonter et on reste en bas et il a sombré dans la folie. »<sup>399</sup>*

Formant donc le maillon d'une chaîne interminable de pertes, quelle qu'en soit la nature, la folie consiste en un point d'arrivée qui viendrait conforter le sujet exilé dans ses appréhensions, celles qui figurent un être à la dérive, une personne sans aucune consistance.

Nous parlons de consistance, et nous pensons à l'aspect identitaire de l'exil, aux multiples écorchures qu'il convoque dans l'esprit de l'exilé, et qui finissent par se matérialiser en une absence de soi, de sa raison.

Identité et folie se trouvent donc être porteuses d'une symbolique toute particulière. Car lorsqu'on ne sait plus qui on est, on finit par se perdre, et perdre tous les éléments qui nous définissent. Dans cette profonde perte se loge le sentiment de démence, qui puise son existence d'une logique implacable.

L'exil, par les fissures qu'il impose, est dépersonnalisant, l'identité s'en trouve ébranlée, sinon évanescence, la folie vient en colmater les brèches. Ce "tryptique" psychologique est la source même à laquelle s'abreuvent nos personnages- narrateurs, et qui viennent par-là justifier leur étrangeté, leur anormalité.

Il est à souligner que le sentiment de démence qui accapare l'esprit du sujet exilé, en dehors du fait qu'il signe la fin d'une ère raisonnable et raisonnée, vient accentuer un sentiment d'anormalité, qui n'obéirait pas aux codes sociaux du monde qui l'entoure.

---

<sup>399</sup> Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.341

Le fait d'être concrètement étranger, non-reconnu par son pays d'accueil, rejeté parce que jugé différent, faisant figure d'intrus, est porté à son paroxysme par ce sentiment de déliquescence mentale. C'est comme si cette dernière viendrait confirmer, dans la douleur, et avec une lucidité tranchante, ce qu'il est dans le fait, un être différent, anormal.

Dans ce contexte, la folie évoquerait un exil intérieur, voire psychologique.

Outre l'exil concret, géographique qui suggère un déplacement déchirant, la folie est le lieu de l'exil interne, dans le sens où elle laisse deviner un monde à part, un univers dans lequel se dévoile l'inconscient de l'exilé, avec tout ce que cela comporte comme appréhensions, interrogations et incertitudes. Le monde de la folie deviendrait le prolongement de celui de l'exil.

Dans ce sentiment d'aliénation qui fait désormais partie intégrante du sujet exilé, arrivant au bout de son périple, se lit une incapacité à s'approprier une nouvelle page de son histoire. Autrement dit, la folie qui accompagne l'exilé dans ses pérégrinations quotidiennes traduit un vide incommensurable qui trouverait son origine dans une non-coïncidence entre ce qu'il attend et ce que lui offre réellement le monde environnant.

A l'instar de la problématique identitaire qui plonge l'exilé dans une éternelle oscillation entre son passé et son présent, la démence qui en devient une de ses caractéristiques l'ancre dans un entre-deux assez évocateur, pour le mener à reconnaître l'échec de son exil, son non apprivoisement du monde extérieur.

Cette oscillation suggérée par le sentiment d'aliénation place l'expatrié dans un profond trouble de telle sorte qu'il se voit être floué dans ses acquis les plus élémentaires, à savoir s'affirmer et connaître ses origines.

Monique Plaza précise :

*« La folie. Ce mot évoque un monde trouble, les chaos d'une raison chancelante, les soubresauts d'une pensée qui perd ses limites et rit trop fort ou se désespère trop mal. »<sup>400</sup>*

---

<sup>400</sup> Monique Plaza, *Ecriture et folie*, Paris, P.U.F, 1986, p.5

La démence ouvrirait donc la porte vers un univers parallèle à celui que nous laisse voir l'exilé. Il s'agirait à travers les égarements de son esprit d'entrevoir son véritable Moi, suggérant ainsi la folie comme un espace de rencontre, l'occasion pour le lecteur de faire immersion dans l'inconscient de l'expatrié et de tenter d'y trouver des motifs à son mal-être, les leitmotifs qui structurent ses comportements.

A l'image d'un Habel qui étoufferait son vrai Moi, son Moi d'exilé qu'il n'arrive pas à apprivoiser, voire même qu'il n'accepte pas, pour laisser place à un autre, les exilés des textes qui forment notre corpus se trouvent dans l'obligation d'être autres, de chercher au plus profond d'eux-mêmes l'autre version de leurs personnes, qui leur permettra de faire corps avec leur exil, et de s'adapter aux nouvelles contraintes dictées par l'expatriation.

Dès lors, des perspectives d'approche du sujet exilé se font voir, faisant de lui l'objet d'une aliénation qui peut être interprétée de différentes manières.

En terre d'exil, la démence de l'expatrié est convoquée pour colmater les brèches d'un inconscient troublé par les retombées désastreuses du déracinement. Elle évoquerait un univers propre au sujet exilé qui le maintiendrait à distance d'un environnement qu'il juge hostile.

Ainsi, dans son esprit torturé, aux prises avec les démons du regret et de la culpabilité, se construit un monde qui lui est propre. Un monde qui se place dans un "hors-temps", un "hors-lieu" et qui suggère la déliquescence de l'individu exilé, de ses identificateurs psychologiques.

L'aliénation deviendrait le lieu de la liberté de l'esprit, une liberté confisquée par les écueils de l'exil. Cette dite liberté viendrait rétablir un équilibre précaire avec une certaine marginalité générée par le poids de l'expatriation, et tout ce qu'elle charrie avec elle comme sentiments dévastateurs.

Le rapport de l'aliénation à la liberté est explicitement évoqué par le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, qui voit dans les tourments de son esprit une manière d'être enfin lui-même, délivré du déguisement imposé par la société d'accueil.



« Et sait-on jamais ?il se pourrait qu'un jour, comme dirait Sien, je pète les boulons, ce qui, en réalité, consisterait simplement à aller au bout de mes pensées. La folie c'est la pensée des autres, les gens normaux. Je demeure un être social et donne à tous l'impression réconfortante de faire partie d'un monde où l'on assigne une place à chacun. Dans ma tête seulement, je suis libre. Et c'est là que je suis marginal, et sauvage. C'est là que je suis seul. »<sup>401</sup>

Pour le héros, la folie est associée au fait qu'il ne soit pas reconnu par ses congénères adoptifs. En effet, il y puise une force pour se retrouver en lui-même, et laisser libre cours aux pensées qui l'habitent, et qu'il ne peut partager avec autrui. Son aliénation est, à ses yeux, synonyme d'évasion, le débarrassant du carcan sociétal auquel il s'est toujours conformé, durant son parcours d'exilé.

Pour Anissa Talahite-Moodely, l'aliénation de l'exilé correspond à la dislocation de son être. En effet, la folie du sujet exilé ne serait qu'une autre manifestation d'un cheminement fragmenté, d'une identité brisée, plaçant cet élément nodal de la thématique de l'exil au cœur de toute démarche analytique de l'esprit et de l'inconscient de l'expatrié.

A la dichotomie folie/liberté d'exister, se joint celle de la folie/identité.

Cette dernière tend à dresser le portrait de l'exilé qui ne retrouve sens et consistance/constance qu'à travers un nouveau territoire exilique, celui qui donne lieu à un esprit, un inconscient déstructurés.

Chez le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens*, le lecteur retrouvera cet aspect déstructuré d'un esprit tourmenté inhérent au sujet exilé. Il s'agit de décrire et de traduire sa complexité à travers une psyché disloquée. L'exil et tout ce qu'il charrie comme perte, déracinement et autres sentiments dévalorisants deviennent le berceau d'une personnalité écorchée qui tend vers la décomposition, voire l'effacement.

« Mon cerveau se déchainait et le vertige était insupportable, mon esprit semblait aller plus vite que mes pensées se décomposant en une multitude

---

<sup>401</sup>Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.392

*infinie de bribes impossibles à rassembler. Ensuite, chaque pensée vivait par elle-même ; je n'avais plus aucune prise sur elle. Je ne supportais pas, cette atomisation que me menait toujours à me transformer en deux êtres distincts : celui que j'étais et celui que je regardais. »<sup>402</sup>*

L'espace dans lequel trouve place l'aliénation de l'exilé est représentatif d'une négation de soi, consécutive à des acquis identitaires flous. Dans ce contexte, il ne s'agit plus de faire valoir ses singularités en tant que personne dont l'unicité n'est plus à démontrer, mais bien de se retirer, de s'exiler dans un monde parallèle, hermétique aux soubresauts de l'extérieur.

La démence suggère un mécanisme de mise en abyme. Dans l'espace de l'exil géographique se loge l'exil de l'inconscient.

Elle viendrait par ailleurs justifier l'importance de certains composants. Ainsi, dans la psyché du sujet exilé se lisent toutes ses fragilités, toutes ses cassures. Dans la perspective qu'offre l'aliénation, il y a une ouverture vers l'être déstructuré, la personne "démasquée" qui mettrait à nu le véritable être de la personne. L'aliénation demeure cette invite à faire connaissance avec la réalité de l'exilé.

Sur cet enjeu de la démence exilique, Talahite-Moodley s'exprime :

*« Ce surgissement d'une conscience à soi, d'une voix à soi, n'est cependant pas (...) représentatif d'une identité forte, qui veut affirmer son propre moi ; bien au contraire, la narration (...) est un espace flou où les identités se croisent et tour à tour prennent en charge le récit. Il n'y a donc pas une affirmation, mais une dissolution de la voix, qui souligne par conséquent la dissolution de l'être. »<sup>403</sup>*

Si les débuts de l'exil sont, plus ou moins, euphorisants, et engagent une affirmation de soi, d'une "identité déplacée" , si l'expatrié éprouve ce sentiment d'exister et de se faire reconnaître en tant que tel, la suite de son parcours ne sera que semée d'embuches qui le mèneront , de manière inéluctable , à l'effritement de tout son être.

<sup>402</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.95

<sup>403</sup> Anissa Talahite-Moodley, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, p.122

Effritement qui ne sera contenu que dans son esprit malmené. La dispersion est alors à son paroxysme, et pour y faire face, c'est dans l'aliénation que l'exilé tente de se ramasser.

De cet extrait surgit un point sur lequel il serait judicieux de se pencher, et que nous retrouvons chez le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne*.

Dans l'aliénation se trouve une caractéristique propre à l'expatrié qui se perd et se déconstruit au contact de l'espace exilique. Cette dernière reflète la profondeur du malaise qui l'habite, et suggère l'idée d'une certaine polyphonie, qui laisse voir la présence de cet autre, celui qui accompagne le héros dans ses solitudes silencieuses.

La pluralité de voix représente le besoin de Personne à se voir autre que ce qu'il est, celui qui a échoué son intégration, qui se voit comme un marginal au sein d'une société à laquelle il ne s'identifie pas. Désormais, il est double et s'accommode de cette nouvelle situation dans la mesure où elle permet de s'adapter à chaque contexte.

Dans *Notes d'une musique ancienne*, cette polyphonie intervient dans la narration au moment où la solitude du personnage-narrateur se trouve être exacerbée, après le départ de sa fille.

En effet, dans le vide qui l'entoure désormais, dans le silence assourdissant de son foyer sur les terres froides de l'exil, se loge toutes ces voix qui lui rappellent l'implosion de son être, et qui correspondent à son état de déliquescence, de *dissolution*. Cet état signe, de manière symbolique, le début d'un autre cycle, celui de la démence et du délire.

« *"Mais ta fille ne vit plus ici depuis un an"* , a dit quelqu'un dans ma tête.

*Un autre s'est alors mis en colère, insultant ma mémoire tandis qu'un troisième n'en finissait pas de me reprocher de l'avoir laissée partir. Puis une voix plus puissante, imposante et dangereuse, a réclamé la parole depuis le fond de mon malaise pour nous rappeler que nous ne pouvions nous opposer au destin. Elle a mis fin à cette cacophonie. J'ai conservé une grande frustration de ce débat interrompu .*

*Mais le silence m'a permis de reprendre mes esprits (...) »<sup>404</sup>*

A l'origine de cette polyphonie qui caractérise ce passage se trouve l'absence de sa fille. Il s'agit pour Personne de voir dans ce départ comme une punition de sa propre désertion, et qui le mène à faire face à ses vieux démons. Ainsi, dans ces voix qui l'assiègent, dans leurs remontrances et leurs sermons pointent le sempiternel remords, une culpabilité qui le poursuit jusque dans ses délires.

Personne, lancé dans les dédales de son esprit fuyant, porte son délire jusqu'à catégoriser toutes ces voix qui l'obsèdent, parvenant à leur donner même des spécificités ;

*« Ils sont nombreux désormais à habiter en moi...(...) »*

*Et pour se trouver une utilité, ils me donnent des leçons !*

*Le plus sensible ne cesse de répéter : "Arrête, pauvre imbécile ! Tu vas nous faire pleurer et nous ne serons pas plus avancés. Arrête ce flot, cette marée, tes jérémiades, tes plaintes et tes vomissements...Ben quoi ? Tu vis en Amérique, tu as un appartement et tout et tout !(...) Tu devrais commencer à vivre maintenant que tu es libre !(...)*

*Mais il y a l'autre, celui qui rechigne toujours et refuse mes écrits :*

*"Alors tu préfères camper sur ta malédiction, devant ta feuille blanche ! Ecoute, il n'y a pas plus de malédiction que d'eau dans ton verre...Bois, bois encore !(...)" »<sup>405</sup>*

Cette pluralité de voix, cette polyphonie qui comble la solitude de Personne, après que sa fille soit partie rejoindre la terre de ses origines, donne lieu dans l'écriture de l'exil à une certaine forme de schizophrénie.

Cette dernière laisse deviner une sorte de dédoublement dans lequel le sujet exilé finit par se conforter. À l'image d'une identité trouble, celle qui figure une personnalité aussi complexe que morcelée, la psyché de l'expatrié entreprend d'en décrire les deux facettes qui le composent.

<sup>404</sup> Salah Benlabeled, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.234/235

<sup>405</sup> Ibid., p.235/236

Dans l'écriture mansourienne de *La Prière de la Peur*, nous retrouvons cette fusion des deux entités, représentées par les deux Hanan.

La confusion des deux intervient, dans la narration, au moment où Hanan, lisant le manuscrit de sa cousine, lors de sa veillée funèbre se voit happée par l'histoire de celle-ci.

Ainsi, au fil des pages, Hanan se découvre autre. Dans ledit manuscrit, elle se reconnaît et s'identifie dans le parcours de sa cousine. Dans chaque mot prononcé se reflètent les émotions de Hanan, qui se laisse aller à croire que ce qu'elle est en train de lire constitue l'histoire de sa propre vie.

Ce recueil qui la hante peu à peu, dresse le portrait d'une personne dans laquelle Hanan, la vivante, se retrouve, ce qui ne manque pas de suggérer le concept de dédoublement. En effet, la projection qu'effectue Hanan, par le biais de ce manuscrit, fait qu'elle se sent dédoublée ; elle est la vivante et la défunte en même temps.

Tel un piège, le manuscrit se referme sur elle-même, et la conduit, inéluctablement, vers une instabilité émotionnelle.

*« Plus la jeune femme avançait dans la lecture du manuscrit de Hanan, plus le texte s'emparait d'elle. Elle ne se reconnaissait plus ! Les inflexions de sa voix étaient devenues plus graves. Son rire était celui de Hanan. Elle n'avait plus aucune distance avec ce qu'elle disait.(...). La jeune femme ne devinait pas que ce Livre allait la posséder et que chaque ligne deviendrait un fil tissé autour d'elle. Une toile d'araignée qui l'étoufferait. Petit à petit, accompagnée du luth de Moulay, elle allait se métamorphoser en Hanan la morte. »<sup>406</sup>*

Caractéristique d'un esprit malmené par les affres de l'exil, le dédoublement est vécu, par le héros de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, de manière douloureuse. Accusateur, méprisant, cet autre qui l'habite n'a de cesse de l'accabler de tous les maux dont il souffre, et qu'il porte en lui, faisant ainsi accroître sa solitude et son désarroi.

---

<sup>406</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, éditions la Différence, 1997, p.191

Pour lui, cette autre personne qui lui tient compagnie, et tente tant bien que mal de meubler ses nuits solitaires, représente une découverte inattendue, mais qui lui confirme néanmoins son être décousu. Au-delà des questionnements qui le tourmentent, le personnage-narrateur découvrira cet autre qui lui résumera ce qu'il représente ;

*« Combien de nuits ai-je passées à scruter ce qui remuait derrière le silence ouaté de mon esprit ? Les vérités les plus simples, celles que nous passons nos vies à compliquer, nous n'arrivons pas à les atteindre par la pensée, elles nous sont révélées. Bien plus clair que toutes les conjectures que j'échafaudais, l'autre qui m'habitait, un soir s'est assis face à moi, moi assis face à mon verre. Il m'a simplement dit me voici, regarde, moi aussi c'est toi connard ! »<sup>407</sup>*

Quelques pages plus loin, le héros reconnaît cette confusion de son être, le fait de se sentir scindé en deux, d'être double. Au comble de son mal-être, il arrive même à concevoir cet autre comme étant une personne indépendante de lui, parlant de lui à la troisième personne ;

*« Je ne suis pas sorti indemne de sa fréquentation.*

*De lui à moi plein de choses sont passées. De moi à lui aussi je présume, en plus du secret du nom partagé. Nous avons fini par nous confondre à certains moments, je ne savais plus qui parlait, qui pensait, de lui ou de moi. Il ne serait pas faux de dire que D.Z. a fini par devenir une partie de moi-même, plus qu'un frère besson, un double, ou un intercesseur, celui qui intercédait entre un moi qui voulait garder les yeux ouverts, et un moi évanoui. »<sup>408</sup>*

Dans le dédoublement se réfugient deux versions du sujet exilé. Celui qu'il est réellement, et celui qu'il voudrait faire paraître aux autres.

Ce mécanisme de se voir autre, de faire de soi-même une projection laisse voir une autre perspective de concevoir et de vivre son exil. Ce dernier, chargé du poids d'un

<sup>407</sup> Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.307

<sup>408</sup> Ibid., p.391

esprit à la dérive, porté par un délire rassurant et parfois même salutaire, est accompagné d'un besoin de se confier, de se parler à soi-même.

Ainsi, les personnages-narrateurs de Benlabed et d'Aisset tendent à s'installer dans cette espèce d'habitude qui leur permet d'avoir un certain recul sur leur situation. Le monologue est dès lors une pratique courante sur le territoire de l'exil. Elle permet de s'ancrer davantage dans un univers intérieur, qui vient marquer un contraste criant avec celui, moins clément, qui environne le sujet exilé.

Soliloquer est porteur d'une certaine garantie, celle de se sentir encore être, lorsque tout tend à vous démontrer le contraire, et que l'aliénation qui vous habite vous disloque de l'intérieur.

Le monologue s'inscrit dans une espèce de rapport à cet autre, qui du haut de ses pensées délirantes, porte un regard lucide et assez franc sur ce que sont les personnages-narrateurs. Il permet, de cette façon, d'en décrire les spécificités qui ne paraissent pas aux yeux des autres, de sa société d'adoption.

Se parler devient une manière de revendiquer une certaine existence, certes qui n'obéit pas aux conventions sociales, mais qui en fait ressortir toutes les fragilités et les cassures.

Lorsque les héros de notre corpus s'entretiennent avec eux-mêmes, ils trouvent un sens à ce parcours si peu commun qui les a menés à connaître les affres de l'expatriation. Résignés, ils acceptent dans la soumission leur sort, celui d'être à jamais un paria, un apatride dépossédé de tout.

L'autre qui les accompagne leur dresse le portrait évanescent d'un déchu qui arrive à trouver du sens, voire même à se conforter dans les délires et l'aliénation, une seconde naure comme ultime étape d'un exil raté.

Les textes auxquels nous avons affaire regorgent de soliloques. Manière comme une autre de vivre son exil, et de l'évoquer.

Chez le personnage-narrateur de *Notes d'une musique ancienne*, le monologue traduit souvent un regard accusateur sur sa personne. Porteur de remontrances, et d'éternels reproches, il vise à décrire son mal-être, et l'effet dévastateur de l'exil, du

sentiment de déracinement qu'il génère, et d'un goût prononcé pour les pertes infinies qu'il a lestées sur le chemin de l'expatriation.

Pour mentionner le fait que dans l'exil, il n'est plus aucun monde auquel le héros appartienne, à travers lequel il pourrait s'identifier, le sermon qu'il s'adresse à lui-même est révélateur des tourments qui le rongent ;

*« Aujourd'hui tu as pris de l'âge et son poids de sagesse ! L'âge du monde et son plein de mémoire, de tout ce que l'on a envie de bien vite oublier... Tu comprends mieux que ta mère ait tout effacé ! Désormais devant toi s'étend un champ labouré aux sillons rectilignes à l'infini ; tu y avances à la saison des semailles, mais tous les grains que tu y jettes sont dévorés par des oiseaux de malheur avant même qu'ils ne nourrissent la terre. Chacun de tes pas t'éloigne de ton torrent ! Le monde autour de toi est si loin ! »<sup>409</sup>*

De cet extrait surgit l'image d'une personne qui se voudrait sans mémoire, sans cette espèce d'attachement qui lui tord les entrailles, et qui lui fait ressentir cette culpabilité transporté dans les dédales de l'exil. Il en arrive même à envier sa mère, atteinte d'Alzheimer, pour cette fuite du passé et du présent qui la maintient dans un monde propre à elle.

Son monde à lui s'est perdu au moment même de sa désertion, et son inconscient, sa mémoire, son esprit s'acharnent à lui en faire porter le fardeau, toujours plus lourd.

Dans le même récit, nous avons retenu un autre passage qui est intéressant à plus d'un titre. En effet, ce dernier allie deux aspects fondamentaux de l'écriture de l'exil. Le soliloque propre à la solitude de l'expatrié est associé à une image métaphorique de l'exil.

Ainsi, dans les paroles que lui adressent une autre version de lui-même, cet autre qui le malmène et habite ses pensées, se loge une représentation atypique de la figure de l'expatrié, et de ses caractéristiques.

---

<sup>409</sup> Salah Benlabeled, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.132



*« Mais tout a changé, ricane en toi le vieillard gâteux ; lorsqu'ils ont retrouvé la liberté, ils se sont dispersés tels des abeilles affolées dont la ruche prend feu, projetées les unes contre les autres par le vent de l'avidité...*

*Aujourd'hui, ils ont perdu le goût du miel, le chemin de la ruche, la générosité et le sens commun. »<sup>410</sup>*

Le monologue, outre le fait qu'il corresponde à une personnalité marquée par le déracinement, menacée par les signes précurseurs de l'aliénation, renferme en son cœur l'image de l'exilé impatient de se découvrir autre, et de se construire loin de son pays, en ignorant qu'il transportera ce dernier à jamais.

Avec le recul imposé par la distance de l'expatriation, les exilés figurent aux yeux du personnage-narrateur cette horde d'individus avides, pressés de quitter le navire, qui voient dans l'exil une libération, une renaissance, et qui comptent s'inventer une autre existence.

L'ironie du sort, le retournement de situation a fait que le personnage-narrateur, tout en s'adressant des reproches continuels quant à sa désertion, condamne le candidat à l'exil, après qu'il soit passé lui-même par cette étape, et qu'il en ait vécu, dans la douleur et la désillusion, les répercussions. Habit d'emprunt ne tient pas chaud<sup>411</sup> ; à l'euphorie et l'enthousiasme du début se succèdera la désillusion.

Dans *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, la démence propre au sujet exilé peut revêtir une signification autre que celles que nous avons vues jusqu'à présent.

C'est à travers le personnage de Sien, figure féminine du récit, que l'aliénation est évoquée.

Cette dernière en a une conception assez particulière, et laisse supposer que la démence peut être protectrice. En effet, pour elle, sa propre folie protège de celle des autres.

---

<sup>410</sup> Ibid., p.60

<sup>411</sup> Ibid., p.50

Il s'agit de faire face à la folie des autres, en se refermant sur soi-même, et en se concentrant sur ses propres cassures. Elle serait, ainsi, une forme d'acceptation de son être dissolu, et figurerait un aspect positif de l'expérience exilique.

*«Y a rien à faire et c'est bien ainsi. C'est bien de dire le monde là où il est mal foutu...On peut dire nous sommes fous...C'est bien d'être fous comme ça...Nous sommes fous ensemble et ça permet de résister à la folie des autres dans la nôtre...Il faut rester seuls comme des marins perdus et la folie des autres ça vaut pas un coup de cidre parce que la folie des autres elle les fait courir dans les supermarchés. Les autres ils courent parce qu'ils veulent arriver et ils vont tous au même endroit là où on leur dit qu'il est bon d'aller. Et nous on marche seulement pour être. »<sup>412</sup>*

La démence dont parle Sien, la comparant à celle des autres, comporte l'idée qu'elle les fait exister. En effet, en laissant libre cours à la folie qui les habite en tant qu'exilés, ils se sentent vivre. Il s'agit de décrire une conception de l'aliénation qui vise à mettre en lumière sinon la vie de l'expatrié, du moins sa survie. Car, dans le "marcher seulement " sourd une résignation à accepter la vacuité et le néant d'un quotidien trop lourd à porter.

La folie serait, de cette manière, le moyen de se protéger d'autrui en se réfugiant dans son propre monde, mais également d'appivoiser cette inconsistance qui caractérise l'être exilé. La démence est par ailleurs le berceau d'une solitude avérée, dont Sien et ses compères cultivent le goût par désespoir de se voir enfin reconnus dans le pays d'adoption.

Quelques pages plus loin, l'aliénation est portée à son paroxysme chez le héros de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*. Au comble de la folie, il ne s'agit plus pour le héros d'évoquer sa démence à demi-mots mais d'en parler de manière crue, en décrivant une de ses crises de démence dans les plus infimes détails. L'écriture exilique laisse place à un témoignage glauque et malsain, et donne à voir un individu détaché de son propre être mais qui a pleine conscience de son état végétatif.

---

<sup>412</sup> Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.320.

Le désir de se dire et de dire son désarroi trouve naissance dans cette incompréhension que le personnage-narrateur a de lui-même mais également de l'environnement hostile qui l'entoure ;

*« Hier, crise de démence. Contrairement aux crises précédentes, j'ai eu conscience que c'en était une. Fixant ma main d'un regard enfiévré et ne sachant plus qu'en faire, j'avais pensé à me couper les doigts, une image rencontrée dans un texte de Tahar Djaout sur Hölderlin dont j'avais ressenti l'impact, semblable à celui de deux balles dans la tête. »<sup>413</sup>*

Les lectures du personnage-narrateur sont le berceau de son délire, et génèrent les images obsédantes qui l'habitent. Ces dernières portent et nourrissent un sentiment fort d'aliénation qui le pousse dans ses retranchements, et l'obligent à faire face à ses crises imprévisibles sur lesquelles il n'a, semblerait-il, aucune prise.

A travers donc ses lectures qui l'influencent, se dresse une espèce de passerelle entre son être, et les hallucinations qu'il en conçoit, laissant voir une psyché déconstruite, des repères floués par une dépersonnalisation criante ; conséquence directe d'un exil non souhaité, d'un statut renié.

Comme nous l'avons constaté, à travers les récits composant notre corpus, les héros qui les habitent, la folie semble être une composante essentielle chez le sujet exilé, et une conséquence des plus logiques dans l'expérience exilique. Etape ultime d'un mécanisme d'éloignement de ses origines, mais aussi de soi-même, la démence de l'expatrié évoque un univers où il aurait la liberté d'être ce qu'il est, de laisser libre cours à ses divagations.

Celles-ci donneraient lieu à une psyché déstructurée, à la lisière de la schizophrénie, renfermant une impression d'être double, de se voir à travers un autre.

La polyphonie, ou la multiplicité de voix qui l'habitent sont, par ailleurs, l'apanage de l'expatrié, et traduisent l'incapacité de l'unicité de l'être, qui va de pair avec une identité disloquée renfermant l'idée d'être dans l'entre-deux.

---

<sup>413</sup> Ibid., p.375

Enfin, le monologue serait chez l'exilé un moyen de se protéger des autres, et de se réappropriier son être. En se parlant à soi-même, le sujet exilé amorce une remise en question en prenant le recul nécessaire pour tenter de se retrouver, de s'accommoder de sa situation précaire qui, comme on l'a constaté dans les textes de notre corpus, relève plutôt d'une entreprise utopique ; les héros que nous avons analysés finissent par se réfugier dans la démence exilique.

## ***Chapitre 3***

### ***L'exil et la musique***

L'exil comme découverte et expérience de l'éloignement est une démarche dont les enjeux sont conséquents, et les composants nombreux.

Outre le sentiment de perte qu'elle génère, de déracinement, l'image d'identité vaporeuse qu'il charrie dans son sillage, l'exil est également porteur d'une vacuité abyssale.

Le sujet exilé, en perte de lui-même, en deuil de son ancienne existence, se voit entouré par un vide qui lui suggère son inconsistance et sa non-adéquation au territoire de l'exil.

L'incapacité qu'il ressent à s'intégrer dans son pays d'accueil creuse en lui un néant, qu'il perçoit de plus en plus grand.

Dans un mécanisme de défense, car il se sent menacé par l'hostilité et l'indifférence qui l'entourent, le sujet exilé développe toute une stratégie pour contrer les effets destructeurs de l'expatriation forcée.

La conscience qu'il a de sa personne, et de sa décrépitude le mène, dans un premier temps, à reconsidérer son vécu, son ancienne vie. Le passé est alors évoqué par le biais de souvenirs rattachés à l'enfance heureuse, mais à travers aussi des clichés douloureux.

Dans cette rétrospection, marquée par les lacunes d'un présent douteux, se logent de multiples perspectives qui atténuent, un tant soit peu, les affres de l'expatriation.

Aux côtés du sujet exilé se tiennent alors les souvenirs d'antan. Mais ces derniers ne sont pas ses seuls compagnons. En effet, il est un autre élément qui participe au présent de l'exilé, mais qui laisse, en même temps, entrevoir le poids de son passé dans la construction de son nouveau Moi.

La musique constitue cet aspect de l'exil qui se veut le rappel d'un avant, et l'emplissage d'un présent creux, dénué de tout sens.

Les chansons auxquelles s'identifient les personnages des récits qui constituent notre corpus, la musique qui en ressort en filigrane traduisent un besoin de se sentir être, de légitimer son existence dans un environnement qui vous en renie tout droit.

Cette impression de se sentir exister, à travers la musique, est omniprésente chez le personnage-narrateur de *L'Année des Chiens* qui voit dans les airs de son pays une manière d'être, une légitimité à être soi-même.

Ainsi, au cœur de ce texte trône la figure emblématique du chaabi, El Anka.

Ce dernier représente aux yeux du héros et de ses compères d'errance le point de chute, le repaire de leurs espoirs et de leurs douleurs. El Anka, c'est l'Algérie, c'est Alger la blanche.

Tenant une place nodale dans la narration, cette référence en matière de musique chaabi algérienne porte l'univers du héros. Cet espace qui renferme ses interrogations, ses doutes, et ses divagations, ainsi que ceux de ses acolytes d'infortune contient un certain nombre d'acquis identitaires.

De cette manière, la musique devient un garant d'appartenance. Elle trace les sillons identitaires qui définissent l'individu. Ne se reconnaissant que par le biais de cette part de l'héritage culturel algérien, le personnage-narrateur et ses compères s'identifient à la personne qu'incarne El Anka, et à ce que sa musique véhicule comme idées et valeurs.

Cette admiration qu'ils vouent au cheikh participe à une reconstruction de soi, dans un espace menacé par un certain obscurantisme religieux.

Cette redéfinition de soi, cette reconstitution de l'être fuyant, en dépit du fait qu'elles soient faites en terre natale, prennent davantage de sens et de valeur car elles évoquent la perte de soi dans un espace censé consolider l'identité de l'individu.

La musique est alors l'incarnation de cet élément identificateur qui retrace les contours flous du sujet exilé.

*«Notre quartier était la citadelle inexpugnable de nos retraites. C'est vers lui que s'effectuait le retour, les cassures portées en écharpe, pour pleurer, la nuit, en écoutant une cassette d'El Anka, assis sur le bord d'un trottoir.*

*Le cheikh enseignait les mots qui disaient notre état. Lui savait le secret du temps, pas nous. »<sup>414</sup>*

A l'instar de la figure d'El Anka qui porte le récit de Sadek Aisset, il est une autre figure de la chanson algérienne habitant *L'Année de l'Eclipse*.

Dans l'écriture mansourienne surgit également cette ferveur et un enthousiasme tout particulier à la maitresse de la chanson oranaise, Cheikha Rimiti.

Cette dernière suggère une idéologie particulière aux yeux de Hayba. En effet, pour l'héroïne, ce personnage incarne l'authenticité de celui qui met les mots sur les vérités d'une société rongée par l'hypocrisie. L'audace et le courage de dénoncer les travers et les vérités acerbes valent à ce personnage l'admiration et le respect de l'héroïne.

Détentrice du patrimoine culturel de l'Oranie, elle jeta les jalons de ce qui allait devenir, plus tard, la tendance du rai, mais se vit contrainte à l'exil quand la guerre civile en Algérie prit davantage d'ampleur.

Personnage controversé de la scène artistique algérienne, la chanteuse dérange par son franc-parler, sa façon désinvolte d'être, de chanter le prohibé, de dire les choses telles qu'elles sont, sans détour aucun.

Insubordonnée, révoltée, elle n'obéit aucunement à l'image lisse qui est attendue de l'artiste algérien. Ce qui finira par lui valoir dans le milieu marginal dans lequel elle évoluait l'incompréhension et le jugement de ses pairs qui la considèrent comme l'incarnation même de la débauche.

Le fait que cette artiste aux mille facettes soit présente dans le récit n'est pas fortuit, et vient conforter Hayba dans ses positions, ses convictions. En effet, cette dernière se reconnaît étrangement dans tout ce que représente la diva de l'Oranie.

Rebelle, Hayba l'est également car refusant les diktats d'une société remodelée selon les codes d'un certain fanatisme religieux. Sur la terre de ses origines, célébrant la vie et l'amour, elle rejette tout ce qui peut ressembler à de la haine, à de l'ignorance.

A l'instar de Rimitti qui tente par ses chansons de dénoncer l'hypocrisie ambiante, de faire résistance à ses détracteurs, à cette horde qui veut la museler, en faire la

---

<sup>414</sup> Sadek Aisset, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.38



parfaite citoyenne algérienne, Hayba combat également à sa manière l'ignominie envahissante et les menaces qui pèsent sur elles et sur sa famille, jusqu'à l'ultime résistance qui l'amena sur les territoires de l'exil, et qui lui ravit époux et enfant, faisant d'elle la survivante d'un carnage.

Ainsi, leurs parcours se ressemblant, l'identification qui s'opère reliant les deux femmes devient limpide.

*« Ses paroles chantaient l'injustice , l'oppression , les vastes plaines de l'Oranie, le vin , le sexe, le désir ,le plaisir , l'amour , la trahison , la perdition , mais surtout la vie.(...) . La "dépravée" , la "putain" qui baignait dans la luxure , allant d'un homme à l'autre, comme le disent les braves gens qui l'écoutaient en cachette, fit plusieurs pèlerinages à la Mecque. Rien ne pourrait l'altérer ni lui retirer ses origines, et son franc-parler. Elle restait ce qu'elle avait toujours été, une rebelle. C'est elle qui composait ces chants pillés par la jeunesse montante du rai qui ne lui accordait aucune gratitude. (...). Elle entonnait l'hymne à la vie, et les partisans de la mort ne pouvaient le lui pardonner. Elle se retrouva à Barbes. (...).*

*C'est cela, Cheikha Rimiti al-Ralizania, qui pouvait chanter le désir, le sexe, l'amour et passer quelques minutes plus tard à des medhs au Prophète et aux saints patrons de l'Algérie et de l'Oranie. »<sup>415</sup>*

L'enjeu de la musique est ici important dans la compréhension du récit, et son interprétation. Laissant voir un contexte socio-politique et historique particulier, celui de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, recourir à une personnalité contestée s'avère porteur d'un message dans la mesure où cette dernière représente l'ère contestataire ; la musique devient résistance.

Dans le même récit, il est question d'une autre figure du patrimoine de l'Oranie.

<sup>415</sup> Latifa Ben Mansour, *L'année de l'Eclipse*, éditions Calmann-Lévy, 2001, p.45/46/47.

En effet, la chanteuse Zahouania, nom assez révélateur du tempérament de celle qui le porte, évoquant la joie de vivre, est mentionnée cette fois-ci au cœur même de l'exil de Hayba.

Contrairement à Cheikha Rimiti qui intervient dans l'évocation des souvenirs d'antan, ce pilier de la chanson oranaise et sa musique sont intégrés dans le présent de l'héroïne.

Cette distanciation suggère le besoin de s'ancrer, de nouveau, dans les images du passé heureux, avant la survenue de l'horreur.

De ce fait, la musique souligne le lieu des retrouvailles. Retrouvailles avec son histoire individuelle passée, mais aussi un renouement avec certaines sensations générées par les airs chantonnant de l'Oranie joyeuse.

Face à l'exil et ce qu'il génère comme angoisses permanentes, Hayba puise dans son passé la force et l'énergie d'avancer dans ce présent qui semble si incertain. Dans ce contexte, la musique est bien cette passerelle qui la relie avec ce qui fut.

A Paris, chez un couple d'amis, Al-Houari et Badra, Hayba renoue avec cette partie d'elle-même qu'elle considère comme étant la plus vivante. A travers les quelques notes qu'elle écoute, elle replonge immédiatement dans les dédales d'antan.

*«Hayba voulait aider son amie à la cuisine, mais Badra la raccompagna au salon.*

*- C'est un ordre, dit-elle, allonge-toi sur le divan, et laisse-toi bercer. Hawdji ! L'enfant doit entendre les sons mélodieux du gnibri, de la flûte, du tambour, du luth, de la derbouka et des crotales. Ecoute la grande Zahouania chanter et que soient maudits ceux qui ne nous aiment pas !*

*Les paroles de la chanson de Zahouania évoquaient l'amour incestueux d'une fille pour son oncle maternel. Cette chanson avait fait scandale et la Zahouania, pour échapper au lynchage, prit elle aussi le chemin de l'exil. Pour beaucoup, elle incarnait l'âme de la culture algérienne. Lorsqu'elle*

*entonnait des chants à la gloire du prophète Mohammad, ceux qui l'écoutaient avaient la chair de poule. »<sup>416</sup>*

Ainsi, et en compensation à cette non-reconnaissance de soi, à cette espèce de rejet dont peut être l'objet l'expatrié, la musique dans l'espace exilique s'avère être un marqueur d'un certain équilibre. Entre le passé et le présent, elle sauvegarde d'une certaine manière le lien aux origines, au lieu originel, aux sources.

C'est ce qui ressort de l'écriture benlabdienne qui mène la narration vers un autre enjeu inhérent à l'évocation de la musique.

Le lien aux joies anciennes, le retour au passé sont traduits par cette rencontre, sur les terres d'exil, d'une idole de jeunesse, mais qui se solde par d'amères sensations.

En effet, en s'entretenant avec le chanteur de ses jeunes années, il se rendit compte par le détachement et l'indifférence de ce dernier que même aux yeux de ceux qu'il admirait, étant jeune, il n'existait pas.

Ainsi, de manière métaphorique, la musique représente la négation du sujet exilé.

*« Je lui avais alors raconté l'amour perdu de mes vingt ans et confié que sa musique était celle de la nostalgie de ces moments heureux. Pourtant, son regard effaré ne semblait pas me croire, croire que des gens, vivant dans des contrées qu'il croyait sauvages, dont il ne soupçonnait même pas l'existence, aient pu s'aimer sur sa musique ! Ses questions : "Écoutez-vous ces chansons à la maison ?" "Vos chanteurs reprennent-ils encore mes chansons ?" ou "Dansiez-vous sur mes musiques ?" démontraient une ignorance impertinente de mon monde. »<sup>417</sup>*

De cet extrait surgit un sentiment contradictoire qui révèle toute la fragilité du sujet exilé. A l'euphorie et l'enthousiasme de cette entrevue ont vite succédé la désillusion et le fait de se sentir inexistant, comme exclu par cet autre qui représente tous ses congénères.

<sup>416</sup> Ibid., p.98

<sup>417</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.32/33

L'interprétation de l'aspect "musical" de cet extrait est assez frappante. De ce fait, la musique revêt une autre symbolique, et devient un stratagème menant à l'inexistence du sujet exilé.

Cette inconsistance au cœur de l'exil est doublée à la fin du récit, chez Personne, d'un soliloque dans lequel les paroles d'un certain Regiani résonnent l'absence et la solitude. Après le départ de sa fille surgit dans l'inconscient du personnage-narrateur le besoin de se tourner vers ce que résume au mieux sa disposition d'esprit, la musique.

Cette dernière devient le berceau de toutes ses angoisses, l'enfer de ses profondes peines. Elle n'est plus cet apaisement affilié aux souvenirs les plus doux du passé, mais génère plutôt un sentiment d'esseulement et de distance.

*«Ma fille, je ne sais plus faire fonctionner cet appareil, je ne peux même pas l'arrêter ! Les quelques disques que tu y as déposés avant ton départ tournent et retournent indéfiniment, sans pitié pour ma peine. Il est vrai que je les avais choisis moi-même comme on choisirait un endroit pour l'enfer de son éternité. "L'absence est la même..." chante Regiani et je sais que juste après, viendra le tour de Nougaro et de sa fille... Céline, je crois... Non... enfin sa fille ! Après quoi, j'attends l'autre dont j'ai oublié le nom ; celui qui va m'assassiner "avec le temps" qu'il n'aime plus. Ensuite je vais larmoyer... »<sup>418</sup>*

La symbolique de la musique qui se veut comme un ancrage territorial, mémoriel, et sensoriel la place comme un repère qui participerait à une recouvrance d'une certaine légitimité, et ce surtout en terre d'exil.

L'ancrage territorial représente le renouement avec l'espace déserté. Dans ce dernier résonne une certaine musicalité qui vient reconstruire des acquis identitaires fragilisés par l'exil.

C'est ce qui se produit chez le personnage-narrateur de *Je fais comme fait dans la mer le nageur*. En discutant avec Sien, une amie qu'il apprécie tout particulièrement,

---

<sup>418</sup> Ibid., p.203

et qui tout comme lui suffoque des affres de l'exil, il lui parle de musique, et de tout ce qu'elle peut véhiculer comme sensations.

La manière qu'a le héros de parler de la musique et de tout ce qu'elle représente à ses yeux fait de cette dernière une composante essentielle dans la définition du sujet exilé. En effet, la musique revêt cette particularité de donner une consistance et une pérennité au personnage-narrateur.

La musique est alors décrite comme un refuge aux tourments de l'âme exilée. Elle représente un portail qui assure un certain répit, face aux afflictions de la désertion, et aux poids de l'expatriation.

*« J'ai longuement parlé d'El Anka à Sien, en empruntant les chemins de traverse des écoliers fugueurs, étourdis par le soleil(...). Je lui ai parlé du blues et du jazz, (...) et des Gnawa, (...). Puis il me semble avoir tout mélangé. Le déhanchement lent et monotone des chamelles sur les dunes de sable, le banjo que des musiciens algériens affolent, Django Reinhardt, Dizzie Gillespie, Jef Sicard, Carlos Gardel...J'ai parlé de l'âme. Je crois avoir dit que la musique ce n'est pas forcément une suite d'harmonies plus ou moins raffinées et compliquées, mais une âme qui entre dans ton âme et dans ton corps. C'est bien cela...(...) »*

*La musique est-elle autre chose que de l'amour et du désir ?...Le cœur est capable de tous les émois, mais la musique d'El Anka est au-delà de l'émotion. Il est le phénix Cardinal qui possède l'instinct du temps, le génie du ton. Au fond, je n'ai pas su expliquer El Anka à Sien, peut-être que ça ne s'explique pas, que cela fait partie, de ces choses qui sourdent dans le sang et remontent à la surface quand une palpitation obscure nous étreint dans le silence de son vibrato, sans qu'on sache ce que c'est au juste. »<sup>419</sup>*

Des noms musicaux faisant office de culture musicale du héros ressort celui de l'idole invétérée. El Anka qui représente le génie chaabi, la culture populaire algérienne, est celui auquel toute une génération s'associe. Dans une volonté de

<sup>419</sup>Sadek Aissat, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, éditions Barzakh, 2011, p.296

revendication de sa part d'algérianité, le personnage-narrateur dépeint à Sien les nombreux visages qui l'habitent et qui insufflent du sens à son existence.

Dans la musique d'El Anka se nichent les interrogations et les incompréhensions conséquentes au présent exilique. Elle disperse la voix de la sagesse, celle qui parle aux âmes tourmentées, aux esprits malmenés par l'éloignement du pays des origines, et accablés par la froideur de l'exil.

En pleine perte, l'exilé vit dans la musique qui meuble ses journées, la solitude et le silence de son quotidien, de son espace vital, une manière de s'octroyer une consistance, de se redéfinir, et de reconquérir ces lieux fuyants de sa mémoire.

Cette dernière devient le lieu qui accueille, et génère simultanément, les reliques d'une époque régie par la rythmique de la musique.

Le héros de *Notes d'une musique ancienne* évoque ce rapport qui donne lieu à l'image passée de la musique, à la manière dont il a vécu cette proximité des airs de son enfance. Il s'agit, pour lui, de revoir, et de réinterpréter, à la lumière de l'expatriation, les significations que peuvent revêtir certains morceaux inhérents à son vécu, et auxquels il rattache une espèce de valeur sentimentale.

Il est à signaler que dans le titre même de ce texte apparaît la thématique de la musique. En effet, c'est une ouverture judicieuse et fort intéressante que propose l'auteur car ce titre allie la musicalité de la narration à la thématique de l'exil. Nous pouvons le reformuler de manière à en faire ressortir ce dont il est réellement question dans le texte ; bribes d'une vie en musique.

Ainsi, dans la mémoire du personnage-narrateur se logent les refrains d'un temps révolu, appréciables par la douceur qu'ils convoquent, mais condamnables pour les afflictions qu'ils provoquent.

*« Voilà que je tends l'oreille, reconnais le tempo et retrouve quelques paroles intraduisibles...Alors dans les tréfonds de ma mémoire, s'agite le tragique de ces chansons d'un temps désormais révolu que je n'avais jamais appréciées avant cet exil. (...) »*

*Je suis même remonté au temps où durant les longs ennuis des siestes imposées, ma mère ouvrait le grand tiroir pour faire jouer les airs de sa jeunesse. »<sup>420</sup>*

La musique d'antan est alors vécue par le héros dans la douleur, résultant d'une époque qui ne reviendra plus.

Ce qui semblait être une joie, un moment de complicité avec sa mère, dans son pays natal, semble prendre une toute autre tournure. De la douceur suggérée par la musique d'antan, le lecteur passera au déchirement qu'elle entraîne en terre d'accueil.

C'est ce que nous percevons dans *la Prière de la Peur* où il est question d'un enchaînement, voire même d'enchevêtrement de parcours de vie.

Ainsi, chacune à sa façon, les deux Hanan font miroiter leurs expériences en les soutenant d'une oralité, et d'une musicalité particulières.

Dans ce récit, le lecteur aura le sentiment que deux modes musicaux se font écho, et que la narration se fait en deux parties.

En effet, dans la première partie les chants relatifs au patrimoine culturel tlemcenien occupent l'espace narratif, et correspondent au retour de Hanan dans son village natal, après avoir été victime d'un attentat terroriste qui la prive de l'usage de ses jambes, précipitant sa mort.

Les chants qui émaillent cette partie diffèrent de la musique qui suivra en second lieu, et mettent en lumière l'histoire des ancêtres de l'héroïne.

Sur cet apport de la culture traditionnelle tlemcenienne, Ben Mansour déclare :

*« C'est une culture traditionnelle, qui est très riche, très métissée. Elle contient des éléments maghrébins, kabyles, grecs, arabes... Elle s'est formée à partir des trois grands monothéistes : juif, chrétien, musulman. Elle contient aussi une littérature profane, comme ces chants andalous qui*

---

<sup>420</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.49

*célèbrent la femme, l'amour, le vin, et aussi une littérature orale, aujourd'hui largement menacée. »<sup>421</sup>*

Ou encore lorsqu'elle mêle cet amour de l'oralité à sa formation de linguiste :

*«Il y a bien sûr l'influence de mes propres travaux en linguistique, toutes ces recherches faites sur cette littérature féminine de tradition orale. Je récupérais dans ma mémoire une transmission assurée par les femmes de la famille, par les chants et les contes. Je prenais place dans cette chaîne de femmes. »<sup>422</sup>*

Rapportés par l'aïeule Kenza, qui est décrite comme la détentrice d'un legs historique et culturel, les chants font figure d'indices identitaires. Ils portent en eux les origines et les racines des descendants des sept coupes.

La "musicalité" du texte est alors explicitement liée à cette recherche de soi, travail déjà entamé en terre d'exil, et qui s'achèvera par la disparition de Hanan.

Dans cette part qui recèle l'origine de l'héroïne, de sa famille, se loge un besoin de pérennité, et Hanan en prendra tardivement conscience, lors de son retour sur la terre de ses ancêtres, bien après avoir vécu l'exil et souffert de ses affres.

Cet appel des origines, nous le percevons chez Hanan et l'aïeule Kenza, lorsqu'elles se retrouvèrent seules, à Ain el Hout.

Aux angoisses qui assaillent l'héroïne quant à sa situation d'infirmes, aux regards blessants portés sur elle, empreints d'une pitié qui lui est peu supportable, Lalla Kenza réagit avec la douceur et la compassion qui lui sont légendaires.

Célébrant la noblesse de leur lignée, descendante du prophète, l'aïeule évoque un chant renfermant l'idée des origines, incitant Hanan à y puiser sa force, sa volonté et sa détermination à demeurer fière et digne en toutes circonstances.

Le chant des origines, celui qui dresse la descendance de la famille laisse supposer un trait de caractère spécifique ; celui de se montrer courageux en toutes circonstances.

<sup>421</sup> Latifa Ben Mansour, in *Sud-Ouest*, 09 juin 1997.

<sup>422</sup> Christiane Chaulet-Achour, « *Latifa Ben Mansour : portrait.* », Algérie Littérature/Action 10 (1997) : 177-182, p. 179.



Ainsi, Lalla Kenza, face à la remarque émise par sa petite fille, lui rappelle sa filiation, la lignée dont elle descend, et ce qui en fait la spécificité, laissant voir les traits de caractère des descendants des sept coupoles.

Aux yeux de l'aïeule, Hanan doit se montrer digne de "l'héritage" qu'elle a reçu, et demeurer brave devant les épreuves de la vie.

*« Dès que les visiteurs partaient, Hanan se mettait à écrire fébrilement. Elle ne dormait presque plus. Lalla Kenza s'inquiétait et Hanan lui répondait doucement : "Lalla ! Lalla ! je n'ai plus beaucoup de temps ! J'ai l'impression d'être devenue une relique ! As-tu vu comment mes sœurs se sont comportées avec moi ? Elles osaient à peine m'approcher et me toucher."*

*Lalla Kenza fredonnait alors le chant des descendants des sept coupoles : (...)*

*"Dieu vous a gratifiés, ô descendant du prophète !*

*Dieu vous a gratifiés, ô descendants du prophète,*

*Dieu vous gratifiés*

*Dieu vous a gratifiés de la Kaaba et de Médine." »<sup>423</sup>*

Dans ce contexte, l'oralité qui caractérise l'écriture mansourienne participe à une reconstruction de l'être exilé, à une redéfinition de ses caractéristiques, lors du retour sur la terre natale.

Quelques pages plus loin, cette oralité revêtira une autre signification.

La veille de sa mort, Hanan souhaita écouter pour la dernière fois, les chants traditionnels de l'ouest algérien.

Gnawas, Ayssawas et Darqawas, confréries soufies, mystiques et religieuses sont appelées pour signifier le départ imminent de l'héroïne. Cette dernière, loin d'y percevoir l'angoisse de la mort proche, la peur de l'au-delà, accueille ces chants libérateurs comme une délivrance.

<sup>423</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, éditions la Différence, 1997, p.28

A ses yeux, les mélodées de ces porteurs d'espoir, ces dépositaires du patrimoine culturel tlemcenien, instillent en elle une certaine sérénité. Leurs chants, bien qu'ancrés dans un contexte particulier, celui qui signe la fin d'une existence, s'avèrent être ceux de la levée de la haine et de l'ignorance ambiantes.

Agissant en contraste avec les conjonctures socio-historiques et politiques de l'Algérie des années quatre-vingt-dix, ces sons, la rythmique qu'ils imposent rassurent Hanan, et la débarrassent des banalités et des futilités d'ici-bas. Une certaine spiritualité s'empare d'elle à l'écoute de ces chants, et elle n'y verra qu'un départ rédempteur, car la débarrassant de l'horreur qui a causé sa perte.

Hanan, en écoutant les cheikhs et les maitres qui mènent sa dernière soirée, se sait déjà dans l'au-delà, un monde débarrassé de tous les maux qui le rongent, de la haine et de la méchanceté de l'âme humaine.

Les chants ancestraux, ressortant du patrimoine culturel de l'ouest algérien, participent à un mécanisme de reconnaissance de soi, de son histoire individuelle et collective, à travers l'évocation et la mention des choses importantes de la vie ; la bonté de l'âme, la loyauté et la probité sont autant d'aspects qui font la valeur de l'individu, et qui sont prises en charge dans l'écriture mansourienne de l'oralité.

*« Le soir, les trois confréries vinrent à Aïn el Hout soutenir Hanan et la préparer pour le grand départ. Les Gnawas commencèrent à rendre hommage aux Maîtres des lieux et placèrent Hanan au milieu du cercle.(...)Ils commencèrent par des récitation incantatoires et des prières ,(...). Puis ils allumèrent des bâtonnets d'encens et firent brûler dans les braseros à la braise incandescente des herbes et du benjoin. (...) .La musique semblait venue d'un autre monde. Elle n'avait rien à voir avec celle des humains, c'était celle des anges, des esprits des morts et des vivants, de la souffrance, de la volonté de ne pas flancher et de maîtriser la douleur par la transe. C'était celle qui devait permettre d'expulser la haine*

*des cœurs et les laisser blancs comme neige. Hanan hochait la tête en souriant. »<sup>424</sup>*

Présentés ainsi, les chants des confréries agissent sur Hanan comme un pansement, un baume qui adoucirait ses peines, et ses douleurs. Ils la révèlent à elle-même et la plongent d'ores-et-déjà dans ce monde qui, bientôt, l'ensevelira à jamais.

L'intégration de la musique se trouve être au service d'une identité confisquée par l'expatriation, et s'inscrit dans un "remodelage" du sujet exilé. Car, la musique, porteuse d'un patrimoine donné, d'une Histoire personnelle, permet une redéfinition de Soi en terre d'exil.

Dès lors, les chants immémoriaux reflètent un enjeu identitaire. Car, faisant partie intégrante des textes, ils se placent comme données indispensables à la description de l'expatriation.

Ils figurent le lien que le sujet exilé entretient avec son pays d'origine, et tout ce qu'il représente comme éléments identifiants.

Dans la mention de la musique se lit un besoin de se réapproprier son passé.

Cependant, l'exil vécu dans une certaine musicalité, entraîne la douleur inhérente à cette rencontre. Transparaît toujours l'idée de la perte d'un pays, de la patrie originelle, et les morceaux musicaux qui émaillent les textes de notre corpus suintent de cette angoisse permanente, de ce sentiment profond de deuil, marquant un prolongement du processus de dépersonnalisation.

C'est ce qui arrive à Personne, héros de *Notes d'une musique ancienne*, qui perçoit dans les chansons qu'il écoute la cassure de son être.

La musique est alors porteuse de la figure de l'exilé aux prises avec ses doutes, renié par un territoire qui ne le reconnaît pas, le considérant comme un intrus.

A cet effet, nous évoquons ce passage qui renferme l'idée de la désertion du pays natal, des regrets certains qu'insuffle la musique et son évocation chez l'expatrié.

---

<sup>424</sup> Ibid., p.77/78

« J'ai appuyé sur le bouton "repeat" de mon appareil et une chanson particulière ressasse en permanence ses plaintes qui meublent mes soirées solitaires, m'arrache le cœur et quelques larmes : "Ya Rayeh" , la très vieille chanson de l'exilé, devenue de nos jours un tube international.

Normal, la planète est devenue le chemin des naufragés de l'errance, des insectes attirés par la chimérique brillance de l'Occident... »<sup>425</sup>

La chanson évoquée dans cet extrait est d'autant plus représentative du sort de l'expatrié qu'elle laisse entendre le manque du pays, la nostalgie mélancolique mais également l'effet inéluctable du retour.

Connue pour ses paroles poignantes notamment à l'égard de celui qui a déserté le lieu de ses origines, ses racines, elle est le symbole de tous ces marginalisés, ces individus à la personnalité vaporeuse qui aspirent à quelque quiétude de l'âme, retrouvée sur les territoires originels. Le message demeure le même pour tout exilé ; où que l'on soit, rien ne vaut la patrie natale, et le besoin du retour en est bien la preuve.

Pour ces raisons, et pour la symbolique qu'elle renferme, ce morceau est également présent dans *L'Année des Chiens*.

Pour figurer cette soif des lieux sans fin, des grands airs qui ont longtemps habité le personnage-narrateur ainsi que tous ses compères, car se sentant opprimés par une société rétrograde dans laquelle ils ne se reconnaissent pas, il est question de cette mélodie funeste, qui condamne au regret et laisse entrevoir la perspective du retour au pays qui s'avère inévitable.

Prêtant la parole à son camarade de toujours, le chef de la bande et leur guide, le héros du récit perçoit, comme une prédiction, dans la phrase de Djafar Essadeq ;

«Notre quartier ne cessa de nourrir le désir des espaces infinis.

*Les voiles du cœur déployées, nous étions constamment en partance. Mais le monde était hors de portée de nos rêves au souffle court. Djafar Essadeq*

---

<sup>425</sup> Salah Benlabed, *Notes d'une musique ancienne*, éditions Apic, 2010, p.49

*chantait : "Toi qui pars, vers où voyages-tu ? Tu partiras mais finiras par revenir." »<sup>426</sup>*

La chanson évoque dans ce passage une certaine forme d'exil, différent de celui, commun, connu de tous. En effet, le fait de se sentir dépaysé dans son propre pays, et le désir profond d'un ailleurs qui y est rattaché laisse aisément deviner la disposition d'esprit des personnages qui, avant même de vivre un exil concret, ressentent à travers ces paroles, le désarroi de l'éloignement, et les affres du déracinement.

Quelques pages plus loin, l'évocation de la musique est intégrée au cœur d'un monologue. Le personnage-narrateur l'ancre dans une espèce d'écriture des souvenirs d'enfance, ceux des quartiers de l'insouciance.

La figure du chanteur chaabi El Anka est alors intimement rattachée aux moments furtifs de bonheur qui ont fait l'histoire de l'exilé, et qui le mènent à un constat amer ; celui d'avoir perdu à jamais la ville de son innocence.

Se succèdent alors dans la narration, la musicalité joviale des réminiscences et le dépit de la nostalgie.

*«Les maisons sentaient encore la chaux vive, la menthe fraîche et le jasmin, en ces temps-là. (...) Quand s'élevaient les premières notes du Mouwwal, tu entrais dans cette communion qui correspondait bien plus à un partage de l'instant qu'à celui de goûts esthétiques. Le temps, mis en commun, ne t'effrayait plus. Et, si les mots du cheikh étaient quelques peu obscurs, si tu ne comprenais pas tout, qu'importe ? Ce temps-là ne t'excluait pas, il était tien.*

*Sous les murs fraîchement chaulés, tu restais jusqu'à l'aube, une tasse de café à la main, à écouter El Anka remettre de l'ordre dans le désordre du monde.(...)*

*Aujourd'hui, les murs de ta ville sont diarrhéiques et puent la mort, des rues ne monte plus que l'odeur de l'urine, des mosquées ne s'élèvent plus que des chants de guerre et plus personne ne prie.*

<sup>426</sup> Sadek Aissat, *L'Année des Chiens*, éditions Barzakh, 2011, p.38

*Qui repeindra la ville en blanc ? »<sup>427</sup>*

Nous l'aurons donc compris, l'évocation de la musique dans l'exil, le sens qu'elle prend dans le témoignage d'exilés malheureux, se fait de deux manières distinctes.

Elle peut être vécue dans l'apaisement d'un passé retrouvé, mais également dans la culpabilité d'un présent incertain.

De manière appréciative ou non, la musique joue dans l'écriture exilique un rôle majeur, et révèle le remords et l'attachement viscéral que porte le sujet exilé à son histoire individuelle, à sa patrie originelle.

A l'image de la quintessence de l'expatriation, qui se traduit par des éternelles et de nombreuses oscillations temporelles, spatiales, individuelles même (dans la mesure où elle laisse voir deux entités, deux identités différentes), la convocation de la musique traduit l'histoire d'un pays de manière globale dans laquelle s'intègre l'histoire personnelle du sujet exilé.

De ce fait, la musique requiert une importance capitale dans la compréhension et l'interprétation d'un parcours de vie, de la figure de l'expatrié qui vit l'éloignement de sa terre natale comme un abandon, voire un échec.

Dans ce contexte, nous retiendrons l'exil de Hanan, héroïne déchue de *La Prière de la Peur*, qui voit dans la musique la perte irréversible de terre natale.

Ainsi, lors d'une sortie avec son ami et par ailleurs personnage fort mystérieux, Radwane, elle se voit lui déclamer ce chant du déracinement.

Ce quatrain andalou est la preuve que nul exil n'est vécu sans heurts. Il charrie dans son sillage l'appel du pays déserté, sa nostalgie et le sentiment de perte qui se traduisent par ce recours à la musique marquant l'exilé, son enfance, sa jeunesse et qui a construit son identité.

Sur les territoires froids de l'exil, se logent ces sons de l'ailleurs qui viennent conforter Hanan dans ses douloureuses convictions, et confirmer ses ressentis quant à la perte de ses repères.

---

<sup>427</sup> Ibid., p.83/84

« Radwane rangea les bagages dans le coffre de la voiture et mit le moteur en marche. J'admirai la ville qui rappelait étrangement d'autres villes de la rive sud de la Méditerranée. Je murmurai :

-Cette ville ressemble étrangement à Alger. Mais il manque les odeurs de jasmin et des belles-de-nuit.

-Attends demain, me conseilla Radwane d'une voix enrouée. Je t'emmènerai dans des quartiers où tu auras l'impression d'être au pays.

-Mon pays, monsieur le noble berbère, est de l'autre côté de la rive. Connais-tu ce chant andalou qui commence ainsi ?

"Oh toi à la stature altièrè

Viens, je vais te dire

Tes pas te guident vers l'ailleurs

Mais ton pays, c'est ce qu'il y a de meilleur. " »<sup>428</sup>

Si la musique est mentionnée dans un but de se réapproprier sa personne, de se reconstruire une identité, à travers les images, les émotions qui peuvent surgir d'un air fredonné, de quelques rimes, d'une rythmique, elle est par ailleurs le gage de la création d'une terre maîtrisable.

Ainsi, outre le fait qu'elle permette les retrouvailles avec les ressentis d'antan, l'ère de gloire et de joie, les chants qui s'inscrivent dans le quotidien de l'exilé s'avèrent être le lieu dans lequel se crée un espace supportable.

A l'espace de l'exil et de la dépersonnalisation se greffe le lieu de la création qui renferme l'idée de se renouveler, et d'aller à la rencontre de cette partie de soi-même, ancrée dans un patrimoine culturel.

A partir de ce substrat-là, nous pouvons dire que la musique rattachée à la description d'un capital ethnique donné se révèle être un repaire nodal dans la réappropriation d'une histoire collective et individuelle, mais participe aussi sinon à

<sup>428</sup> Latifa Ben Mansour, *La Prière de la Peur*, éditions la Différence, 1997, p.201/202

façonner, du moins à reconstruire une mémoire fissurée qui oscille entre deux modes temporels et spatiaux.

La musique permet de resituer, restructurer cette mémoire évanescence parce qu'implantée dans un contexte de déracinement, sur un terrain glissant. Elle insuffle à l'expérience de l'expatriation un désir de renouement avec l'héritage personnel du sujet exilé, et avec celui de son pays natal.

Il est à noter également que la musique revêt un autre enjeu. Elle participe à l'établissement d'un parallèle entre le dépaysement et l'ancrage mémoriel.

De ce fait, à travers les images et représentations qu'elle convoque, elle vient en aide au sujet exilé qui se perd dans les dédales de ses souvenirs, et le place dans un tout autre espace mémoriel à investir, celui qui sert à reconquérir les appuis d'une identité.

Il s'agit d'étoffer et de faire valoir ce qui définit l'expatrié, et ce par l'intermédiaire des inspirations que lui insuffle l'écoute des notes du pays.

C'est ce qui se passe dans la seconde partie de *La Prière de la Peur*.

Latifa Ben Mansour, par un subterfuge narratif, consacre le deuxième pan de son texte à la lecture du manuscrit de Hanan, et le lecteur découvrira à travers les lignes qui le composent la part importante qu'a prise la musique dans le parcours exilique de la défunte.

Dans un contexte d'expatriation, la musique représente un espace rassembleur où la douleur du déracinement est plus ou moins domptée, surtout si elle se trouve partagée.

La musique sert, dans cette conjoncture, à favoriser les rencontres, atténuant ainsi le processus difficile d'acclimatation du sujet exilé. Sous-tendant le partage de ces tristes instants, la musique instaure le lieu où les affres de l'exil se répercutent dans les expériences des uns et des autres.

Chez ses compères, Hanan perçoit sa propre affliction à avoir perdu une part d'elle-même en quittant la terre de ses ancêtres, et la musique participe à ce douloureux procédé identificatoire.



Dans le récit surgissent des passages où Hanan, en terre d'exil, entourée de ses amis, reçoit les notes musicales comme une sanction, une condamnation qu'elle ressent chez ses congénères.

Ainsi, lors de nombreux diners, sont intégrées les chansons de l'exil qui participent à la description d'un état d'hébétude. Un sentiment d'être déraciné, d'avoir perdu les repères d'une identité désormais imprécise suite du témoignage de Hanan, la défunte, rappelant aux exilés leur statut précaire.

*« Pendant que je m'occupais de Nawal, quelqu'un mit de la musique andalouse. La voix de Cheikha Tetma, celle qui fut rejetée par sa famille, pour délit et déshonneur d'autonomie, la voix sublime de la grande dame s'éleva et entonna le poème d'Ibn Msayab, le "fils du rejeté" ou "le fils des catastrophes" :*

*"Je ne suis qu'un étrange étranger*

*Nul à mon sort ne s'est intéressé*

*Sur mes joues, des sillons par les larmes sont tracés..." »<sup>429</sup>*

Plus loin, la musique est explicitement reliée à la nostalgie, la solitude et les autres sentiments inhérents à l'expérience exilique.

L'évocation de la musique représente alors le point de départ qui donne naissance, et met en lumière ces débris tranchants de l'expatriation.

Elle s'inscrit dans une sorte de pérennité et de consolidation de toutes ces peines qui tourmentent l'âme et l'esprit du sujet exilé.

La musique donnerait ainsi lieu à une immersion dans l'inconscient de l'expatrié, en laissant voir ce qui l'anime comme désordre, et comme ressentis relatifs à la problématique du départ ; celle qui se reflète dans l'abandon du pays natal, et de ses racines.

---

<sup>429</sup> Ibid., p.178/179

Encore un fois, la voix de Cheikha Tetma, figure de la musique hawzi, originaire de Tlemcen, porte la musicalité de cette partie du récit, et renvoie les protagonistes à leur sort d'intrus apatride.

*«Radwane ne dit mot et continua à sourire. Les invités nous observaient en silence. (...) . Je remis un autre enregistrement de la grande Cheikha Tetma. Les invités évoquèrent la solitude, l'exil et son désespoir. Je les laissai parler, plongée dans mes pensées. Je connaissais si bien la solitude et son épouvante. Ce qui en était dit ne pouvait en représenter qu'une parcelle. »<sup>430</sup>*

L'évocation de la musique, dans cette partie du récit, intervient pour la plupart du temps lors de retrouvailles, de soirées, de diners organisés, mais est également insérée au cœur de vives discussions et de disputes.

La musique est alors perçue comme élément exilique qui adoucit certaines mœurs. Car si elle rassemble les individualités expatriées, les poussant dans leurs retranchements, de leur inconscient lacéré, elle apaise par ailleurs certaines ardeurs, et calme les esprits les plus rebelles.

Nous l'aurons donc compris, la musique dans l'exil est un indicateur du rapport de l'expatrié à sa terre natale, et à son identité.

Elle révèle ce besoin criant de dire et de se dire, de transmettre l'image d'un exil dévalorisant qui oscille entre un passé aux airs de fête, et un présent aux allures d'incertain.

La musique se situant dans l'entre-deux, suggère un espace de la reconstruction identitaire, et des retrouvailles avec soi-même.

Ayant un enjeu dans la recouvrance d'une identité fracturée, par les mélodies du passé qui habitent le présent du sujet exilé, la musique souligne sa pérennité à travers les sensations retrouvées d'antan.

Les origines et les racines trouvent tout leur sens, toute leur valeur dans l'écriture de la musique au cœur de l'exil. Les airs chantonnants, l'oralité, les figures

---

<sup>430</sup> Ibid., p.183

emblématiques de la chanson algérienne qui émaillent les textes de notre corpus font partie d'un processus qui consiste à faire valoir la part ancestrale de l'histoire individuelle de l'expatrié. Ils participent, par ailleurs, à décrire un patrimoine culturel riche, des traditions et des us qui prennent place dans la composition identitaire du sujet exilé.

Sur les territoires de l'exil, la musique suggère un espace rassembleur, celui qui réunit toutes les solitudes et tous les désarrois. Elle décrit le désir irrépressible de renouer avec ce qui manque le plus au personnage expatrié ; la terre natale et le sentiment d'être rattaché à quelque port, se sentir enfin une personne à part entière.

L'oralité, les chants ancestraux, les chansons renvoyant à une certaine culture convergent vers un point nodal dans l'écriture de l'exil. La musique constitue un des piliers qui régissent le quotidien du sujet exilé. Elle lui octroie une légitimité car elle renvoyant à son origine. Elle sous-tend l'idée d'une appartenance, la perspective d'avoir eu un passé, un vécu. Ce qui aide le personnage expatrié à se conforter dans l'idée d'avoir un tant soit peu de constance, et de consistance.

**Conclusion partielle :**

L'expérience de l'expatriation est un mécanisme déstructurant et déstructuré. Elle ouvre la voie à de multiples disfonctionnements du sujet exilé. Ainsi, outre une identité imprécise et menacée par un espace étranger, le sentiment de perte, de culpabilité qu'il génère, l'exil devient le lieu de nombreuses distorsions. Parmi elles, l'espace-temps.

Ces derniers sont déconstruits et suggèrent une personnalité dont la structure vacille. L'exilé remonte le fil de son vécu et des espaces qui l'ont vu évoluer pour mettre à nu les fragilités qui ressortent de sa personne.

La narration s'en trouve labyrinthique dans la mesure où elle comporte une temporalité "anarchique". L'expatrié emprunte les chemins de son passé tantôt glorieux, tantôt accablant pour essayer de remettre de l'ordre dans son présent. Passé et présent se superposent pour mettre en lumière une identité, une personnalité décousue, et colmater les brèches d'un quotidien décevant.

La temporalité démantelée appelle, dans l'exil, des espaces que le personnage investit de plusieurs manières. Ces derniers sont conséquents à un besoin de faire revivre dans le lieu de l'arrachement les décors d'antan, et tenter d'appivoiser ceux du présent. Espaces hérités, espaces fondateurs, et espaces présents dessinent l'univers dans lequel évolue le personnage exilé, et décrivent son état de l'entre-deux.

Dans les territoires de l'exil, l'expatrié face au rejet, soumis à l'effacement, se renfermant dans son passé, et se réfugiant dans la solitude fait face à lui-même, à une psyché évanescence, ce qui donne lieu à un Moi aliéné. La démence qui le caractérise alors est conséquente à une nécessité de se retrouver, et de se redéfinir. Il s'agit d'un travail introspectif dans lequel le sujet exilé se revoit et revoit cet autre qui l'habite.

Le monologue doublé d'une démence pathologique devient une seconde peau pour l'exilé, et révèlent la profondeur du mal-être affilié à l'expérience exilique.

Enfin, la musique constitue une composante essentielle dans l'écriture exilique, car elle dessine cette passerelle avec toutes ces choses qui tissent culturellement l'histoire

d'une personne, qui la définissent, et qui se trouvent s'être perdues sur le chemin de l'exil.

L'exil et son écriture sont l'expérience permanente et fort douloureuse de l'entre-deux. L'oscillation entre deux pays, deux identités, deux espaces, autant de personnalités rend la thématique de l'exil complexe et compliquée à approcher, à analyser et à comprendre.

Le rapport au monde de l'exilé s'en trouve ambigu, imprécis, tirant tout son sens de la fragilité de son être, coincé dans un univers non choisi, parce que représentant le point de chute de déserteurs.

Porteur d'une histoire personnelle, individuelle, l'expatrié devient sur les terres de l'exil un autre personnage, né de l'incompréhension d'un nouveau statut, qu'il modèle au gré de ses souvenirs, de ses ressentis, et de ses émotions.

Dans cette déflagration de l'être exilé naît l'envie et le besoin de s'écrire et d'écrire son exil pour transmettre tous les enjeux de l'expatriation.

Dans un processus thérapeutique, écrire son histoire devient sécurisant, salutaire, voire vital quant à la réappropriation de cette partie fuyante de son vécu.

Écriture de l'errance, écriture délirante, fragmentée et protéiforme, la manifestation de l'exil suggère une forme de création et requiert plusieurs enjeux, soulève moult interrogations.

Comme le souligne Jacques Mounier ;

*« Face (au ) sentiment de rejet, de séparation , de relégation , comment donc retrouver son identité si ce n'est par le recours à l'imaginaire ? Mais cette quête par l'écriture, sera-telle quête de la réintégration ? est-elle une mythisation du pays perdu , de la patrie perdue ? Ou , tout au contraire , une véritable découverte de soi , celle en somme d'une nouvelle identité, vraiment conquise grâce à cet éloignement de la patrie, grâce à cet écart , à cette distance plus riche et plus féconde que ne l'est peut-être la totale*

*proximité ? Par l'écriture, l'exil ne servirait-il pas à mieux se trouver , ou à se retrouver ? »<sup>431</sup>*

Pour les personnages de notre corpus, l'exil demeure une expérience douloureuse, car leur faisant ressentir toutes les pertes accusées.

Dans chaque récit sainte cette sacralisation de la terre-mère, celle qui a été désertée. Territoire des plus vifs souvenirs, elle permet cette virée introspective que l'expérience de l'exil accroît et amplifie. L'identité ne s'en trouvera que plus imprécise, oscillant entre le passé et le présent.

Dans cette perspective, l'exil devient l'espace de retrouvailles avec soi-même, un trajet ontologique d'une conscience de soi. C'est se traduit par un désir d'écrire.

Écriture de l'exclusion, du mouvement, du déplacement, dire son exil, c'est tenter de dompter ses troubles, d'appriivoiser cet Autre qui se dessine derrière ses propres traits, c'est enfin trouver en Soi la force d'un nouveau départ, bien que déchirant.

Comme le suggère Lucie Lequin :

*«(l'écriture)oblige à cerner sa fuite devant la souffrance, devant son exil multiforme, l'écriture [...] rapproche de [soi]-même et devient alors rapatriement, un rapatriement intime et intérieur »<sup>432</sup>*

Au cœur de l'exil, de cette expérience de la migration se niche l'écriture qui devient une forme de rappel à soi-même. En effet, le sujet exilé se recrée, se reconstruit par les mots du vécu qu'il convoque, et dans ces mots-là puise la force de poursuivre sa route d'expatrié.

L'écriture de l'exil devient elle-même, dans un certain sens, un exode, une transhumance suggérant la mobilité du mot de l'exilé.

Par les paroles du sujet expatrié, l'écriture traverse des frontières, fait dériver des continents, survole des territoires, ne cesse de partir, de migrer, de s'exiler. Elle se réinvente au gré des terres qu'elle fend.

<sup>431</sup> Jacques Mounier, introduction à l'ouvrage collectif *Exil et littérature*, Grenoble, Ellug, 1986, p.6

<sup>432</sup> Lucie Lequin, *D'exil et d'écriture*. In : Gabrielle, P (dir), *Le roman québécois au féminin*. Montréal : Triptyque, 1995, p.29

L'exil demeure une expérience de l'entre-deux. Epreuve douloureuse, elle engage plusieurs enjeux et entraîne de multiples cassures. Ces dernières permettent néanmoins de traduire tout le paradoxe et la complexité de l'individu exilé. Riche d'une double appartenance, celui-ci laisse supposer que l'exil est un mécanisme d'une construction perpétuelle, de la quête d'une vérité, celle qui met en lumière les profondes émotions de l'âme humaine.

# ***Conclusion générale***



Au cours de ce travail de recherche, nous sommes partie à la rencontre des mots de l'ailleurs, ces mots même qui reflètent une symbolique particulière ; celle de la déchirure, de la nostalgie, de l'indicible, mais également celle d'une manifestation d'un amour profond envers les racines.

Ces mots nés dans un contexte particulier apportent un éclairage sur cet ensemble d'ouvrages qui constituent la littérature algérienne, et dont découlent nombre d'enjeux.

En effet, durant la lecture des textes de notre corpus et leur analyse, nous n'avons eu de cesse de constater les singularités de ces ouvrages qui se cherchent un espace, un lieu pour exister, un endroit pour s'implanter.

Les écrits nés de l'ailleurs, qui trouvent racine dans l'expatriation évoquent un cheminement, un semblant d'histoire personnelle auxquels peut aisément s'identifier tout un chacun. Ainsi, ils donnent à lire un parcours de vie, à entrevoir les reliefs d'un paysage métamorphosé par un contexte socio-politique brûlant. Ce dernier participe à la richesse de la littérature de l'ailleurs, mais également à son ambiguïté.

Car la littérature algérienne de l'ailleurs est le berceau d'une écriture floue, confuse, à la lisière de l'incongruité. Elle est tissée dans la douleur mais aussi dans l'exaltation, et comporte un ensemble de paradoxes qui en traduisent l'originalité.

Tel un patchwork, cet assemblage de morceaux qui ne se ressemblent pas mais qui s'accordent les uns aux autres, la littérature algérienne de l'ailleurs suppose un ensemble d'aspects qui semblent antinomiques, mais qui font ressortir toute sa singularité.

En effet, les écrits de l'ailleurs, ceux qui puisent dans la thématique de l'exil leurs sources, regorgent d'images contraires ; entre regard critique, chauvinisme, dénonciation et nostalgie, il est question pour le héros de se réapproprier, douloureusement son histoire, et celle de ses origines.

Nous employons l'adverbe "douloureusement" car c'est dans cet aspect-là que réside l'enjeu le plus important des écritures de l'ailleurs ; elles traduisent la douleur et le désarroi de ceux qui les habitent. Ainsi, dans les textes qui ont constitué notre

corpus, nous avons ressenti toute l'affliction des héros, et de leurs semblables ; ces âmes à la dérive en perpétuelle quête de légitimité.

Cette perte de repères est compensée et prise en charge, dans la narration, par certaines références qui renvoient de manière indirecte au au pays perdu. En effet, nous avons constaté, au cours de notre analyse, que l'emploi de l'intertextualité n'est pas fortuit dans la littérature algérienne de l'ailleurs. Elle sert à magnifier des horizons flous et imperceptibles.

Nous avons relevé que les héros de Sadek Aissat, Salah Benlabed et Latifa Ben Mansour se réfugient dans les "traces" de ce pays perdu. A travers l'évocation d'un chanteur, d'un dicton ou d'une fable, ils parviennent à retrouver l'image fuyante de leurs racines. Ils rendent présent ce qui leur est désormais étranger, et surtout éloigné.

Les personnages-narrateurs se placent alors dans un mécanisme de transposition. En effet, ils intègrent dans leur présent cauchemardesque des pans de leur passé, car la pratique intertextuelle suggère également la représentation de la nostalgie.

Il est désormais évident que l'intertextualité représente un refuge, une sorte d'échappatoire qui assure un certain répit à l'exilé perdu, et à travers laquelle il renoue avec l'image éclatée du pays déserté.

Il convient alors de dire qu'avoir recours à la pratique intertextuelle dans la littérature algérienne de l'ailleurs traduit, en outre, un attachement viscéral à la terre perdue, et vient contrebalancer l'horreur d'une expatriation qui s'avère éprouvante.

L'enjeu de l'intertextualité réside dans l'enrichissement de cette littérature de déracinés, et renvoie par ailleurs à certains aspects biographiques, relevant des influences culturelles et artistiques de Aisset, Ben Mansour et Benlabed. En effet, nous avons constaté au cours de notre analyse que les éléments intertextuels convoqués dans les textes de notre corpus révèlent toutes les inspirations des dits auteurs, et participent à l'image que peut s'en faire le lecteur. Nous pensons notamment à la mythologie grecque qui traverse de part et d'autre ces textes de l'exil, mais également aux poètes et écrivains considérés comme les pionniers du patrimoine algérien, ou encore le soufisme qui habite l'écriture mansourienne.

Outre ces inspirations, ce trait de l'intertextualité est dicté par la thématique de l'exil, et par le fait que les auteurs aient eux-mêmes vécu l'expatriation. Nous avons remarqué que les références, citations et autres "intrusions" intertextuelles proposent, sinon des éléments purement autobiographiques, du moins un aperçu sur les auteurs, ce qui facilite l'appréhension de leurs textes.

Outre la pratique intertextuelle dans l'écriture de l'exil, nous nous sommes également penchés sur un autre type de transtextualité ; la paratextualité. De cette dernière, nous avons retenu les dédicaces et les épigraphes.

Riche de ces éléments-là, les textes de notre corpus révèlent une autre spécificité de l'écriture exilique. En effet, la plupart des composants paratextuels auxquels nous avons eu affaire tendent à mettre en exergue la thématique de l'exil, et sont d'une certaine manière au service de la construction du sens qu'abrite le texte.

Partant de ce postulat, il semble que les dédicaces et les épigraphes ne soient pas uniquement employées à des fins "ornementales". Ainsi, à travers notre analyse et l'interprétation que nous avons pu en faire, nous avons observé que la pratique dédicatoire, outre l'aspect personnel qu'elle peut revêtir, jette des passerelles avec le contenu des textes, et ce en travaillant l'hétérogénéité. De ce fait, croire que la dédicace renverrait uniquement à la sphère personnelle de l'auteur, à son cercle familial ou amical serait réduire son enjeu, et annihiler son rapport au texte.

Or, ce qui en ressort est toute autre chose. Les dédicaces s'avèrent être une approche du texte à travers son auteur. Elles représentent un éclaircissement sur le texte par un aperçu de l'entourage de l'auteur, et de son profil. Ainsi, lorsque les dédicataires sont explicitement mentionnés, il convient d'y lire toutes les personnes qui composent l'environnement social, familial ou autre de l'auteur. Elles proposent une immersion dans la vie intime de ce dernier, et reflètent par ailleurs la tranche sociale à laquelle il appartient. Ceci donne une vision d'ensemble de la personnalité de l'auteur, ce qui facilite, par ricochet, l'accès au texte et à son sens.

Quant aux épigraphes, élément paratextuel qui précède chaque partie ou chapitre, elles se révèlent être d'une grande utilité. Loin d'être choisies de manière aléatoire, elles travaillent le sens du texte, et mettent en lumière son contenu.

Nous avons relevé au cours de notre analyse que ces annotations à la périphérie d'un chapitre proposent des indices concernant les lignes qu'elles introduisent. Elles représentent un avant-goût quant au contenu du texte, et sèment chez le lecteur des indices d'interprétation qui serviront le sens du récit.

Une analyse approfondie de la notion de l'exil et de son écriture a été mise à contribution afin d'éclairer davantage cette littérature algérienne de l'ailleurs.

Dans les parties qui lui ont été consacrées, nous avons tenté d'explorer la notion de l'exil, et de la manière dont ce dernier peut être traduit dans la littérature. Nous avons observé tout au long de notre analyse que la thématique de l'exil est étroitement liée à celle de l'horreur. Dans notre corpus, l'exil est "contextualisé" dans le sens où il donne lieu à une certaine conjoncture, celle de la guerre civile qui a sévit en Algérie, dans les années quatre-vingt-dix. L'exil devient une immersion dans la décennie noire, et propose une découverte de cette partie sanguinaire de l'histoire tourmentée de l'Algérie.

Outre le pan historique qu'elle laisse deviner, nous avons relevé que la thématique de l'exil est tributaire d'un ensemble d'éléments qui se tissent au cœur de la narration, et qui forment d'une certaine manière l'axe autour duquel se construit le concept de l'expatriation. Ainsi, de chacun des textes qui composent notre corpus, ressortent ces composantes qui donnent davantage de poids à cette littérature née dans l'ailleurs.

Nous dirons alors que l'écriture de l'exil se construit autour de plusieurs "émotions" discordantes qui suintent des pages du texte. Entre sentiment de perte, d'identité éclatée, de toujours se situer dans un entre-deux, ou encore de nostalgie, de solitude et de démence, nous avons observé que l'exil et son écriture sont et demeurent un sujet d'une richesse insondable, tant par le fond que par la forme. En effet, l'exil conjugue la diversité des thèmes explorés à la complexité de leur écriture.

L'écriture de l'exil est, incontestablement, celle de la perte. Elle donne à lire des personnages à la dérive qui évoluent dans des mondes évanescents. Elle se manifeste en outre par des distorsions, une narration fissurée, des intrigues décousues qui traduisent l'état d'esprit du sujet exilé. Nous retenons les propos de Unwin qui déclare que *"l'exil représente ici une expérience si douloureuse qu'elle ne peut être présentée*

*d'une manière directe et il appartient aux formes [fragmentées] utilisées d'en faire ressortir indirectement tout le pathos.*"<sup>433</sup>

Ce "foisonnement thématique" et la dislocation de l'écriture de l'exil nous ont amené à nous interroger sur la visée d'une telle écriture. A travers la panoplie de personnages qui habitent notre corpus, ceux qui mettent par écrit leurs mots/maux, et en ayant à l'esprit que les auteurs choisis ont connu et connaissent encore les affres de l'expatriation, nous pouvons aisément dire qu'écrire son exil, aussi douloureux soit-il, relève d'une démarche thérapeutique. Sinon, dans quel but écrire son départ ?

Entre les premières pages, et celles qui clôturent le texte, les enjeux de l'exil et de son écriture diffèrent. En effet, les débuts sont presque toujours empreints d'une certaine incompréhension, d'un semblant d'appréhension face aux changements que subissent les personnages. Au fil des pages, s'écrire et écrire son histoire devient un refuge qui éloigne de la réalité amère. L'écriture fait figure de moyen de résistance ; les mots sont l'abri à partir duquel on résiste aux fantômes du passé douloureux, et aux peurs du présent incertain.

L'exil devient, dans cette conjoncture, matière à dire et à se dire. Il est le socle de nouveaux horizons, et ouvre la porte à une sorte de confession qui devient au fil des pages salutaire pour chaque personnage rencontré.

Ecrire son exil, ou écrire l'exil devient une manière d'apprivoiser l'indicible. Comme le dit explicitement Névine El Nossery :

*« (...) l'écriture constitue une thérapie qu'elle se prescrit afin de remédier aux dommages émotionnels qu'elle-même a endurés tout au long de sa vie à cause des atrocités qui avaient dévasté son pays et sa propre existence durant plus d'une décennie. Ce qui revient à dire que le passage à l'écriture romanesque fonctionne comme un détour, seul moyen possible d'appréhender l'inimaginable et de représenter l'impensable. »*<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> Tim Unwin, *Ecrire l'exil ; rupture et continuité* in *Mots Pluriels*, n°17, Avril 2001, [http : www.arts.uwa.edu.au/Mots Pluriels / MP1701](http://www.arts.uwa.edu.au/Mots_Pluriels/MP1701), edito html, p.2

<sup>434</sup> Névine El Nossery, *Témoignages fictionnels au féminin, une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, éditions Rodopi, 2012, p.181

Comme le souligne l'auteure, l'écriture de l'exil vient panser les blessures d'une histoire spoliée, saccagée par l'horreur. Elle prend en charge les stigmates du passé pour les introduire dans un présent et les rendre plus accessibles. En effet, l'exil donnant le recul nécessaire quant au parcours personnel du personnage, c'est avec un langage empreint d'un sentiment de deuil et d'affliction que l'Histoire est vécue de nouveau par le sujet exilé.

La peine de ce dernier est alors double ; à l'abomination de l'extrémisme religieux se superpose l'expérience annihilante de l'exil. Ecrire son exil donne alors lieu à l'invention d'un langage qui rassemble les banalités d'une vie d'exil, et les investit d'une mission ; celle de traduire le mal être qui caractérise l'expatrié.

Pour le sujet exilé, l'écriture de sa propre expérience se conjugue aux aléas d'un présent incertain et porteur de désordres physiques et psychologiques. Comme le laisse entendre Jean Sgard, les paroles de l'exilé transmettent ses fragilités et ses désillusions, bien qu'il ait nourri d'autres espoirs quant à son expatriation :

*« Ecrire de soi, c'est toujours s'éloigner de la tribu et de son langage c'est affirmer la singularité d'un témoignage, c'est prendre de la distance. (...) Ici le rêve individuel s'oppose aux contraintes de la réalité ; ici le langage s'éloigne toujours plus de la banalité pour s'aventurer dans l'expression d'un malaise particulier. »<sup>435</sup>*

Comme nous l'avons relevé tout au long de ce travail de recherche, l'écriture de l'ailleurs en terre inconnue et la thématique de l'exil représentent toujours, et encore plus aujourd'hui avec les incessants mouvements migratoires, un large champ d'investigation.

De par leur richesse, elles soulignent la partie "humaniste" de la littérature en dressant des portraits d'individus en proie au néant, qui évoluent dans un éternel entre-deux, et dont l'existence se résume à l'incertitude.

---

<sup>435</sup> Jean Sgard, *Exil et littérature*, « Conclusion » in *Exil et littérature*, Mounier Jacques (dir.), Grenoble, Éditions Ellug, 1986, p.294

L'exil et son écriture sont l'expression d'une éternelle scission. Les textes qui en ressortent foisonnent de leçons de vie. Entre espérances et désillusions, ils tracent le parcours initiatique de ceux qui se cherchent encore.

En ce sens, nous retiendrons ces paroles du biographe Jean Sgard qui résument ce qu'est l'exil et son écriture :

*« L'expérience de l'exil est en cela dynamique et contradictoire ; elle entretient un va-et-vient entre l'ici et l'ailleurs, entre le passé et le futur, entre la nostalgie et l'espérance, entre l'exclusion et l'inclusion, entre le moi et les autres. De là vient son malheur, mais aussi sa richesse ; de là aussi son rôle éminent dans la création littéraire. »<sup>436</sup>*

Complexe et abondante, la littérature de l'exil dessine une autre vision de l'être humain ; celui qui, en dépit des obstacles, puise en lui-même, en ses souvenirs et sa vie antérieure, la force de toujours aller de l'avant, et de survivre à sa condition.

Nul doute que la thématique de l'exil et son écriture, les témoignages qui peuvent en découler promettent encore de nombreux ouvrages qui nous éclaireront davantage sur la condition de l'humain qui se disperse, et le sens profond de cet acte tant controversé.

---

<sup>436</sup> Ibid., p.293

**Bibliographie**  
**générale**



**Bibliographie :**

**1. Corpus :**

- Aisset Sadek, *L'Année des Chiens*, Alger, éditions Barzakh ,2011.
- Aisset Sadek, *Je fais comme fait dans la mer le nageur*, Alger, éditions Barzakh, 2011.
- Benlabed Salah, *Notes d'une musique ancienne*, édition canadienne, La Pleine Lune, 2007. Réédité à Alger, Apic, 2010.
- Benlabed Salah, *Le Dernier Refuge*, version numérique, éditions La Pleine Lune, 2011.
- Ben Mansour Latifa, *La Prière de la Peur*, Paris, éditions La Différence, 1997.
- Ben Mansour Latifa, *L'Année de l'Eclipse*, Paris, éditions Calmann-Lévy, 2001.

**2. Oeuvres littéraires autres :**

- Céline Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, éditions Denoël 1932, réédition Gallimard 1972
- Darwich Mahmoud, *La Terre nous est étroite*, Paris, éditions Gallimard, 2000.
- Stendhal, *Œuvres intimes*, Paris, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade. », 1981.
- Zitouni Ahmed, *Au début était le mort*, Paris, éditions Différences, 2008.

**3. Ouvrages de théorie littéraire :**

- Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, éditions Gallimard, 1984.
- Bakhtine Mikhaïl, *Questions de littérature et d'esthétique*, Moscou, Khoud. « Littérature », 1975.
- Baron Supervielle Silvia, *Le Pays de l'écriture*, Paris, éditions du Seuil, 2002.
- Barthes Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris, éditions du Seuil, 1973.
- Barthes Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, éditions du Seuil, Paris, 1984.
- Barthes Roland /Nadeau Maurice, *Sur la littérature*, Paris, éditions Pug, 1980.

- Burgi-Golub Noelle, « *D'exils en émotions, l'identité humaine* », in *Les Territoires de l'identité*, Paris, éditions l'Harmattan, 1999.
- Butor Michel, *Le Livre et les Livres, Répertoire IV*, Paris, éditions Minuit, 1974.
- Charles Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, éditions du Seuil, 1955.
- Compagnon Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, éditions du Seuil, 1979.
- Duchet Claude, « *Introductions. Positions et perspectives* », dans Claude Duchet, Bernard Merigot et Amiel van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- Genette Gérard, *Palimpsestes, la Littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- Genette Gérard, *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, 2002.
- Gignoux Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, éditions Ellipses, 2005.
- Grandjean Pernelle, *Construction identitaire et espace*, Paris, éditions le Harmattan, 2009.
- Gusdorf Georges, *Les écritures du moi*, Paris, éditions Odile Jacob, 1991.
- Halbwachs Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.
- Jakobson Roman, *Questions de Poétiques*, Paris, éditions du Seuil, 1973.
- Jenny Laurent, « *La Stratégie de la forme* », in *Poétique* n°27, Paris, éditions du Seuil, 1976.
- Kristeva Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, éditions Gallimard, 1988.
- Kristeva Julia, « *Problèmes de la structuration du texte* », *Théorie d'ensemble*, Paris, Tel Quel, éditions du Seuil, 1968.
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éditions du Seuil, 1975.
- Macherey Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, version électronique.
- Nodier Charles, *Questions de littérature légale*, Paris, éditions Crapelet, 1828.

- Piégay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, éditions Dunod, 1996
- Plaza Monique, *Écriture et folie*, Coll. Perspectives critiques, Paris, Presses Universitaires de France 1986.
- Ricœur Paul, *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*, Paris, éditions Seuil, 2000.
- Riffaterre Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, éditions du Seuil, 1983.
- Sollers Philippe, « *Ecriture et révolution* », Théorie d'ensemble, coll. Tel Quel, Paris, éditions Seuil, 1968.
- Sollers Philippe, « *Niveaux sémantiques d'un texte moderne* », Théorie d'ensemble, coll. Tel Quel, Paris, éditions du Seuil, 1968.
- Todorov Tzvetan, *Les Abus de la Mémoire*, Paris, éditions Arléa, 1995.
- Todorov Tzvetan, *Mémoire du mal, Tentation du Bien, enquête sur le siècle*, Paris, éditions Robert Laffont, 2000.

#### **4. Critique littéraire :**

- Belloc Gabriel, Brahim-Chapuis Denise, *Anthologie du roman maghrébin négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française (de 1945 à nos jours)*, Paris, éditions CILF- Delagrave, 1986.
- Chasse Malcolm et Shaw Christopher, *The Dimensions of Nostalgia dans The imagined Past: History and Nostalgia*. Manchester University Press, 1989.
- Christiane Chaulet-Achour, « *Latifa Ben Mansour: portrait.* », Algérie Littérature/Action 10 (1997).
- El Nossery Névine, *Témoignages fictionnels au féminin, une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne*, Amsterdam, éditions Rodopi, 2012.
- Hoffman Eva, *The New Nomads, Letters of transit: reflections on exile, identity, language, and loss*, New York, éditions André Aciman, New Press, 1999.
- Huston Nancy, *Lettres parisiennes : autopsie de l'exil avec Leïla Sebbar*, Barrault, 1986; Paris. Réédition format poche J'ai lu, 1999.
- Huston Nancy, *Nord Perdu*, Arles, éditions Actes Sud, Leméac, 1999.

- Kaufmann Jean-Claude, *L'invention de soi : une théorie de l'identité*, Paris, éditions Hachette, 2005.
- Kasbarian-Bricourt Béatrice, *Exil : la vie en suspens (essai)*, ouvrage publié à compte d'auteur, 1998.
- Lalagianni Vassiliki dans *Espace Méditerranéen, Ecritures de l'exil, migrances et discours postcolonial*, Paris, éditions Francopolyphonies, 2014.
- Lucie Lequin, «D'exil et d'écriture», in: *Gabrielle Pascal (dir.), Le roman québécois au féminin*, Montréal, Triptyque, 1995.
- Mokhtari Rachid, *La Graphie de l'Horreur, Essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, Alger, éditions Chihab, 2002.
- Mounier Jacques, introduction à l'ouvrage collectif *Exil et littérature*, Grenoble, éditions Ellug, 1986.
- Munro, Martin, *Exile and Post-1946 Haitian Literature*, Liverpool University Press, 2007.
- Robette Nicholas, « *A la croisée de l'espace et de l'identité : les espaces hérités* » in *Construction identitaire et espace*, Paris, L'Harmattan (collection Géographie et culture) ,2009.
- Samoyault Tiphaine, *L'intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, éditions Nathan, 2001.
- Sgard Jean, « *Conclusion* » in *Exil et littérature*, Mounier Jacques (dir.), Grenoble, Éditions Ellug, 1986.
- Stroinska Magda et Cecchetto Vittorina, *Exile, Language et Identity*, Berne, éditions Lang, 2003.
- Talahite-Moodely Anissa, *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007

## **5. Ouvrages généraux :**

- Chevalier Jean, *Le Soufisme*, Paris, éditions Presses Universitaires de France, 1996.

- De Chateaubriand François-René, *Mémoires d'outre-tombe*, 3 L29 chapitre 1, dans l'édition en ligne de la BNF.
- Dictionnaire Maxipoche 2010, Larousse Dictionnaires, Paris, éditions Larousse, 2009.
- Dominique Eddé, *Lettres Posthumes*, Paris, éditions Gallimard, 1989.
- Jaccottet Philippe, Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- Khadim Jihad Hassan, *Les Exilés, Chants de la folie de l'Etre et autres poèmes* (traduit de l'arabe, en collaboration avec Serge Sautreau, Paris, éditions Tarabuste, 2001.
- Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, éditions Gallimard, 1993.
- Ramos Elsa, *L'invention des origines .Sociologie des ancrages identitaires*, Paris, éditions Armand Colin, 2006.
- Roud Gustave, *Poèmes de Hölderlin*, Lausanne, Mermod, 1942. Réédition Lausanne, Bibliothèque des Arts, 2002.
- Trigano Shmuel, *Le Temps de l'exil*, Paris, Manuels Payot, 2001.

## **6. Articles :**

- Achour Christiane, *Mémoire et Algérianité*, rubrique Livre du mois, L'Actualité Littéraire (pour le numéro de l'article, et sa date de parution, nous n'avons pas pu les avoir car le site est inaccessible)
- Barthes Roland, « *Théorie du texte* », Encyclopaedia Universalis, corpus 22, 1975
- Dridi Daikha , *Alger-Paris , et la déglingue de Sadek Aisset* (mai 2004) , extrait des annexes d'une édition consacrée à la trilogie de Sadek Aissat,Alger , Alger , 2011.
- Di Méo Guy, *Le rapport identité/espace. Eléments conceptuels et épistémologiques* in *Construction identitaire et espace*, sous la direction de Pernelle Grandjean, Paris, éditions L'Harmattan ,2009.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00281929/document>

- Dubar Claude, *Paul Ricœur, La mémoire, l'histoire, l'oubli*, in Temporalités (en ligne), 2004.

<http://temporalites.revues.org/679>

-Mérigot Bernard, « *Lecture de the clockwork testament d'Anthony Burgess* » in Sociocritique, 1979.

- Sélom Gbanou, « *Tierno Monénembo : la lettre et l'exil* » in Tangence, n°71, Figures de l'exil dans les littératures francophones.

-Tim Unwin, *Ecrire l'exil ; rupture et continuité* in Mots Pluriels, n°17, Avril 2001.

### **7. Revues :**

- Michael Riffaterre, « *La trace de l'intertexte* », La Pensée n°215, octobre 1980.

- Michael Riffaterre, « *L'intertexte inconnu* », Littérature n°41, février, 1981.

- Michael Riffaterre, *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant*, Revue d'esthétique n°1-2,1979.

- Régine Waintrater, *Exil et nostalgie, un lien consubstantiel*, dans Dialogue n°205, 2014.

### **8. Sitographie :**

#### Exil :

Boda Ayouch Amina, *La nostalgie et l'exil*.

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0014385599800656#:~:text=La%20nostalgie%20se%20situe%20dans,l'empreinte%20des%20images%20primordials.>

- Bruneau Michel, *Les territoires de l'identité et la mémoire collective en diaspora*

<https://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2006-4-page-328.htm>

- Définition de l'exil.

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Exil>

- Définition de la folie.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/folie/34399>

-Définition de l'exil.

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exil/32134>

- Dubar Claude, « *Paul Ricœur, La mémoire, l'histoire, l'oubli* »

<http://temporalites.revues.org/679>

-Feschet Valérie, Isnart Cyril, Introduction. Reconstruire le pays perdu.

<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2013-1-page-5.htm>

-Waintrater Régine, *Exil et nostalgie, un lien consubstantiel*

<https://www.cairn.info/revue-dialogue-2014-3-page-65.htm>

- El Nossery Nevine, *Témoignages fictionnels au féminin, une réécriture des blancs de la guerre civile algérienne.*

<https://jugurtha.noblogs.org/files/2018/06/Temoignages-fictionnels-au-femi-El-Nossery-Nevine.pdf>

Intertextualité :

- Scarpa Marie, Dialogisme (Université de Lorraine)

<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/64-dialogisme>

A propos de Latifa Ben Mansour

-Trois questions à Latifa Ben Mansour, Sud-Ouest, 09 juin 1997.

[https://archives.sudouest.fr/search/?query=Latifa%20ben%20Mansour&publication\\_date\\_from=01/01/1997&publication\\_date\\_to=31/12/1997&page=1](https://archives.sudouest.fr/search/?query=Latifa%20ben%20Mansour&publication_date_from=01/01/1997&publication_date_to=31/12/1997&page=1)

**Thèses et mémoires consultés en ligne:**

-Benachour Kaïs, *La thématique de la migration dans la littérature algérienne de langue française -Textes et contextes-*, sous la direction du Pr Ali Khodja Jamel, thèse de doctorat, Université Constantine 1, 2015 /2016.

-Fatima Benayoun, *Les effets de la décennie noire sur la littérature féminine en Algérie*, mémoire de maîtrise, Université York Toronto, avril 2019.

[https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/36328/Benayoun\\_Fatima\\_2019\\_Masters.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/36328/Benayoun_Fatima_2019_Masters.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

-Bouhadjar Rima, *Analyse intratextuelle de Simorgh et Laëzza de Mohammed Dib*, sous la direction du Pr Logbi Farida, mémoire de magister, Université Constantine 1, 2008/2009.

<https://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BOU1191.pdf>

-Boukezoula Inès, *Ecriture et oralité dans l'œuvre de Latifa Ben Mansour*, sous la direction du Dr Redouane-Benslimane Radia et du Pr Bruno Gelas, thèse de doctorat, Université Constantine 1, 2017/2018.

[file:///C:/Users/user/Downloads/2930-](file:///C:/Users/user/Downloads/2930-%D9%86%D8%B5%20%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84-5918-2-10-20181230%20(1).pdf)

[%D9%86%D8%B5%20%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84-5918-2-10-20181230%20 \(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/2930-%D9%86%D8%B5%20%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84-5918-2-10-20181230%20(1).pdf)

-Boukri Souhila, *L'exclusion dans les œuvres de Leila SEBBAR. Corpus étudiés : Le Chinois vert d'Afrique, Parle mon fils, parle à ta mère et Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, thèse de doctorat, Université d'Oran 2, 2015/2016.

<https://docplayer.fr/61029205-These-de-doctorat-option-sciences-des-textes-litteraires.html>

-Diouf Mbaye, *L'énonciation de l'exil et de la mémoire dans le roman féminin francophone : Anne Hébert, Aminata Sow Fall, Marguerite Duras*, sous la direction de K. Bisanswa Justin, thèse de doctorat, Université Laval, 2009.

<file:///C:/Users/user/Downloads/26250.pdf>

-Edem Koku Awumey, *Tierno Monénembo, écriture de l'exil et architecture du moi*, sous la direction du Pr Mouralis Bernard, thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, décembre 2005.

<file:///C:/Users/user/Desktop/L'exil.pdf>

-Demmen Debbih Meriem, *Lectures intertextuelles dans « Puisque mon cœur est mort » de Maïssa Bey*, sous la direction du Dr Nabti Amor, mémoire de master, Université Laarbi Ben M'hidi, Oum El Bouaghi, 2016/2017.

<http://bib.univ->

[oeb.dz:8080/jspui/bitstream/123456789/2733/1/Demmen%20debbih%20Meryem.pdf](http://bib.univ-oeb.dz:8080/jspui/bitstream/123456789/2733/1/Demmen%20debbih%20Meryem.pdf)



-Hoarau Stéphane, *Écriture de l'exil, exils des écritures - Lecture croisée des mouvements d'exils dans les œuvres d'auteurs francophones contemporains : Monique Agénor, Jean-Marie G. Le Clézio, Nabile Farès, Jean Lods*, sous la direction de Bonn Charles et Marimoutou Jean-Claude Carpanin, thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2008.

[http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2008/hoarau\\_s#p=10&a=TH.2.1.1](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2008/hoarau_s#p=10&a=TH.2.1.1)

[https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/36328/Benayoun\\_Fatima\\_2019\\_Masters.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/36328/Benayoun_Fatima_2019_Masters.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

-Lokoraï Halima Yousra, *Voyages, mémoire et identité chez Assia Djébar et Salim Bachi*, sous la direction du Pr Benachour Nedjma, thèse de doctorat, Université Constantine 1, 2019.

<http://archives.umc.edu.dz/bitstream/handle/123456789/136651/LOK1545.pdf?sequence=1>

## Résumé :

Dans ce modeste travail, nous avons tenté de mettre en lumière ces œuvres caractérisées par l'exil de leurs auteurs. Cette littérature traitant de la condition exilique propose une autre interprétation des écrits de l'expatriation, en les mettant en rapport avec un contexte donné, celui de la décennie noire en Algérie. Il s'agissait pour nous de faire valoir ces écritures regorgeant de personnages forts symboliques, qui poussent à une profonde réflexion sur la condition humaine.

A travers cette analyse, nous avons essayé de faire connaître ces écrivains algériens de l'ailleurs en nous penchant sur leurs œuvres, en mettant en exergue leur aspect intertextuel, leurs éléments paratextuels qui démontrent toute la richesse de cette littérature de l'exil.

Nous nous sommes penchés, en dernier lieu, sur cette écriture de l'exil et sur ses caractéristiques. Entre identité, nostalgie et sentiment de perte, nous avons découvert qu'elle lève le voile sur les déchirures de l'âme humaine. Nous y avons décelé toute son originalité et l'intérêt qu'elle peut susciter.

## ملخص:

في هذا العمل المتواضع، حاولنا تسليط الضوء على هذه الأعمال التي تتميز بنفي مؤلفيها. تقدم هذه الأدبيات التي تتناول حالة المنفى تفسيرًا آخر لكتابات الاغتراب، من خلال ربطها بسياق معين، وهو سياق العقد الأسود في الجزائر. كان علينا أن نروج لهذه الكتابات المليئة بالشخصيات الرمزية للغاية، مما يدفع إلى التفكير العميق في حالة الإنسان.

من خلال هذا التحليل، حاولنا أن نجعل هؤلاء الكتاب الجزائريين معروفين من أماكن أخرى من خلال التركيز على أعمالهم، وإبراز جانبهم المتداخل، وعناصرهم شبه النصية التي تظهر ثراء أدب المنفى هذا. أخيرًا، نظرنا إلى هذه الكتابة عن المنفى وخصائصه، بين الهوية والحنين والشعور بالضيق، اكتشفنا أنها ترفع الحجاب عن دموع الروح البشرية. لقد رأينا فيه كل أصالته والاهتمام الذي يمكن أن يثيره.

## Abstract:

In this modest work, we have tried to shed light on these works characterized by the exile of their authors. This literature dealing with the exilic condition offers another interpretation of the writings of expatriation, by relating them to a given context, that of the black decade in Algeria. It was for us to promote these writings full of very symbolic characters, which prompt a deep reflection on the human condition.

Through this analysis, we have tried to make known these Algerian writers from elsewhere by focusing on their works, highlighting their intertextual aspect, their paratextual elements which demonstrate all the richness of this literature of exile.

Finally, we looked at this writing of exile and its characteristics. Between identity, nostalgia and a sense of loss, we discovered that it lifts the veil on the tears of the human soul. We have seen in it all its originality and the interest it can arouse.