

RÉPUBLIQUE ALGERIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITÉ MENTOURI CONSTANTINE

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et Littérature Françaises

MÉMOIRE

Présenté pour l'obtention du diplôme de magistère
Option : littérature de langue française et interculturalité

Distorsion spatio-culturelle
dans
"Le Passeport" de AZOUZ BEGAG

Par

M. ZID Mehdi

Sous la direction de M. ALI KHODJA Djamel, Professeur
à l'Université Mentouri Constantine

Devant le jury :

Président : M. ABDOU Kamel, Docteur

Rapporteur : M. ALI KHODJA Djamel, Professeur

Membre (s) : M^{me}. BENACHOUR Nedjma, Docteur

M. BOUSSAHA Hassen, Docteur

Au Printemps,

Qui de Papillon me comble et me ravit

A l'Été des romances aux âmes meurtries

A l'Automne qui de vertu berce et chérit

A l'Hiver qui de pluie abreuve et bénit

Au Soleil et la Lune

Que Dieu les garde unis

Que les Astres ailleurs m'excusent je les prie

D'accepter les remords d'une mémoire étourdie

A leur égard je garde une place à l'esprit

Et que la grâce divine leur soit consentie

Au terme j'émerge cette parole ravie

Gloire à Dieu et à son Prophète béni

Ceci est une dédicace écrite spécialement pour des gens de valeur sans qui je n'aurai pas réussi ce travail. (ZID MEHDI)

*« Il y a plus de vérité dans l'encre du savant
que dans le sang du martyr. »¹*

¹ Tournier M., *Le miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1996, p.125.

- INTRODUCTION -

INTRODUCTION

Lors d'une lecture non avertie du roman *Le Passeport* de Azouz Begag et dès les premières pages, une impression d'écart se fit sentir, une espèce de confusion se déploie, des points d'interrogations défilent alors dans l'imaginaire, incitant le lecteur à chercher des points d'amarrage dans un cadre spatial indéfini. Et au fur et à mesure qu'on avançait dans cette lecture, des éléments venaient conforter cette idée de décalage : éléments d'ordre spatial, linguistique et d'autres de nature culturelle. C'est alors qu'une question au sujet de l'identité de l'auteur apparue comme appropriée, car ce décalage pourrait avoir comme explication les origines du romancier. En effet, d'origine algérienne, Azouz Begag est né en France dans la banlieue lyonnaise. Sa contestation politique est le sens d'un travail qui questionne sans cesse la position de l'entre-deux (cultures, pays, frontières, temps). Il publie une trentaine de livres, essais, romans dont le sujet porte sur les différents soucis auxquels sont confrontés les jeunes d'origine maghrébine, pris entre deux cultures, entre tradition et modernisme: pauvreté, racisme, chômage, et désespoir : thèmes prisés des romanciers « beurs », catégorie à laquelle appartiendrait sans doute Azouz Begag puisque selon Regina Keil, la littérature beur « *se déroule selon deux grands axes thématiques : 1- la vie en banlieue au quotidien, [...] caractérisée par les problèmes de chômage et de racisme ordinaire [...] 2- les problèmes d'identité double ou déchirée [...].* »²

Avec *Le Passeport*, Begag ne s'éloigne pas du thème de l'immigration vue que son personnage principal *Zoubir El Mouss* se présente lui même comme suit :

«Un jour, mon père a été estampillé bon pour la France, alors je suis né là-bas...» (p.8)

S'agit-il d'un roman autobiographique où l'auteur tout en s'inspirant de son vécu et de son expérience produit un discours sur la France et sur la crise identitaire que vit

² Regina Keil, « Entre le politique et l'esthétique : littérature « beur » ou littérature « franco - maghrébine » ? », in *Itinéraires et contacts de cultures, Poétiques croisées*, volume 14, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 160-169.

la communauté maghrébine partagée entre sa culture d'origine, celle qu'elle a quitté et une culture "d'accueil", celle qui l'a reçu ?

Cette fois-ci l'espace dans lequel se déroule l'intrigue se situe de l'autre côté de la mer méditerranée, là où sont nés les parents du romancier et donc le premier axe thématique – selon la définition de Regina Keil - n'est plus car on est loin de la vie en banlieue lyonnaise avec ses problèmes de chômage et de racisme. Begag de par ses origines algériennes et à l'instar de Abed Charef³, Aïssa Khalladi⁴, Yasmina Khadra⁵, Rachid Boudjedra⁶ et bien d'autres romanciers ; s'engage et s'inscrit dans cette littérature d'urgence et d'engagement caractérisée par la violence et la peur. Peut-on toujours parler d'un « roman Beur » ? *Le Passeport* raconte l'histoire de quatre « flics », une « Toyota », des missions dans une ville où il ne se passe pas de jour sans atrocités commises par « les fous d'Allah » : un roman palpitant que présente Azouz Begag dont seules les origines sont algériennes, il ne vit pas en Algérie. On peut supposer que ce qu'il décrit à travers son roman, il ne l'a pas vécu durant la "décennie noire", phase ainsi baptisée pour qualifier les années 90.

S'il ne s'agit pas d'un roman « Beur » car il ne se déroule pas en France peut-on dire que c'est un roman autobiographique car tout comme Begag ; *Zoubir* est le fils d'un immigré ou alors biographie d'un proche que notre auteur s'est approprié ? Polar vu le sujet traité ? Sommes-nous face à une difficulté de classement ?

Ce qui nous amène à la question suivante : l'écart géographique entre les deux rives n'aurait-il pas des incidences sur la forme même des écrits ? Ne conduit-il pas à l'établissement d'un « effet de réel » autre que la réalité vécue ? Entre réalité et fiction, la frontière est souvent frêle. Le roman peut traduire la réalité

³ Charef Abed, *Au nom du fils*, Paris, éd de L'Aube, 1998.

⁴ Aïssa Khalladi, *Peurs et mensonges*, Paris, éd Le Seuil, 1997.

⁵ Yasmina Khadra, *Morituri*, Paris, éd Baleine, Coll. Instantanés de polar, 1997.

⁶ Rachid Boudjedra, *Timimoun*, Paris, éd Denoël, 1994.

sociale comme il peut aussi bien la trahir. Les termes de «roman» et de «romanesque» désignent des récits propres à déformer, à idéaliser, à masquer la vie sociale réelle. Cependant, qu'il soit réaliste ou irréaliste à l'extrême, le roman est le genre où se lit le plus nettement la structure d'une société. L'historien Charles André Seignobos dit :

«Volontairement et explicitement, le romancier réaliste décrit une société avec un souci d'exactitude; le romancier non réaliste le fait sans le vouloir»⁷

Tenter de répondre à ces interrogations éclairera sans doute notre démarche afin de mettre la main sur une éventuelle distorsion spatio-culturelle dans *Le Passeport* de Azouz Begag.

Cette distorsion spatio-culturelle reflète une crise identitaire qui se joue également sur un plan individuel ayant pour question : *qui suis-je ?* Dans *Le Passeport ; Zoubir* s'interroge :

« Etais-je vivant ou mort? » (p.88)

« Suis-je mort ou vivant ? » (p.107)

C'est le deuxième axe thématique de la littérature beur (selon la définition de Regina Keil) ce qui nous amène à nous interroger sur la notion d'identité : l'identité est cet élément-clé de la réalité subjective, et comme toute réalité subjective, elle se trouve dans une relation dialectique avec la société. Elle est formée par des processus sociaux. Une fois fixée, elle est conservée, modifiée, ou même reformée par des relations sociales.⁸ D'une part nous avons l'identité culturelle relative à l'auteur : car son appartenance à une culture donnée le détermine dans son rapport au monde et lui accorde un imaginaire qui lui est propre, d'autre part on a l'identité littéraire : ce qui permet d'identifier un écrit comme étant un roman, un poème, une

⁷ M. Zérafra, *Roman et société*, Parism P.U.F., 1971, rééd. 1976. p.135.

⁸ Berger P. & Luckmann T., *La construction sociale de la réalité*, ouvrage traduit de l'américain par Pierre Taminioux, Paris, Armand Colin, 1996, p.235.

pièce de théâtre, etc. La culture étant le fruit de relations sociales donc par extension la littérature enrichit les contours de ce panorama social : partant de ce postulat, pourrait-on dire que l'identité culturelle définit l'identité littéraire ? Lorsqu'un auteur alterne deux cultures cela a-t-il des conséquences sur sa production littéraire ?

Le Passeport illustre bien cette dialectique : cela constitue un premier critère dans le choix de ce roman, le deuxième est en rapport avec le peu de lectures critiques qui ont été faites à propos de ce roman ; bien que sa publication ne soit pas récente : serait-ce parce que Azouz Begag est -comme nous l'avons déjà présenté- un «romancier Beur»ce qui le cantonnerait dans cette littérature d'immigration à propos de laquelle Abdallah Mdarhri-Alaoui dit:

« Le roman Beur n'apporte pas d'innovation particulière dans la construction de récit proprement dit, [...] de manière générale, le récit est simple. Linéaire ou non linéaire [...]»⁹

Ou bien cela découle du fait que ce roman pose une difficulté de classement, son genre vacillant entre l'écriture « Beur », l'autobiographie, la biographie et le roman policier même si tous les articles publiés à son sujet s'accordent à dire qu'il constitue une continuité avec *Le Gone du Chaâba*¹⁰ écrit en 1986, œuvre collant à la réalité des banlieues françaises et vingt ans après ,le petit banlieusard lyonnais de retour au pays de son père, devient « un gardien de la paix », quarante ans, divorcé et père de deux filles, continue d'exercer son métier malgré bon gré voulant à tout prix fuir Alger la Blanche : capitale ternie à la face tailladée, offensée dans sa dignité et meurtrie par la violence et le silence.

⁹ « Place de la littérature « Beur »dans la production franco-maghrébine », *Littératures des Immigrations I-Un espace littéraire émergent*, n°7, Paris, L'Harmattan, 1995, p.47.

¹⁰ *Le Gone du Chaâba*, Paris, Ed. Du Seuil, 1986

Nous nous proposerons donc, dans ce travail, d'étudier *Le Passeport*, selon trois principaux axes ; ceci afin de répondre aux besoins de notre problématique.

Dans un premier temps, nous essaierons de régler la question du genre dans *Le Passeport* de Azouz Begag. Nous nous demanderons à quelle catégorie générique cette oeuvre appartient-elle et dans quelle mesure nous pouvons parler d'un « mélange des genres » pour la caractériser.

On abordera par la suite les spécificités de l'écriture de Azouz Begag aux niveaux thématique et stylistique en tentant de dégager les thèmes récurrents, les images qui hantent et parcourent le texte.

Ce qui nous amènera à une question très courante en littérature : celle de l'interculturalité compte tenu de la double appartenance d'Azouz Begag, un auteur à l'imaginaire qui puise dans deux cultures différentes. L'interculturalité de l'auteur aurait-elle un quelconque impact sur sa production ? La langue étant le reflet de la personnalité du romancier, de ses origines, de ses croyances aussi bien que sa classe sociale et le milieu dans lequel il évolue. *Le Passeport* de Azouz Begag ne serait-il pas l'affirmation d'une méconnaissance de la société algérienne, de ces rouages et mécanismes ou bien ce serait un effet inéluctable d'une distorsion spatio-culturelle.

PREMIERE PARTIE

- QUESTION DE GENRE -

I. LE PASSEPORT : ROMAN « BEUR » ?

II. ALLER VERS LA FICTION RETOUR A LA REALITE :

L'AUTOBIOGRAPHIE ?

1) Définitions

2) Indices

3) Sens

III. LA RECEPTION

PREMIERE PARTIE : QUESTION DE GENRE

Azouz Begag est -comme nous l'avons déjà présenté- un «romancier Beur» qui préfère ironiser à ce propos en définissant ce terme ainsi :

« mot désignant une substance alimentaire grasse et onctueuse [...] Voudrait maintenant désigner une population issue de l'immigration maghrébine...on a eu Pain et Chocolat...manquait le Beur. Décidément l'immigration ça se mange bien au petit déjeuner ! »¹¹

Ce qui nous mène à se dire qu'il reprendrait peut être dans *Le Passeport* les thèmes de la vie en banlieue caractérisée par le chômage et le racisme. Mais non ! Begag choisit cette fois ci non pas seulement de sortir des banlieues mais il prend le bateau et revient en Algérie ; terre natale de ses parents, pas exactement à Sétif d'où il est natif mais à Alger la capitale comme on préfère l'appeler « La Blanche » ou encore «al-Jazā'ir».

Tahar Djaout disait dans son article « une littérature au " Beur" Noir » à propos de l'écrivain :

« Chaque homme est capable d'écrire un livre pour raconter sa vie, l'écrivain est celui qui va au-delà. »¹²

Begag ne se paye-t-il pas là un retour aux sources en changeant de cadre spatial N'essayerait-il pas d'aller « au-delà » du genre littéraire qui l'a vu naître comme pour réaffirmer Tahar Djaout?

Tentative pour décoller l'étiquette « Beur » afin d'échapper au ce « *petit déjeuner* » comme le dit lui-même en définissant l'appellation « beur ».

¹¹ Begag, A. et Chaouite, A. *Ecarts d'identité*.Paris.Seuil.1990.
Coll. : « Point-Virgule », p.9et10.

¹² Djaout, T. « une littérature au " Beur" Noir », *Poétiques Croisées de Maghreb*, Itinéraires et Contacts de cultures, Paris, L'Harmattan, volume14, 1991, p.156.

Nous allons entreprendre de régler la question du genre : si ce roman est « Beur » comprend-t-il des éléments «autobiographiques » et s'il s'agit d'éléments biographiques d'une tierce personne pourquoi l'auteur en a-t-il fait un polar à la première personne. Ne pourrait-on pas alors parler d'une « écriture nouvelle », caractérisée par le brassage des cultures et des genres littéraires entre lesquelles les frontières seraient fragiles ?

1. LE PASSEPORT : ROMAN « BEUR » ?

Nous allons, à présent, revenir sur certains détails afin de souligner, dans le texte, des éléments d'écriture « beur » qui pourraient servir d'argument à notre démonstration.

Dans son roman, *Le Passeport* Azouz Begag, a, en effet, recours à l'oralité pour casser le registre littéraire élevé. Il emploie donc un lexique et une syntaxe de la langue parlée, afin d'être au plus près de ses personnages. Le français relâché avec ses différents répertoires, le familier, le vulgaire et l'argot se caractérise non seulement par un choix de lexique non standard, mais aussi par une prononciation et une syntaxe qui s'écartent de la norme. Ces deux composantes portent l'empreinte de plusieurs caractéristiques du français parlé. A la différence des caractéristiques qui marquent la langue très soutenue, à savoir la nasalité, le ralentissement et les pauses longues, la caractéristique qui frappe l'oreille de tout auditeur des niveaux de langue inférieurs à la norme est «le relâchement de l'articulation ». Cette caractéristique est d'autant plus remarquable et surprenante que le français standard possède une articulation tendue :

« La conséquence est un affaiblissement de sons, rendus plus vulnérables. On l'interprète généralement comme une tendance au «moindre effort », en un jugement dépréciatif englobant l'affaiblissement des voyelles et des consonnes, les modulations de la courbe intonative, la caducité du -e

muet, la réduction des groupes consonantiques, les assimilations,... »¹³

Cette tendance au moindre effort explique pourquoi les locuteurs cherchent en combinant les sons à épargner les mouvements articulatoires qui ne sont pas indispensables.¹⁴

Nous avons alors remarqué l'élision du (e) muet et de la consonne qui la suit comme dans le cas du pronom démonstratif celui-là [s lɥila] prononcé par Mo le nouveau collègue qui dit concernant *Zoubir* «çui-là » [sɥila] et reprise en italique par le narrateur ensuite :

*«- On ne sait même plus s'il est mort ou vivant, çui-là.
Il a dit çui-là et au début cette insignifiance m'a irrité, [...] » (p.181)*

Si le pronom comprend initialement trois syllabes, la prononciation relâchée du protagoniste le réduit à deux seulement.

Les réductions «sont d'autant plus fréquentes que le débit est plus rapide et l'articulation moins surveillée. Elles interviennent la plupart du temps en position inaccentuée. »¹⁵

La troncation des voyelles inaccentuées est, par ailleurs, manifeste dans la suppression du [y] du pronom personnel tu [ty] et ce devant les voyelles.

«Le [y] de (tu) [...] disparaît en usage familier quand le verbe suivant commence par une voyelle, règle qui dans certains usages peut être étendue à la position préconsonantique »¹⁶

¹³ Gadet, F. *Le Français populaire*, collection Que sais-je, PUF, Paris, 1992, p. 29.

¹⁴ Cf. Derivery, N. *La Phonétique du français*, Seuil, Paris, 1997, p.36.

¹⁵ Gadet, F. op.cit, p. 44.

¹⁶ Gadet, F. *Le Français ordinaire*, Armand Colin, Paris, 1989, p. 104.

Selon l'auteur, nous entendons [te] pour «tu es » :

« Et toi, t'es pas bizarre? » (p.44)

Le dialogue suivant entre le terroriste de la fréquence radio et les passagers de la Toyota est révélateur d'un autre phénomène phonostylistique:

« Le paradis est le destin de nos morts. [...]On vous
aura chez vous
Nous étions cloués à nos sièges
-Eh ben, putain ! a lâché Karamel.» (p.32)

Dans l'exemple précédent, nous pouvons remarquer la prononciation relâchée «Ben » de l'adverbe «bien ». C'est ce qu'on appelle la troncation des semi-voyelles après consonnes. Le policier laisse tomber le [j] de bien. Cette troncation a pour conséquence une prononciation plus facile. Bien [bj] devient ben [b]. La prononciation hâtive peut porter sur la suppression et l'annulation du (il) impersonnel dans les tournures [il y a] et [il faut]. Cette prononciation spontanée basée sur l'élision du pronom impersonnel «il » nous la retrouvons dans l'énoncé d'*Osmane* :

« [...] c'est la guerre, mon vieux...faut s'adapter. »
(p.38)

Ou encore cet extrait du dialogue qui a eu lieu entre *Zoubir* et *Dahlia*:

«-Moi j'ai été mariée à un fou pendant un an et
demi...
-Un fou comment ?
-Un fou
-Y en a beaucoup de genres...
- Un malade mental, il me tapait... » (p.108)

Outre ces phénomènes relatifs à la prononciation, la syntaxe ne s'encombre pas des règles de la grammaire française. Les marques de négation sont, par exemple, laissées de côté. En effet, la chute de (ne) est une illustration typique du principe d'économie, trait spécifique de la langue parlée.

« Cette simplification, surtout, est dans le droit fil de la tendance au raccourci, d'autant qu'elle n'entraîne aucune ambiguïté de sens. Elle est structurellement normale »¹⁷

L'emploi de la forme unique (pas) peut être un indicateur du langage parlé, relâché opposé au style formel élaboré. Lorsqu'ils se sentent surveillés, les locuteurs ont tendance à avoir recours à la tournure (ne...pas), alors qu'ils peuvent omettre, même inconsciemment, le (ne) quand ils ne sont pas observés.

Exemple de la réponse de *Zoubir* à *Osmane* à propos des terroristes sur la fréquence radio :

*« -Pourquoi tu me demandes ça, jeune con, tu crois que c'est moi qui leur ai envoyé par la poste ?
- Non, c'est pas ce que je voulais dire... » (p.37)*

Autre caractéristique de la langue parlée, la récurrence de «on ». En effet, les (on) sont abondants dans le roman, ils ne se comptent pas.

« Ce pronom sujet on, tantôt indéterminé et tantôt inclusif, rend d'immenses services aux locuteurs dans l'usage quotidien de la langue »¹⁸

De par ce qui précède, les (on) se divisent en deux genres : «on » indéfini et «on » substitut d'embrayeurs. Le premier est «un élément autonome qui désigne un sujet

¹⁷ Molinie, G., *Le français moderne*, collection Que sais-je, PUF, Paris, 1991, p. 67.

¹⁸ Sauvageot, A. *Français écrit, français parlé*, Larousse, Paris, 1962, p. 132.

humain indéterminé »¹⁹. *Le Passeport* comprend plusieurs «on » indéfinis dont nous relevons à titre d'exemple :

«Je suis Abdelkader. On m'appelle Gorigori » (p.69)

Dans la citation précédente, le référent de (on) reste vague, imprécis et non identifié. Nous n'arrivons pas à déceler un antécédent auquel il renvoie. Nous nous demandons s'il désigne la clientèle du taxi, les amis ou tout le monde, rien ne l'indique.

En effet, «dès que pour une raison quelconque, le locuteur se refuse à mettre en cause un sujet déterminé, il recourt à la formule avec on »²⁰. (On) qui s'applique à un ensemble de personnes indéterminées. Il désigne «tout être humain ou un ensemble de personnes ou une personne dont l'identité n'est pas précisée »²¹

D'autre part, le second genre de «on » est le (on) substitut d'embrayeurs.

«Dans l'usage courant, on tend à se substituer à nous [...], c'est d'ailleurs le seul terme avec lequel il peut être associé dans une structure dite disloquée : on ne peut pas dire Moi, on....ni vous, on... ni eux, on..., mais seulement, nous, on... »²²

Dans ce cas, le (on) est inclusif, en ce sens qu'il s'applique au locuteur. Le (on) dans une phrase telle que :

*«On s'en fout. Ce qui compte c'est où tu vas mourir »
(p.16)*

¹⁹ Maingueneau, D. *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1994, p. 24

²⁰ Sauvageot, A. op.cit., p. 132.

²¹ Pougeoies, M. *Dictionnaire didactique de la langue française*, édition Armand Colin, Paris, 1996, p. 301.

²² Maingueneau, D. op.cit, p. 24.

Le (on) employé par *Osmane* ici réfère à toute personne se trouvant dans le bureau y compris *Osmane*

Le pronom «on » prime le «nous » dans la langue parlée familière Le pronom «on » paraît lorsque Simon veut dire (nous) :

«On rentre au commissariat pour informer Osmane de ce bordel » (p.35)

Dans cette citation, le (on) remplace le locuteur et ses collègues. Mais parfois, le (on) vient supplanter en dehors du (nous) le (vous).

« On va rester là à contempler ça ?s'est offusqué un homme d'une quarantaine d'années qui tenait un sac à provisions à la main » (p.28)

Selon Dominique Maingueneau le «on permet aussi de contourner la difficulté quand quelque obstacle entrave l'usage d'une 2^{ème} personne »²³. Dans l'énoncé précédant, l'homme en question est un badaud qui a peur de s'adresser directement aux policiers.

L'interrogation ne manque pas d'être touchée par la langue parlée. Si le français connaît trois genres d'interrogation : par inversion (simple si le sujet est pronominal ou complexe si le sujet est un syntagme nominal), par est-ce que et par intonation, c'est ce dernier genre qui a la primauté dans l'usage quotidien. « [...] la langue parlée répugne à employer les deux premières constructions »²⁴ et tend à marquer l'interrogation par la modulation.

L'auteur a, sans nul doute, eu recours aux trois formes interrogatives. Mais, si l'interrogation par inversion et par est-ce que s'imposent du fait qu'elles sont les plus utilisées dans la langue écrite, l'interrogation par intonation a été employée pour donner plus de fidélité au discours d'où la récurrence de la troisième forme.

²³ Maingueneau, D. op.cit, p. 24.

²⁴ Sauvageot, A. op.cit., p. 106.

Nous relevons à titre d'exemple la question posée par *Karamel* au début de roman :

«*Salut .alors ça va ? T'as pu dormir cette nuit ?* »
(p.11)

Il ne faut pas également négliger la présence du pronom démonstratif neutre (ça), relevant de la langue parlée courante notamment dans les formules figées dans lesquelles paraît le (ça) notamment ça va et comme ça.

Nous avons, d'autre part, remarqué l'abondance du futur proche appelé aussi futur périphrastique. En effet, ce temps verbal entre en concurrence avec le futur simple et le supplante dans plusieurs propositions. Et bien que les deux temps verbaux ne soient pas toujours interchangeables ou substituables, le futur périphrastique a un intérêt particulier dans l'usage quotidien aux dépens du futur simple qui paraît être plus soigné et plus difficile à conjuguer.

Les héros du *Passeport* emploient le futur périphrastique pour souligner un futur d'imminence qui «met le procès dans le prolongement immédiat du présent d'énonciation. [...] Le FP suppose une contiguïté avec le moment d'énonciation, le FS suppose une rupture »²⁵

C'est ainsi que *Karamel* dit à ses collègues à propos du « boss » :

« *-Bon, alors je vais vous dire. Un jour ...un jour, cet enulé d'Osmane il va nous flinguer un par un et il va nous balancer dans le fleuve qui pue...* » (p.60)

Dans cette exemple on note également l'emploi un groupe nominal en tête de la phrase suivi d'un pronom personnel donnant lieu à une redondance syntaxique

²⁵Maingueneau, D. op.cit pp. 101-102.

Cette construction «apparaîtrait surtout chez les jeunes locuteurs des classes défavorisées, et cela serait le signe d'une évolution en cours »²⁶, construction qui chez Begag reflète le parler spontané des jeunes adolescents habitant les bidonvilles²⁷.

A l'instar du futur périphrastique qui a la primauté sur le futur simple, le passé composé (PC) a presque chassé le passé simple (PS) de la langue parlée et tend à le supplanter dans l'écrit malgré leurs différences. En effet, le passé simple est le temps du récit alors que le passé composé est celui du discours.

« [...] Il faut bien voir que le PS constitue le temps adapté aux narrations ritualisées, qui se présentent comme un enchaînement rigoureux d'actions successives. En cela, le PS se distingue du PC, qui n'est pas prédisposé à enchaîner les actions d'une totalité narrative. Le PC présente les événements successifs comme isolés les uns des autres, mal intégrés à la nécessité d'une chaîne causale, d'une économie narrative efficace »²⁸

Néanmoins, les usagers de la langue ne prêtent pas une grande attention aux différences subtiles recensées par les linguistes. A l'oral, ils emploient de préférence le PC pour éviter la conjugaison épineuse du PS. Le PC paraît beaucoup plus simple du fait qu'il utilise des auxiliaires très fréquents et un participe passé appris très tôt par le lecteur.

A l'écrit, les auteurs tiennent également à le reproduire dans leurs récits étant donné que le PC leur permet d'accéder plus facilement aux lecteurs.

Ainsi pour décrire l'intuition qui s'empare de *Zoubir* à l'entrée du Mirage, Begag dit :

²⁶ Blanche-Benveniste, C. et Jeanjean, C., *Le français parlé*, Didier Erudition, Paris, 1987 p. 35.

²⁷ *Le Gone du Chaâba*, Paris, Ed. Du Seuil, 1986

²⁸ Maingueneau, D. op.cit p.90.

« Nous avons garé son taxi jaune, et nous nous sommes avancés vers la porte principale .J'ai soudain eu l'intuition que nous n'allions pas entrer» (p.75)

Le passé composé a été également le temps préféré par l'auteur dans le récit relatant la rencontre de « Zouzou » avec son père :

« Un matin, j'ai trouvé mon vieux père au café de la Terrasse [...] je l'ai rassuré [...] il a hoché la tête [...]» (p.90)

Bien que le passé composé ne soit pas le temps du récit car il « suppose une perspective d'énonciation incompatible avec celle d'une logique narrative autonome, coupée de l'instance d'énonciation »²⁹, il est plus privilégié que le passé simple et il l'évince aussi bien dans l'oral que dans l'écrit.

Passons maintenant au vocabulaire et nous nous contenterons de citer à titre d'exemple des mots et des expressions appartenant au registre oral- populaire, et qui se répètent tout au long du roman tels que :

« Putain » (p.34), « bordel » (p.35) ou « Nique ta mère » et « Bouge ton cul » (p.98).

Concernant les gros mots Rouayreng Catherine nous dit :

« Si le gros mot existe, c'est parce qu'il y a une norme, très fortement intériorisée, plus encore que pour l'argot, car elle concerne des domaines frappés interdits... »³⁰

²⁹ op.cit.

³⁰ Rouayreng, C. *Les gros mots*, Paris, PUF, 1998 p.6

Cependant, le recours à l'oralité semble parfois mal maîtrisé. L'auteur ne peut s'empêcher d'introduire, dans son texte, des tournures plus classiques, qui apparaissent alors comme des maladresses. Ainsi, peut-on lire à la page 70 :

«Tu sais comment les choses se passent ici. [...] des yeux emboîtent tes pas et suivent tous les détails de ta vie, tu vas pisser rachake, on te suit [...]».

L'emploi du terme «yeux» dans un sens imagé, relève plus du langage soutenu. Cela crée une sorte de « fausse note » dans le cours de la phrase qui s'achève, effectivement, par une expression réservée à l'oralité algérienne : «rachake» ou plutôt « hachak » qui signifie «sauf votre respect».

Le roman s'ouvre sur la lettre que *Alilou* a envoyée à *Zoubir*. À propos de ce genre d'insertion Mdarhri-Alaoui Abdallah dit que le roman « Beur »

« [...] inclut de temps à autre les discours de différentes natures (lettre, bribes de conversation, citations...) ne renvoyant pas ou si peu à une grande érudition. Il intègre parfois des éléments linguistiques d'autres langues, notamment de celle des parents (arabe ou berbère)... »³¹

Ainsi, nous avons terminé avec notre étude des phénomènes phonostylistiques et syntaxiques relatifs au langage parlé et nous pouvons dire sans équivoque que dans son roman, *Le Passeport* Azouz Begag a, en effet, eu recours à la langue parlée ce qui constitue un argument en faveur d'une écriture « Beur ».

Sur un plan thématique ce récit n'échappe pas à des discours démonstratifs « clichés », même loin de la banlieue cela se manifeste, entre autres, par une plainte

³¹ Mdarhri-Alaoui, A. op.cit. , p.47.

contre le béton et le bitume, toujours associé au gris. Le narrateur du *Passeport* décrit l'immeuble de la sécurité militaire ainsi :

«Imposante bâtisse protégée par un mur de Berlin, tags de peinture en moins, ouverte par une grande porte en acier gris » (p.19)

«Bien sûr, inévitablement, quelques imprudents (écureuils) meurent sous les pneus des voitures, quand il s'aventurent sur les chemins bitumés des hommes.

» (p.106)

Mehdi Charef par le biais du narrateur dans *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* dénonce lui aussi « la grisaille du béton »³² « cette grisaille qui s'installe et qui étouffe en serrant fort sur le corps petit à petit comme une pieuvre. »³³

Les discours préconçus sur l'émigration sont, aussi nombreux dans le roman de Azouz Begag. Le narrateur nous fait une description des conditions dans lesquelles les immigrés rentrent au « bled » avec des présents pour faire plaisir à leurs familles restées en Algérie :

«Un grand bateau transe méditerranéen a ouvert sa gueule de métal pour dégorger des voitures sur le sol natal. Voitures d'exilés reconnaissables à leurs toits surchargés d'objets hétéroclites négociés chez Tati, Carrefour, Auchan, maladroitement recouverts d'une bâche républicaine bleu blanc rouge, les pneus essoufflés d'un si lourd fardeau, d'un tribut si cher à payer pour revenir à la source, aux origines. [...] Se rappeler les premiers voyages de notre famille au bled à bord du ville-de-Marseille.

-Tu regardes tes frères migris ? M'as fait Simon dans son rétroviseur

³²Charef M., *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983, p.68

³³ *ibid.*, p.61

intérieur.

-Oui. Oualla ils me font pitié. Les pauvres, ils ont dû en chier pour qu'ils arrivent à pleurer ensemble, regarde... ça me fait pitié, oui, Pas toi ?» (p.25)

Ce passage est aussitôt suivi d'un autre³⁴ formulé par *Karamel* dans lequel Begag présente un discours manichéen sur le maghrébin attiré par l'Occident, en tant que lieu de richesses, et sur l'immigré dont l'attente a été déçue. Si les informations transmises sont justes et reflètent une réalité, certes, difficile à gérer, elles appartiennent plus au domaine de la sociologie qu'à celui de la littérature. Le style même relève plutôt du documentaire que du roman. Il est, en effet, sec et transparent : le lexique clair et simple, puisé dans le vécu, dans le quotidien de la langue parlée, frise la pauvreté. Or, le lecteur, qui connaît cette situation sociale, est en droit d'attendre d'une œuvre littéraire une mise en forme et en mots plus élaborées.

Dans ce roman Azouz Begag ne tend pas à une esthétique désintéressée, mais il se présente avant tout comme un texte à visée démonstrative : le projet de l'auteur n'est pas tant le travail sur la langue qu'une prise de parole pour dire un mal-être. Ce texte a donc -en commun avec les autres écrits de Begag- un projet d'écriture : décrire une personne se trouvant en marge de la société, porte-parole des individus confrontés à une double culture. Les conditions du développement de ce roman sont cependant particulières : l'écrivain décrit la vie du personnage *Zoubir* dans une dimension problématique liée à l'intégration : ce fils d'immigré n'arrive pas à s'intégrer bien que présent en Algérie depuis vingt ans et là tout le monde « s'acharne » à le lui rappeler comme pour lui dire « du balai ! » ainsi son patron le commissaire *Osmane* lui dit :

³⁴ « *Ça n'empêche que la vie est mal organisée. Les gens d'ici ont tellement mal ils rêvent tous de baiser d'autres rives et eux, qu'est-ce qu'ils font ? Ils viennent se faire baiser de ce côté-ci... Ils achètent une voiture, ils la remplissent de cartons et ils viennent se jeter dans la gueule du loup. Le monde à l'envers.* » (p.26)

« Tu ne me crois pas, le migri, mais oualla que je t'aime bien. Tu es le seul ici qui me fasse vraiment rire. Tu sais pourquoi ? Parce que tu es sain. Tu n'as pas le vice dans le sang comme nous. C'est peut-être parce que tu es né à Barbès... » (p.16)

Son collègue Simon :

« -Tu regardes tes frères migris ? » (p.25)

Ou encore lors d'un dialogue avec Gori son ami chauffeur taxi

« -[...] Je suis né là-bas.

Il avait l'air surpris.

-Et pourquoi t'es revenu ? » (p.73)

Enfin pour répondre à la question posée au début de cette partie nous pouvons dire que l'utilisation de la langue parlée, l'intégration impossible du personnage principale dans la société d'accueil et le thème d'immigration qui affirme cette position de l'entre-deux que nous connaissons chez Azouz Begag sont des éléments qui nous permettent de dire que nous sommes face à une écriture «Beur». Nous avons noté qu'il n'y pas d'écarts au niveau du style cela pourrait s'expliquer par la similarité entre les projets vu que l'écriture est motivée par le même besoin. *Le Passeport* possède bel et bien des éléments d'écriture «Beur». Qu'en est-il maintenant des éléments "autobiographiques" ?

II. ALLER VERS LA FICTION RETOUR A LA REALITE : L'AUTOBIOGRAPHIE ?

Le mot « roman » est mentionné sur la couverture du *Passeport* se qui le présente d'emblée comme une fiction. En effet, Azouz Begag raconte l'histoire d'un policier qui, tourmenté par la violence, craint pour sa vie et décide alors de quitter le pays : c'est là où toute l'intrigue s'enclenche. Le fait de fuir ce pays s'avère difficile, le temps s'écoule et à la recherche d'une solution, le héros dans ce laps de temps fait le tri dans sa tête et se pose des questions existentielles.

Il apparaît donc qu'aucun élément ne se révèle être d'ordre autobiographique, le héros du roman ne vit pas en France, notre écrivain n'a jamais été « flic » en France où ailleurs, pourtant certains éléments se recourent avec la vie de Azouz Begag. Nous pourrions alors émettre l'hypothèse d'une écriture autobiographique, hypothèse facilitée par l'énonciation de ses romans : le narrateur s'exprime à la première personne. La distinction auteur - narrateur - personnage n'est pas clairement marquée. De plus, le « je » est omniprésent. Ce qui nous amène à soulever ce questionnement : est-ce un « je » fictif ou un « je » autobiographique ? Nous nous demanderons, ici, quelles sont les traces d'autobiographie que peuvent receler cette oeuvre. C'est donc une étude précise du texte et sa mise en perspective, qui pourrait nous permettre de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse d'une écriture autobiographique.

1) Définitions:

Avant d'avancer dans cette étude, une mise au point sémantique nous semble nécessaire. Appliquer le qualificatif générique « autobiographie » au *Passeport* de Azouz Begag est, en effet, problématique si l'on accepte la définition qu'en donne Philippe Lejeune dans son essai, *Le pacte autobiographique*. D'après ce dernier, l'autobiographie se définit comme :

« un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »³⁵

La première phrase du « roman » nous dit que le récit est rétrospectif et en prose,

« Ce matin, j'ai trouvé un lettre sous la porte de mon studio. » (p.7)

Cela dit, fait par une personne réelle racontant sa propre existence : ce troisième point est explicité par P. Lejeune à travers son concept de « pacte autobiographique »³⁶ : pour qu'il y ait autobiographie, il faut que l'identité du nom entre auteur, narrateur et personnage soit assumée par l'énonciation. Dans le cas du *Passeport*, ce pacte est absent, puisque l'auteur n'affirme jamais retracer sa propre histoire, bien au contraire Begag lui-même dit dans un article publié sur le net :

« Il y a plus de quatre ans, j'ai lu dans le Monde l'interview d'un policier algérien, pris dans la guerre civile, qui avait réussi à s'enfuir à Paris. [...] L'article était réellement construit de telle manière que lorsque j'ai fini la première lecture, j'ai aussitôt pensé que je pouvais en tirer un roman. »³⁷

Ce texte de Azouz Begag n'entre donc pas dans le cadre des autobiographies tel qu'il est décrit par le critique. Le terme de « roman autobiographique » semblerait alors pouvoir convenir à l'analyse de ce texte. « Le roman autobiographique » rassemble, toujours selon P. Lejeune :

³⁵ Lejeune, P. *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p.14.

³⁶ *ibid.*, pp.23-26.

³⁷ <http://clicnet.swarthmore.edu/litterature/moderne/begag/presentation.html>.

« les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. »³⁸

Cette définition pourrait s'appliquer au *Passeport*, mais nous préférons parler « d'écriture autobiographique ». Ce terme nous permet, en effet, de faire abstraction des critères qu'énumère la définition de P. Lejeune, et paraît plutôt désigner toute expression de l'identité de l'auteur dans l'écriture.

2) Indices:

Aucun critère purement linguistique ne semble pertinent. Rien ne distingue a priori autobiographie et roman à la première personne. Le « je » n'a de référence actuelle qu'à l'intérieur du discours: il renvoie à l'énonciateur, que celui-ci soit fictif ou réel. Il conviendrait donc de s'en tenir à la garantie formelle de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, attestée par la signature, le nom ou le pseudonyme, quelle que soit l'opinion que le lecteur peut avoir sur la vérité ou la réalité des énoncés: «Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité»³⁹.

Nous pensons que de nombreux indices nous autoriseraient à dire que dans *Le Passeport* certains éléments renvoient, et de façon sans équivoque, à l'auteur. Ces éléments se situent dans le cadre même du récit. *Zoubir El Mouss* se présente lui même comme suit :

«Un jour, mon père a été estampillé bon pour la France, alors je suis né là-bas... » (p.8)

³⁸ Lejeune, P. Op. cit, p.25.

³⁹ *ibid.* p.34.

« Zoubir El Mouss, alias Zouzou, ancien agent de la circulation, divorcé, deux filles, signe particulier néant. » (p.8)

Osmane lui dit après sa rencontre avec *Dahlia* :

« Elle est belle la petite, hein ? Attention. Elle est trop jeune pour toi. Tu vas l'effeuiller avec tes quarante ans. » (p.40)

Zoubir décrivant son père :

« Ses quatre-vingt-cinq ans ne pouvaient plus le tenir perpendiculaire à la terre » (p.90)

Et avant d'abattre le terroriste « Afghan », les informations disaient :

« À seize heures précises, le type se trouverait dans une cabine téléphonique place du 5-Février [...] » (p.111)

Ou encore Gori qui veut savoir plus sur lui :

« -t'as pas un autre métier, toi, à part policier ? [...] J'ai dit :

-Si écrivain. » (p.132-133)

Et enfin *Zoubir El Mouss* lui-même disant :

« J'allais [...] Clamer que j'étais né à Rillieux-la-Pape, 69, Rhône, Gaule. » (p.149)

Azouz Begag est né le « 5-Février » 1957, à Lyon, d'un père arabe et d'une mère kabyle nés aux alentours de 1912 et qui immigrèrent en 1949, depuis Azouz revenait occasionnellement à Sétif comme il le dit lui-même:

« Alger célébrait son millénaire et moi je vivais, pour cette occasion, mon retour au pays après vingt ans d'absence. Je dis " retour ", bien que ce soit inapproprié à mon cas, puisque je suis né en France. Néanmoins, depuis mon enfance jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, j'allais passer chaque été à Sétif, dans l'est du pays, où mes parents avaient fait construire une maison. »

À travers ces propos recueillis sur les pages du quotidien algérien *Le Matin*, on peut en déduire ce qui suit : tout comme son personnage *Zoubir*, Azouz est né en France, à Lyon, précisément en banlieue à Villeurbanne non loin de Rillieux-la-Pape où *Zoubir* affirme qu'il est né. De retour à Alger il a la quarantaine, le même âge que son personnage et l'âge qu'il donne également au père de *Zoubir* - c'est-à-dire quatre-vingt-cinq ans- et le même âge que celui du père de Azouz. Tous deux sont à la fois divorcés et pères de deux filles⁴⁰, et l'ultime point en commun c'est le métier d'écrivain. Ces indices là nous autoriseraient à dire que *Le Passeport* contient des éléments qui renvoient et de façon manifeste à l'auteur.

L'autobiographie présente souvent la lutte entre l'individu et son milieu originel, le personnage joue l'héroïsme de la liberté contre le drame de la nécessité. Voilà ce qui lui impose une double contrainte: raconter sa vie du point de vue de sa liberté, comme s'il ignorait la suite, raconter sans savoir ce qu'il sait déjà. Cependant, se mettre en position d'autobiographe serait accepter d'avance le principe d'une coïncidence entre celui qui tient la plume et celui qui, ne la tenait pas. Mais qui parle ici ? L'homme, l'écrivain, le narrateur ?

Cependant les éléments que nous avons mis en lumière ne confirment pas l'hypothèse d'une lecture autobiographique du roman car tous les événements narrés dans le texte ne trouvent pas d'échos dans la voix de l'auteur. Nous pouvons alors nous interroger sur le sens et le choix de cette écriture autobiographique.

⁴⁰ www.algerie-dz.com/article2750.html Azouz Begag, notable lyonnais Par Sophie Landrin, *lemonde.fr*

3) Sens :

Le temps chez Azouz Begag apparaît comme un temps immobile, ce qui pourrait sembler contradictoire au regard du projet même de l'écriture autobiographique, qui, en général, surgit d'une prise de conscience vive du temps qui passe.

L'auteur ne fournit aucun indice sur l'année durant laquelle se déroule l'intrigue, d'ailleurs ce n'est qu'à partir de la page 17 que l'auteur dit :

« Une belle journée d'automne en perspective. »

Juste après l'auteur fait annihiler la notion de temps :

« Quel mois étions-nous ? Les vacances scolaires étaient-elles terminées ? » (p.40)

Le fait de ne pas avouer clairement son projet d'écriture autobiographique laisse à notre auteur plus de liberté, et lui permet d'échapper à tous les problèmes relevant de la sincérité et de l'authenticité posés par ce genre. Cela autorise du même coup le lecteur à appliquer à ses textes une lecture plurielle, sans réelles limites dans l'interprétation.

Mais plus notre auteur avance dans sa production, plus il éprouve le besoin de se dire, la théâtralisation du moi, dans *Le Passeport*, le jeu des voix, au niveau énonciatif, l'illustre. Le recours à « l'autobiographique », accompagné inévitablement d'une mise scène du moi dans laquelle le « je » s'exalte et se complait à s'écouter et à se répondre :

« Au bout de quelques kilomètres, j'étais devenu un homme-glace » (p.120)

« Je n'ai rien dit. Homme-glace ne craint pas la brûlure » (p.122)

Il existerait alors une cohérence entre l'évolution du style de Azouz Begag et le choix du cadre générique, cohérence que nous pouvons tenter de démontrer.

Nous l'avons déjà noté, notre auteur, ne fait que donner des pistes de lecture autobiographique, sans jamais avouer clairement le statut réel du *Passeport*. Azouz Begag joue alors sur le dit et le non dit, s'octroyant ainsi une position de maîtrise. Le lecteur ne peut qu'émettre des hypothèses, qui ne pourront jamais être totalement confirmées.

L'originalité de l'écriture de Azouz Begag réside donc essentiellement dans ce que nous avons appelé le mélange des genres. Nous avons observé que, dans un même texte, l'auteur pratique les discours romanesque et autobiographique. Ainsi, cette écriture mélange des types de discours qui, selon certains critères littéraires ne peuvent se combiner : celui du réel et celui de la fiction, l'autobiographique et l'imaginaire. A ce propos Marie-Madeleine Touzin dit:

« *Fiction et autobiographie intimement mêlées :
aujourd'hui les textes ambigus se multiplient au point
que des critiques ont proposé un terme nouveau :
autofiction.* »⁴¹

Azouz Begag joue avec les genres et de ce fait, crée des « pactes » de lecture ambigus. *Le Passeport* ne répond pas entièrement aux règles du pacte romanesque, puisque fiction et réalité sont mises sur le même plan, le pacte autobiographique est absent qui peut, pourtant, se lire comme tel compte tenu des éléments relevés.

Nous pouvons nous interroger alors sur les raisons de ce mélange générique. Peut-être devons-nous nous référer à la situation culturelle de l'auteur. L'importance de l'oralité, d'une parole qui se dit plus qu'elle ne se raconte est due peut-être aux origines arabes de l'auteur. Dans la constitution de cet agencement, l'interculturel joue un rôle prépondérant, de-là pourrait provenir le sentiment d'étrangeté. Cette difficulté de lecture a des répercussions à des niveaux plus institutionnels, sur les plans de la réception et du classement de ses oeuvres.

C'est une question à laquelle nous allons tenter d'apporter une réponse, en nous arrêtant, dans un premier temps, sur la réception critique du *Passeport*.

⁴¹ Touzin, M., *L'Écriture Autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, p.79.

III. LA RECEPTION :

Azouz Begag a habitué ses lecteurs au thèmes de l'immigration, du racisme et de l'exclusion raciale que connaissent les banlieues françaises, ces mêmes thèmes, comme l'avons déjà dit réapparaissent dans *Le Passeport* à travers le personnage de *Zoubir* : ce beur qui rentre au bled souffre des mêmes soucis à des degrés plus ou moins intenses et surtout de manière radicalement différente : si en France les beurs sont exclus car appartenant à une culture différente, le traitement qui leur est réservé n'est pas meilleur en Algérie.

En effet, toute personne vivant en Algérie dans la précarité les envie puisqu' ils vivent en France. De ce côté-là de la Méditerranée les problèmes d'intégration ne sont jamais relégués au premier plan. En France, on exclut le beur alors qu'on Algérie c'est à l'argent du beur qu'on s'intéresse vu le taux de change.

Étant donné le cadre spatio-temporel du *Passeport*, la réception lui a réservé un traitement particulier le considérant comme un polar qui peint la violence que l'Algérie a traversée durant les années 90, terrorisme, meurtres, massacres, attentats dans un pays rongé par la corruption et l'injustice.

Toutes les oeuvres d'Azouz Begag étaient cantonnées dans les banlieues françaises, lyonnaise particulièrement. Dans *Le Passeport* notre auteur ne peut s'empêcher d'évoquer les HLM de son enfance, ce qui nous amène à se poser la question suivante : pourquoi la critique n'est pas revenue sur les ressemblances que l'auteur a avec son personnage "phare" ?

Il est vrai que Azouz Begag s'identifie toujours à ses personnages. Dans ses ouvrages, il s'assimile toujours au héros. Tous ses personnages sont habités de ses psychoses et de ses névroses. Le personnage principal est souvent de sexe masculin et d'origine maghrébine. Les membres de la famille tiennent une place notable, en particulier le père. Les personnages évoluent au cours des romans et tirent les leçons de leur vécu.

Serait-il tombé dans l'automatisme aux yeux de la critique au point qu'elle n'ait accordé que peu d'égard à ce roman ? De part son sujet, ce roman évoque une page tragique de l'histoire algérienne. La critique s'empresserait-elle de la tourner ? Qu'en

est-il de la réception algérienne de ce roman ou bien pour les mêmes raisons tournerait-elle aussi cette page ? Serait-ce alors juste de dire que Begag a rompu avec l'écriture autobiographique ou bien son oeuvre n'est qu'une suite d'épisodes de sa propre vie et de ses fantasmes les plus profonds ?

Les œuvres de Azouz Begag continuent à être prises souvent comme des prétextes à des discours idéologiques, ethnographiques ou sociologiques. Elles sont rarement abordées comme de vrais textes littéraires devant être analysés avec la même exigence critique et la même rigueur théorique que n'importe quel autre texte de la production littéraire mondiale. La critique finit, cependant, par se dresser en obstacle devant ces écrivains qui sont réduits à d'autres fins que celles qui les stimulent de plus en plus, c'est à dire le travail littéraire et la création. Il semble, pourtant, que ces préoccupations qui animent des auteurs conscients de l'exigence littéraire leur soient refusées. La critique journalistique et médiatique, en France, se complaît parfois à se référer à cette littérature comme à l'expression de phénomènes sociaux ou politiques.

Nous étudierons le dossier de presse du *Passeport*, afin de dégager les tendances de la critique, et de confirmer ou d'infirmer les hypothèses émises.

Les six articles⁴² étudiés s'attachent à mettre en avant l'intrigue aux dépens du style. Roman apprécié pour la mélancolie qu'il dégage⁴³ reflétant une part de vérité et de réalisme où les sentiments de l'auteur sont clairement développés et touchent le lecteur, appuyé par une écriture très pessimiste⁴⁴ marquée par la violence qui restituerait des sensations de malaise et de dégoût.

Ces articles sont donc axés sur l'histoire même du roman⁴⁵ : entre réalité et fiction noire à se demander où s'achève la fiction et où commence la réalité⁴⁶. L'ambiance du roman est décrite comme étant lourde, pesante, où le ton sonne juste faisant jaillir toute l'humanité de l'auteur au fil des pages. A propos du style, ils s'accordent à dire qu'il s'agit d'un roman facile à lire, doté d'un vocabulaire simple

⁴² Qui sont repris en entier dans la partie Annexes de ce travail

⁴³ <http://www.pointscommuns.com/le-passeport-roman-livre-117056.html>

⁴⁴ <http://www.limag.refer.org/em/Resumes1-2 - AZOUZ BEGAG DE A à Z>

⁴⁵ <http://www.lire.fr/critique.asp/idC=38915/idR=218/idG=3> Lire : le magazine littéraire.

L'actualité de la littérature française et de la littérature étrangère.

⁴⁶ Comités de Lecture Adulte du réseau brestois des bibliothèques municipales.

donnant lieu à une narration parfaitement maîtrisée et servie par une belle écriture qui permet de qualifier la plume de Begag d'une justesse irréprochable⁴⁷ dans un style plein de trouvailles et de mordant avec un langage populaire, celui d'un jeune qui, enfermé dans un cauchemar clos, pète les plombs⁴⁸.

La critique n'insiste cependant pas sur l'évolution de l'écriture et le changement du cadre spatial ni sur les ressemblances qu'entretient Azouz avec son personnage. Ces tendances sont donc placées sous le sceau d'une critique purement journalistique.

Lors de l'étude de la réception de cet ouvrage de Azouz Begag, il semble que ce soit le thème du roman qui détermine le sens de la critique. En effet, pour *Le Passeport* dont l'intrigue est directement liée à l'Algérie, les critiques se sont attachées plus à l'image du « flic » *Zoubir El Mouss*, alias *Zouzou* qui possède la double nationalité franco-algérienne plutôt qu'à celle du beur qui revient au pays de ses aïeux et trouve une difficulté à s'intégrer tout comme en France. Ce roman est plutôt décrit dans des termes d'actualité

En effet, tous les articles, rapprochent ce récit de l'actualité politique, et déforment le sens littéraire au profit d'une lecture idéologique. Nous sommes alors tentés d'établir un rapprochement, au niveau de la réception, entre son premier succès et celui là, respectivement *Le Gone du Chaâba* et *Le Passeport*.

Ce sont deux oeuvres de Azouz Begag où le thème d'immigration est présent tout comme dans les autres. Dans le premier la critique souligne qu'il est écrit dans un style neuf, rapide et percutant, dans une langue imagée, souvent truculent, qui mêle aux français des mots algériens ou des mots français déformés.

« Un document intéressant dans une langue quotidienne qui pourrait agacer certain puristes »⁴⁹

Alors que pour le deuxième :

« La narration est parfaitement maîtrisée et servie par une belle écriture. »⁵⁰

⁴⁷ <http://dzlit.free.fr/begag.html> <Titre (Dz Lit) Extrait Begag

⁴⁸ *idem.*

⁴⁹ Élisabeth Klein dans *L'Argus de la Presse*, Octobre 1986.

⁵⁰ Comités de Lecture Adulte du réseau brestois des bibliothèques municipales

DEUXIEME PARTIE - RECURRENCES ET CONVERGENCES -

I. LE THÈME DU VOYAGE

....et des figures de rhétorique

II. UNE ÉCRITURE DE L'ÉCLATEMENT

- 1) L'éclatement de l'espace et du temps.
- 2) L'éclatement de la mémoire.
- 3) L'éclatement de la raison.
- 4) L'éclatement de la croyance
- 5) L'éclatement des personnages.

DEUXIEME PARTIE : RECURRENCES ET CONVERGENCE

Au sein de toute création littéraire existe un pacte entre l'écrivain et le lecteur qui sont placés de part et d'autre du réel. Pour l'écrivain l'acte d'écrire est la transformation du réel. Pour sa part, le lecteur, adhère à l'œuvre quand il trouve son compte dans cette représentation de l'univers.

Les thèmes d'une œuvre littéraire représenteraient alors, les points d'ancrage au réel de la conscience de l'écrivain, les empreintes de sa rencontre avec le monde. A. Begag et A. Chaouite, à partir d'une étude sur l'identité chez l'émigrant, définissent le départ, dans la mobilité maghrébine vers la France, comme premier arrachement. A la première tentative de rupture du lien ombilical avec la famille et le pays, le sujet vit son premier déracinement, son vrai déchirement :

« Le migrant introduit une distance entre lui et l'univers symbolique (la matrice première) qui définit son être. En s'arrachant, il s'ouvre à une redéfinition dans un autre univers »⁵¹

Jankélévitch soutient que :

« les lieux ne sont jamais interchangeables [...]. C'est pour les mathématiciens que tout lieu en vaut un autre car la terre où on a vécu dès la naissance et son enfance constitue un espace de " géographie pathétique »⁵²

⁵¹ Begag, A. et Chaouite, A. *Ecarts d'identité*. Paris. Seuil. 1990. Coll. : « Point-Virgule », p.26

⁵² Jankélévitch V., *l'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 102.

Nous avons choisi d'intituler cette deuxième partie, « récurrence et convergence » afin de mettre en lumière les thèmes obsessionnels de Azouz Begag et d'étudier par la même occasion le point vers lequel ils convergent.

Ainsi le thème du voyage nous a semblé très récurrent dans cet œuvre, d'ailleurs rien qu'en lisant le titre on sait dès le départ qu'il s'agirait sûrement d'un voyage quelque part.

Le deuxième thème qui a attiré notre attention c'est celui de l'éclatement dont souffre plusieurs aspects de notre roman, ainsi nous aborderons l'éclatement de l'espace et du temps, celui de la mémoire, de la raison, de la croyance et enfin l'éclatement des personnages:

I. LE THÈME DU VOYAGE :

« Je reste votre hôte, bien que j'habite de lointaines demeures. [...] Il est vrai que rien n'est plus doux que ne le sont à chacun, sa patrie, ses parents, même si l'on habite un plantureux domaine dans une terre étrangère, loin de tous les siens... » Homère

Comment le thème du voyage est-il abordé dans *Le Passeport* et quelles relations les personnages entretiennent-ils avec ce leitmotiv ?

Azouz Begag entame son roman avec ce thème :

« Un jour, mon père a été estampillé bon pour la France, alors je suis né là-bas... » (p.8)

Il commence l'histoire en évoquant le départ du père de *Zoubir* en France comme émigré à la recherche d'un travail, né « là-bas » *Zoubir* décide de revenir et le roman s'amorce ainsi : Le héros découvre que l'Algérie est autre chose que ce qu'il imaginait avant son retour.

« Pourquoi suis-je tombé dans ce borbier ? » (p.8)

Si le pays d'accueil l'a rejeté, celui d'origine n'a pu le retenir non plus, son malaise est profond car il s'est préparé à ce voyage bien à l'avance, ayant une idée fixe dans sa tête, celle de réussir à tout prix.⁵³

« Le métier m'allait à merveille. Et puis, les manifestations de jeunes, la répression, l'armée, la guerre civile, la barbarie, les attentats, la religion, la politique, le président assassiné, le naufrage. Ma boussole qui explose » (p.9)

Partir ou repartir, voyager, s'aventurer, changer de lieux et de temps. Une quête vaine et douloureuse que celle entreprise par ce personnage du *Passeport* pour retrouver un régime de certitude et d'épanouissement perdu à l'intérieur de terroir.

A partir de l'instant où nous postulons une non-existence d'un lieu unique, caractéristique de tout être déplacé, pour aboutir à un double espace à partir duquel le sujet affirme et infirme à la fois son existence, l'irréductibilité de ces deux espaces contradictoires pays d'origine/pays d'accueil est une réalité ouvertement et constamment conflictuelle. Pris dans ce vertige contradictoire, l'émigré se trouve engagé dans un processus migratoire au sens le plus déracinant de l'expression. Le départ comme première inscription dans le programme départ/retour se constitue prématurément en un espace d'arrachement et de déracinement.

C'est exactement ce qui se passe dans la tête du personnage qui rêvait en revenant en Algérie de faire une belle carrière dans la police ce qui lui offrait plus que le métier

« [...] une mezzanine idéale pour contempler les belles dames qui défilaient sous mes yeux, avec leurs robes de couleur et leurs chapeaux à fleurs [...] » (p.9)

⁵³ Benarab A., *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994, Coll. : « Critiques Littéraires », p.190

Vingt ans après il déchante et comme il était venu il voulait repartir,

« Moi j'espérais bien prendre un 747, un jour »
(p.64)

D'ailleurs le projet lui tient tellement à cœur que tout la rhétorique en témoigne. La symbolique du voyage qui s'avère très explicite dans les différentes circonstances. Les images de la mer et du bateau sont très présentes ainsi que celle de l'avion et du train même si tous les voyages non pas la même destination, le voyage devient une obsession.

Toute une littérature nous apprend que le départ est un acte fondateur en tant qu'il opère une autre dimension dans les rapports aux siens et définit une herméneutique nouvelle par rapport à l'univers à conquérir. L'homme nouveau, pressé et poussé par une nécessité urgente et aussi par un besoin impérieux, s'en va à la recherche d'une subsistance en vue d'une promotion sociale. Sa mobilité s'accompagne d'un souhait très cher : revenir chez lui. Dans le cas de *Zoubir* revenir chez lui se traduit par une fuite de la barbarie, son chez lui c'est là où il se sent mieux, là où il peut vivre tranquillement sans avoir peur. En ce sens tous les personnages romanesques effectuent leur départ par la mer nous dit Abdelkader Benarab. Dure expérience que ce voyage initiatique entrepris par ces individus pauvres et seuls⁵⁴

Le héros de Ben Jelloun dans *La Réclusion solitaire* possède une simple valise, banale d'apparence mais la valeur qu'elle recèle est tellement significative :

« Le voyage avec une valise pour tout bagage, une vieille valise entourée de ficelle où on mit quelques vêtements de laine, les éclats de la foudre, la photo des enfants, une casserole, quelques olives et une

⁵⁴ Benarab A., op.cit., p.24.

*espérance grosse comme notre mémoire, un peu
aveugle et lourde »⁵⁵*

La mer constitue un élément vital et bien que l'intrigue ne se déroule pas dans ce lieu, il reste néanmoins l'atmosphère dans laquelle baigne le roman.

Le premier indice que nous pouvons avancer à ce propos, en dehors du titre même de l'œuvre, est l'anthroponyme que Begag a choisi pour son personnage principal: *Zoubir El Mouss* : Mouss ne serait-il pas une orthographe du mot « mousse » qui signifie : un marin de moins de dix-sept ans. « Mousse » dont on a tronqué le « e » final pour obtenir un nom propre pour le personnage?

Mais le plus important reste l'image même de la mer du bateau ou de l'avion que l'auteur utilise au sens propre comme au sens figuré pour représenter les états d'âmes de ses personnages. A travers tout le roman nous avons pu relever plusieurs passages où l'auteur utilise ce thème pour des sensations différentes :

§ Perdicion : lorsque *Zoubir* assiste aux événements du 05 octobre 1988

*«Et puis, les manifestations de jeunes, la répression,
l'armée, la guerre civile, la barbarie, les attentats, la
religion, la politique, le président assassiné, le
nauffrage. Ma boussole qui explose » (p.9)*

L'auteur utilise ici une « métaphore », le mot « métaphore » vient du grec *meta* qui signifie « changement » et *pherein* « porter », c'est-à-dire « déplacement de sens ».

La métaphore assimile deux termes pour insister sur les rapports de ressemblances qui les unissent mais, à la différence de la comparaison, le mot comparatif est absent.⁵⁶

⁵⁵ Ben Jelloun Tahar, *La Réclusion solitaire*, Paris, Denoël, 1976.p.50.

⁵⁶ Le Robert & Nathan, *Vocabulaire*, Nathan/VUEF, 2001, p199.

La métaphore que l'auteur utilise pour refléter le désarroi du personnage, perdre les repères devant le drame qui se déroule c'est la « boussole qui explose ». la « boussole » est un instrument d'orientation qui indique le nord magnétique et permet de déterminer la position des points cardinaux. Perdre la boussole est une locution verbale familière qui signifie ne pas être entièrement en possession de ses facultés mentales l'auteur a remplacé ici le verbe « perdre » par « exploser » pour dire que *Zoubir* ne maîtrisait plus rien.

§ Anxiété : avant d'accomplir une mission délicate qui consistait à tuer un homme de sang froid dans sa propre maison sous prétexte qu'il était un danger public, le narrateur dit :

«La mer était anxieuse. [...] » (p.42)

La personnification consiste à donner forme humaine à une abstraction, un animal ou un objet⁵⁷. La mer ne peut être anxieuse mais *Zoubir*, lui, l'est. Le narrateur fait une projection de sa propre anxiété sur la mer car il ne voulait pas participer à cette mission, il avait « peur de la réponse » (p.43) que pouvait lui donner ses collègues, il ne voulait pas être désigné pour abattre cet homme d'ailleurs une fois la mission exécuter il a « *détourné le regard.* » (p.54)

§ Regret : lors d'un dialogue avec *Gori* son ami chauffeur de taxi, *Zoubir* élude la question posée par un refuge dans l'image de la mer « personnifiée » répétant anaphoriquement le mot « mer » :

« -[...] Je suis né là-bas.

Il avait l'air surpris.

-Et pourquoi t'es revenu ? »

La mer était belle dans son velours discret. En tenue de soirée.

⁵⁷ Op. cit. , p.200.

-pourquoi t'es revenu ?

La mer était superbe dans son velours sombre.

Gorigori a tiré sur sa cigarette et il a rentré sa curiosité dans son étui. [...] il s'est mis lui aussi à regarder la mer danser, en robe de soie. »

(pp.73-74)

Le mot « anaphore » vient du grec *anaphora* qui signifie « transports en haut, reprise ». L'anaphore est la répétition d'un même mot ou d'une même construction au début de vers, de phrases ou membres de phrases successifs⁵⁸

Begag utilise le procédé de l'anaphore pour cacher le regret profond de *Zoubir* celui d'être revenu en Algérie et l'envie de retourner en France, attiré par la mer qui le séduit telle une femme.

§ **Émerveillement** : ici le narrateur s'émerveille devant les belles voitures qu'il compare à des bateaux. Il utilise la comparaison qui rapproche deux termes, au moyen de mot comparatif, pour insister sur les rapports de ressemblances qui les unissent⁵⁹.

« Nous sommes arrivés au Mirage. L'endroit portait bien son nom. Sur le parking gardé par quatre militaires en armes, avec chiens, de somptueuses voitures étaient déjà amarrées comme des yachts.

-la plupart des voitures qui voilà appartiennent à des gros bonnets à toit ouvrant, à murmuré Gorigori. »

(p.74)

⁵⁸ Op. cit. , p.209.

⁵⁹ Op. cit. , p.198.

§ Célérité : dans son empressement pour rentrer à son studio, *Zoubir* demande à *Gorigori* de l’emmener rapidement avec *Dahlia* en ville. *Gorigori* réplique aussitôt :

« -Bon, dans ce cas, décollage immédiat » (p.82)

Gorigori use d’une hyperbole pour répondre à son ami pressé, implicitement il lui dit que sa voiture –une « Fiat »- pourrait avoir la même vitesse qu’un avion rien que pour satisfaire ses désirs. L’hyperbole consiste à employer des mots forts qui vont au-delà de la pensée, c’est l’expression exagérée ou amplifiée d’une idée ou d’un fait⁶⁰.

§ Euphorie :

« L’idée de lui faire l’amour me plongeait dans un état d’apesanteur » (p.85)

L’idée de « faire l’amour » à *Dahlia*, un acte bien terrestre obéissent de ce fait à la loi de la gravité sur terre le « plonge », verbe signifiant l’acte d’enfoncer dans un liquide, l’auteur dans un état « d’apesanteur » autrement dit loin de la gravité. «Faire l’amour » sur terre, « plonger » dans la mer, et ressentir « l’apesanteur » en plein ciel sont des notions antithétiques : l’auteur utilise l’antithèse comme procédé pour décrire cet état d’euphorie. L’antithèse consiste à rapprocher dans un même énoncé deux mots ou deux idées qui s’opposent par le sens⁶¹

§ Extase : après l’euphorie c’est l’extase

« [...] je l’ai appuyé contre le mur et nous avons fait

⁶⁰ Op. cit. , p.205.

⁶¹ Op. cit. , p.204.

l'amour dans les airs. En quelques minutes, mon corps s'est mis à flotter.» (p.85)

« Faire l'amour » à *Dahlia* n'échappe pas au thème du voyage, l'avion et le bateau sont toujours là. Même lorsqu'il fait l'amour *Zoubir* pense au retour.

§ Initiative : que l'auteur donne à son personnage pour gérer ses mouvements et ses manœuvres, il s'imagine alors aux commandes du Boeing 747 :

« J'ai accompagné sa manoeuvre d'approche, très lente, douce, légère, j'ai senti le train d'atterrissage, tout se déroulait normalement, l'avion et la piste faisait corps, il descendait comme une caresse sur la peau, la partie arrière s'est abaissée, les roues en toucher terre, c'est si facile de partir et d'arriver, j'ai freiné, les vrombissements des moteurs en remplit l'aéroport, le bolide à froncé du nez pour réduire sa vitesse, le vacarme des freins s'accroissait, s'accroissait puis, d'un coup sec, a cessé, j'ai coupé les gaz. Les voyageurs, à l'intérieur de la cabine, ont applaudi pour me remercier de les avoir amenés à bon port. J'étais fié de moi. » (p.93-93)

L'idée de rentrer en France obsède tellement *Zoubir* qu'il décide –dans son imagination- de piloter l'avion rien que pour se sentir plus apte à prendre sa vie en mains comme le manche à balai d'un avion.

§ Consternation : lorsque *Zoubir* constate que même la mer, celle qu'il considère comme son allié se range avec « les autres » :

« J'ai fabriqué une embarcation et l'ai déposée sur la surface de l'eau. Elle flottait, mais refusait de prendre le large. Pour en bateau-lettre, les vaguelettes s'étaient dressées en montagne infranchissable. Alors

qu'il revenait à moi. La mer se ranger aux côtés du commissaire Osmane. Mauvais présage.» (p.102)

Zoubir se sent frustré par ce nouvel échec, en effet, il croyait qu'une embarcation faite à partir de ses souvenir d'enfant et qui contiendrait un message de « S.O.S » une sorte de bouteille jetée à la mer lui serait d'un grand secours mais tout semble être contre lui.

§ Soumission : sentiment à l'opposé du précédant que Zoubir éprouve devant Dahlia en disant :

« J'avais besoin qu'elle me tienne, me disent ce qu'il convenait de dire, me dicte ce qu'il fallait écrire, me mène au bateau. » (p.105)

Cela dit l'auteur s'est permis de changer la locution verbale familière « mener en bateau » qui signifie tromper en jouant de la crédulité de quelqu'un par l'expression : « me mène au bateau ». En remplaçant la préposition « en » par l'article « au » l'auteur bascule de la soumission à la manipulation.

§ Désir : Zoubir qui était épris de Dahlia jouit du spectacle qui s'offre à ses yeux, rien que le mouvement que génère sa poitrine sous l'effet de la respiration l'embarque dans une description des plus originales :

« J'ai contemplé ses seins que sa respiration gonflait. C'était la mer qui envoyait ses caniches lécher les pieds des passants. » (p.106)

Appréciable métaphore que l'auteur nous livre ici, en comparant le mouvement de la respiration au clapotis des vaguelettes, qui seraient pour l'auteur, pareils à des « caniches »⁶² qui viendraient « lécher les pieds des passants ». Son désir prend ici la forme d'un jeu de séduction, la femme dans son sommeil l'attirant dans son monde un peu comme le chant d'une sirène.

⁶² *Le Passeport*, p.102

§ Oubli :

« Le jour était maintenant à quai au bord de la fenêtre. » (p.106)

Le jour se lève, l'auteur ne quitte pas « le port », encore une métaphore, il en profite pour nous faire remarquer qu'un bateau nommé « jour » est sur le quai « de la fenêtre ». Ce passage est aussitôt suivi par un « voyage » au pays des écureuils, là où *Zoubir* oublie ses soucis.

§ Ambition : l'auteur reprend ici un rêve qui a bercé les nuits de la jeunesse algérienne qui voulait échapper à sa misérable condition sociale en embarquant pour l'Australie : ce qu'on appelait alors « Babor l'Australie » (bateau pour l'Australie), pays que l'on considérait et que l'on considère toujours comme une terre promise où la réussite serait à portée de mains. *Zoubir* s'y voyait – comme des milliers de jeunes algériens – à côté de *Dahlia* vivant en toute liberté.

« Mais je n'écoutais plus leurs conversations, Dahlia remplissait mes pensées. Je me voyais avec elle embarquer pour l'Australie. [...] les portes de la liberté étaient déjà entrouvertes. . » (pp.136-137)

§ Impuissance : la Méditerranée que le narrateur a du mal à franchir, se dresse ici face à lui comme un « mur » un obstacle qui révèle son impuissance et dont le « passeport » serait « l'escalier », la passerelle, le seul moyen qui lui permettrait de traverser en toute sécurité.

« J'ai eu une certitude ; cet homme providentiel pourrait me trouver des papiers pour me construire un vrai escalier est passé de l'autre côté du mur. J'en étais sûr. Je le sentais » (pp.143-144)

§ Mort : notre personnage soupçonne sa femme d'avoir dit à ses filles que leur père était mort.

« Je la soupçonnais de m'avoir envoyé « en déplacement » depuis longtemps, au fond de la mer, avec une tonne de plomb scellée au bout du sac postal » (p.154)

Envoyé quelqu'un ainsi au fond de la mer c'est vouloir s'assurer de sa mort ! La mer ici devient la tombe du personnage.

§ Nostalgie : *Zoubir* n'effectue plus un voyage dans l'espace, mais un autre dans le temps en se remémorant les vestiges de la civilisation arabo-musulmane qui avait bâti l'Andalousie sur les terres d'Espagne, Begag par la voix de son personnage rend hommage aux arabes qui avaient apporté la civilisation sur le continent européen pendant le Moyen Age.

« Je me suis étendu sur ma carte de géographie mondiale, pilotant mon crayon, j'ai voyagé en regardant le plafond de mon studio. Une fissure de plus. J'ai prononcé quelques mots espagnols pour commencer à exercer mon accent [...] L'Andalousie était mon pays. Granada, Sevilla, Cordoba, Cadiz. J'ai retrouvé les mégots de cigarettes de mes ancêtres. Les populations locales matérielles et en digne successeur des civilisateurs de jadis. [...]. » (p.156)

Begag se réclame en digne successeur de ces ancêtres, fière de leur apport culturel et nostalgique de ces temps où les arabes étaient des civilisateurs. C'est dans un discours sensibilisateur que l'auteur s'inscrit loin de toute idéologie destructrice faisant ainsi allusion mais de manière très subtile au déclin de la civilisation arabo-

musulmane par la faute de personnes qui se sont éloignés du chemin tracé par les conquérants musulmans.

§ Révolte : l'auteur peint une image du quotidien algérien où les gens se bousculent pour prendre le bus

« Des personnes se sont hissées à bord. [...] La vieille récalcitrante criait à l'abordage, sus à l'ennemi en embarquant, propulsé par pression de la masse des suivants. » (p.163)

L'image en soi n'est pas plus bizarre, mais la dimension que l'auteur lui donne par l'utilisation de cette hyperbole où la vieille femme crie à « l'abordage » nous donne l'impression qu'il s'agirait davantage de l'assaut d'un bateau par les pirates plutôt que du simple fait de vouloir prendre le bus. L'auteur ici fait allusion à la difficulté de trouver un moyen de transport qui pousserait les gens à se bousculait comme si c'était le dernier bus de la ville.

§ Détermination : l'auteur modifie la comptine connue « un kilomètre à pied, ça use, ça use, un kilomètre à pied, ça use les souliers » en y ajoutant la négation, cette dernière affirme la détermination du personnage à vouloir atteindre son but et de retourner en France. :

« J'ai regardé, j'ai dit : « C'est bon. Un kilomètre à pied, ça n'use, ça n'use, un kilomètre à pied, ça n'use pas les souliers. Deux kilomètres à pied, ça n'use, ça n'use...et j'ai marché sur la piste. . » (p.163)

La piste lui servirait ici au décollage qu'il espère entamer afin d'échapper aux sbires d'*Osmane* qui veut se débarrasser de lui car *Zoubir* le soupçonnait du meurtre de son coéquipier *Karamel*.

§ Abandon : le personnage se sent abandonner par la mer qui représente à ses yeux l'unique échappatoire :

« Au loin, la mer avait fui dans le ciel, peut-être simplement dans la buée qui avait voilé les vitres de la voiture. J'ai passé ma main pour lui frayer un passage, en vain, elle avait profité de la confusion pour s'éclipser. » (p.165)

Il espère même lui courir après, lui montrer le chemin afin qu'elle parvienne jusqu'à lui, « *en vain* » car la métaphore ici souligne sa consternation, la « mer » qui nourrit ses illusions profite lorsqu'il baisse sa garde et « s'éclipse » tel un soleil cette source de lumière « se dérobe » et le laisse aux désillusions.

§ Sérénité : la forêt que le personnage s'est fabriqué constitue un monde de remplacement en attendant le retour de la sérénité. Cette dernière, et par deux fois revoit, à la terre, son voyage ayant assez duré le personnage considère l'arbre ici comme un bateau duquel il serait prêt à descendre pour rejoindre la réalité dans laquelle il vivrait avec *Dahlia*.

« Elle est moi. Un jour, la guerre finie, la sérénité reviendrait dans les têtes et dans les rues. [...] Un jour, les barbares retourneraient à la ferme [...] Est moi nous descendrions de l'arbre. Terre ! Terre ! » (p.173)

La terre représente pour l'auteur un point d'attache tandis que la mer renvoie au voyage, la mer reflète donc l'idée du déplacement alors que la terre, celle de la stabilité et de la sérénité.

§ Attachement : *Amar* le fou que *Zoubir* a rencontré sur la plage refuse de quitter le pays pour lequel il ressent de l'attachement, et bien qu'il donne raison à *Zoubir* cela ne le fait pas fléchir sur sa position.

« -Alors, qu'est-ce que tu vas faire ? Partir ? Tu as raison.

-pourquoi tu restes, toi ?

-je suis lié au passé de cette ville. Maintenant je suis ligoté au mât du bateau. C'est mon honneur.» (p.178)

Pour *Amar* le pays et tel un bateau auquel il est ligoté, question d'honneur dit-il à l'image d'un capitaine qui refuserait de quitter son navire lorsqu'il coule. L'auteur par la précédente métaphore reprend l'idée citée lors des premiers pages de ce roman :

« [...] la barbarie, les attentats, la religion, la politique, le président assassiné, le naufrage. Ma boussole qui explose » (p.9)

Le vocable de « naufrage » que l'auteur utilise ici est une autre image « forte » véhiculée dans ce roman pour décrire l'enlisement du pays.

§ Soulagement : le narrateur reconnaît ici que seule la mer pouvait lui apporter le réconfort dont il a besoin et comme un amant qui rejoint sa maîtresse, il préfère se rendre tard chez elle pour ne pas éveiller les soupçons.

« Seule la mer pouvait me soulager. Tard dans le soir je suis allé vers elle » (p.175)

§ Espoir : tout comme *Amar* s'agrippe au mât du bateau, *Zoubir* croit dur comme fer au futur en attendant des nouvelles venant par la mer. Une autre personnification que l'auteur use ici pour projeter ses propres espérances sur « la cité »

« Dominant la baie, la cité interrogeait l'horizon en guettant les nouvelles qui arrivaient du futur sur la

surface de la mer.» (p.180)

Croire en un avenir meilleur qui arriverait par la voix des flots.

§ Virtualité : même si les moyens manquent au personnage, l'imagination ne lui fait pas défaut, son voyage n'est pas seulement un rêve, une chimère : c'est un plan bien ficelé, un script tissé dans la sobriété.

« Scénario probable pour un plan de vol » (p.186)

Il trace ainsi son chemin du point où il se trouve jusqu'au passage du cap de Gibraltar. Tout est calculé minutieusement depuis les vêtements passant par les obstacles jusqu'aux rencontres hasardeuses. Notre personnage est tout sauf une personne agoraphobe, ce qui explique peut être sa phobie des endroits clos et exigus :

« Mon studio rétrécit de jour en jour » (p.106) »

Nous nous réservons de dire que tous les passages ont été cités d'ailleurs, a toute fin utile, il nous semble très approprié de citer d'autres passages qui relèvent du même thème et que Begag attribue à des voix autres que celle de *Zoubir*. Ces figures de styles représentent un effort de penser et de formulation, qu'elles peuvent faire l'objet de jugement esthétique,

*« [...] comme dans la définition qu'en donne Littré :
certaines formes de langage qui donnent au discours
plus de grâces et de vivacité" »⁶³*

Ainsi il utilise une série de métaphores :

Tout comme le pays, la ville possède aussi sa propre vitesse, chez Azouz le pays représente un bateau :

⁶³ Suhamy H., *Les figures de style*, Paris, PUF, 1981, pages 5

« Au milieu de la matinée, la ville filait déjà à sa vitesse de croisière, au-dessus de la couche de nuages pollués des poumons toxiques. » (p.17)

Et puisque tous les moyens sont bons, pourquoi pas un train qui le conduirait au pays de ses filles qui lui manquent tout au long du roman :

« Où des wagons invisibles m'emmenaient au pays de mes filles. » (p.17)

Ce thème hante tellement notre auteur que même un échange de paroles entre ses coéquipiers et les terroristes sur les ondes de la radio devient une bataille navale et que la Toyota devient un « cockpit »

« Le type jouait à la bataille navale. À chaque fois qu'il envoyait une salve, il touchait la cible. De quoi être écœuré de la navigation. » (p.33)

« J'ai compris qu'il avait reniflé l'odeur du haschich qui flottait dans le cockpit. » (p.48)

« Karamel a baissé sa fenêtre. J'ai fait de même. La mer s'est infiltrée d'un coup dans le cockpit » (p.57)

Begag ne s'arrête pas à la comparaison mais il se régale à mêler métaphore et antithèse :

« La nuit était à marée haute, elle avait fait main basse sur la ville » (p.58)

La nuit donc le ciel obtient une *marée haute* et se substitue au jour dans un incomparable jeu de mots où la nuit vole à la ville la clarté du jour.

Michel Riffaterre notifié à propos du jeu de mots :

« c'est le sujet qui est responsable du jeu de mots, qui nous fait partager le plaisir d'une situation de comédie. »⁶⁴

De même pour la description de l'état de *Zoubir* au cotés de *Dahlia* :

« Nous étions de plus en plus loin dans le ciel. Le mur était tombé, le son abattu. » (p.86)

Le « mur » et le « son » dissociés ici se rejoignent dans le ciel pour nous donner l'expression « franchir le mur du son » qui signifie en aéronautique le fait de dépasser la vitesse à laquelle les ondes sonores se propagent dans l'air, locution qui s'utilise à la fois pour les avions de chasse mais également dans un registre plus familier et humoristique pour dire qu'une personne débite des sottises monstrueuses. Begag utilise ici des sens avec une touche très personnelle, c'est sa voix que nous entendons.

Freud a montré combien ces erreurs involontaires pouvaient être révélatrices de l'inconscient car prononcées par quelqu'un d'angoissé par le temps.⁶⁵

« Comme les fous qui ont vidé leurs soutes à l'égout du monde [...] » (p.181)

Cette métaphore qui reprend toujours la première thématique nous amène à aborder le deuxième thème très récurrent que recèle ce roman, celui qui reflète la dimension psychologique que Begag a bien voulu donner à son personnage *Zoubir*, ce thème est celui de l'éclatement.

⁶⁴ « L'inscription du sujet », in *Qu'est-ce que le style ?*, Actes du colloque International, sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné, Paris, PUF, 1994 page 287

⁶⁵ Freud S. *Le mot d'Esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969, p 106.

II. UNE ECRITURE DE L'ECLATEMENT :

« [...] il ne fait pas de doute que les écrivains [...] se sont efforcés de mettre leur écriture non plus au service d'une narration mais d'une exploration verticale de leur être et du temps vécu qui les traverse. Certains mêmes font de l'écriture un instrument exclusivement voué à cette exploration, ou mieux un espace où surgissent les reliefs immergés d'une conscience. Ecriture-pâte que l'on pétrit jusqu'à en faire jaillir non plus des significations mais des formes extrêmes par quoi l'écriture devient un vivre. »⁶⁶

Nous avons choisi ce passage de Ben Cheikh Jamel-Eddine afin d'entamer cette partie consacrée à l'étude de cet éclatement que nous avons noté à travers *Le Passeport* de Azouz Begag.

Comme nous l'avons signalé plutôt, l'écriture de Begag se situe dans un entre-deux tout comme sa propre personne. Ayant des origines algériennes et vivant dans une culture française, la facture psychologique s'est faite dans la prise de conscience d'une aliénation située précisément, à l'intersection de deux sphères culturelles irréductibles l'une à l'autre. Cependant, sans vraiment appartenir ni à l'une, ni tout à fait à l'autre, l'inappartenance totale n'est pas non plus attestée, même si elle déclarée.⁶⁷

Cette aliénation mérite que l'on s'arrête un peu pour en faire le diagnostique, nous allons tenter de démontrer que ces critères, qui relèvent au départ du domaine de la médecine, semblent, tout aussi bien, pouvoir caractériser l'écriture de Azouz Begag dans *Le Passeport*.

⁶⁶ Ben Cheikh Jamel-Eddine, « Culture, écriture, idéologie », in *Les Temps Modernes*, n°375 bis, oct.1977, p. 355.

⁶⁷ *Les voix de l'exil*, op. cit. , p.206.

Tous les personnages de Azouz Begag sont habités de ses psychoses et de ses névroses comme il a été annoncé à la page 28, nous nous sommes donc intéressé de près aux types de pathologies qui pourraient provoquer un tel éclatement. Partant des éléments suivants : éclatement de l'espace et du temps, de la mémoire, de la raison, de la croyance et des personnages nous sommes arrivés à la conclusion qu'il s'agit de névrose connue sous le nom de névrose de guerre ou névrose d'effroi. Après un temps de latence de quelques jours, faisant suite à la survenue brutale d'un événement apparaît le syndrome de répétition dont le signe central est l'apparition de rêves ou de cauchemars à répétition. Entourant ce syndrome, une symptomatologie non spécifique peut éclore : état anxieux, phobies, crises hystériques, apparition de symptômes obsessionnels en relation avec la personnalité antérieure du sujet.

Deux états nous semblent très présents chez *Zoubir* : l'un est une crise existentielle appelée « dépersonnalisation » et qui apparaît généralement comme émergeant au point de rupture de l'unité essentielle de la conscience et de la conscience de soi. L'autre est connue sous le nom d' « hystérie », type de trouble mental, dans lequel des conflits psychiques chargés d'émotion apparaissent sous forme de symptômes somatiques ou de grave désintégration des affects, des pensées et du comportement. Dans un souci d'organisation, nous allons donner ici les deux définitions de ces maladies évoquant à la fois les symptômes qui les accompagnent et les passages recueillis dans le roman et qui renvoient directement à ces symptômes :

- La dépersonnalisation :

§ « L'individu ne se reconnaît pas lui-même comme personne »

« Elle et moi nous étions deux écureuils dans les branches » (p.151)

« Ils pensaient que j'avais des boules de cire plein le cerveau. Mais pas fou l'écureuil ! » (p.182)

Dans ce passage *Zoubir* passe de l'illusion vers le sentiment qu'il n'était plus humain, d'ailleurs même *Dahlia* est vue comme écureuil elle aussi. Il ne se reconnaît plus comme personne et son entourage immédiat également.

§ « Il éprouve l'angoisse de perdre le sens de sa personnalité, de la consistance de son corps, de la familiarité, voire de la réalité de l'ambiance où il vit, et qui, se cherchant au miroir intime de sa conscience, n'en reçoit que l'image de sa propre perplexité, d'être comme n'étant pas »

« Mais soudain, quand j'ai posé le pied sur la marche suivante, elle a fondu d'un seul coup [...] je me suis vu basculer dans le vide. [...] Ma tête a heurté le béton de plein fouet. Elle a explosé et elle a pris feu. Dans toutes les parties de mon corps, l'onde de choc électrique a tétanisé mes muscles. Mes os brûlaient. Un monde noir et sourd m'a recouvert » (p.120)

Zoubir abusant de ces gélules qu'il prend à longueur de journée fini par perdre la notion de l'espace, le contrôle sur ses mouvements lui échappe totalement ce qui le plonge dans un état second.

§ « Ses affects, pensées, actes ont perdu les qualités par lesquelles, normalement, toute expérience vécue se réfère à l'image intime que chacun se fait de sa personne. »

« Je n'avais pas fait l'amour depuis des mois. Perdu le souvenir de ses traits ! » (p.82)

Ici le personnage évoque son impuissance face à cet oubli qui le touche de plein fouet dans ses habitudes les plus intimes. Peut-on perdre le souvenir des expériences les plus intimes, expériences qui par leur singularité marque tout individu de façon Irrévocable.

§ « Il atteint dans les formes plus franches le sentiment d'anéantissement de toute vie psychique intime »

« Seul dans cette chambre froide j'allais périr. J'étais pris au piège, désarmé » (p.126)

Notre personnage parle de son bref passage à l'hôpital, où il se sent « désarmé » face à son patron qui l'a menacé de mort et rien que d'y penser le résigne à l'idée de perte ce qui révèle une grande fragilité psychique.

§ « Métaphoriquement, le sujet évoque des transformations de la densité, de la consistance ou des limites de son corps [...]. Vécus parfois comme étrangeté des traits du visage qui, au miroir, perdent leur familiarité. »

« Juste au dessus de l'évier pendait lamentablement une glace [...].je me suis examiné dedans. Mes parents avaient vu juste, je me trouvais amaigri, ma peau serrait de trop près mes os et accentuait leur saillance, ma barbe avait poussée, blanchissante. ! » (p.127)

On dirait, à travers cette description que *Zoubir* fait de sa mine, que cela fait longtemps qu'il ne s'était pas regardé dans un miroir pour ne pas dire qu'il ne se regardait plus dans le miroir. L'adjectif qualificatif « blanchissante » trahit la pensée du personnage : ne s'est-il pas rendu compte de la prise de l'âge sur sa personne ?

§ « Les expressions les plus caractéristiques évoquent des sentiments complexes d'anéantissement, faisant dire à certains qu'ils vivent comme des morts vivants ».

« Étais-je vivant ou mort ? » (p.88)

« Suis-je mort ou vivant ? » (p.107)

Face à une réalité dure à affronter, le personnage fini par douter de sa propre existence : vivre dans un monde tel que celui dans lequel il vit relevé plus de la mort que de la vie, ainsi cette perpétuelle question sur la mort et la vie pose encore l'auteur dans cette position de l'entre-deux.

§ « La perte du sentiment de réalité qui normalement colore tout acte de perception, la perte de la fonction du réel, indispensable à une conscience organisatrice de l'ordre temporo-spatial des conduites présentes. »

« Quel mois étions-nous ? Les vacances scolaires étaient-elles terminées ? » (p.40)

Le narrateur sait qu'il est en automne, il le dit au début du roman et généralement juste après les vacances d'été tout le monde reprend du service.

Zoubir a perdu cette conscience organisatrice de l'ordre du temps qui nous permet d'avancer selon des repères dans notre quotidien, cette perte est un des symptômes de la névrose de guerre.

§ «Le désordre spatio-temporel du champ de conscience livre le sujet aux fantasmes qui mêlent le rêve à la réalité de son personnage et de son monde. »

*« -Y a des écureuils qui traversent le rue, fais gaffe !
J'ai prévenu Simon » (p.173)*

Nous remarquons dans les passages précédents que *Zoubir* voyait des écureuils lorsqu'il était dans un état de somnolence, avec les événements qui s'attisent le symptôme se développe, le personnage voit des écureuils partout même en étant conscient, mais peut-on dire qu'une personne souffrant de ces troubles est réellement consciente ?

§ « Le sujet est un mort immortel pour qui la vie et la mort n'ont point de sens ».

*« C'est drôle, j'étais si calme qu'autours de moi peu de gens avaient remarqué mon acte de bravoure »
(p.173)*

Dans ce passage le narrateur évoque son acte de bravoure : ayant tuer ce terroriste, il ne prend pas de précautions pour se protéger en cas de riposte, bien au contraire « calme » observant la foule, il se complais. Vivre ou mourir lui est égale seule sa personne compte, son vécu n'a pas de sens car il ne vit plus avec les autres mêmes s'il partage leur quotidien il est « dépersonnalisé ».

§ « Le sujet n'a pas de perte de la notion du réel, mais du sentiment de réalité personnelle du vécu, le sujet perd le sens du réel et de son moi à force de s'y cramponner ».

« Des larmes de mépris contre moi-même mouillaient mes cils, gonflaient comme à l'embouchure d'un robinet [...] aucun rocher, aucun arbre pour m'agripper » (p.18)

Nous avons choisi ce passage car l'auteur nous décrit le désarroi du personnage utilisant l'expression « s'agripper » tout comme dans la définition que nous proposons où il est dit « se cramponner ».

§ « Les travaux les plus féconds en ce domaine comparent les psychoses délirantes avec ce que l'on observe au cours des psychoses expérimentales provoquées par les drogues psychotropes à effet psychodysléptique »

« Karamel m'a passé le joint et j'ai tiré dessus comme un assoiffé. [...]. Je me suis mis à rire, [...]. Ça faisait du bien de boycotter son corps. L'hilarité me faisait pleurer » (p.46)

Zoubir qui tire sur un joint d'herbe pour fuir son vécu, fuir les souffrances du corps et de l'esprit « boycotter son corps » comme il le dit c'est ne plus rien sentir, cela dit, et sans trop faire dans le diagnostique, nous sommes tenté de remarquer l'utilisation abusive des drogues par les personnages de ce roman (sauf *Gori* que Azouz présente comme un bon musulme) ce qui nous pousse à dire dans le cas de *Zoubir* que sa névrose est peut être le résultat de cette consommation exagérée.

- L'hystérie :

§ « Vivre dans un état de demi-conscience qui favorise les décharges agressives et orgastiques, se déroulant suivant d'étranges scénarios où les fantasmes projetés sont représentés en pantomimes de terreur, de violence ou d'érotisme. »

« J'ai remplis mes poumons et d'un coup j'ai crié, c'est sorti. Ce n'était pas la première fois. Comme ça je tuais tous les morts du passé. [...] au moment où l'on sent la boule de nerfs se coaguler dans le ventre, se concentrer, inspirer à fond, [...] ouvrir grand sa bouche et lâcher en souplesse. » (p.103)

Dégager la boule d'angoisse par la bouche en criant très fort et l'envoyée loin dans l'océan, voilà une bonne thérapie que nous propose Begag dans ce passage si seulement c'était possible, car il ne s'agit ici que d'un drôle de scénario que le personnage joue afin de décharger cette agressivité refoulée qui provoque en lui toutes ses angoisses. C'est une scène de pantomime que *Zoubir* nous offre, en réalité ce n'est qu'un moyen comme un autre de se soulager.

§ «Attitudes passionnelles figeant le corps dans l'immobilité cataleptique de l'extase »

« Au bout d'un moment, mes grognements se sont atténués et les muscles de mon corps se sont allongés sur des milliers de hamacs [...]» (p.86)

Cette scène décrit l'état dans lequel se trouve *Zoubir* après avoir fait l'amour à *Dahlia*, reprenant le thème du voyage déjà cité : ses muscles ressemblent à des hamacs qu'utilisent les marins pour se détendre.

§ « Les amnésies électives sont l'exagération et la localisation de l'amnésie biographique: oubli d'une expérience honteuse ou pénible, oubli d'une tranche de vie, méconnaissance systématique d'un événement douloureux. »

« Je répétais une formule magique : Oubliette et pirouette. Et parfois, ça marchait. J'oubliais» (p.90)

Dans ce passage nous remarquons une volonté de la part du personnage à vouloir oublier les moments pénibles de sa vie. Oublier tout mais pas le souvenir de ses filles qui constituent pour lui le seul point d'amarrage dans sa dérive.

§ « Si l'on considère que «dormir, c'est se désintéresser», on ne s'étonnera pas que l'hystérique puisse être sujet aux «attaques de sommeil», aux états léthargiques »

«Puis doucement, tout doucement, il s'est dilué, (le visage de Dahlia) éloigné, doucement, dilué, éloigné, parti. J'ai refermé les yeux.» (p.87)

« *Il dormait. Lourdemment.* » (p.166)

Dormir ou faire l'amour sont les seules moments du réel de *Zoubir* qui le gardent dans un état de conscience car il refuse la réalité macabre qui l'entour donc il se réfugie dans le rêve et dans le fantasme.

§ « En état de demi-sommeil, le malade joue une scène dramatique, soit totalement imaginée, soit construite sur le thème d'un événement qui l'a frappé. »

« *Puis les écureuils sont arrivés. Je marchais sur un chemin de terre, entre d'immenses chênes qui lâchaient sur mon passage des glands gros comme des prunes, quand j'ai aperçu sous un tronc deux écureuils, dont l'un était allongé sur la pelouse, [...]*
« *Ton ami est mort, je suis désolé.* » (pp.165-166)

En parfait dramaturge, Begag révèle ici une esthétique mélodramatique que Jean-Marie Thomasseau présente comme drame de l'illusion totale, de l'éblouissement et de la fascination, qui réclame des acteurs et des spectateurs des élans des sens et du cœur et l'adhésion au monde fictionnel représenté.⁶⁸ Begag cherche à nous enrôler dans ce monde des écureuils afin de provoquer en nous une compassion avec le personnage de *Zoubir*. Donner la parole à des écureuils et transformer *Zoubir* lui-même en écureuil place Azouz Begag comme toujours dans sa position privilégiée de l'entre-deux : entre le réel et la fiction, entre l'humain et le bestiaire et enfin entre la raison et la folie, sphères auxquelles les frontières sont à peine perceptibles.

§ « Chez l'homme les circonstances socioprofessionnelles et les faits de guerre sont fréquemment retrouvés. »

« *Le pire auquel j'avais récemment assisté [...]* Un militaire qui faisait la garde était devenu fou, paniqué

⁶⁸ Thomasseau J.M., *Le Mélodrame*, Paris, PUF., « Que sais-je ? » 1984, p.124.

par une voiture passée devant lui en pétardant à cause d'une carburation dérégulée. [...] s'est porté au milieu de la chaussée et à arroser tout le monde autour de lui.» (p.20)

Begag décrit ici une scène du quotidien de *Zoubir*, un militaire qui devient fou par des conditions pénibles de travail et qui fini par tuer tout les passants autour de lui. Ces scènes au quotidien ont fini par avoir le dessus sur la réalité du personnage et c'est ce qui provoque chez lui les troubles de la personnalité.

§ « Les grands accidents hystériques apparaissent par périodes en relation avec des situations vitales que le malade ne peut assumer. [...] Tout au long de l'existence, les épisodes conflictuels de la vie conjugale ou familiale, les frustrations affectives, les situations d'abandon ou d'isolement pourront être l'occasion de décompensations transitoires ou durables »

« [...] car il y avait déjà bien longtemps que l'amour avec ma femme s'était réduit à une corvée de couple moribond, sans caresses ni regards. Elle avait fini par prendre un amant » (p.85)

Une image qui revient de manière moins fréquente c'est celle du mariage que Begag évoque non sans amertume. Dans ce passage *Zoubir* avant d'entamer une relation avec *Dahlia* il soliloque sur son passé avec sa femme, un passé qui le torturait continuellement car il le prive dans l'instant présent de revoir ses deux filles. L'auteur ne serait-il pas en train de se confondre avec le personnage comme nous l'avons déjà souligné dans la première partie de notre travail ?

§ « L'hystérie est étroitement conditionnée par le milieu. C'est le jeu des relations interpersonnelles avec les parents, le conjoint, l'employeur, qui

en modèle la physionomie, détermine les ruptures et les crises, permet des phases de relatif équilibre. »

« [...] le commissaire Osmane fait son entrée, derrière son ventre en crue débordant du ceinturon, dissimulé sous la broussaille inextricable de ses sourcils. La corruption assombrit le regard milieu des feuilles » (p.12)

« Il s'est jeté sur moi (Osmane) et m'a saisi par le cou pour m'étrangler sur mon lit de mort.

*-...Si tu me refais encore le coup du flingue caché dans les fringues, je te nique la cervelle ! Capito ?
[...] » (p.121)*

Dans ces deux passages *Zoubir* évoque sa relation conflictuelle avec son patron qui résume à lui tout seul l'autorité face à laquelle il se trouve ligoté. Cette relation difficile est à la base des crises du personnage car comme nous l'avons remarqué, le roman s'ouvre sur ce constat. Les choses s'enveniment après la mort de *Karamel*, assassinat dont l'auteur présumé serait *Osmane* et enfin les menaces on ne peut plus explicites à l'intentions de *Zoubir* font que ce dernier vit dans cette peur accrochée au dessus de sa tête de manière traumatisante.

§ « Rien n'est pire pour l'hystérique que la rupture de cette relation à l'autre de laquelle lui vient le sentiment d'existence: elle est alors renvoyée à une solitude insupportable »

« Enfin une Fiat bringuebalante m'a klaxonné et s'est arrêtée un peu plus loin, j'ai crié « oui » et je me suis mis à courir sur le pave pour embarquer, j'ai ouvert la porte mais ce n'étais pas Gori.» (p.161)

« J'ai couru aux toilettes pour la cinquième fois depuis que j'étais entré au Mirage, mais il n'y avait

que des filles qui interrogeaient le miroir comme un oracle : « Suis-je belle ? »(p.193)

La solitude de *Zoubir* est un des éléments qui accentue son désarroi. Cette solitude lui est insupportable car entouré de personnes peut aimables en dehors de ces vieux parents avec qui la relation n'était plus au beau fixe, il s'attache à *Gori* son chauffeur et *Dahlia* sa maîtresse qui constituent à eux deux son seul lien social

§ « Sous le terme hystérie d'angoisse, Freud isole une variété particulière de névrose dont le symptôme central est la phobie.»

*« -Tu as un mur fendu, elle a remarqué.
-Je sais, il bouge. Mais les autres aussi bougent.
-Comment ça « ils bougent » ? [...]
-Ils se resserrent sur moi. [...]
-C'est dans ta tête que ça bouge.» (pp.150-151)*

Trait caractérisant l'hystérie: les phobies reflète ici l'angoisse de *Zoubir* face à l'enfermement. C'est un personnage qui aime par dessus tout sa liberté d'ailleurs c'est ce qui motive sa volonté de fuir son pays où la Liberté se trouvait enfermée.

§ « l'attention concentrée nous rend «insensibles à la douleur» ou à certaines perceptions, nous «oublions» certaines réalités qui nous gênent; la joie, la peur ou la colère «nous font» danser, crier, rougir ou blêmir, serrer les poings, le dégoût nous donne la nausée, etc. »

*« Ce qui expliquait pourquoi il effaçait le disque dur à chaque fin de journée.
-Pas de mémoire. Pas de sauvegarde. Pas de passé.
Juste du présent à consommer sans modération, et du à-venir [...] Sa philosophie de survie me séduisait [...] » (pp.111-112)*

« Il ôta sa cigarette de sa bouche et il a planté le bout incandescent sur la peau de mon avant-bras en l'immobilisant pour infuser la douleur jusqu'aux nerfs. Je n'ai rien dit. Hommeglace ne craint pas la brûlure.»
(p.122)

Autre trait caractérisant l'hystérie l'oubli, oublier des événements, oublier la douleur. Dans le premier passage *Zoubir* souhaiterait avoir, à la place de sa mémoire humaine, une mémoire de machine où il lui serait facile d'apporter des modifications à volonté sur les détails qui gêneraient sa progression dans la vie. Dans le second passage *Zoubir* face à son patron ne ressent plus la douleur de la brûlure provoquée par la cigarette car *Zoubir* était désormais concentré sur son futur, garder la vie afin de revoir ses filles donc ressentir la douleur c'est ouvrir la porte à l'émotion, la colère, la vengeance ou bien la peur, le renoncement : sentiments qui le conduiraient à l'abandon de son projet, «tout ce qui nous fait mal nous empêche d'avancer» pour paraphraser Begag.

§ « Certains personnifiaient des animaux, sautant comme des grenouilles ou aboyant, tels des chiens. »

« Elle est moi nous étions deux écureuils dans les branches, libres au milieu des feuilles» (p.151)

Zoubir se prend pour son animal préféré et considère *Dahlia* comme compagne de ses fantasmes en la transformant elle aussi en écureuil. L'écureuil dans *le Passeport* de Begag reste l'animal qui revient tout le temps même si le roman regorge d'autres espèces que nous citerons ici à titre d'exemple:

« Je veux toujours jouer le rôle du mouton sacrifié, [...] » (p.16)

Le mouton sacrifié c'est *Zoubir* en référence à la fête de l'Aïd-el-kébir, célébrée à l'époque du pèlerinage annuel à la Mecque et qui commémore, par le sacrifice d'un mouton, le sacrifice d'Abraham.

« J'ai refermé la porte, gai comme un pinson, en apnée. » (p.37)

Ici *Zoubir* se compare à un pinson, gai oui mais en apnée comment ?

« [...] je l'ai enroulée dans mes bras tel un aigle de soie. »(p.86)

« J'ai laissé échapper un grognement d'ours [...] » (p.86)

Comme nous l'avons déjà remarqué dans la première partie *Zoubir* s'exalte et se complait à s'écouter et à se répondre, ici il se décrit dans son flirt avec *Dahlia*, c'est un aigle, un ours, deux animaux à la force et la majesté appartenant tout deux au royaume de la forêt dans l'imaginaire occidental.

Zoubir se métamorphose d'une scène à un autre au gré de son tempérament alors tantôt il est loup, tantôt cerf, ou encore tigre pour finir en chien.

« J'avais une faim de loup. » (p.140)

« J'ai fait une escale dans mon voyage, comme un cerf qui aurait ouï un chasseur armer le chien de son fusil. »(p.156)

« [...] et je glisse comme un tigre vers la porte. » (p.189)

« J'ai tourné sur moi-même comme un chien à la recherche de sa queue fuyante. » (p.191)

Même les autres personnages prennent dans le roman la peau d'autres bêtes. Begag utilise une panoplie tirée tout droit d'un zoo :

« Dans le bureau du porc, [...] » (p.15)

Le porc est un terme employé péjorativement, il renvoie à *Osmane* homme dépravé et sans scrupule.

« Les trafics d'influences s'étaient posés comme des moustiques sur les veines d'importation de marchandises [...] » (p.24)

Les trafics d'influences des seigneurs de la corruption que Begag évoque dans son roman à la page 33 par le biais de la voix du terroriste sur les ondes.

Begag les compare à des moustiques qui pompent le sang du peuple.

« [...] autour desquels butinaient une demi-douzaine de filles (comme des abeilles » (p.76)

Les filles qui fréquentent *le Mirage* ressemblent à des abeilles qui butinent autour des Koweïtiens, pas de fleurs ni de pollen : la récolte c'est des dollars en liasses.

« De son regard de lynx, [...] » (p.143)

« ...Muet comme un âne. Sourde comme un chameau. » (p.193)

Pour décrire Gori,

« [...] et les faux passeurs pullulaient dans les rues de la ville à l'affût de pigeons voyageurs. » (p.149)

Des pigeons pour parler des voyageurs clandestins qui franchissent les frontières sans « passeport ». Begag ne rate pas une occasion pour évoquer son thème de délivrance : le voyage qui inspira tout le roman jusqu'au titre.

En raison de ces troubles qui caractérisent son personnage principal, le thème de l'éclatement tient donc une place prédominante dans *le Passeport* et s'étale ainsi à travers le roman affectant plusieurs aspects à la fois

1) L'éclatement de l'espace et du temps :

Dans le pacte existant entre l'écrivain et le lecteur chacun est placé sur une rive du réel et donc le lecteur, adhère à l'œuvre quand il trouve son compte dans cette représentation de l'univers. Pour sa part, l'écrivain transforme le réel à travers l'acte d'écrire. Les thèmes d'une œuvre littéraire représenteraient alors, les points d'ancrage au réel de la conscience de l'écrivain, les empreintes de sa rencontre avec le monde.

Cependant à la lecture du *Passeport* on remarque qu'il n'y a pas de linéarité, l'auteur ne donne aucune référence temporelle, on ne sait rien sur l'année au cours de laquelle se déroule le roman sauf quelques références que l'auteur parsème ici et là, d'ailleurs nous n'avons aucune idée sur la durée de l'intrigue mais le tout converge vers une saison : l'automne.

« Une belle journée d'automne en perspective. »
(p.17)

« Quel mois étions-nous ? Les vacances scolaires étaient-elles terminées ? » (p.40)

« L'air de septembre se rafraîchissait au contact des cumulonimbus qui coiffaient la ville. » (p65)

Le temps chez Azouz Begag apparaît comme un temps immobile :

*«Nous avons causé de tout en buvant un café pendant
de longues secondes.» (p83)*

Et bien qu'à travers l'intrigue le temps acquiert de l'importance au fil des événements, l'auteur affiche une volonté de vouloir l'inhiber, où du moins dans l'esprit de son personnage.

*« J'ai demandé l'heure à Gorigori. [...] Ma vie
n'avait pas de montre.» (p83)*

L'espace lui aussi n'est pas clairement défini, l'auteur nous donne l'impression que cela se passe au sein de la capitale en évoquant la mer, mais il ne cite pas Alger explicitement ni aucunes de ses rues ou boulevards connus encore moins les noms de banlieues, sinon il change toute les désignations que l'on connaît de la ville. Pour reprendre l'expression de Roland Barthes, seule la description des événements qui ont marqué la décennie crée un « effet de réel » qui facilite peut-être la représentation pour le lecteur :

*«Et puis les manifestations de jeunes, la répression,
l'armée, la guerre civile, le président assassiné,
[...] » (p.9)*

A la page 156, l'auteur se réclame de l'Andalousie pourrait affirmer ces origines berbères, arabes et musulmanes (Tarek Ibn-Ziad n'est-il pas berbère après tout ?) :

*«L'Andalousie était mon pays Granada, Sevilla,
Cordoba, Cadiz. J'y retrouverais les mégots de
cigarettes de mes ancêtres. Les populations locales
m'accueilleraient en digne successeur des
civilisateurs de jadis. » (p.156)*

Ce passage est un indice supplémentaire sur le métissage, cette zone qui se trouve dans un entre-deux, à la frontière de deux mondes. *Zoubir* qui disait quelques pages plus hauts :

« J'allais [...] Clamer que j'étais né à Rillieux-la-Pape, 69, Rhône, Gaule. » (p.149)

Se réclamait désormais en «digne successeur des civilisateurs» arabo-musulmans, ne serait-ce pas là un éclatement d'identité prononcé ce qui autorise du même coup le lecteur à appliquer à ce texte une lecture plurielle, sans réelles limites dans l'interprétation.

2) L'éclatement de la mémoire :

De l'histoire de l'homme est né le langage et les produits culturels qui permettent notamment la faculté d'évaluer le temps; sans celle-ci, notre mémoire serait incomplète; les systèmes chronologiques rendent possible la référence au passé dans nos souvenirs. L'analyse des souvenirs révèle que la plupart d'entre eux (80 p.100) portent sur des événements privés (profession, vie sentimentale, voyages, vacances, vie familiale) qui d'une façon générale sont jugés comme étant agréables. Les autres souvenirs (20 p.100) portent sur des événements publics – guerres, révolutions, faits politiques (essentiellement décès d'hommes d'État célèbres) – qui sont jugés en moyenne comme étant désagréables. Begag se base sur les uns comme sur les autres dans le tissage de la trame de son roman : ses souvenirs sont tantôt agréables tantôt désagréables.

Caractérisé par l'oubli, le personnage veut avoir le contrôle sur ses souvenirs, *Zoubir* ne veut que le souvenir de ses filles, tout le reste ne représente pas grand-chose à ses yeux, il préfère donc tout oublier, ne rien sauvegarder. Le personnage construit tout autour de ce souvenir, c'est d'ailleurs en quelque sorte sa bouée, son gilet de sauvetage.

Afin de montrer le rôle essentiel que joue la mémoire dans le récit de Azouz Begag, nous allons essayer d'appliquer un schéma d'analyse traditionnelle de roman, « le

schéma quinaire ». Ce modèle mis en place par Paul Larivaille⁶⁹ proposé à l'origine pour rendre compte de la séquence narrative élémentaire des contes, induit que toute histoire se ramènerait à une suite logique constituée de cinq étapes. L'intrigue, une fois la structure profonde de l'histoire reconstruite par l'analyse, répondrait, en effet, au modèle suivant :

(1) Avant - Etat initial – Equilibre.

(2) Provocation - Détonateur

(3) Action

(4) Sanction - Conséquence

(5) Après - Etat final - Equilibre

Son interprétation est relativement simple : le récit se définit comme le passage d'un état (1) à un autre (5). Cette transformation, qui correspond aux étapes (3) et (4), suppose un élément qui l'enclenche (2).

Sujet à ce qu'on vient de diagnostiquer comme étant une névrose de guerre, le personnage passe d'un état « normal » et traverse des phases où l'espace et le temps subissent les effets de cet éclatement, la mémoire, la raison tout comme les différents personnages qui l'entourent et qui sont également touchés avant un retour à la « normale ».

Nous pouvons, toutefois, nous interroger sur les raisons de cette omniprésence de la mémoire, d'une présence qui nous l'avons vu, crée ce qui n'est plus. Il semble que la réponse soit à chercher du côté de l'enfance et du rapport que le narrateur entretient avec celle-ci. Le personnage du *Passeport* dans sa ressemblance avec l'auteur même du roman renvoie immédiatement et sans détour au banlieusard de Lyon, le petit Azouz du roman *Le Gone du Chaâba*⁷⁰ écrit en 1986 un personnage à qui Azouz Begag donne des traits d'adulte.

⁶⁹ Larivaille P. , *L'analyse morphologique du récit*, 1974, cité par Vincent Jouve in *La poétique du roman*, Paris SEDES, 1997, pp 47-48.

⁷⁰ *Le Gone du Chaâba*, Paris, Ed. du Seuil, 1986

Appliquons la structure précédant à notre roman et alors on peut dégager l'ossature suivante :

(1) Avant : passé heureux :

« [...] une mezzanine idéale pour contempler les belles dames qui défilaient sous mes yeux, avec leurs robes de couleur et leurs chapeaux à fleurs comme dans *Les parapluies de mon peintre préféré*, Auguste Renoir. » (p.9)

« [...] planqué sous cette 404 Peugeot des années soixante qui avait connu l'allégresse des années d'indépendance. » (p.20)

(2) Provocation : la guerre civile (et la mort de *Karamel*.)

« Et puis, les manifestations de jeunes, la répression, l'armée, la guerre civile, la barbarie, les attentats, la religion, la politique, le président assassiné, le naufrage. *Ma boussole qui explose* » (p.9)

« Une douleur électrique m'a paralysé. J'ai poussé un hurlement. [...] Mes intestins sont montés à ma bouche, puis une odeur âcre a gagné tout mon corps. » (p.97)

« Je dénouais les nœuds dans l'estomac. [...] Se dénouer, oui. *Oubliette, pirouette*. » (p.103)

(3) Action : éclatement mémoire :

« Je répétais une formule magique : *Oubliette et pirouette*. Et parfois, ça marchait. *J'oubliais* » (p.90)

(4) Conséquence: fuite dans le rêve et le souvenir :

« *Elle et moi nous étions deux écureuils dans les branches* » (p.151)

(5) Après : retour à la normale :

« *Fallait que j'écrive une réponse à mon ami Alilou* »
(p.187)

« *-Merci pour tout, Abdelkader, j'ai dit.*

-Ne me remercie pas. Je n'aime pas.» (p.196)

L'éclatement de la mémoire correspond, en effet, à « l'action » du récit, aux moyens mis en œuvre pour rétablir l'ordre. *Zoubir* se rappelle de tout en effet depuis la période où il se plaisait à être « flic », du commencement des événements puis de la mort de son collègue « *Karamel* », mais ce n'est qu'à partir de ce moment qu'il va tenter d'oublier, d'inhiber sa mémoire, de vivre uniquement le présent et de penser à un éventuel avenir. Ce n'est que lorsqu'il se rend compte qu'il était longtemps rester un enfant, que le temps était venu pour lui de devenir adulte, qu'il décide de prendre sa vie en main, que le retour à la normale s'opère en se rappelant d'abord la lettre de son ami *Alilou* à laquelle il devait formuler un réponse, et ce n'est qu'à partir de ce moment qu'il va appeler son chauffeur de taxi *Gorigori* par son prénom « *Abdelkader* ».

Nous pouvons, toutefois, nous interroger sur les raisons de cette omniprésence de la mémoire. Il semble que la réponse soit à chercher du côté de la vie familiale et du rapport que le narrateur entretient avec celle-ci où du moins ce qu'il en reste.

Le personnage du *Passeport* est frustré par l'idée que ses filles l'oublient à cause de l'éloignement ou qu'il fini par les oublier à force de vouloir tout oublier⁷¹.

« *J'ai serré mes filles dans mes penses pour résister.*
J'irai les voir demain à la maison» (p.30)

« *J'avais peur que mes filles m'oublient. Peur de les oublier aussi* » (p.68)

⁷¹ Encore un élément qui renvoie à la vie de l'auteur

« Devant mes yeux aussi, le souvenir de mes filles fondait. » (p.124)

« De retour dans ma chambre, j'ai repris la photo de mes filles et l'ai recalée comme un cadre sur la commode. » (p.124)

Tous les passages cités plus haut montre cet intérêt qu'a l'auteur/narrateur pour ces filles et tout l'effort qu'il sollicite d'une mémoire affectée par les drogues et la Tragédie et ceci dans un seul but : ne pas oublier ses filles.

Même si les autres personnages ne souffrent pas trop de ce traumatisme, il n'en demeure pas moins qu'ils éprouvent eux aussi le besoin de vouloir parfois oublier dans le but de mieux vivre : le personnage de « Mo », le nouveau collègue de *Zoubir* l'exprime ainsi:

« Pas de mémoire. Pas de sauvegarde. Pas de passé. Juste du présent à consommer sans modération, et du à-venir [...] » (p.111)

Ou encore *Gorigori* le chauffeur de taxi :

« Chauffeur de taxi, c'est normal .je vois tout, j'entends tout, je sais tout, mais...mais...mais je ne me souviens de rien. Je ne me souviens de rien. Meilleur moyen d'éviter les ennuis. » (p.140)

« -Alors, qu'est-ce que tu vas faire ? Partir ? Tu as raison.

-pourquoi tu restes, toi ?

-je suis lié au passé de cette ville. Maintenant je suis ligoté au mât du bateau. C'est mon honneur.» (p.178)

Il apparaît clairement que la mémoire constitue le point central du récit. Autour d'elle se compose et se disloque la raison, dans une fuite de la réalité, des ennuis et de la responsabilité, à la recherche de la liberté *un passeport* pour quitter la dure vérité d'une société qui sombrait dans l'obscurantisme et le chaos.

3) L'éclatement de la raison :

Ce dysfonctionnement, véritable «maladie de l'esprit», réside dans l'impossible unité et dans l'absence d'une conscience brisée. C'est par conséquent à l'écriture, tout autant qu'aux drogues, qu'il est demandé «de réunir ce qui est séparé, de recomposer ce qui est détruit» Le mal dont souffre *Zoubir* est bien une «maladie» dont Begag décrit, cliniquement, les symptômes douloureux, où prédomine le registre de la sensation. C'est ainsi que le chaud et le froid jouent un rôle essentiel tout comme les quatre éléments :

« J'entendais le souffle de la terre chaude » (p.20)

«Au bout de quelques kilomètres, j'étais devenu un homme-glace » (p.120)

-la terre : *« J'entendais le souffle de la terre chaude » (p.20)*

-L'eau : *« [...] l'eau a jaillit comme une pluie fine de pépites d'or. »(p.127).*

-L'air : *« l'air vivifiant de la ville me ramenait une odeur de pin. » (p.128)*

Et le feu : *«Elle (ma tête) a explosé et pris feu » (p.120)*

Zoubir évoque également cet «abaissement de son étiage mental», cette «diminution», cette pensée «à un taux inférieur» qui témoigne d'un rétrécissement intime de son être. Pareille souffrance semble provenir d'un divorce entre la conscience et la réalité, entre l'intérieur et l'extérieur. Les personnages qui souffrent de ce mal sont uniquement les collègues de travail, (surtout *Karamel*) la combinaison : alcool, haschisch et le stress provoque ces troubles (névrose).

«Il s'est mis à pleurer

-... Eh bien le premier mec qu'il va buter, qui ce sera ?

Il pleurait de plus belle.

[...]Puis il a commencé à rire et à pleurer en même temps [...]» (pp.60-61)

Les autres sont des personnages quasi normaux dont la lucidité est restée intacte.

« C'est pour la sécurité familiale. Des racketteurs viennent régulièrement nous demander de payer des impôts pour leur Révolution de merde. Alors que nous on se bat pour ne pas crever de faim [...]» (p.44)

Ainsi fut les paroles du gamin vendeur de brochettes à propos du « flingue » qu'il avait dans son sac banane, ou encore la voix du terroriste à travers les ondes de la radio de service :

«Rien ne sert de courir, il faut mourir à point... votre combat est vain... [...] vous étés des victimes... » (p.95)

Des paroles mesurées que l'auteur choisit pour des personnages dont l'intervention au cours de l'intrigue reste infime et qui posent de leurs poids sur le plateau de la

raison.

Ces voix sont ceux du discernement, du bon sens, contrairement au personnage de *Zoubir* qui avançait dans la vie sans trop comprendre ce qui lui arrivait, ou du moins il ne s'en est rendu compte que vers la fin du périple, lorsque il a touché le fond en finissant par comprendre que la raison ne lui servait plus à rien, que seule la folie lui permettait de vivre. Cette philosophie, c'est à travers les paroles de *Gorigori* que nous la retrouvons lors de sa conversation avec *Zoubir* au sujet d'un aliéné :

«-Mais attends, c'est pas fini. Il était pas bête le type (le fou), il a dit qu'entre nous deux c'était lui le plus libre... [...] C'était un fou pas con du tout...» (p.138)

A partir de ce moment *Zoubir* commence à se poser des questions réelles sur son existence, fin du parcours il comprend qu'il n'était jamais sorti de son enfance, il était resté le banlieusard lyonnais :

«J'étais resté dans l'enfance jusqu'à présent.» (p.186)

4) L'éclatement de la croyance:

Azouz Begag étant Arabe voire musulman ne renie pas son appartenance et intègre la langue du Coran à son discours à travers des références coraniques, d'où également utilisation dans le roman du terme «Allah ». En effet, la langue arabe est considérée par tous les musulmans comme une valeur centrale, c'est-à-dire : «une valeur sociale ou culturelle grâce à laquelle un groupe ethnique exprime son identité et sa cohésion, comme par exemple la famille, la religion, l'histoire, etc.⁷²

Ce faisant, tout immigré insère dans son discours le terme «Allah ». N'oublions pas que « [...] dans le système algérien, l'identité est l'appartenance religieuse ou ethnique à une communauté, et son support est mythique. »⁷³

⁷² Hamers, Josiane et Blanc, Michel, *Bilinguisme et Bilingualité*, 2ème édition Pierre Mardaga, Bruxelles, 1983, p. 223.

⁷³ Laronde, M., *Autour du roman beur*, L'Harmattan, Paris, 1993, p. 144.

Il nous paraît que Azouz Begag est attachée aux valeurs culturelles de l'islam et qu'il n'arrive pas à employer la langue française sans évoquer «Allah ». Bien que Dieu et Allah aient le même signifié (le Créateur, la Providence, le Seigneur), la langue arabe s'impose par loyauté et par respect à l'islam. Ils appartiennent à cette religion monothéiste qui laisse ses empreintes sur leurs discours et qui conditionne inconsciemment leur vision du monde. L'arabe est dans ce cas le signe d'une identité religieuse, la composante de la culture islamique et son véhicule le plus expressif. Ce faisant, tout immigré insère dans son discours le terme «Allah ».

Dans *le Passeport* Le héros du roman n'accuse pas les dieux, comme le soulignait Alain ⁷⁴ qui considérait le roman comme le poème du libre arbitre. Le personnage, en effet, se sait ou se sent responsable de ses actes. En cas d'échec, il s'en prendra à lui-même ou à la société. Notre héros ne manque pas de solliciter le dieu qu'« il vénérât au lycée en cours de grec » Zeus de la mythologie et cela afin qu'il fasse abattre sa colère sur *Osmane* et son commissariat.

Ainsi Azouz Begag fait défiler trois termes qui renvoient chacun à une culture précise et particulière. :

« Zeus, Père des dieux et des hommes », et le dieu du Ciel et le maître de tous les autres dieux dans la mythologie grecque.

Le terme de Dieu (au singulier et avec une majuscule) renvoie dans la culture chrétienne à l'affirmation monothéiste de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il désigne à la fois le Créateur qui tire le monde du néant

Enfin « Allah » nom connu avant la mission du Prophète « Mohammed » pour désigner en Arabie le Dieu suprême et qui désigne en islam le Dieu unique et créateur qui a révélé son existence et ses commandements, ses promesses et ses menaces, depuis Adam jusqu'au Prophète Mohammed.

Ces trois entités jouent le rôle de personnage référentiels dans le roman de Azouz Begag car tout comme l'explique Philippe Hamon :

«Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé

⁷⁴ Émile Chartier

par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degrés de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus)⁷⁵

En effet le narrateur précise bien que Zeus est son héros d'adolescence sans jamais dire qu'il s'agit pour lui d'un dieu, une force oui mais pas une divinité, alors que les deux autres entités à savoir « Dieu » et « Allah » appartiennent à une registre plus ancré dans la croyance et la religion.

Ces personnages référentiels participent à cet éclatement qui caractérise le roman, cette double appartenance de l'auteur se dévoile ici sous un autre aspect : tantôt Begag utilise « Allah » tantôt il utilise « Dieu » ou encore « Zeus ». Quand le narrateur présente des faits c'est plutôt « Dieu », Le personnage de *Zoubir* s'adresse quant à lui à « Zeus » tandis que lorsqu'il s'agit de dialogues entre *lui* et les autres personnages c'est plutôt « Allah » qui prime, mais cela reste assez aléatoire

5) L'éclatement des personnages:

Le romancier et critique anglais E. M. Forster (*Aspects of the Novel* 1926) faisait une judicieuse distinction entre les personnages ronds et les personnages plats. Les premiers forment chacun un univers total et complexe, dans le volume duquel se développe une histoire stratifiée et rayonnante, aux aspects souvent contradictoires.

Le « héros de roman » appartient à cette première catégorie, il obéit à la loi du changement. Il suit un itinéraire jalonné d'obstacles et de conflits qui le modifient, sinon le transforment, la variance, les accidents, les détours qui caractérisent l'existence des personnages romanesques ont une cause sociologique profonde. Les personnages plats ressemblent à une surface limitée d'un trait, ce qui ne les empêche pas de jouer parfois dans l'œuvre un rôle décisif. Les alliés ou les adversaires du « héros » peuvent être des personnages plats.

⁷⁵ Hamon PH., *Poétique de récit*, Paris, Editons du Seuil, 1977, p.122

Dans *le Passeport*, Begag construit ces personnages au fur et à mesure que l'intrigue avance, car le héros du roman est un être social qui doit compter sur ses alliés ou ses adversaires. Begag leur accorde des rôles pour les besoins de son histoire, précis ou à peine esquissés, les traits physiques et moraux de ses personnages sont solidaires des visions du monde qui caractérisent un moment d'une société, d'une civilisation, d'une culture.

Les personnages de roman qui nous fascinent le plus sont ceux qui deviennent ce qu'ils sont car nous les voyons se changer en eux-mêmes, malgré eux le plus souvent, au prix d'un combat qui nous les fait paraître héroïques, c'est ce qui se passe avec le personnage de *Zoubir* qui part d'un état de stabilité qu'il décrit lui-même pour aboutir à un retour à la normale après les péripéties qu'il a traversé. Ces personnages Begag les fait évoluer au gré des besoins de son intrigue jusqu'au moment où tout s'ébranle avec le premier meurtre commis, cet élément à partir duquel les choses prennent une autre tournure : l'auteur se met à exécuter les personnages qui semblent les plus proches de son personnage principale. Ainsi il commence avec *Karamel* le collègue de *Zoubir*, celui avec qui il s'entend le mieux apparemment, c'est d'ailleurs le premier personnage que l'auteur fait parler à la page 11 :

*«-Il y a un truc que je ne comprends pas, soupire-t-il
Comment les gens peuvent-ils encore s'intéresser au
foot alors que les bombes pètent de partout ? Tu
prends un café ?
Il saute du coq à l'âne.»*

*« [...] et moi je voulais me défendre en criant que
j'aimais ce garçon comme mon frère, mais c'était
inutile, tout était inutile» (p.98)*

Zoubir le regrette sincèrement après son assassinat :

*« Une douleur électrique m'a paralysé. J'ai poussé
un hurlement. [...]» (p.97)*

Dés la disparition de *Karamel*, l'auteur trouve un autre personnage pour reconforter la solitude de son héros, ce « remplaçant est nul autre que le chauffeur de taxi *Abdelkader* dit *Gorigori*, d'ailleurs c'est plutôt ce dernier qui va à la rencontre de *Zoubir* :

«Un taxi jaune. Le chauffeur me halait. Il souriait aussi, un sourire jaune comme sa voiture, je pouvais voir ce détail de loin. « Viens, viens, approche. » »
(pp.68-69)

Ce personnage qui vient contrebalancer les délires de *Zoubir* avec son bon sens devient un personnage inévitable au point où notre héros ne plus se passer de lui mais en même temps il est aussitôt pris dans les délires de « *ce dernier* » : se sentant seul il se doute même de l'existence de son ami *Grigori*

« Ailleurs, je n'y étais pas. Je ne me trouvais pas. Ce Gori que j'avais rencontré fortuitement dans les rues de la ville nocturne [...] existait-il ? » (p.160)
« [...] la lettre lui parviendrait si je la faisait transiter par mon ami Gori, même s'il n'était qu'un personnage romanesque, des mots sur le papier.» (p. 161)

Même le personnage de *Dahlia* qui représente l'amour que *Zoubir* avait perdu lors de son divorce, l'espoir auquel il s'accrochait semble avoir été une illusion, un rêve lui aussi comme ceux où il y avait des écureuils, en somme un délire comme un autre :

«Dahlia. En prononçant son nom, je me suis mis à suspecter son existence à elle aussi. Où était-elle maintenant ? Après tout, les gélules que j'avais ingurgitées ces derniers temps m'avaient peut-être détraqué le système perceptif.» (p.161)

A la fin, l'auteur fini par faire exécuter *Zoubir* où plutôt du suicide car c'est *Zoubir El Mouss* qui tire sur lui-même dans un geste plus que symbolique parce qu'il ne vise pas sa personne de chair et d'os mais l'image du « *petit Zoubir* », *Zouzou* resté trop longtemps dans l'enfance :

« [...] j'ai mis en joue *Zoubir El Mouss*, j'ai tiré,
Zouzou est tombé.» (p.186)

L'auteur achève cette partie par un dernier geste envers ceux qui étaient les collègues de *Zoubir* et qui deviennent des étrangers à ces yeux :

«*Les trois étrangers m'ont ramené devant la porte du commissariat. [...] Je n'ai jamais revu le commissariat de toute ma vie. Ni les étrangers*»
(p.186)

Ensuite l'auteur entame ce que nous avons appelé dans un élément précédent⁷⁶ « le retour à la normale ». Ce retour à la normale est clairement souligné par cette expression en italique à la page 186 :

«*Scénario probable pour un plan de vol*» (p.186)

Avec ce retour *Azouz Begag* repart progressivement vers le début de son roman avec des expressions reprises tel des flash-back, la mémoire est réactivée :

«*Fallait que j'écrive une réponse à mon ami Alilou*»
(p.187)

⁷⁶ L'éclatement de la mémoire

Une réponse omise depuis le début du roman car c'est avec cette lettre que *Zoubir* retrouve sous la porte du studio tout au commencement de l'histoire dès la première ligne :

« Ce matin, j'ai trouvé une lettre sous la porte de mon studio » (p.7)

Où encore cette phrase énoncée par le commissaire *Osmane* après la rencontre de *Zoubir* et *Dahlia* :

« Elle est belle la petite, hein ? Attention. Elle est trop jeune pour toi. Tu vas l'effeuiller avec tes quarante ans. » (p.40)

Reprise à la fin du roman avant le départ de *Zoubir* à la page 196 :

« [...] le parfum de la belle inconnue que je n'avais pas encore eu le temps d'abîmer avec mes quarante ans. » (p.40)

Dernière phrase prononcée par *Zoubir* s'inscrit elle aussi dans ce retour à la norme :

« Merci pour tout, Abdelkader, j'ai dit. » (p.196)

Fini de *Gorigori*, le ton (tout comme le temps) n'est plus à la plaisanterie, l'auteur, en parfait dramaturge, donne à cette phrase une esthétique mélodramatique, le ton est grave, le moment triste et les mots sont très chargés d'émotion : Begag excelle !

TROISIEME PARTIE - DISTORSION ET INTERCULTURALITÉ -

I. DEUX PAYSAGES, TISSAGE OU METISSAGE.

II. RÉFÉRENCE, ALLUSION ET INTEXTUALITÉ.

- 1) Références et intertextualité.
- 2) Allusions et intertextualité.

III. DISTORSION SPATIO-CULTURELLE.

- 1) Distorsion spatiale
- 2) Distorsion culturelle

TROISIEME PARTIE : DISTORSION ET INTERCULTURALITÉ

Dans cette partie qui représente le centre même de notre questionnement, nous allons nous intéresser à cette distorsion qui nous a semblée incontournable, après mainte et mainte lectures du roman de Azouz Begag compte tenu de la double appartenance de ce dernier, auteur dont l'imaginaire puise dans deux cultures différentes : une « interculturalité » qui -selon nous- aurait un impact sur sa production.

La compréhension d'une œuvre dépend de l'usage d'un code de lecture. Ce code nous est fourni par notre culture, sous la forme d'un système de références. Ce système pourrait être défini comme une sorte de grille qui organise l'expression et la lecture à l'intérieur d'un paysage commun au destinataire et au destinataire, ce qui implique bien entendu que, de part et d'autre, qu'ils disposent de la même grille. Si l'Algérie est le lieu « inspirateur » de Azouz Begag, l'espace de communication à l'intérieur duquel s'insère le texte est bien la France. Cela nous amène à nuancer le poids de l'imaginaire maghrébin dans la création du *Passeport* bien que l'espace de l'intrigue se situe loin de la vie en banlieue lyonnaise, en somme loin de la France, l'auteur s'attache à mentionner son appartenance au lieu de sa naissance à plusieurs reprises dans le roman et dès les premières pages du roman :

«Un jour, mon père a été estampillé bon pour la France, alors je suis né là-bas...» (p.8)

Ou encore : « J'allais [...] Clamer que j'étais né à Rillieux-la-Pape, 69, Rhône, Gaule. » (p.149)

Nous allons, d'abord, nous demander, quelle est la part de Azouz Begag qui s'exprime et qui contribue à la création de ce roman. Est-ce l'imaginaire français lié à sa condition sociale en France depuis son enfance, ou bien l'expérience algérienne qui se serait intrusé au cours de son apprentissage quotidien auprès des « siens » et lors de ses voyages en terre natale ? Ou bien les deux cultures travaillent-ils simultanément le texte qu'ils ne peuvent plus être espacés ?

I. DEUX PAYSAGES, TISSAGE OU METISSAGE :

Nous avons serti ce titre de deux notions capitales à notre recherche : la notion de « tissage » qui d'après le dictionnaire *Larousse* signifie : « ensemble des opérations consistant à fabriquer des tissus ; ouvrage ainsi réalisé ». La notion de « tissage » que nous avons utilisé ici symbolise l'acte d'écrire puisque en évoquant la « *trame d'un récit* » on fait allusion à ce fond sur lequel se détachent les événements marquants de ce même récit alors pourquoi pas la notion de « tissage » pour designer le fait de créer à partir d'idées et de mots une œuvre comme l'on crée une tapisserie à partir de cordelettes de laine. La notion de métissage a été empruntée à Serge Gruzinski⁷⁷ et que nous utiliserons au sens de mélange.

D'après le dictionnaire *Larousse*, le mélange signifie: « *Action de mêler. Résultat de plusieurs choses mises ensemble* ». Mélanger, brasser, croiser, imbriquer, autant de mots qui s'appliquent au métissage, et reflètent l'imprécision des définitions et le flou de la pensée. Cela présuppose, en effet, une définition de la culture. Celle-ci serait un ensemble complexe, une totalité cohérente, aux contours stables, capable de conditionner les comportements.

Mais cette démarche conduit à imprimer à la réalité une obsession d'ordre, et l'emploi du terme culture minimise ce que celle-ci comporte inévitablement d'influences et d'emprunts étrangers. Il incite à prendre les métissages pour des sortes de désordres qui troubleraient des ensembles parfaitement structurés.

Le cas de notre auteur nous oblige à appréhender les cultures, non plus comme des ensembles distincts, dont les spécificités seraient à définir, mais comme des ensembles perméables qui créent des zones d'entre-deux. La compréhension du métissage cependant, se heurte à des habitudes intellectuelles qui portent à préférer les ensembles réguliers aux zones médianes. L'écriture de Begag dans *Le Passeport*

⁷⁷ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, « Mélanges et métissages », pp.33-57.

nous amène alors à penser l'intermédiaire. Elle n'est pas localisable dans un groupe préétabli, dans un « territoire » donné, mais dans un entre-deux, à la frontière de deux mondes. Ses « cultures » française et algérienne ne peuvent se rejoindre entièrement pour former un tout homogène. Les bords des frontières culturelles deviennent alors un nouveau lieu vital et créatif, où se mettrait en place une nouvelle entité littéraire.

Nous allons nous demander, à présent, quelle est la part de Azouz Begag qui s'exprime, qui participe de son imaginaire et par là même de la création de ses romans. Est-ce l'expérience française constitutive puisque liée à l'âge de l'enfance, est-ce l'expérience algérienne qui se serait ingérée après tant de visites au « bled »? Ou bien les deux ensembles culturels ne travaillent-ils pas simultanément les textes, dans un rapport tellement étroit qu'ils ne peuvent plus être dissociés ?

Azouz Begag semble entretenir un rapport particulier avec l'Algérie. En effet, ce pays est absent de ce roman. Azouz Begag semble définir un espace-temps, les années 90 en Algérie. Cela dit on remarque clairement qu'il y a de sa part une volonté visant ne pas citer explicitement la ville d'Alger puisque à aucun moment du roman il ne la cite, ni aucunes de ses rues ou boulevards connus encore moins les noms de banlieues, sinon il change toutes les désignations que l'on connaît de la ville (exception faite l'allusion à propos de Oued El-Harrach que nous verrons plus tard). Dans cet ouvrage, l'auteur nomme des lieux comme: «Rue Lyautey (p.8), Bordj el-Bilal (p.20), la point Pescade (p.32), l'hôpital du Caire, rue des Martyrs (p.38) plage de sidi Meziane (p.40)». Ces toponymes, pour un lecteur occidental ne connaissant pas l'Algérie, participent peut-être plus à la poésie du texte, qu'à la construction référentielle de l'intrigue, car pour la plus part, ils ne renvoient pas à la réalité ils n'existent pas ou ils n'existent plus en dehors de l'imaginaire de l'écrivain. Pour reprendre une expression de Roland Barthes, se sont des éléments qui sont sensés produire les « effets de réel » qui sont susceptibles d'interprétation.

Dans *Le Passeport*, seule la description des événements qui ont marqué la décennie, est cela sans donner de date précise, crée un effet de réel qui facilite peut-être la représentation pour le lecteur :

«*Et puis les manifestations de jeunes, la répression,
l'armée, la guerre civile, le président assassiné,
[...]* » (p.9)

De plus, la présence de mots arabes dans le texte a une fonction emblématique. Les mots renvoient, en effet, à une nationalité et à une culture : « l'arabité » du texte réfléchit « l'arabité » de l'écrivain. Dans *Le Passeport*, on note de termes arabes, dans passages différents :

Aya (p.14) *qui signifie « vient ! »*
Oualla al razim (p.60) « *au nom de Dieu le tout puissant* »
Rachake (p.70) « *sauf votre respect !* ».
Rlabalek (p.71) « *tu sais !* »
Inch'Allah (p.124) « *si Dieu le veut* »

Cependant, et malgré le fait que l'intrigue se passe en Algérie, les personnages du *Passeport* parlent davantage le français que l'arabe d'ailleurs les mots qu'utilise Begag sont des mots qui reflètent beaucoup plus cette zone de l'entre-deux, dont nous avons parlé précédemment, qu'une entité culturelle algérienne avec ses propres frontières inaccessibles à l'esprit occidental.

Si certains écrivains⁷⁸, ont recours à un glossaire pour aider le lecteur occidental dans sa lecture, Begag n'en fait autant car les vocables qu'il utilise sont lisibles des deux coté de *la Méditerranée*, des mots comme : haschich (p.29) Z****⁷⁹ (p.59) se trouvent dans *Le Dictionnaire du français argotique et populaire*

⁷⁸ Yasmina Khadra, op.cit. p.12

⁷⁹ Terme que nous avons préféré ne pas citer pour une question de bienséance

et qui ont été introduit en France par les immigrés ou par les pieds-noirs dans les années soixante.⁸⁰

D'après Roland Barthes, « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination. »⁸¹ La lecture du *Passeport* nous amène à mettre en lumière l'influence de la culture « occidentale ».

Begag évoque la forêt, lieu des délires de *Zoubir* :

« Le pays était verdoyant. C'étais une forêt légère avec des maisons alentour, belles demeures assez éloignées les unes des autres pour respecter l'intimité des habitants » (p.87)

Ce lieu appartient à l'imaginaire occidental et s'opposerait, d'une certaine manière au désert, lieu constitutif de l'imaginaire maghrébin comme le soulignait Mohammed Dib :

« Les Algériens vivent avec, à leur porte, un des plus grands déserts du monde. Même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublent, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché. Composante de leur paysage physique, il ne l'est pas moins de leur paysage mental [...] »⁸²

Cela dit même dans les comparaisons que donne l'auteur nous retrouvons les mêmes influences :

« J'avais un air pitoyable, allongé de tout mon corps sur le carrelage crasseux de ce hall qui ressemblait à un tunnel de métro parisien [...] » (p.104)

⁸⁰ Voir, préface du *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, éd. Larousse, 2001

⁸¹ Barthes, B., « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p.67.

⁸² Dib, M., *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998, p.18.

Azouz décrit le hall de l'immeuble où habite *Zoubir* en prenant l'image d'un tunnel de métro parisien, pour un lecteur qui ne connaît Paris c'est en effet difficile à saisir, ou encore cette description qu'il fait fait des femmes dans les rues de la capitale qui ressemblent davantage pour lui aux parisiennes peintes par Auguste Renoir du XIX^{ème} :

« [...] une mezzanine idéale pour contempler les belles dames qui défilaient sous mes yeux, avec leurs robes de couleur et leurs chapeaux à fleurs comme dans Les parapluies de mon peintre préféré, Auguste Renoir. » (p.9)

Outre la description des événements macabres, l'Algérie vient aussi s'inscrire en filigrane, le lecteur sent sa présence à travers l'évocation des gazelles, de la mer et ses immigrés ou encore ces taxis jaunes, les quartiers populaires et leur musique :

« Je passais l'examen de la police, me retrouvais placé dans commissariat du centre-ville, [...] affecté au carrefour des gazelles » (p.8)

« Dans ce quartier populaire, les trottoirs, les caniveaux, les façades des immeubles et leurs entées portaient les marques d'un délabrement rédhibitoire. » (p.50)

« J'ai flairé la présence d'une voiture [...] Un taxi jaune. Le chauffeur me hélait » (p.68)

« il a profité de l'intermède pour mettre de la musique populaire, « sa musique préfère » qui venait du cœur du peuple » (p.73)

« Un grand bateau transe méditerranéen a ouvert sa

gueule de métal pour dégorger des voitures sur le sol natal. Voitures d'exilés reconnaissables à leurs toits surchargés d'objets hétéroclites négociés chez Tati, Carrefour, Auchan, [...] les pneus essoufflés d'un si lourd fardeau, d'un tribut si cher à payer pour revenir à la source, aux origines. [...] » (p.25)

Ce « repérage » des cultures dans le texte nous permet donc de constater l'imbrication des deux imaginaires. L'appellation « d'écriture métisse » ici, se trouve donc confirmée et par la même l'interculturalité de ce roman.

Cette interculturalité se construit également et de manière plus explicite à travers la reprise d'autres textes. En effet, aucune œuvre n'est créée *ex nihilo*, les écrivains étant de grands lecteurs, il est compréhensible que leurs textes portent la trace des lectures déjà faites.⁸³

Dans son ouvrage *Séméiotiké*, Julia Kristeva, propose la définition suivante de la notion d'intertextualité :

« 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. »⁸⁴

A travers cette double lecture proposée par Julia Kristeva, nous nous arrêterons sur ces effets d'intertextualité car elles sont fréquentes dans *le Passeport* de Azouz Begag.

⁸³ Jouve V., *la poétique du roman*, Paris, Ed. SEDES, 1997, page 80.

⁸⁴ Kristeva J., *Séméiotiké*, Paris, Ed. Du Seuil, 1969, pp. 84-85.

II. RÉFÉRENCE, ALLUSION ET INTEXTUALITÉ :

Nous venons de voir que Azouz Begag possède un imaginaire qui puise dans deux cultures bien distinctes : algérienne et française et la littérature participe à reconnaissance d'une culture puisque un texte existe d'abord comme faisant partie d'une littérature donnée et surtout d'un espace culturel donné.⁸⁵

Donc, nous allons à présent voir si cela aurait une influence sur les repères que Azouz Begag utilise pour baliser ses écrits et cela afin de retrouver cette «trace» intertextuelle à travers la lecture et à propos de laquelle Riffaterre avance qu'elle est le mécanisme propre à la lecture littéraire. Car elle produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires, ne produit que le sens.⁸⁶

Ces traces d'intertextualité que Gérard Genette définit par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, sous des formes plus explicites telle de la citation et l'autocitation; ou encore sous une forme moins explicite et moins littérale, comme la référence et l'allusion⁸⁷ et ce sont ces formes de renvoi à d'autres textes ou d'autres données qui nous intéressent d'avantage, car abondantes dans ce roman de Azouz Begag.

⁸⁵ Bonn Ch., « Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », in *Littérature autobiographique de la Francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux, Paris, L'Harmattan, 1996, p.223.

⁸⁶ Riffaterre M. *La Production du texte*, Seuil, 1979; « La Syllepse intertextuelle », in *Poétique*, no 40, Seuil, nov. 1979; « La Trace de l'intertexte », in *La Pensée*, Paris, oct. 1979; *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1982

⁸⁷ Genette G., *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

1) références et intertextualité :

Dans *Le Passeport* Azouz Begag renvoie le lecteur à d'autres textes, sans les convoquer littéralement. Cette forme que Genette appelle « référence », Nathalie Piégay-Gros la définit comme étant :

« [...] une forme explicite d'intertextualité. Mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est pourquoi elle se trouve privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement. »⁸⁸

Dans *Le Passeport*, Azouz Begag semble dialoguer avec Albert Camus que notre auteur semble prendre comme figure inspiratrice. En effet la première référence que nous avons noté à la page 24 est on ne peut plus clair :

«-La corruption. Simon a lâché le mot comme on dit *la peste* »

« *La Peste* »⁸⁹ qui vaudra à Camus son premier grand succès de librairie est explicitement « citée » et mise en relief par des caractères en italique.

En effet, ces deux auteurs, se répondent déjà à un niveau plus biographique que littéraire. Leurs histoires sont, à un certain degré, comparables. Azouz Begag et Albert Camus sont tout deux issus d'une famille pauvre, pères ouvriers et mères n'ayant jamais appris à écrire. Tout comme les Begag, les Camus déménageront de leurs cités respectives. D'ailleurs Begag et Camus reconnaissent rapidement que l'écriture peut être un moyen de dire sa fidélité au monde démuné de leurs enfances. Camus l'affirme: «Il me faut témoigner»⁹⁰. L'apprentissage du réel se fait avec difficulté, comme le prouvent ses tout premiers écrits consacrés au «quartier

⁸⁸ Piégay-Gros N., *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.48.

⁸⁹ Publié à Paris chez Gallimard en 1947

⁹⁰ Note-t-il en 1935 dans ses Carnets

pauvre». Begag avec *Le Gone du Chaâba*⁹¹ décrivait lui également l'impécuniosité des banlieues françaises.

Bien que Begag soit né en France il retourne constamment en Algérie sans cependant s'établir, il en est de même pour Camus qui quitte l'Algérie pour la France en 1940, il n'y reviendra plus que de loin en loin, mais les images lumineuses qu'il garde de sa terre natale continueront de vivre en lui. Ce goût pour le voyage les mènent en dehors de la terre natale ; les deux écrivains effectueront un voyage (plusieurs pour Begag) aux Etats-Unis à l'issue duquel ils achèvent respectivement l'écriture de leurs deux romans respectives (*Le Passeport* de Azouz Begag et *La Peste* d'Albert Camus). Et comme ultime point commun entre les deux biographies Begag et Camus connaissent tout deux la séparation et le divorce, mais le dialogue ne s'arrête pas au niveau d'éléments biographiques, mais il va au-delà et nous noterons au passage que certains éléments en commun sont retraçables entre les deux romans ce qui nous tente de mettre en lumière quelques similitudes ; sans entamer une comparaison trop détaillée entre les deux œuvres qui pourrait être le sujet à part entière d'une recherche.

Nous avons relevé des ressemblances sur le plan biographique, mais des affinités sont aussi saisissantes au niveau de l'écriture et du rapport à celle-ci.

Les deux romans bien que n'ayant pas trop de choses les rapprochant, recèlent cependant des similitudes bien apparentes. Ainsi à la première partie de *La Peste* le docteur Rieux découvre le cadavre d'un rat sur son palier (Page 15), dans *Le Passeport Zoubir* découvre sur le seuil de la porte de son studio la lettre de *Alilou*. Même si en apparence les deux objets n'ont pas de liens apparents, ils constituent tout les deux des points de départ de l'intrigue : le rat découvert annonce le sujet de l'intrigue à savoir : la peste, alors que la lettre de *Alilou* évoque l'immigration de son père et c'est l'axe thématique autour duquel évolue le récit du *Passeport*.

⁹¹ *Le Gone du Chaâba*, Paris, Ed. du Seuil, 1986

L'intertextualité entre ces deux auteurs joue donc sur le plan thématique : les thèmes qu'on dégage de *la Peste* reflètent la maladie qui apparaît brutalement et se répand avec rapidité accompagnée de souffrance et suivie de la mort. Camus la décrit avec une précision toute médicale. La maladie est généralement suivie de mort: celle du concierge, puis celle du chanteur. À l'épisode révoltant de la mort d'un enfant succède celle d'un prêtre puis celle de Jean *Tarrou*, l'un des principaux personnages et l'ami du médecin. Dans *Le Passeport*, l'escalade des événements va crescendo et mettra au monde le fléau du terrorisme⁹²

Dans la ville pestiférée coupée du monde nul ne peut en sortir. *Le Passeport* est à l'origine même de ce scénario, Begag présente cependant une autre optique ; celle des jeunes algériens pris au piège ne pouvant plus quitter le pays pour mener une vie meilleur à l'étranger (« Babor l'Australie »⁹³).

La séparation ainsi que l'exil et la solitude sont également présents dans les deux oeuvres. Dans *La Peste*, Rambert le journaliste parisien séparé de sa compagne, sollicite en vain l'appui du docteur Rieux pour regagner la métropole. Ne serait-ce pas là *Zoubir El Mouss* qui tente lui aussi de regagner la France. La mise à l'épreuve est un thème récurrent dans l'œuvre de Camus tout comme chez Azouz Begag : La menace quotidienne de la mort et l'enfermement modifient les comportements : ils font naître des révoltes.

Le thème de la mémoire, thème commun aux deux ouvrages, est traité de manière similaire. Les habitants de la ville pestiférée s'installent dans une résignation qui a chassé tout sentiment d'amour, ils vivent ainsi sans mémoire et sans avenir. Dans *Le Passeport*, les choses sont vécues de la même manière : pas de mémoire, pas de sauvegarde, pas de passé, juste du présent à consommer sans modération, et du à-venir.⁹⁴

⁹² *Le Passeport*, p.9

⁹³ Cité précédemment en page 42.

⁹⁴ *Le Passeport*, p.111

L'image de la mer est semble-t-il, aussi susceptible de rapprochements. Azouz Begag et Albert Camus ont recours à cette image qui, en même temps qu'elle sépare, réunit les deux rives. La mer apparaît bien comme le point de jonction entre les deux pays. Elle donne aussi naissance à tellement de sentiments et de fantasmes. Chez Camus elle apparaît comme une forme de communion amicale en quatrième partie que *Tarrou* et Rieux trouvent, dans la tiédeur d'un bain d'automne :

« La mer sifflait doucement aux pieds des grands blocs de la jetée et, comme ils les gravissaient, elle leur apparut, épaisse comme du velours, souple et lisse comme une bête. Ils s'installèrent sur les rochers tournés vers le large. Les eaux se gonflaient et redescendaient lentement. Cette respiration calme de la mer faisait naître et disparaître des reflets huileux à la surface des eaux. Devant eux, la nuit était sans limites. » (p.231)⁹⁵

Azouz Begag a recours à la même métaphore en utilisant des termes comme « velours » et « respiration » :

« La mer était belle dans son velours discret. En tenue de soirée. [...] La mer était superbe dans son velours sombre. » (pp.73-74)
« J'ai contemplé ses seins que sa respiration gonflait. C'était la mer qui envoyait ses caniches lécher les pieds des passants. » (p.106)

Cependant Azouz Begag les emploie dans un contexte qui renvoie d'avantage à un jeu de séduction entre le narrateur et sa maîtresse qu'à une forme de communion amicale entre les deux personnages de *La Peste*.

⁹⁵ Camus A., *la Peste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

La personnification de la mort prend chez les deux auteurs le même aspect, provoquant la même sensation, celle de la résignation : rien ne sert de courir la mort fini toujours en gagnant la partie. Ainsi dans les passages suivants rien ne permet de distinguer un auteur des l'autre :

Le Passeport : « -Oui va plus doucement, la mort est patiente avec les retardataires. » (p.22)

La Peste : « Oui, il fallait recommencer et la peste n'oubliait personne trop longtemps » (p.233)

Les réactions des personnages face à la mort sont diverses mais dans certains cas elles sont identiques :

Le Passeport : « Il s'est mis à pleurer (Karamel)
-... Eh bien le premier mec qu'il va buter, qui ce sera ?
Il pleurait de plus belle.
[...] Puis il a commencé à rire et à pleurer en même temps [...] » (pp.60-61)

La Peste : « Sur le visage du vieux fonctionnaire, des larmes coulaient sans interruption. Et ces larmes bouleversèrent Rieux parce qu'il les comprenait et qu'il les sentait aussi au creux de sa gorge. »⁹⁶
(p.235)

Les personnages se ressemblent assez du fait qu'ils sont sujets à une situation de crise dans les des deux romans. Azouz Begag semble avoir tiré les traits qui caractérisent les personnages de son roman dans le récit de Camus. En effet, si *Zoubir* constitue, *de facto*, le personnage principal du *Passeport*, il partage cependant des points en communs avec plusieurs personnages de *la Peste*. Dans le

⁹⁶ Op. cit.

Passeport, Zoubir est séparé de sa femme, apprend la mort de son collègue, ami et frère Karamel : seule Dahlia constitue pour lui une présence apaisante. Dans *la Peste* Bernard Rieux le médecin apprend la mort de sa femme juste après celle de son ami Jean Tarrou : seule sa mère constitue une présence apaisante. Raymond Rambert le journaliste parisien séparé lui aussi de sa compagne, sollicite en vain l'appui de Rieux pour regagner la métropole, tout comme Zoubir qui sollicite l'aide de Gorigori pour trouver un « passeport ».

Raymond Rambert, en refusant de quitter la ville, ressemble dans sa prise de position à Amar le fou que Zoubir a rencontré sur la plage et qui refuse de quitter le pays pour lequel il ressent de l'attachement :

Le Passeport : « -Alors, qu'est-ce que tu vas faire ?
Partir ? Tu as raison.
-pourquoi tu restes, toi ?
-je suis lié au passé de cette ville. Maintenant je suis
ligoté au mât du bateau. C'est mon honneur. » (p.178)

La Peste : « Maintenant que j'ai vu ce que j'ai vu, je
sais que je suis d'ici, que je le veuille ou non »
(p.190)

Joseph Grand le modeste auxiliaire municipal, abandonné par sa femme, rêve de devenir écrivain et s'évertue à écrire un livre dont il retouche sans cesse la première phrase, Zoubir *El Mouss* se retrouve dans une situation semblable : Azouz Begag le décrit à la page 102 :

« J'avais rempli une pleine page quand même, mais
j'ai arrêté. Première fois dans ma vie que j'écrivais
un roman »

Le personnage de vieil asthmatique, patient habituel de Rieux, est témoin des événements, sans illusions, il représente le bon sens populaire et s'exprime volontiers par des proverbes. Il ressemble ainsi au personnage de *Gorigori* le chauffeur de taxi, d'ailleurs qui mieux qu'un chauffeur de taxi pour vous guider dans une ville.

Enfin, le narrateur ne dévoile sa véritable identité qu'à la fin du roman : « Il est temps que le docteur Bernard Rieux avoue qu'il en est l'auteur. » Nous découvrons l'identité du narrateur: c'est le docteur Rieux lui-même, qui a tenu à témoigner du combat mené par des hommes contre le mal. D'autre part, grâce à la révélation finale du narrateur, l'ensemble du récit est à la troisième personne, suggérant le problème d'une perte d'identité, d'une dépersonnalisation. Dans *le Passeport* la ressemblance se joue à un autre niveau, elle est plus implicite et ne se laisse saisir facilement. En effet à la fin de roman, l'auteur en parfait dramaturge comme nous l'avons déjà constaté⁹⁷ fini par révéler la véritable identité du narrateur dans une esthétique mélodramatique : il fait exécuter *Zoubir* visant ainsi l'image du « *petit Zoubir* » et peu être une allusion au personnage naïf du « *petit Azouz* » dans *Le Gone du Chaâba*⁹⁸:

« [...] j'ai mis en joue Zoubir El Mouss, j'ai tiré,
Zouzou est tombé. » (p.186)

Serait ce ainsi l'auteur Azouz Begag lui-même qui s'exprimerait dans *le Passeport* ?

Dans *la Peste*, le rythme et l'enchaînement des séquences est irrégulier, mimétique du chaos de la maladie. Mais la composition d'ensemble en cinq parties peut s'envisager comme une tragédie classique. Après un prologue, la première partie est consacrée à la montée des tensions et se clôt sur la proclamation de l'état de peste. La deuxième voit progresser la peste et les angoisses. La troisième est un vaste tableau de la chaleur et de la maladie. La quatrième est une nouvelle montée de la

⁹⁷ Page 58 de notre travail.

⁹⁸ *Le Gone du Chaâba*, Paris, Ed. du Seuil, 1986

maladie et de la terreur. Au cours de la dernière, la peste décroît et rend les personnages à leur liberté.

Dans *le Passeport*, le rythme est tributaire de cet éclatement de la mémoire qui nous avons constaté dans la deuxième partie de ce travail consacrée à l'éclatement, et bien que la composition d'ensemble ne soit pas répartie comme l'œuvre de Camus, elle suit un cheminement très classique après un avant-goût, à la première partie *Zoubir* se rappelle de la période où il se plaisait à être « flic ». La deuxième est celle du commencement des événements puis de la mort de son collègue « *Karamel* ». La troisième représente le moment à partir duquel il va tenter d'oublier, d'inhiber sa mémoire, de vivre uniquement le présent et de penser à un éventuel avenir. La quatrième est une nouvelle montée, *Zoubir* cherche à vivre dans le rêve jusqu'à ce qu'il s'y croie réellement. Au cours de la dernière, il se rend compte qu'il était longtemps resté un enfant, que le temps était venu pour lui de devenir adulte, qu'il décide de prendre sa vie en main, que le retour à la normale s'opère en se rappelant d'abord la lettre de son ami *Alilou* à laquelle il devait formuler une réponse.

L'intertextualité dépasse donc, ici, l'implicite du texte, cette référence au texte d'Albert Camus est, de la part de Azouz Begag, un acte conscient, elle a une fonction ludique : l'intertexte appelle, en effet, un jeu de décodage et de reconnaissance de la part du lecteur, jeu, qui, réussi, suscite une connivence « culturelle » entre l'auteur et le public. L'écriture quand à elle semble bien provenir d'un désir de bien vouloir rendre hommage aux victimes oubliées des fléaux et les horreurs qui les accompagnent.

Nous nous sommes attardés sur cette référence littéraire qui nous paraissait incontournable, quoique Azouz Begag fasse alterner des références relevant d'autres registres : peinture, chanson et cinéma.

En matière de peinture Azouz Begag semble avoir une préférence pour Auguste Renoir et l'école impressionniste, ainsi les œuvres qu'il a choisi pour accrocher dans le décor du studio de *Zoubir* sont deux tableaux du célèbre peintre : *Les Parapluies* et *Le Pont-Neuf* (1883, The National Gallery, Londres), qui rassemblent les caractéristiques d'un impressionnisme très parisien (ambiances de

loisirs, foules citadines). *Zoubir* le « flic » à du goût ! Azouz Begag dans ce roman ne s'inspirait-il pas de *Renoir* qui a su exprimer le mieux à travers ses peintures son unique sujet, le bonheur de l'instant ?

Azouz Begag se réfère peu aux chansons, cela dit, il cite de manière plus au moins explicite deux chanteurs aux répertoires très distancés : *Bob Marley* (1945-1981, compositeur, interprète et guitariste jamaïcain, figure majeure du reggae), (p.60), et *Jacques Brel* (1929-1978, auteur, compositeur, interprète et comédien belge d'expression française.) (p.131)

Dans le passage suivant Azouz Begag décrit *Karamel* le collègue de *Zoubir*, qui après avoir eu une prise de bec avec le commissaire *Osmane*, sort du bureau du « boss » :

« *Karamel traînait la godasse en récitant des poèmes de Bob Marley.* » (p.60)

Bien que la référence soit clairement citée, l'allusion en question reste ambiguë d'ailleurs c'est à ce niveau qu'elle a une fonction ludique : un jeu de décodage et de reconnaissance de la part du lecteur ce qui engage une complicité entre l'auteur et le public. Il paraît évident même pour une personne ayant peu d'intérêt pour le chanteur jamaïquain Bob Marley, que Azouz Begag fait allusion à un des succès de ce chanteur « I Shot the Sheriff » qui une fois le titre traduit donnerait « J'ai tiré sur le Shérif » et c'est à partir de là que le parallèle voulu et établi par l'auteur entre la chanson et le personnage de *Karamel* devient plus distinct. *Karamel* étant révolté contre sa condition de flic et surtout contre le despotisme du commissaire veut « descendre » ce dernier que la chanson désigne comme le shérif. Un fois de plus mais cette fois ci à travers Azouz Begag, Bob Marley qui jouissait d'une popularité exceptionnelle, s'impose comme le porte-parole charismatique des opprimés et des exilés. A travers Bob Marley, Begag ne serait-il pas en train de parler des immigrés en France ?

La deuxième référence concerne Jacques Brel avec la voix de *Zoubir* s'adressant à *Gorgori*:

« - tu as mille fois raison n j'ai dit avec l'accent de
Jacques Brel. » (p.131)

Dans le passage qui précède celui-ci, le personnage de *Zoubir*, en aparté, raconte sa journée de libre qu'il a passé à observer ses filles de loin à l'heure où leur mère venait les chercher à l'école. Le clin d'œil mentionne tout de suite Jacques Brel et quelle chanson illustrerait le mieux l'abandon et le désarroi en dehors de « *Ne me quitte pas* » qui atteint une dimension universelle dans sa façon de peindre l'impuissance devant la décomposition de l'amour, et ce sentiment intense d'abandon à l'approche de la séparation

De plus, il est même fort probable que Azouz Begag dans son roman *les chiens aussi*⁹⁹ ait emprunté à certains de ses auteurs favoris (au même titre que Jacques Brel) l'image du chien, qui marque le sommet de sa désespérance.

Les références cinématographiques ont eu leur part du lot. En effet Azouz Begag semble avoir une prédilection pour le cinéma des « *States* » : il cite des acteurs célèbres telle que Marlon Brando (p.15), Al Pacino (p.56) ou encore Gregory Peck (p.70)

Marlon Brando est cité pour son rôle du mythique colonel Kurtz dans *Apocalypse Now* en 1979 :

« *Nous nous installons en face d'Osmane qui trône à son bureau dans la fumée de son cigare, mieux que Marlon Brando dans un scénario apocalyptique en plein guerre du Vietnam* » (p.15)

Ensuite c'est l'acteur américain d'origine italienne *Al Pacino* dont la carrière théâtrale et cinématographique est jalonnée de succès, parmi lesquels figure la

⁹⁹ Begag A., *les chiens aussi*, Paris, Ed. du Seuil, mai 1995.

trilogie du *Parrain* dans lequel il donne avec assurance la réplique à *Marlon Brando* dans le *Parrain* de *Francis Ford Coppola* en 1972. Azouz Begag décrit le jeune homme que l'équipe de *Zoubir* avait croisé à bord d'une voiture en allant exécuter la cible que le commissaire leur avait désignée, comme l'acteur américain en écrivant à la page 56 :

«*Il avait l'air d'Al Pacino* »

Sans doute en faisant allusion au rôle de ce dernier dans le film *Le Parrain*.

«*-Depuis que je suis tout petit, on me dit que je ressemble à Gorigori Peck. Tu trouves pas ? [...]- Un acteur américain. Tout le monde connaît ses films ! Tu sais, Chorba le Grec !* »

Dans ce passage et contrairement à ce qu'affirmait *Gorigori* qui prétendait que Gregory Peck avait joué dans le film *Zorba le Grec* (Michael Cacoyannis, 1964.) et dans lequel le rôle principal était attribué à Anthony Quinn, Gregory Peck (et non pas avec l'orthographe de Azouz Begag, *Gorigori*) avec son style sobre et élégant est célèbre pour ses interprétations de personnages intègres et de bonne volonté confrontés aux pires épreuves comme dans *Le Mur invisible* (E. Kazan¹⁰⁰, 1947) puis le rôle du capitaine *Ahab* dans *Moby Dick* (1956), réalisé par John Huston d'après le roman allégorique d'*Herman Melville* dont le thème est un combat mortel entre le mal — incarné par la baleine blanche — et le bien. Azouz Begag n'aurait pas une certaine affinité avec ce rôle de héros intègre plein de bonne volonté.

¹⁰⁰ Kazan, Elia (1909-), romancier, metteur en scène et réalisateur américain, qui fut l'un des fondateurs de l'Actors Studio.

2) allusions et intertextualité :

Tout comme la référence, l'allusion est présente dans *le Passeport* d'ailleurs les allusions sont aussi abondantes dans l'œuvre que les références. Allusion que Nathalie Piégay-Gros définit ainsi:

« L'allusion est souvent comparée, elle aussi, à la citation, mais pour des raisons toute différentes : parce qu'elle n'est ni littéraire ni explicite, elle peut sembler plus discrète et plus subtile. Ainsi pour Charles Nodier ? « une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition facile et commune ; mais une belle allusion est quelquefois le seau du génie » (questions de littérature légale, Crapelet, 1828). »¹⁰¹

La lecture du roman nous a permis de détecter des allusions renvoyant à des domaines très variés et hétérogènes que nous avons choisi de répertorier selon le champ auxquelles elles appartiennent :

- Texte coranique :

Le texte coranique dans *le Passeport* n'est pas cité de manière explicite, c'est la voix du terroriste puis celle du type qui se rendait à l'hôpital dans le taxi de *Gorigori*, qui le prend en charge :

« - Tu vois, Dieu nous apporte la lumière. Tandis que vous, vous vivez dans le noir... [...]Rejoignez-nous

¹⁰¹ Piégay-Gros N., *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.52.

dans le juste combat contre les seigneurs de la corruption... » (p.33)

Ce passage utilisé par le terroriste dans son message est tiré du Coran : *Sourate II Verset 257* où il est dit :

« Allah est le défenseur de ceux qui ont la foi : Il les fait sortir des ténèbres à la lumière. Quant à ceux qui ne croient pas, ils ont pour défenseurs les Taguts, qui les font sortir de la lumière aux ténèbres. Voilà les gens du Feu, où ils demeurent éternellement. »¹⁰²

Les Taguts étant ici les seigneurs de la corruption, ceux qui ruinent le pays et exploitent ses ressources pour leur bien être.

Dans le passage suivant, il s'agit des paroles prononcées par cet homme qui accompagnait sa femme sur le point d'accoucher, en somme des gens simples qui ont une foi enracinée et pour qui la religion est le seul moyen qui leur permet de prendre leur mal en patience :

*« L'homme avait l'air ennuyé.
-Dieu te le rendra au centuple, inch'Allah.
[...] le type s'est cabré.
- C'est Allah qui fait les enfants... » (pp.134-135)*

L'homme cite presque explicitement les versets suivant du Coran, *Sourate II Verset 261* et *Sourate VI Verset 151* :

« Ceux qui dépensent leur biens dans le sentier d'Allah ressemblent à un grain d'où naissent sept épis, à cent grains l'épi. Car Allah multiplie la

¹⁰² *Le Coran*, Traduit par Jean Grosjean, Paris, Ed. Philippe Lebaud, 1979.p.36

récompense à qui Il veut et la grâce d'Allah est immense, et Il est Omniscient. »¹⁰³

« Dis : ‹Venez, je vais réciter ce que votre Seigneur vous a interdit : ne Lui associez rien; et soyez bienfaisants envers vos père et mère. Ne tuez pas vos enfants pour cause de pauvreté. Nous vous nourrissons tout comme eux. N'approchez pas des turpitudes ouvertement, ou en cachette. Ne tuez qu'en toute justice la vie qu'Allah a faite sacrée. Voilà ce qu' [Allah] vous a recommandé de faire; peut-être comprendrez-vous. »¹⁰⁴

Dans le premier verset il est dit que toute personne faisant don de son argent *dans le sentier de Dieu* sera récompensé au centuple voire plus.

Dans le deuxième verset il est question d'enfants : Dieu ne fait pas les enfants, il les crée, cela dit c'est Dieu qui leur garantie la nourriture, donc en bon musulman, il ne faut pas se priver d'enfant encore moins les abandonner, quant on est pauvre.

- Texte littéraire et philosophique : littérature, chanson.

Dans l'élément précédent, nous avons constaté un renvoi explicite au texte de Camus. Dans cette partie l'auteur choisit l'allusion pour nous renvoyer à Jean-Paul Sartre, Victor Hugo, Franz Kafka ou encore, à son propre œuvre.

Ainsi à la page 94 nous retrouvons Jean-Paul Sartre à travers l'expression : « l'être dans le néant » pour l'Être et le Néant¹⁰⁵

Azouz Begag fait allusion à Victor Hugo avec *la Légende des siècles* dans le passage :

¹⁰³ *Le Coran.*, op.cit., p.37

¹⁰⁴ *Le Coran*, op.cit., p.92.

¹⁰⁵ Sartre Jean-Paul, *l'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943

« Alors j'ai commencé à marché, marché, marché,
[...] » (p.119)

« Il marcha trente jours, il marcha trente nuits »¹⁰⁶

L'image de l'homme qui se transforme en écureuil fait appel étrangement à *la Métamorphose*¹⁰⁷ de Kafka avec son personnage Grégoire Samsa qui à son réveil se retrouve transformé en un énorme insecte.

- Mythologie grecque :

« Nous volions à trente-trois mille pieds, là où l'on
peut caresser les joues du soleil sans se brûler »
(p.146)

Dans cette description de l'état d'extase dans lequel se trouve *Zoubir* dans les bras de *Dahlia*, Azouz Begag enchaîne trois éléments « voler », « soleil » et « sans se brûler » qui renvoient à la légende d'Icare fils de Dédale qui afin de s'échapper avec son fils, fabrique des ailes de plumes, fixées avec de la cire, s'approchant trop du soleil qui fait fondre la cire des ailes au cours du vol, Icare chute et se noie dans la mer. Azouz Begag ne cesse depuis le début de son roman de faire allusion à la mythologie grecque qui sans aucun doute le fascine et l'inspire en même temps ainsi à la page 11 il évoque « Damoclès » et au fil des pages le fil qui retient le lecteur résiste et le conduit tel un fil d'Ariane vers le dénouement de ce « lacies ».

¹⁰⁶ Hugo V., *la Légende des siècles*, Paris, Garnier, 1964.

¹⁰⁷ Kafka F., *la Métamorphose*, trad. par Brigitte Vierne-Cain et Gérard Rudent, Paris, Livre de Poche, 1989.

- Histoire :

Une autre anecdote populaire qui présente Archimède jaillissant nu de son bain et criant « Eurêka ! Eurêka ! » (« J'ai trouvé ! »), Parce qu'il vient, dit-on, de découvrir comment résoudre le problème que lui a posé Hiéron II, roi de Syracuse.

Ou encore dans le passage suivant où *Zoubir* achète une arme non réglementaire afin de se défendre en dehors des heures de service

« *J'avais cette fois franchi le Rubicon* » (p.140)

Le Rubicon étant un lieu historique qui a valeur de symbole et que Jules César traverse sous peine d'être déclaré ennemi de Rome. En jouant sa carrière et en entrant dans l'illégalité il se sentait habité par une force divine.

Dans un scénario moins historique *Zoubir* se dresse devant le lecteur comme un Jules César bravant l'ordre établi croyant à ses principes et surtout celui de survivre en brandissant son *Parabellum* et Begag ne se fait pas prier pour signer le jeu de mot en soulignant la phrase « *Si vis pacem, para bellum* » traduction : *Si tu veux la paix, prépare la guerre* donc pour éviter d'être attaqué, le meilleur moyen étant celui de la défense.¹⁰⁸

- Chanson, cinéma, spectacle :

Pour la chanson l'allusion ici est algérienne : il s'agit de la grande chanteuse algéroise *Fadhila Dziria* qu'il ne cite pas de manière explicite mais dont l'allusion ne trompe personne :

« *il a profité de l'intermède pour mettre de la musique populaire, « sa musique préférée » qui venait du cœur du peuple [...] en écoutant les plaintes d'une*

¹⁰⁸ Végèce (*Traité de l'art militaire*, III, Prol.) dit : Qui desiderat pacem, praeparet bellum. (IV^e s.). Le Petit Larousse Copyright © Larousse / VUEF 2001.

*femme qui n'avait pas fait l'amour depuis des années,
[...] » (p.73)*

Begag a fait de l'espace de l'invention, un lieu de bricolage, un assemblage de fragments discontinus car telle est bien la démarche de l'écrivain qui convoque dans son texte ceux des autres. De telles pratiques, nous dira Nathalie Piégay-Gros :

« Traduisent une profonde rupture dans le rapport à la tradition. Non seulement l'intertextualité – citations, référence, pastiche, parodie... - n'est plus ce qui la garantit et la perpétue, mais elle fracture et introduit en son sein un principe d'anarchie. En effet, citer sur le même plan des extraits d'œuvres classiques et des coupures de presse ou des slogans publicitaires. C'est araser les écrits, faire fi des principes hiérarchiques qui son censés la structurer. C'est aussi mettre à égalité ce qui est réputé valoir par sa permanence – les « grands œuvres du passé » - et ce qui, marqué par le seau de la précarité et de l'éphémère, est voué à une rapide disparition. [...] Tout se passe donc comme si l'intertextualité n'était plus conçue sur un mode vertical- mais sur un mode horizontal – celui du nivellement et de l'égalité de tous les écrits. »¹⁰⁹

¹⁰⁹ Piégay-Gros N., *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, pp.145-146

III. DISTORSION SPATIO-CULTURELLE :

L'imbrication des deux imaginaires algérien et français chez Azouz Begag représente un code qui se situe tout comme l'auteur dans un entre-deux : « l'arabité » qui se manifeste d'une manière linguistique dans ce récit, par l'utilisation bien que modérée de mots arabes, qui pour un lecteur non averti peuvent sembler incompréhensibles et le recours à l'oralité française spécifique des banlieues et des tournures plus classiques relevant du langage soutenu de cette langue et inscrivant l'ensemble dans une culture enracinée.

Un texte est certes défini par son contenu, mais il prend réellement toute sa valeur lors de sa lecture et de sa réception. D'ailleurs, d'après Roland Barthes, « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination. »¹¹⁰

C'est en effet la destination de ce texte qui nous intéresse ici, à quels lecteurs ce roman est destiné ? Car il sera forcément reçu d'une manière par le lectorat algérien et d'une autre manière bien plus différente par le lectorat français. Étant donné le cadre spatio-temporel du *Passeport*, le lectorat français l'a considéré comme un polar qui peint la violence que l'Algérie a traversé durant les années 90. Le lectorat algérien le présente, quant à lui comme suite presque attendue du premier roman de Azouz Begag.

1) Causes d'une distorsion :

«Je vous avertis que mon esprit volontaire ne connaît point de règle, et que semblable à l'écureuil, il saute de branche en branche, sans se fixer sur aucune»¹¹¹

¹¹⁰ Barthes R, «La mort de l'auteur», in *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p.67.

¹¹¹ Fougeret de Monbron, *le Cosmopolite ou le Citoyen du monde*, publié à La Haye en 1750.

Nous commencerons notre investigation à partir de cette citation tirée du récit de voyages de Louis Charles Fougeret de Monbron (1706-1760) intitulé *le Cosmopolite* et qui illustre assez bien le style de l'écriture de Azouz Begag (lui qui endosse l'image de l'écureuil à son personnage principal dans *le Passeport*) ne cesse en effet de sauter *de branche en branche*.

Vouloir intégrer notre auteur de plain-pied dans la littérature française ou maghrébine serait une erreur de lecture, car il propose dans ce roman, en plus des deux cultures précédemment citées comme ramifications, les origines mêmes de ces deux dernières. Ainsi pour la culture algérienne on ne peut la dissocier de « l'islam » et de « l'arabité », il en est de même pour la culture française qui ne peut se détacher de sa « latinité » et son histoire depuis « l'Antiquité méditerranéenne ». Cette « Méditerrané » berceau des civilisations et des cultures antiques, d'ailleurs tout comme l'Algérie a été longtemps au carrefour de ces civilisations, Begag fait de son roman une patte-d'oie aux cultures bien pétrées !

Dans *le Passeport*, le cadre spatial étant l'Algérie, la période étant les années 90 « Arabe » et « Islam » sont deux notions incontournables et bien que ces notions ne soient profondément enracinées dans ce pays, la polémique autour d'eux est assez contemporaine. « Arabe » et « Islam » ont été dans la majorité des cas mal compris, confusément mêlés et enfin considérées comme synonymes. Ce bloc monolithique faisait toujours peur par ses tentatives d'affaiblissement, de conquête sauvage, et de croyance fanatique. Bref, l'incarnation du Mal, l'hérétique, l'infidèle était cette nouvelle religion face à l'Autre. Nous avons peine à croire qu'un tel schématisme puisse encore survivre jusqu'à nos jours.¹¹² Bien que la recrudescence des actes terroristes à travers le monde, (actes le plus souvent revendiqués par des groupes islamistes fanatiques.) a participé à la création d'amalgame entre arabe, musulman, islamisme et terrorisme.

L'Algérie est omniprésente dans *Le Passeport*, la lecture nous amène au contraire à mettre en lumière l'influence de la culture « occidentale ». Comme nous l'avons souligné précédemment la forêt, lieu de l'illusion et du rêve de *Zoubir*, appartient à

¹¹² *Les voix de l'exil*, op. cit. , p.168.

l'imaginaire occidental et s'opposerait, d'une certaine manière au désert, lieu constitutif de l'imaginaire maghrébin¹¹³.

Au travers de ce jeu permanent entre ici et là-bas, l'écriture assure le dialogue entre le présent de la narration et un apprentissage sur les racines ancestrales. Entre l'espace réel et l'espace représenté apparaît une écriture caractérisée par un recours aux automatismes enracinés dans le moi de l'auteur essayant de « formater » ainsi certaines références sociales pour les voir évoluer dans un cadre autre que celui qui les a vues se développer. C'est pourquoi à l'intérieur de chacun, nous retrouvons des éléments tels que la rétrospection, l'identité ou un rapprochement identitaire entre auteur/narrateur et personnage. De plus, l'accent est souvent mis sur l'individu, la personne en tant que telle, écrasée par les déterminations sociologiques très contraignantes. Le retour vers le pays de ses aïeux, alors qu'on a poussé son premier cri ailleurs, impose tout comme pour les gens qui émigrent ce grand regard de la société d'accueil : la conformité ou la révolte. Les personnages des romans développeront une attitude d'un double choix imposé par cette position.¹¹⁴

C'est une situation qui nous rappelle encore les questions que pouvaient se poser les écrivains maghrébains des années cinquante. Période qui témoignait d'une revendication de l'identité formulée ainsi : « Qui suis-je ? Qui sommes-nous ? Sommes-nous tels que les "autres" nous ont décrits ? Ne sommes-nous que cela ?... » Précisait Jean Déjeux dans son article « La littérature maghrébine de langue française devant la critique »¹¹⁵

Il est impératif de s'interroger sur la conception de la culture d'origine, d'ailleurs tant d'auteurs ont donné des approches et des définitions relatives à l'espace culturel. A la suite d'une réflexion de Jean Claude Vatin sur les questions culturelles, nous avons retenu la combinaison d'un « savoir », d'un

¹¹³ « Les Algériens vivent avec, à leur porte, un des plus grands déserts du monde. Même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublient, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché. Composante de leur paysage physique, il ne l'est pas moins de leur paysage mental [...]. ». Mohammed Dib, *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998, p.18.

¹¹⁴ *Les voix de l'exil*, op. cit. , pp. 143,144

¹¹⁵ *Œuvres critiques*, IV, 2 : « La littérature maghrébine de langue française devant la critique », Paris, éd. J.M. Place, 1979, p.5.

« comportement » et « d'une création » qui résume le rapport de l'homme avec son milieu.¹¹⁶

L'étude de l'intertextualité chez Azouz Begag a révélé, en effet, que ses textes dialoguent tout aussi bien avec des auteurs français qu'avec des auteurs aux origines maghrébines¹¹⁷. Il semble, donc, que ces deux imaginaires soient imbriqués l'un dans l'autre, et que toute tentative pour les dissocier ou les identifier soit artificielle et factice. Les éléments des deux cultures en contact se seraient interpénétrés, conjugués et identifiés, pour créer une sorte de « culture » ou d'imaginaire nouveau, celui de notre auteur, lui conférant un style et une originalité propre.

Aussi, nous sommes amené à remettre en question la nature de son imaginaire. Jean Marc Ghitti, dans son ouvrage « *La parole et le lieu* » cherche à définir l'emprise d'un lieu sur une pensée, de sorte que celle-ci sache désigner son origine.¹¹⁸

D'ailleurs c'est le travail que nous nous proposons de faire ici : déterminer le lieu qui inspire la parole de Azouz Begag. Si l'imaginaire de l'auteur trouve ses racines dans ses souvenirs et si ces mêmes souvenirs sont marqués par le cachet de la France, ne doit-on pas affirmer que notre auteur appartient de plain-pied à la littérature française ? Pourtant, le fait qu'il écrit à partir de la France et qu'il ne soit pas retourné dans le pays depuis plus de 20 ans, permet-il d'un « effet de réel » autre que la réalité vécue ?

2) Distorsion spatiale :

Le fait que le nom de la capitale « Alger » n'est jamais mentionné tout au long du récit, nous laisse croire à une forme d'antinomie de la part de l'auteur :

¹¹⁶ « Questions culturelles et questions à la culture », in *Culture et société de Maghreb*, CREM, CNRS, Paris, 1975, p.4 et 5.

¹¹⁷ Cités à l'introduction en page 2.

¹¹⁸ Ghitti. J.M., *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988, p.12.

pourquoi ne cite-t-il jamais l'Algérie de ces origines algériennes bien que le passage évoquant *l'Andalousie* ne renie pas l'appartenance musulmane et arabo-berbères :

«L'Andalousie était mon pays Granada, Sevilla, Cordoba, Cadiz. J'y retrouverais les mégots de cigarettes de mes ancêtres. Les populations locales m'accueilleraient en digne successeur des civilisateurs de jadis. » (p.156)

C'est cette forme de négation constitue pour nous une clef de voûte qui permet d'entreprendre une investigation à propos de cette éventuelle distorsion spatio-temporelle.

En effet, Azouz Begag nous a habitué à la vie en banlieue lyonnaise (bien que dans son roman *Zenzela*¹¹⁹, il met en scène une famille d'immigrés algériens dont le rêve est de retourner vivre au pays dans la maison qu'ils se font construire à Sétif) il développe d'autres thèmes dans *le Passeport* en relation avec l'actualité du pays d'où justement une description des faits en relation avec une réalité que l'auteur ne pouvait puiser dans son imaginaire. Le sujet traité nécessite alors une présence sur les lieux, un reportage sur un vécu au quotidien, le partage d'une vérité crue qui ne pouvait être décrite que de l'intérieur du pays. Si on prend à titre d'exemple et non à titre de comparaison un roman assez proche dans le genre : *Morituri*¹²⁰ de Yasmina Khadra la différence saute aux yeux. L'importance du choix des détails fait la qualité d'un texte littéraire. Il ne s'agit en aucun cas ici d'émettre un jugement de valeur sur les deux romans précédemment cités, mais il revient au lectorat d'apprécier ou non l'œuvre en se référant au degré du réel. Cependant la mise en cause de l'authenticité des effets de réel (dates, description, événements historiques ou privés) fait basculer tout autant les lacunes et la déconstruction dans l'immédiateté d'une écriture récapitulative qui laisse entendre que le « moi » est pastiche et à ce titre indécidable.

¹¹⁹ Begag A, *Zenzela*, Paris, Le Seuil, «Point Virgule », 1997.

¹²⁰ Yasmina Khadra, *Morituri*, Paris, éd Baleine, Coll. Instantanés de polar, 1997.

Le « détail concret » étant constitué par la connivence directe d'un référent et d'un signifiant, c'est ce que l'on appelle l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion et que le réel, une fois supprimé de l'énonciation réaliste en tant que signifié de dénotation revient à titre de signifié de connotation, car ses détails qui sont réputés refléter directement le réel, ils ne font rien d'autre que le signifier.¹²¹

Comme nous l'avons constaté l'auteur entretient un rapport particulier avec l'Algérie car dans ce roman l'auteur nomme des lieux d'une réalité autre que algérienne car la plus part de ces appellations sont obsolètes, ou bricolées.

Ainsi dans le choix des toponymes, l'auteur se réfère soit aux appellations qu'on utilisait durant la période coloniale (Rue Lyautey, la point Pescade), ou des noms rafistolés (Bordj el-Bilal pour Bordj el-Kifène, plage de sidi Meziane pour la plage de sidi Fradj, l'hôpital du Caire pour Mostefa Bacha et rue des Martyrs pour la place des Martyrs). Pour *Yasmina Khadra*, les toponymes sont plus réalistes :

« [...] Il ne rentre plus chez lui à Bab el Oued, depuis qu'un brelan de barbous est venu prendre les mesures de sa carotide pour lui choisir un couteau approprié. »(p.16)

« En réalité, il continue à tirer les ficelles à partir de sa majestueuse propriété d'Hydra » (p.35)

« -Tozz !sur toi et sur tes ancêtres, monsieur le pistonné. Je t'ai connu minable dans ta guérite, place du 1^{er}-Mai [...] » (p.60)

« [...] d'un bout à l'autre, Dzair redeviendra Dzair [...] » (p.156)

Le rapport entretenu avec l'Algérie est différent des noms comme « Bab el Oued, Hydra, place de 1^{er}-Mai, Kouba, Chéraga, et Boufarik (p.79), Maqam (p.92),

¹²¹ Barthes, R., « L'effet de réel », in *Littérature et Réalité*, Paris, Ed. du Seuil, 1982. p. 88-89

Zéralda (p.154), Staouéli (p.167) et enfin la Casbah (p.177) sont les véritables noms de faubourgs, quartiers, places ou encore monuments dont l'appartenance est revendiquée non seulement par la capitale « *Dzair* » mais le lecteur même s'y identifie, s'y reconnaît.

Les noms propres historiques ou géographiques, qui renvoient à des entités sémantiques stables, qu'il ne s'agit d'ailleurs pas tant de les comprendre que de reconnaître comme des noms propres, fonctionnant donc un peu comme des citations. Ils assurent des points d'ancrage, rétablissent « la performation de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé » et permettant l'économie d'un énoncé descriptif, et assurant *un effet de réel* global qui transcende même tout décodage du détail.¹²²

Begag en utilisant des toponymes qui sont en décalage avec la réalité algérienne crée une espèce d'ambiguïté autour de l'espace dans lequel se passe l'intrigue : il paraît évident que l'actualité d'époque évoquée nous renvoie vers un lieu unique, cela dit ce voile que l'auteur dépose autour de l'espace suscite l'intérêt et propose d'emblée la question pourquoi ? En effet pourquoi Azouz Begag ne cite pas du lieu que tout le lectorat connaît de part et d'autre de la méditerranée ? En tout cas cette volonté de ne pas nommer l'Algérie est sans équivoque. Qu'en est-il maintenant des autres éléments qui parcourent le texte ?

3) Distorsion culturelle :

A propos de l'acte de l'écriture et celui de la lecture Sartre disait :

« L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet est abstrait de la production d'une oeuvre ; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant il voudrait, jamais l'oeuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait

¹²² Hamon, Philippe, « Un discours contraint » in *Littérature et réalité* Paris. Éd. du Seuil.1982, p.137.

*qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ses deux actes connexes nécessitent deux agents distincts »*¹²³

Tous les livres que nous lisons contiennent un dialogue implicite entre auteur, narrateur, personnages et lecteur. Chacun des quatre peut s'identifier à l'un des autres ou entrer avec eux en complète opposition. L'éloignement dans le temps et l'espace, les différences sociales, les conventions du discours ou du costume : tous ces éléments, et bien d'autres encore déterminent la sensation que nous avons lors de la lecture, mais les effets non réalistes ont une conséquence « aliénante » sur le lecteur à ne pas confondre avec des effets qui découlent des sympathies et les qualités personnelles de l'auteur, du narrateur, et de tout autre personnage de la distribution. Bien que nous ne puissions pas espérer traiter entièrement toutes les variétés de « distance », car nous nous penchons ici sur un problème situé au-delà de cet autre, qui consiste à s'interroger sur l'effort déployé par l'auteur pour maintenir ou détruire l'« illusion réaliste ».¹²⁴

A propos de cette « illusion réaliste » il est nécessaire de voir si Azouz Begag adopte une vision orientale ou bien occidentale de la société algérienne, autrement dit pour parler de cette Algérie l'auteur se voit comme algérien ou bien comme français et cela aurait-il une incidence sur son point de vue est donc resterait-il une trace à travers son écriture ?

*« Ici, dans le monde oriental, la sociologie du regard est un trait essentiel des relations sociales. »
(pp.12-13)*

Nous avons relevé ce passage pour les fins de notre étude car il répond et de manière formelle à la question que nous venons de poser : des le début du roman

¹²³ Sartre, J. P., *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p93

¹²⁴ Booth W. C., *Distance et point de vue*, in *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, pp.100-101.

l'auteur s'érige en guide afin de présenter à des personnes qui sont sensées l'ignorer, les mystères du « monde oriental ». Ainsi comme pour paraphraser *Abdelkader Benarab*¹²⁵, nous allons dire que la vision de Azouz Begag de ce monde oriental n'est que son propre reflet dans la conscience occidentale constituant une perception extrêmement conciliante et ne peut être en tout cas lue comme réaliste. Les exemples que nous avons extraits de ce roman (en comparant toujours avec le roman de *Yasmina Khadra* pour les mêmes raisons citées plus haut) recèlent des détails qui confirment notre point de vue sur cette distorsion culturelle précédemment citée.

Ainsi à la page 9 de son roman Azouz Begag parle de « barman » au comptoir d'un café (la Terrasse), Yasmina Khadra préfère un autre terme c'est celui de « cafetier » :

« *Le cafetier est un bonhomme rabougri* »¹²⁶

« Barman » étant une personne qui sert au comptoir d'un bar, on s'étonne quant à l'utilisation de Azouz Begag de ce terme, non qu'il n'y ait pas de bars en Algérie mais plutôt que l'appellation « barman » est réservée au serveur dans un débit de boissons alcoolisées.

D'autres exemples du même registre de la vie au quotidien faussent les repères culturels et ceux de l'espace de l'intrigue par la même occasion.

A la page 75 à propos du prix d'entrée au « Mirage » Azouz Begag utilise alors le franc français au lieu du dinar algérien, sans doute pour faciliter la compréhension aux lecteurs français, cela dit même si en Algérie on utilise toujours l'appellation [frank] (franc en arabe) il s'agit d'avantage de l'ancien franc qui dans le parlé algérien représente la monnaie du régime colonial, et équivaut au centime algérien ainsi « un dinar » soit cent centimes est appelé [mjat frank] (100 francs ancien) , les dix dinars seront [elf frank] (1000 francs ancien) donc la question qu'on s'est posé

¹²⁵ *Les voix de l'exil*, op. cit. , p.178.

¹²⁶ *Morituri*, op. cit. , p.52.

est la suivante, dans ce passage : « *la seule entrée coûtait cent francs, une belle somme pour un chauffeur de taxi jaune.* », Azouz Begag voulait utiliser le nouveau franc donc l'entrée serait encore plus chère pour la bourse du *chauffeur de taxi jaune* ou bien , il parlait en termes d'anciens « frank » et donc 100 dinars reste une somme assez raisonnable pour une entrée dans un club de nuit très chic !

Sur la même lancée, on note aussi cette anomalie :

*« - combien tu me comptes jusqu' à l'hôpital avec ma femme qui va accoucher ? [...] - Plus de cinquante francs ? [...] - Yallah.
Le client a remercié [...] a sorti illico un billet de cinquante. » (pp.133-134)*

On dira seulement ici que Azouz Begag n'a pas donné un indice pour l'année durant laquelle se déroule son roman mais une chose est sûre : le billet de cinquante dinars (francs) n'existait plus au-delà de l'année 1995.

Zoubir dira (ou bien Begag lui-même) : « *je n'y étais pas habitué.* » (p.134) comment après vingt ans de vie à Alger on dit qu'on n'*était pas* encore habitué ? ou bien c'est la description de quelqu'un qui venait dans « *cette ville* » occasionnellement et non pas de manière continue ?

Zoubir se trahit encore une fois en improvisant :

*« -Oualla tu as raison, [...]. Aujourd'hui le litre de lait vaut aussi cher que le litre d'essence [...]»
(p.135)*

Sachant que le litre d'essence n'a jamais dépassé celui du lait ! Erreur de jugement, précipitation ?

Azouz Begag accumule ce type de détails qui ne peuvent échapper à la remarque. Plusieurs éléments ont, en effet, attiré notre attention, participants ainsi à forger cette impression de décalage par rapport à la réalité algérienne.

Aux pages 123, 124 et 125 *Zoubir* est dans un hôpital, ses parents lui rendent visite, se plaignent de l'état insalubre des hôpitaux, du manque des médicaments et lit pour malades, mais aussitôt à la page 126 *Zoubir* (Azouz) cite dans sa description de la chambre « *particulière* » dans laquelle il était :

«Je me suis comme même levé, j'ai poussé l'armoire métallique, l'autre meuble de la pièce avec la commode, et j'ai barricadé l'accès à la chambre. [...] j'ai pris deux gélules [...] et je suis levé à nouveau pour aller chercher un verre d'eau sue l'évier.»
(p.126)

Dans cette chambre il y avait une armoire métallique, une commode et un évier ; une chambre tout de même bien équipée en comparaison avec des chambres d'hôpitaux algériens des années 80-90 où il fallait vraiment tout apporter pour y subir une intervention chirurgicale, depuis l'oreiller jusqu'au fil de chirurgie.

Des scènes de la vie quotidienne comme celle-ci regorgent dans le roman car au-delà des événements tragiques qu'a connu l'Algérie, Azouz Begag décrit également la vie des algériens au jour le jour, mais il insert des éléments qui rappellent l'Europe et viennent atténuer cette présentation émouvante sur une réalité tragique :

« tartines de pain viennois » (p.127),

« se faire livrer une pizza » (p.128),

« facture chez un gargotier » (p.141),

« la queue pour attendre le bus » (p.162),

Ou encore

« des céréales avec du lait » (p.181)

Nous allons citer également une fausse note qui s'est produite à la page 159. Dans une discussion entre le gardien du centre culturel français et *Zoubir*, ce dernier se rend compte que le gardien était illettré car il a cru que l'expression : « *Zéro plus*

zéro égale la tête à Toto » était une adresse. Au cours de la conversation *Zoubir* lui dit :

-je cherche Gori. le gardien répond - Quel gorille ?

« Le jeu avec le langage par lequel les mots ne sont pas pris dans leur emploi ordinaire, mais sont utilisés de façon ludique, attention étant plaisamment attirée sur le signifiant, où le sens détourné. »¹²⁷

Dit Dominique Maingueneau à propos du jeu de mots qui est un fait de style qui n'affecte que de brefs fragments de l'énoncé et il joue dans la représentation de la subjectivité un rôle analogue à celui des déictiques dans l'énonciation proprement dite. Le jeu de mots a, au moins deux sens à la fois, le sens immédiat se réfère à l'objet, et l'autre sens à une interprétation de cet objet, ou un second objet que cachait le premier. Avec le jeu de mots c'est la voix de l'auteur lui-même que nous entendons. Quand Begag emploie un mot, on ne peut dénier qu'il soit voulu, et que le lecteur doit y réagir doublement, en découvrant l'autre sens et en comprenant que c'est cet autre sens qui compte.

Le jeu de mots, chez Begag, repose d'une façon générale sur des associations de mots ou de fragments de mots. Les principaux mécanismes qui les sous-tendent sont la paronymie, qui joue chez cet auteur sur une ressemblance entre mots créés de toutes pièces et induit une relation sémantique qui entraîne un double sens.

Seulement chez Begag ces erreurs sont bien volontaires, c'est sa voix que nous entendons.

Comme le souligne Michel Riffaterre : *« c'est le sujet qui est responsable du jeu de mots, qui nous fait partager le plaisir d'une situation de comédie. »¹²⁸*

Dans ce jeu de mots Azouz Begag trébuche dans son propre jeu, en effet, le mot « gorille » qui ici signifie « garde du corps »¹²⁹ est utilisé par une personne sensé être illettré. Le gardien ne lisait pas le français ni l'arabe apparemment, le

¹²⁷ Maingueneau D., op. cit., page 81

¹²⁸ « *L'inscription du sujet* », in *Qu'est-ce que le style ?* op. cit, 287

¹²⁹ Dictionnaire du français argotique et populaire, op. cit. , p.106.

mot « gorille » appartient au registre argotique français que le gardien n'est pas sensé connaître donc bien que le jeu de mot soit assez amusant l'utilisation reste maladroite.

Les anthroponymes utilisés par Azouz Begag pour les quatre acolytes de *Zoubir* sont :

- « *Simon* » dont la mère est juive,
- « *Karamel* » car assez « *mou* » mais de bon cœur comme même,
- « *Géloule* » dont l'orthographe la plus répandue en Algérie serait « *Djeloul* » que Begag transforme pour la rapprocher d'avantage de « *gélules* » en raison des fameuses drogues que le groupe prenait,
- sa maîtresse « *Dahlia* » au nom peu fréquent est le nom d'une fleur assez répandue en automne saison durant laquelle se déroule l'intrigue,
- son patron « *Osmane* » dont l'orthographe se rapproche de « Osman »
- et enfin son ami chauffeur de taxi « *Gori* » ou « *Gorigori* » dont l'orthographe révèle une volonté de vouloir noyer tout indice ce rapprochant de la réalité algérienne.

Alors qu'à la lecture de *Morituri*, on rencontre des noms qui, même en étant issus de l'imaginaire de l'écrivain, dénotent l'appartenance algérienne : « *Ghoul Malek* », « *Sid Lankabout* », « *Haj Garne* », « *Ait Méziane* », « *Da Achour* », « *Sabrina* », « *Baya* », « *Mina* », etc.

Sur un autre plan, celui de certains détails qui relèvent de la réalité crue, certains aspects plus techniques semblent être atteints par cette distorsion. Certains éléments cités dans *le Passeport* et atteints ne peuvent être mis sous le compte du style ou celui de l'esthétique ou encore moins dans la rubrique « inattentions ». Ces éléments renvoient à une réalité et ne peuvent être modifiés ou travestis car la mise en cause de leur authenticité balaye tout cet « *effet de réel* » que le lecteur s'est construit à travers la lecture du roman. Remettre en cause ces éléments peut entraîner une remise en cause plus globale sur l'œuvre et sur l'écrivain lui-même.

Ainsi dans les passages suivants nous allons s'arrêter sur ces anomalies qui, même en passant peut être inaperçues, sont loin d'être dénuées de sens :

Le commissaire s'adressant à ses hommes : « - *chacun à récupérer son arme, ses gélules. [...] Vous prenez la Toyota* » (p.15)

Zoubir décrivant les dispositions que l'équipe prend une fois descendue de la voiture de patrouille : « *Nous avons abandonné nos kalaches sous nos sièges et nous avons coincé nos 357 magnum dans la ceinture.* » (pp.26-27)

Géloul demandant à *Karamel* de noter le numéro d'une voiture suspecte :

« -1285 ATR 16 »

Ou encore *Zoubir* disant : « *L'automne était là. Peut être, avec le début du mois de ramadan, dans quelques jours, les violences allaient s'atténuer, le temps de se concentrer sur le sort de ceux qui ont faim. Peut être soupiraient les rues.* » (p.180)

Dans le premier passage la marque Toyota est citée comme étant voiture de patrouille or la police algérienne à toujours utilisé la marque Nissan, la Toyota étant celle de la gendarmerie jusqu'à nos jours. Il en est de même pour l'arme de service, le magnum étant utilisé par la police américaine. Dans *Morituri*, l'écrivain (commandant dans l'armée algérienne) préfère donner au commissaire *Llob* un 9 mm.¹³⁰ A *Dine* son ami un 7.62 mm.

Dans le troisième passage, la plaque d'immatriculation est bien évidemment fautive : en Algérie les plaques d'immatriculations se composent de trois nombres, de droite à gauche le premier composé de deux chiffres représentant l'indicatif de la wilaya (le 16 pour Alger p.ex.), le deuxième nombre est celui de l'année du véhicule, le troisième et celui du numéro de série du véhicule figurant sur la carte grise.

Enfin dans le dernier passage, *Zoubir* espère une accalmie des attentats durant le mois de ramadan or, les meurtres les plus crapuleux (massacres, voitures piégées, assassinats) ont toujours été commis durant ce mois sacré que les groupes pseudo-djihadistes (en réalité terroristes) considéraient comme béni pour leur guerre contre les *Taghouts*.

¹³⁰ Yasmina Khadra, *Morituri*, op. cit., P75.

Pourquoi le rapport de *Yasmina Khadra* vis-à-vis de l'Algérie est bien différent de celui de Azouz Begag ? Serait-ce parce que *Mohammed Moulessehou* est algérien d'origine et de naissance ayant toujours vécu en Algérie, ayant été même officier dans l'armée algérienne ou bien parce qu'en tant qu'écrivain il a choisi délibérément de refléter la réalité telle qu'il l'a vécu, telle que l'Algérie l'a vécu ? Mais dire autrement la même chose est-ce dire autre chose ?

La notion traditionnelle de style présuppose celle de synonymie. Pour qu'il y ait style, il faut qu'il existe plusieurs façons de dire la même chose : ainsi va le principe. Le style engage un choix entre différentes manières de dire la même chose. Peut-on maintenir ce qu'on dit - et du style - comment on le dit - sans tomber dans tous les travers du dualisme ?

Les littéraires ne se résolvent pas aux demi-mesures : ou bien l'intention de l'auteur est la réalité de la littérature, ou bien elle n'est qu'une illusion ; où bien la représentation de la réalité est la réalité de la littérature, ou bien elle n'est qu'une illusion (mais on nom de qu'elle réalité dénoncer cette illusion ?) ; ou bien le style est la réalité de la littérature, ou bien il n'est qu'une illusion, et dire autrement la même chose, c'est en réalité dire autre chose. Mais si le style est mort alors tout est permis.¹³¹

4) Les diverses influences

Léo Spitzer disait concernant des romans français modernes dans lesquels il avait remarqué des écarts :

« Quand je lisais des romans français modernes, jamais prit l'habitude de souligner les expressions dont l'écart me frappait par rapport à l'usage général ; et souvent les passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance. Je

¹³¹ Compagnon A., *Le Démon de la littérature : Littérature et sens commun*, Paris, Ed. du Seuil 1998, p. 222.

me demandais si on ne pouvait pas établir un dénominateur commun pour toutes ses déviations ou presque : ne pourrait-on trouver le radical spirituel, la racine psychologique des différents traits de style qui marquent l'individualité d'un écrivain. »¹³²

C'est « l'individualité » de l'écrivain qui serait alors à l'origine de cette distorsion. Azouz Begag à travers l'écriture de ses romans s'est fabriqué un monde dont le leitmotiv incessant est la question identitaire autour des problèmes de l'émigration. Cette bulle autour de Azouz Begag serait-elle la raison pour laquelle son écriture soit marquée par le sceau des conflits culturels au point de s'éloigner de la tradition réaliste ?

Pour parler de l'individualisme Bertaux se réfère à Tocqueville qui écrit en 1831 :

« L'individualisme est un sentiment réfléchi et paisible qui dispose chaque citoyen à s'isoler de la masse de ses semblables et à se retirer à l'écart avec sa famille et ses amis, de telle sorte que, après s'être ainsi créé une petite société à son usage, il abandonne volontiers la grande société à elle-même »¹³³

En effet, Azouz Begag ne peut s'empêcher (d'ailleurs il l'a prouvé à plusieurs reprises) de parler de lui, de sa famille, de ses conflits personnels et des problèmes sociaux de l'émigration : cette "approche biographique" (on entend les méthodes qualitatives qui explorent les souvenirs et les expériences du sujet). L'histoire de vie d'une personne se réfère surtout aux événements les plus

¹³² Spitzer, L., « Art du langage et linguistique » (1948), *Études de style, trad. fr.*, Paris, Gallimard, 1970, p.54

¹³³ Bertaux, D. Les récits de vie comme forme d'expression, comme approche et comme mouvement .In Pineau & Jobert (Eds.) *Histoires de vie : Utilisation pour la formation*, Paris, L'Harmattan, p.17-38,1989.

importants de la vie du sujet, à ses expériences personnelles. Selon Gaulejac, l'individu est l'effet de l'histoire, car son histoire personnelle est masquée par les structures de sa famille et par celles de l'histoire sociale.¹³⁴

La langue maternelle est le vecteur d'un héritage culturel de contes et de proverbes maghrébins, cela dit les jeunes, via l'école sont également confrontés à l'héritage culturel français. Ainsi, le narrateur du *Gône du Chaâba* a été accusé de plagiat car il a involontairement copié une nouvelle de Maupassant.

L'école n'est pas la seule référence comme le signale Djura :

« Nous parlions de moins en moins kabyle, nous allions regarder des films de cape et d'épée chez la seule voisine qui avait la télévision et quand nous nous mesurions les uns aux autres entre nous, les petit « ratons », avec nos bâtons qui nous tenaient lieu d'épées, nous étions Fanfan la Tulipe, les Chevaliers de la Table Ronde ou les Trois mousquetaires. Adieu Kahina, les sorcières des montagnes kabyles, les légendes du Djurdjura : nous avons changé de héros et tandis que nos oncles, là-bas, repoussaient la France pour devenir totalement algériens, nous les enfants nés en Algérie mais qui vivions en France, nous devenions de plus en plus français »¹³⁵

Dans l'équation apparaît la télévision, et à travers elle, une influence américaine qui touche l'écrivain Azouz Begag car il est très marqué par des influences anglo-américaines. Comme nous l'avons déjà mentionné, à travers son roman *le Passeport*, l'auteur fait énormément d'allusion à des séries télévisées américaines telles que *les Envahisseurs* diffusée en France en 1969, sur la première chaîne de

¹³⁴ Gaulejac, V. *La Névrose de Classe : Trajectoire Sociale et Conflits d'Identité*, Paris, H+G, 1987.

¹³⁵ Djura, *Le voile du silence*, Paris : Michel Lafon, 1990, p.45-46

l'ORTF et en 1987 sur la chaîne TF1 et dont Azouz Begag dit par le biais de son personnage *Zoubir* :

« J'avais encore des réminiscences de feuilletons télévisés de mon enfance. Le Prisonnier ? J'aimais bien celui là, avec Les Envahisseurs et Au nom de la loi » (p.154)

Begag cite *les Envahisseurs* sans doute comme allusion aux terroristes qui étaient parmi les populations comme l'annonçait à chaque fois le générique de la série :

« Maintenant, David Vincent sait que les envahisseurs sont là, qu'ils ont pris forme humaine, et qu'il lui faut convaincre un monde incrédule que le cauchemar a déjà commencé ».

Ou encore *Starsky et Hutch* qu'il cite dans le passage suivant :

« Simon était imprégné des épisodes de Starsky et Hutch à la télévision » (p.169)

Starsky et Hutch étant une série policière américaine qui se rattache à un paysage audiovisuel américain dominé par la série policière « adulte », et dont la diffusion en France remonte à 1978. Une série qui a été l'une des séries les plus favorables en termes d'audience et d'impact culturel.

Mais une fois ces détails cités, la question qui s'impose d'elle-même est la suivante : certes ces éléments ne collent pas à la réalité algérienne mais cette distorsion est-elle préméditée de la part de l'auteur ?

5) « L'intention n'est pas préméditation ? »¹³⁶ :

Si on a mis en cause l'authenticité de certains détails (heureusement pas tous !) peut-on également réfuter l'autre grand argument contre l'intention ? Un auteur, dit-on, n'a pas pu vouloir dire toutes les significations que les lecteurs attribuent aux détails de son texte. Quel est donc le statut intentionnel des significations implicites d'un texte ? Si le texte est une entité complexe des significations simultanées, l'auteur peut-il avoir eu l'intention de toutes ces significations et implications nous voyons dans le texte, même s'il n'y avait pas pensé en l'écrivant ?

Interpréter un texte littéraire, c'est d'abord identifié l'acte illocutoire principal accompli par l'auteur lorsqu'il l'a écrit, mais l'interprétation même dépend de la cohérence de l'intention car nombreuses sont les associations de détail qui ne contredisent pas l'intention principale, mais dont la complexité est plus particulière, et qui ne sont pas intentionnelles au sens de préméditées.¹³⁷ Toutefois, ce n'est pas parce que l'auteur n'y a pas pensé que ce n'est pas ce qu'il voulait dire. La signification réalisée et quand même intentionnelle dans son entier, puisque elle accompagne un acte illocutoire qui est intentionnel.

Dans une même optique Paul Ricœur disait concernant l'auteur et l'interprétation de son texte :

« L'intention subjective du sujet parlant et la signification de son discours se recouvrent mutuellement. [...] Avec le discours écrit, l'intention de l'auteur et l'intention du texte cessent de coïncider. [...] Ce n'est pas que nous puissions concevoir un texte sans auteur ; le lien entre le locuteur et le discours n'est pas aboli mais distendu et compliqué [...] la carrière du texte échappe à l'horizon fini vécu

¹³⁶ Compagnon A., *op. cit.*, pp.104 105

¹³⁷ Compagnon A., *ibid.*

*par son auteur. Ce que dit le texte importe davantage
que ce que l'auteur a voulu dire. »¹³⁸*

Azouz Begag n'a pas eu l'intention de travestir quelques détails est une hypothèse gratuite car le genre même du roman n'étant pas autobiographique ou à caractère historique, permet en effet certaines distorsions. Nous avons suggéré au début de notre travail la notion d'« autofiction » qui mêle intimement fiction et autobiographie pour qualifier ce roman. Il est clair donc que l'auteur a eu l'intention d'insérer des éléments étrangers au cadre spatial et culturelle de son roman, ces éléments il les a pris comme nous l'avons vu, à partir de quatre sources potentielles : le quotidien français, les conditions algériennes, les influences transatlantiques et enfin un imaginaire fantaisiste qui puise dans une zone qui se retrouve à la croisée des chemins. Ainsi le personnage principal du roman de Azouz Begag est un algérien par ses origines, français de naissance et de nationalité, américain dans ses réflexes d'homme de terrain et le tout revêt une coloration « panachée » issue d'un métissage culturel très insolite.

Azouz Begag est, comme nous l'avons démontré dans ce travail vit, pense, agit et écrit à partir de cette zone de « l'entre deux » il n'est ni tout à fait algérien et encore moins français comme il le dit lui-même :

« Je ne suis ni Français, ni Algérien : je suis Lyonnais »¹³⁹

Ici l'auteur dépasse toutes les frontières en insérant des éléments qui viennent des Etats-Unis car si son imaginaire avait pris comme coutume de puiser dans sa culture natale et celle d'adoption, il se retrouve ici sous l'influence de l'endroit à partir duquel il avait entamé l'écriture du *Passeport*, d'ailleurs c'est lui-même qui l'affirme :

¹³⁸ Ricœur, P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris. Éd. du Seuil.1986, p.187.

¹³⁹ Propos recueillis par la journaliste Marie-Josée Ballista, parus le 4 avril 1997 dans Le Berry Républicain.

« Arrivé à l'université de Swarthmore le 24 août 1998, la première chose que j'ai faite a été de commencer l'écriture de ce livre. »¹⁴⁰

Nous comprenons mieux maintenant les raisons de cette distorsion spatio-culturelle dans ce roman de Azouz Begag. Il paraît évident que l'auteur s'est inspiré du lieu de son voyage ajouté à cela son propre imaginaire qui se situe entre deux cultures bien enracinées soient les causes de cette anomalie qui n'enlève rien aux qualités stylistiques du roman. Avec *le Passeport* Begag n'a pas fini de nous livrer ses drames qu'il construit comme un perpétuel aller-retour entre le drame du pays d'origine et le pays d'accueil, il propose ainsi une autre aventure ambiguë et poursuit sa métamorphose en évoquant pour tous le drame de l'Algérie meurtrie d'aujourd'hui.

¹⁴⁰ Lansac J.P., « *Alger, vingt ans après, par Azouz Begag* » 08, 2000 à 12:01 <http://club.voila.fr/group/eauxvivesdumaghreb> (consulté le 19/06/2004)

- CONCLUSION -

CONCLUSION

Nous espérons avoir réussi à démontrer, à travers notre étude que ce roman de Azouz Begag est bien particulier en comparaison aux autres textes du même auteur : cette particularité que nous avons proposé d'étudier selon trois axes pour répondre aux besoins de notre problématique.

Dans un premier temps, nous avons mis le doigt sur la question de la catégorie générique à laquelle appartenait cette œuvre. Nous sommes partis de l'hypothèse que ce roman à l'instar des précédents était un roman « beur » et nous nous sommes rendus compte que l'utilisation de la langue parlée, l'intégration impossible du personnage principal dans la société d'accueil et le thème d'immigration affirmaient cette position de l'entre-deux ce qui nous a permis de dire que nous étions face à une écriture «Beur». Nous nous sommes orienté ensuite vers d'éventuels éléments « autobiographiques » car notre auteur a toujours décrit le cliché de l'immigré à travers sa propre personne. A ce stade de l'étude plusieurs éléments renvoie de manière tantôt implicite, tantôt explicite à la vie personnelle de Azouz Begag et ceci sans que le roman ne soit d'aucune façon une autobiographie. Nous en avons conclu que l'auteur jouait avec les genres et de ce fait, créait des pactes de lecture ambigus. A cela nous avons préféré le classer dans un nouveau genre : « *l'autofiction* ».

Nous avons abordé par la suite les thèmes récurrents et les images qui hantent et parcourent le texte, les thèmes d'une œuvre littéraire représentant les points d'ancrage au réel de la conscience de l'écrivain, les empreintes de sa rencontre avec le monde. Cela a eu pour effet de dégager deux thèmes dominants : le voyage et l'éclatement.

Le premier étant un thème commun à tous les auteurs beurs et émigrés qui racontent soit le retour vers le pays des ancêtres, soit le départ vers la France décrit comme premier arrachement. Le deuxième thème se révéla d'une importance capitale pour notre travail car, révélateur de détails corroborants la thèse de la distorsion spatio-

culturelle. Ayant des origines algériennes et vivant dans une culture française a été le facteur déclencheur d'une aliénation située précisément, à l'intersection de deux sphères culturelles irréductibles l'une à l'autre. Cette inappartenance totale à l'une et à l'autre, même si elle est déclarée¹⁴¹ a eu le mérite de nous faire arrêter pour en faire le diagnostique, où nous avons démontré des critères, qui relevaient au départ du domaine de la médecine, et qui étaient tout aussi bien capables de caractériser l'écriture de Azouz Begag dans *Le Passeport*.

Partant des éléments suivants : éclatement de l'espace et du temps, de la mémoire, de la raison de la croyance et des personnages, nous sommes arrivés à la conclusion qu'il s'agissait de névrose connue sous le nom de névrose de guerre ou névrose d'effroi, dont la symptomatologie recèle des états d'anxiété, des phobies et des crises hystériques qui apparaissent tous dans l'œuvre de Azouz Begag comme traits caractérisants les personnages du roman.

A partir de cette aliénation provoquée par l'inappartenance à une culture prédéfinie nous sommes arrivés à cette question très courante en littérature : celle de l'interculturalité car comme nous l'avons constaté déjà, Azouz Begag est un auteur dont l'imaginaire puise dans deux cultures différentes.

Ainsi, nous avons proposé comme point de départ l'Algérie puisque l'intrigue se passait sur ses terres. Au premier temps, nous avons conclu que si l'Algérie était le lieu « inspirateur » de Azouz Begag, l'espace de communication du texte est bien la France puisque l'auteur s'est attaché à mentionner son appartenance au lieu de sa naissance, d'où le fait de nuancer le poids de l'imaginaire maghrébin dans la création du *Passeport*. Donc l'interculturalité de l'auteur a un impact sur sa production. L'étude des phénomènes d'intertextualité nous a ouvert des pistes à partir desquelles, il a été aisé de trouver un troisième lieu d'inspiration resté insoupçonné jusque-là. A côté de l'Algérie et de la France considérés comme lieux incontournables dans l'imaginaire de l'auteur, les États Unis ne sont apparus qu'au fil de la recherche. Azouz Begag pourrait alors représenter l'interculturel et

¹⁴¹ Propos recueillis par la journaliste Marie-Josée Ballista, op. cit.

ainsi répondre à la définition de « l'idéal interculturel », tel qu'il est déterminé par Diana Pinto :

Il ne faut pas que l'interculturel soit un brassage d'identités profondément vides, qui donnent souvent lieu à la création d'identités crispées et intolérantes. La solution idéale se trouve dans la création d'une identité hybride aux allégeances multiples, qui permettrait à chaque individu de composer son identité en prenant le meilleur de ces cultures.¹⁴²

L'imbrication des deux imaginaires algérien et français chez Azouz Begag représente un code qui se situe donc dans un entre-deux. Et si le texte est défini par son contenu, il prend réellement toute sa valeur lors de sa lecture et de sa réception.¹⁴³ Étant donné son cadre spatio-temporel le *Passeport*, fut considéré par le lectorat français comme un polar qui peint la violence en l'Algérie durant les années 90. Pour le lectorat algérien il est une suite du premier roman de Azouz Begag.

Nous avons proposé de déterminer le lieu qui inspire la parole de Azouz Begag : l'imaginaire de l'auteur qui trouve ses racines dans ses souvenirs marqués par le cachet français ou bien par le récit d'un voyage au pays en pleine guerre alors qu'il n'est pas retourné au pays depuis plus de 20 ans, donc comment réussit-il à créer un « effet de réel » sur un lieu qu'il ne connaît qu'à travers les témoignages recueillis dans un pays dans lequel il a tout appris.

Les balises qui permettent au lecteur d'identifier l'espace, le temps et la culture du pays sont faussées, le choix même du genre qui n'est ni autobiographique ni à caractère historique permet certaines distorsions. Ce choix

¹⁴² Diana Pinto, « Forces et faiblesses de l'interculturel », in *L'interculturel : réflexion pluridisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.14-19.

¹⁴³ Barthes R, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p.67.

indique que l'auteur a eu l'intention d'insérer des éléments étrangers au cadre spatial et culturelle de son roman, ces éléments il les a inséré, comme nous l'avons vu, à partir de quatre sources potentielles : le quotidien français, les conditions algériennes, les influences transatlantiques et enfin un imaginaire fantaisiste qui puise dans une zone qui se retrouve à la croisée des chemins.

Il ne s'agit donc pas d'une méconnaissance de la société algérienne qui à conduit l'auteur à cette distorsion spatio-culturelle, mais une intention de sa part afin de créer un monde imaginaire pour les besoins du genre dans lequel il a choisi d'écrire son roman.

Nous avons choisi dans notre travail une approche déductive en émettant une hypothèse générale dès le départ de notre investigation puis nous l'avons vérifié par l'analyse du corpus. Cette dernière ne s'est pas révélée sans difficultés, non pas que le récit soit long mais parce qu'il était tellement riche qu'on pouvait ouvrir un tas d'autres pistes de manière à étaler encore le volume de ce travail au risque de s'éloigner de notre préoccupation première fixée dans la problématique à savoir la distorsion spatio-culturelle. Ainsi, nous sommes passés à contre cœur à coté de certaines « originalités » de Begag dans sa façon d'écrire qui n'est pas puriste, car en effet il prend ses richesses à toutes mains, mots techniques, mots populaires et surtout certains néologismes dont il calcule adroitement le pittoresque ou même la brutalité ; mots enfin qu'il forge pour le besoin ou pour le plaisir.

Pour clore ce travail on notera que les textes de Azouz Begag suscitent une réflexion, qui ne se contente pas de poser le problème d'un dialogue entre des cultures, mais amène à une remise en question de la définition même de la culture. Le fait qu'il existe au sein du champ littéraire français cette « littérature métisse », dont le résultat provient d'une osmose et de la porosité de frontières culturelles, que certains discours idéologiques désignent pourtant comme infranchissables

De plus, la littérature beur pour sa part pourra, également, être un domaine fécond pour de nombreuses études linguistiques notamment la sociolinguistique et la psycholinguistique. Les beurs sont, au vrai sens du terme, victimes du racisme et de la société qui les traite comme des citoyens de deuxième degré. Il s'ensuit que toute la littérature beur qui se veut porte-parole de cette génération évoque la crise d'identité, le déracinement et l'exclusion. Une étude psycholinguistique des romans beurs sera passionnante et démontrera comment la langue est révélatrice de la psychologie du locuteur.

En conclusion, et bien que *le Passeport* ne constitue pas une rupture avec le thème de l'immigration si chère à notre auteur, ce roman s'éloigne de la grisaille des banlieues lyonnaises pour aller caresser la blancheur d'une cité qui n'a cessé de faire couler l'encre des « âmes sensibles.»

-ANNEXE-

- **L'Oubliette : Projet de construction d'un livre**

« Il y a plus de quatre ans, j'ai lu dans le Monde l'interview d'un policier algérien, pris dans la guerre civile, qui avait réussi à s'enfuir à Paris. Le jeune homme racontait comment, en fin de compte, on ne savait plus qui tuait qui et pourquoi, dans les rues de la capitale. Il donnait des détails terrifiants de la confusion, entretenue, qui régnait dans le pays. L'article était réellement construit de telle manière que lorsque j'ai fini la première lecture, j'ai aussitôt pensé que je pouvais en tirer un roman. J'ai laissé tomber l'idée pendant plusieurs années, bien qu'elle soit toujours restée présente dans mon esprit. Arrivé à l'université de Swarthmore le 24 août 1998, la première chose que j'ai faite a été de commencer l'écriture de ce livre. L'histoire d'un policier qui a de graves soucis avec sa femme. Il a deux enfants. Il est prisonnier d'une situation. Il lui faut faire des choix. Rester, près de ses deux filles, au risque de se faire assassiner par les terroristes, ou s'enfuir de l'autre côté. Passer le cap. Aller plus loin. Continuer. Continuer. Je crois qu'il va continuer la vie.

Azouz Begag

Swarthmore, le 11 décembre 1998.

- **L'auteur : - Alger, vingt ans après**

« Alger célébrait son millénaire et moi je vivais, pour cette occasion, mon retour au pays après vingt ans d'absence. Je dis " retour ", bien que ce soit inapproprié à mon cas, puisque je suis né en France.

Néanmoins, depuis mon enfance jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, j'allais passer chaque été à Sétif, dans l'est du pays, où mes parents avaient fait construire une maison.

C'étaient les années 70. On parlait de révolutions au pluriel : agraire, politique, culturelle. Dans les rues, on croisait des Roumains, des Bulgares,

des Allemands de l'Est et, bien sûr, les Russes, les plus remarquables, à l'aéroport d'Alger rentrant chez eux chargés de cartons pleins à ras bord. Dans cette ambiance marxiste, l'euphorie était telle que, depuis la France, beaucoup de jeunes de ma génération nourrissaient le projet de participer à ces projets de développement tiers-mondistes. Puis le vent a tourné. Le rouge a viré au noir.

Vingt ans après, retour au pays, en tant qu'écrivain invité officiellement, pour quatre jours seulement, accompagné d'un ami, Sid, pour qui c'était aussi un grand retour. Dans l'avion d'Air Algérie, premier décalage. L'hôtesse passe avec un chariot de journaux, demande ce qui nous ferait plaisir, et Sid de répondre : " Le Monde ". Elle se braque et dit qu'ici, ce n'est pas la France, c'est l'Algérie. Alors il prend El Watan pour se mettre au parfum.

Dès l'arrivée à l'aéroport d'Alger, la présence de la police et des militaires saute aux yeux. Les lieux sont sous haute surveillance. Il y a de quoi ; je me souviens d'une bombe posée là il y a quelques années et qui avait coûté la vie à des dizaines de personnes, de l'Airbus de Marseille... Nous passons par l'entrée officielle où l'on nous attend. L'accueil est chaleureux, nous sommes des frères.

Nous nous engouffrons dans une voiture officielle ; derrière, deux policiers suivent dans un véhicule banalisé. Nous traversons plusieurs barrages de police, évitons des herses posées sur le sol. Dans les yeux des policiers que nous croisons, je lis une extrême concentration. Les regards sont en état d'alerte permanente. Tous les policiers et les militaires semblent se connaître et des signes imperceptibles du bout des cils servent à ouvrir les barrages.

Alger est belle, blanche, le ciel est d'un bleu stupéfiant de pureté. Nous sommes un instant coincés dans un bouchon et un instant j'éprouve une angoisse : dans notre voiture immobilisée, ne sommes-nous pas à la merci d'un tueur ? Je scrute des yeux les têtes des chauffeurs des voitures voisines. Il faut se décontracter, notre sécurité est assurée.

A l'entrée dans l'hyper centre d'Alger, les bouchons sont de plus en plus compacts, on n'avance plus, alors notre chauffeur décide soudainement de remonter une voie en sens interdit. Sid et moi échangeons des regards rieurs.

En face, c'est étonnant de voir que les véhicules qui arrivent frontalement s'écartent instinctivement. Une absence me frappe à ce moment : on n'entend pas de coups de klaxon. Quel changement par rapport aux années 70 ! Alger la méditerranéenne ne klaxonne plus. La guerre a imposé un silence, lourd. Dans les rues, les gens sont calmes. On voit des hommes et des femmes, mais aucune n'est voilée dans le style iranien comme je m'attendais à le voir. Les passants ne sourient pas non plus. La rue n'est pas joyeuse. Cela aussi, c'est un net changement.

La ville, elle, est rayonnante, très propre. Sur le front de mer, le soleil de la fin d'après-midi donne une perspective radieuse aux bâtiments coloniaux, grâce aux jeux d'ombres sur les arcades. Là-bas en haut, sur les hauteurs de la cité, les couleurs ocre de la Casbah épousent délicieusement le bleu et blanc. On nous fait visiter le célèbre quartier populaire. Bien sûr, des maisons ont été détruites, mais les lieux sont plus aérés ; les urbanistes ont à cœur de mettre en valeur ce patrimoine de l'humanité.

Les projets sont de belle facture. Le bas de la ville, zone du port et de la gare, est en chantier : magasins de grand standing, restaurants, glacier, cybercafé, promenades, cité des artistes, discothèque... donneront bientôt à ce lieu un ton international, de quoi faire perdre leur latin à mes vieux parents et tous les autres immigrés d'un autre temps que les bateaux trans-méditerranéens débarqueront ici cet été. A l'évidence, les autorités s'activent pour changer l'image d'Alger et de l'Algérie aux yeux du monde. Le pays a tant souffert de l'isolement, comme si, durant dix ans, les massacres et l'épouvante s'étaient déroulés à huis clos. Dans la rue, chaque regard porte les traces des massacres, sans doute comme à Kigali ou à Sarajevo. Les gens semblent sortir d'un cauchemar. Alger vit une période post-traumatique.

Sid et moi, nous nous retrouvons régulièrement dans les fauteuils de l'Hôtel El Djezaïr, ex-Saint-Georges, où nous logeons ; histoire de digérer l'accumulation d'émotions, nous faisons des débriefings. Les yeux des Algériens sont en feu. Et nos oreilles aussi. On a du mal à croire les récits des policiers, des chauffeurs, des autres. Inutile de donner des exemples

d'atrocités, tant le besoin d'oublier et de passer à la suite est urgent. Au cimetière des hauteurs de la ville, nous assistons à l'enterrement d'une célèbre journaliste décédée à Washington. Toutes les tombes sont fraîches. La majorité des dates de décès : 1995, 1996, 1997. Des dizaines d'hommes sont là, silencieux, écoutant la prière de l'absent et soudain, une voix d'homme en colère monte au ciel, des cris, des injonctions, des insultes. C'est un fou. On ne comprend pas ce qu'il dit, mais en cet instant de recueillement, personne ne le sommera de se taire. Ici, à présent, on laisse les fous à leur folie. J'en ai rencontré plusieurs dans les rues de la ville. Sans doute, en ont-ils trop vu. Et les enfants ? A part dans les ruelles de la Casbah, nous en avons peu croisé. Quelle Algérie pourront-ils construire demain, avec de tels souvenirs comme bagages ?

Au cimetière, le jeu de regards entre les hommes est marquant. Plus tard, un accompagnateur nous dira que pendant les assassinats politiques, dans les cimetières, à chaque enterrement, les regards se cherchaient, se scrutaient pour deviner quelle allait être la prochaine victime des terroristes. Les jours passent et le fardeau des récits d'horreur vécue est compensé par les promesses des jours meilleurs. Le plus dur est derrière. Balade dans Bab El- Oued la rebelle. Ici, il y a quelques mois, les flics ne pouvaient pas entrer. Ce quartier populaire était aux mains des islamistes, maintenant, c'est fini, notre chauffeur et notre policier accompagnateur n'ont aucune crainte. La sécurité est totale. Les ruelles sont sous contrôle, malgré les bouchons de voiture. Plus loin, sur la côte, des bars et des cabarets sont ouverts jour et nuit. On peut y boire ce que l'ont veut. Les vitrines des magasins exposent librement bières, vins, alcools. J'ai même vu un magasin de spiritueux à proximité d'une mosquée. La cohabitation a commencé, buveurs de bière et porteurs de Coran marchent sur le même trottoir.

Du côté de la Pointe Pescade, des dizaines de pêcheurs jettent leurs lignes avec application. Le soleil est flamboyant et les vagues douces. C'est une belle journée. Il y a quelque temps, dans cette région, les barbus avaient interdit la pêche, je n'ai pas compris pourquoi. En me montrant un jeune couple qui

marche main dans la main sur la promenade, notre chauffeur dit que cela aussi était proscrit. Il cite le cas d'un jeune homme à qui " ils ont coupé les couilles dans la rue parce qu'il était en compagnie d'une fille ". A la Madrague, du côté du restaurant Chez Sauveur, célèbre pour ses crevettes au piment, les terrasses inondées de soleil sont pleines d'hommes et de femmes, protégés derrière des lunettes de soleil. Alger respire, à l'évidence. Bien sûr, on n'atteint cet endroit qu'en traversant des barrages de police, mais cela ne nous gêne pas, on s'habitue aux exigences de la sécurité. Etrangement, à partir de 20 heures, les rues se vident. Mais le temps passe et les secrets se dévoilent. C'est, en fait, vers minuit, 1 heure du matin, dans les discothèques, qu'il faut aller chercher la vie de la capitale. D'où sortent tous ces jeunes qui arrivent par dizaines, centaines, dans les boîtes de nuit ? Je n'ai pas osé demander. Mais ils sont là, filles et garçons, avec dans les yeux et le corps, à nouveau, cette envie de rire, de vivre, de se saouler de bonheur. Sur les tables, les bouteilles de whisky côtoient celles de Coca et de jus d'orange. La pénombre est propice aux mélanges. A 3 heures du matin, les danseurs, policiers en civil, touristes, indigènes, prostituées, barbouzes, sont en transe. L'épaisse fumée des cigarettes a installé un brouillard dense pour permettre à Alger de se défouler jusqu'à l'aube.

Quatre jours au bled, vingt ans d'absence ; il me faudra du temps pour faire un bilan. Le jour du départ, après une nuit blanche, nous arrivons à 6 heures du matin à l'aéroport. L'avion de 8 h 30 est à l'heure. Dans El Watan, je lis que plus d'une vingtaine de militaires sont morts dans les maquis vers Relizane, que le président du Fonds monétaire international, Michel Camdessus, est optimiste pour l'avenir du pays, que l'entraîneur de l'équipe nationale de football a une crise gastrique... Retour à Roissy. En attendant mes bagages, un agent d'origine algérienne m'aborde, il m'a reconnu. " Comment ça va au pays ? " Je dis que la sécurité est maintenant assurée, mais qu'il y a beaucoup à faire pour changer les mentalités héritées du modèle soviétique. Il est fier de mon retour. Au passage, j'en profite pour lui demander de me mettre en charge mon téléphone portable, dans un bureau attenant, pour me brancher à nouveau sur la

réalité française. Il le prend, en souriant. Plus tard, je passe la douane française dans la file " rien à déclarer ". Les douaniers ne bougent pas. Il pleut à Paris. »

Azouz Begag

Le Matin 6 avril 2004

- **Le Seuil, 2000**

« Zoubir El Mouss, dit Zouzou, jeune Beur né en France, décide de revenir sur la terre de ses ancêtres, l'Algérie ; sans grande ambition, il passe l'examen de la police pour être agent de la circulation. Il fait ce métier tranquillement pendant une vingtaine d'années, un métier qui lui allait à merveille. « Et puis, les manifestations de jeunes, la répression, l'armée, la guerre civile, la barbarie, les attentats, la religion, la politique, le président assassiné, le naufrage. Ma boussole qui explose »

Avec la guerre civile qui saccage l'Algérie, sa vie devient un enfer. Il sillonne les rues d'Alger dans une Toyota, avec trois collègues, la peur au ventre parce qu'il ne se passe pas de jour sans qu'ils soient témoins d'atrocités commises par « les fous de Dieu ». A bord de leur voiture, ce sont de véritables marionnettes manipulées par un commissaire véreux qui les envoie dans des opérations suicidaires. La mort rôde à chaque coin de rue ; comment pourraient-ils échapper aux « coupeurs de tête » qui ont intercepté la fréquence de leur radio et connaissent chaque détail de leur vie ? Zouzou tremble pour sa vie mais aussi pour celle de ses deux filles dont il a dû se séparer pour épargner leur vie. « Leur absence était tellement douloureuse qu'il me semblait que des morceaux de chair étaient manquants en moi »

Azouz Begag fait de Alger en proie à la guerre civile, une description proche du chaos : assassinats, corruption, prostitution, dopage pour survivre, menaces de toutes sortes... Les quatre flics sont sans illusion sur leur avenir ; complètement désabusés et désespérés, ils sont les victimes d'un monde qui peut être celui de toutes les dictatures, quel que soit le pays. »

- **Plus noir qu'un polar**

« Haletant comme un thriller et navrant comme la vie, tel est le dernier roman de l'essayiste et romancier Azouz Begag. Publié en 2000 par les éditions du Seuil qui le rééditent en 2001 avec Marsa Editions, ce récit est considéré comme la suite de l'histoire du Gone du Chaâba écrit en 1986.

Le petit banlieusard de Lyon d'origine algérienne a grandi, et cela fait 20 ans qu'il a été reçu à l'examen de la police. Aujourd'hui, il en a quarante ; propulsé au coeur d'une ville ensanglantée par les carnages, il se demande tous les jours ce qu'il « est venu faire dans ce borbier ». Ce borbier, on le devine, c'est l'Algérie. Quel autre pays pourrait voir son histoire récente résumée comme suit : « Le métier m'allait à merveille Et puis les manifestations de jeunes, la répression, l'armée, la guerre civile, la barbarie, les attentats, la religion, la politique, le Président assassiné, le naufrage » ? Et « ma boussole qui explose », écrit le narrateur dans un style plein de trouvailles et de mordant.

D'ici ou d'ailleurs, le langage populaire est celui d'un jeune qui, enfermé dans un cauchemar clos, pète les plombs. Patrouillant jour et nuit à bord d'une Toyota, un kalach sur les genoux, avec ses collègues Geloule, Simon et Karamel, Zoubir El Mouss alias Zouzou n'a pas le choix : obéir aux ordres de l'odieux commissaire Osmane et mourir en mission ou désobéir et mourir en mission. « Payés pour mourir », les jeunes policiers survivent d'un enfer à l'autre. Pour tenir, ils boivent des « jibis », prennent des gélules, fument du hash. Mais Zouzou, que son boss n'appelle que « le migri », ne peut s'y faire.

Pour fuir le cauchemar, il vit de plus en plus dans sa tête, sur les rivages d'en face plus sereins, où des écureuils espiègles s'ébattent dans de somptueux parcs. Admirablement décrit, le processus de la folie qui s'empare de l'homme, doublement en perte d'identité entre un milieu professionnel qui le vomit et une tragédie qui le fait vomir, va en s'amplifiant jusqu'à l'autisme total.

Puis, ce polar au rythme vigoureux, comme ceux de son altesse sérénissime le prince Malko, devient un conte moderne à la Graham Greene où l'amitié et l'amour l'emportent. Zouzou est sauvé in extremis par une belle jeune fille au doux nom de

fleur, Dahlia, qu'il retrouve dans une boîte de nuit et qui travaille pour le commissaire Osmane.

Au moment où son obsession de départ est en passe d'atteindre un pic de non-retour au pays de la démente, son amoureuse lui procure un passeport pour l'étranger, la résurrection. Et, tout comme le chat du comté de Chester d'Alice au pays des merveilles, c'est son nouvel ami Gori-Gori, le chauffeur de taxi, qui arrive toujours au bon moment qui le lui remet. Le suspense de l'action est total et demeure inassouvi. Jusqu'au bout, on s'attend à ce que les personnages les plus innocents ôtent leurs masques, tirent leurs flingues et arrosent tout ce qui bouge. Le passeport, ce rêve autour duquel est bâti tout le récit, se révèle alors ce qu'il est, un simple prétexte. Même après avoir refermé le livre sur ce happy-end à l'algérienne, on reste torturé par la question « qui est qui ? » Dahlia est-elle une simple péripatéticienne ou un officier de police ? Le chauffeur de taxi est-il réellement un chauffeur de taxi ? Tout le talent de l'auteur est l'effleurage de ces jeux de rôle.

« Tout changeait de pôle ou d'épaule, moi, si j'y tenais mal mon rôle, c'était de n'y comprendre rien », semble-t-il conclure. Une des faces les plus expressives d'une tragédie multicéphale »

Karimene Toubbiya Le matin 05/04/2004

- **Le Passeport : Violence et confusion algériennes**

« Alger. Zoubir El Mouss, le Gone du Chaâba né en France dans la région lyonnaise, est retourné dans le pays de son père, un ancien berger de Sétif. La quarantaine, divorcé et père de deux filles, Zoubir est maintenant un gardien de la paix, affecté dans un commissariat algérois où il travaille sous les ordres du tyrannique commissaire Osmane. Avec ses trois collègues, Simon, Gélouk et Karamel, il parcourt la capitale à bord d'une Toyota, recevant par radio des ordres, des insultes, des menaces de mort même, de la part du commissaire.

Les terroristes ont aussi capté leur fréquence et les suivent à la trace. Tremblant de peur, entre deux barrages qui peuvent être de faux contrôles, Zoubir et ses collègues exécutent des missions qui tiennent plus du règlement de compte que de la protection des citoyens. Pour ne pas craquer, ce qui finit quand même par arriver, ils se droguent continuellement jusqu'à l'os...

On frémit en se demandant où dans ce livre s'achève la fiction et où commence la réalité. En tentant ainsi de décrire la situation actuelle et confuse de l'Algérie d'aujourd'hui, l'auteur nous donne à voir l'enfer ! Un enfer que quiconque un tantinet censé chercherait à fuir. Attentats, meurtres, terreur, incompetence des chefs, le quotidien de ces défenseurs de l'ordre algérois est rien moins qu'épouvantable. Et quel ordre trouver dans un tel chaos ! Ces hommes en sont réduits à n'être plus que des pantins manipulés, presque inutiles, qui assistent impuissants au naufrage de leur pays. Ils sont les témoins de la colère, de la souffrance, de la déception et de la peur d'un peuple misérable et exsangue soumis quotidiennement à la violence et à la corruption... Il s'agit donc là d'un roman très pessimiste, d'un roman noir qu'éclaire à peine l'érotisme de la liaison nouée entre Zoubir et Dahlia et la tendresse qu'il ressent pour ses deux filles. L'ambiance du roman est donc lourde, pesante. Le ton sonne juste : toute l'humanité de l'auteur jaillit au fil des pages. La narration est parfaitement maîtrisée et servie par une belle écriture.

Un très beau livre. »

Comités de Lecture Adulte
du réseau brestois des bibliothèques municipales

- **Les désillusions d'un flic algérois**

«Je me suis regardé dans le blanc des yeux, je me suis vu comme un flic avec les deux pieds dans une guerre civile.» Zoubir El Mouss, alias Zouzou, se présente comme suit: «Ancien agent de circulation, divorcé, deux filles, signe

particulier néant.» Car que vaut la vie du narrateur dans un pays pris en étau entre les terroristes, les policiers corrompus et les politiciens véreux? Né en France, le jeune homme a décidé un jour de venir vivre en Algérie, sur la terre de ses ancêtres. Son ambition: revêtir l'uniforme du flic de base et passer ses journées à regarder passer les «gazelles» aux carrefours de la capitale. Mais l'Histoire en a décidé autrement. Entassé dans une Toyota avec ses trois collègues Simon, Géloul et Karamel, il patrouille à travers la ville agonisante, la peur au ventre. Au rythme d'une radio de bord détournée par les «fous de dieux», qui semblent tout savoir des quatre hommes et leur envoient des menaces.

Entre réalité et fiction noire, la frontière est souvent ténue. Azouz Begag, l'auteur du *Gone du Chaâba*, le sait et nous immerge dans le quotidien mortifère d'un flic algérois. Mais au-delà de cette chronique de morts annoncées, ce sont toutes les dictatures, tous les terrorismes que stigmatise l'écrivain. A bord de leur voiture-corbillard dérisoirement baptisée «Sacrifice», ses personnages gesticulent comme des pantins manipulés par des marionnettistes masqués. La plume de Begag est d'une justesse irréprochable. Et on le suit, bouleversés, au long de cette épopée sans gloire.

Zoubir El Mouss, alias Zouzou a la double nationalité franco-algérienne. C'est en Algérie qu'il exerce son métier de policier accompagné de ses trois collègues Simon, Géloule et Karamel. Fatigué de cette vie, dégoûté de son patron et terrorisé par une guerre civile atroce et sanglante, il fait alors la rencontre de Gori, chauffeur de taxi et « ambassadeur de France » qui deviendra son confident et son meilleur ami. Il fait aussi la connaissance de Dahlia, une prostituée dont il tombe amoureux. Mais le moment est venu pour lui de partir, il ne peut plus supporter cette vie et décide de rentrer en France. C'est grâce à Dahlia qu'il obtiendra tous les papiers nécessaires mais il partira seul car elle ne veut pas le suivre... J'ai apprécié ce livre pour la mélancolie qu'il dégage ; On ressent dans ce roman une part de vérité, de réalisme. Les sentiments de l'auteur sont d'ailleurs clairement développés et touchent le lecteur. L'histoire en elle même est passionnante, on prend donc plaisir à lire

ce livre et on est impatient de découvrir les prochains événements. De plus c'est un roman facile à lire, le vocabulaire est simple et la construction est bonne.

Toute l'intrigue du roman est fondée sur le fait de savoir si oui ou non Zoubir El Mouss pourra obtenir un passeport pour rentrer en France. On comprend, dès le début de l'histoire, que Zouzou ne mène pas une vie heureuse en Algérie. On peut donc imaginer qu'il voudra rentrer en France. Pour cela il ne lui faut qu'une chose: un passeport. »

Par Alexie Lorca , Lire, mars 2000

- **Présentation de Amazon.fr**

« Zouzou (Zoubir El Mouss) était fou de joie le jour où il a été reçu à l'examen de la police. Enfin, son rêve de Don Juan oriental allait être exaucé : affecté au carrefour des Gazelles, il assisterait au défilé des jolies filles. En guise de chapeaux et de robes de couleur à la Renoir, le voilà entraîné dans des scénarios extravagants, pain quotidien de tout flic dans une ville en guerre, "les manifestations de jeunes, la répression, l'armée, la guerre civile, la barbarie, les attentats, la religion, la politique, le président assassiné, le naufrage". À bord de leur Toyota, symbole de leur dérive, Zouzou et ses collègues Simon, Géloule et Karamel, assistent au chaos d'un monde sous la dictature.

Azouz Begag, chercheur en sciences sociales au CNRS, s'est lancé dans l'écriture en 1986 avec *Le Gone du Chaâba* qui reçut le prix Sorcières, fut adapté au cinéma et connut un succès de librairie considérable. Il a également écrit des ouvrages pour la jeunesse parmi lesquels *Les Voleurs d'écritures* ou *Ma maman est devenue une étoile...* »

Laure Anciel

-BIBLIOGRAPHIE-

Romans et Essais de Azouz Begag cités :

- Begag A., *Le Passeport*, Paris, Ed. du Seuil, janvier 2000.
- Begag, A., *Le Gone du Chaâba*, Paris, Ed. du Seuil, 1986.
- Begag, A. et Chaouite, A. *Ecarts d'identité*. Paris. Seuil. 1990. Coll. : « Point-Virgule ».
- Begag A., *Les Chiens aussi*, Paris, Ed. du Seuil, mai 1995.

Ouvrages cités :

- Benarab A., *Les voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994, Coll. : « Critiques Littéraires ».
- Caradec F., *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris, Éd. Larousse, 2001
- Freud S. *Le mot d'Esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1969.
- Ghitti. J.M., *La parole et le lieu, Topique de l'inspiration*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988.
- Jankélévitch V., *l'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.
- *Le Coran*, Traduit par Jean Grosjean, Paris, Ed. Philippe Lebaud, 1979.
- Le Robert & Nathan, *Vocabulaire*, Nathan/VUEF, 2001.
- Sartre Jean-Paul, *l'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1943.

Romans des auteurs issus de l'immigration :

- Charef M., *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983.

Thèse :

- *Assia Khelassi, ép. Massrali : Evolution du style et stratégies d'écriture chez Azouz Begag, de « Le Gone du Chaâba » (1986) à « Les Chiens aussi » (1995).*

Ouvrages de littérature cités :

- Ben Jelloun Tahar, *La Réclusion solitaire*, Paris, Denoël, 1976.
- Boudjedra Rachid, *Timimoun*, Paris, éd Denoël, 1994.
- Camus A., *la Peste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.
- Charef Abed, *Au nom du fils*, Paris, éd de L'Aube, 1998.
- Dib Mohammed., *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel, 1998.
- Kafka F., *la Métamorphose*, trad. par Brigitte Vierende-Cain et Gérard Rudent, Paris, Livre de Poche, 1989.
- Khalladi Aïssa, *Peurs et mensonges*, Paris, éd Le Seuil, 1997.
- Hugo Victor, *la Légende des siècles*, Paris, Garnier, 1964.
- Tournier M., *Le miroir des idées*, Paris, Mercure de France, 1996.
- Yasmina Khadra, *Morituri*, Paris, éd Baleine, Coll. Instantanés de polar, 1997.

Analyse du discours :

- Barthes, R., « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984.
- Barthes, R., « L'effet de réel », dans *Littérature et Réalité*, Paris, Ed. du Seuil, 1982.
- Blanche-Benveniste, C. et Jeanjean, C. , *Le français parlé*, Didier Erudition, Paris, 1987.
- Compagnon A., *Le Démon de la littérature : Littérature et sens commun*, Paris, Ed. Du Seuil 1998.
- Derivery, N. *La Phonétique du français*, Seuil, Paris, 1997.
- Gadet, F. *Le Français ordinaire*, Armand Colin, Paris, 1989.
- Gadet, F. *Le Français populaire*, collection Que sais-je, PUF, Paris, 1992
- Genette G., *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.
- Hamon, PH. , « Un discours contraint » in *Littérature et réalité* Paris. Éd. du Seuil.1982.
- Hamers, Josiane et Blanc, Michel, *Bilingualité et Bilinguisme*, 2ème édition Pierre Mardaga, Bruxelles, 1983.
- Jouve V., *la poétique du roman*, Paris, Ed. SEDES, 1997.
- Kristeva J., *Séméiotiké*, Paris, Ed. Du Seuil, 1969.
- Laronde, M., *Autour du roman beur*, L'Harmattan, Paris, 1993.
- Lejeune, P. *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- Maingueneau, D. *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1994.

- Molinie, G., *Le français moderne*, collection Que sais-je, PUF, Paris, 1991.
- Piégay-Gros N., *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

- Pougeoies, M. *Dictionnaire didactique de la langue française*, édition Armand Colin, Paris, 1996.
- Rouayreng, C. *Les gros mots*, Paris, PUF, 1998.
- Sauvageot, A. *Français écrit, français parlé*, Larousse, Paris, 1962.
- Sartre, J. P., *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, « Mélanges et métissages ».
- Spitzer, L., « Art du langage et linguistique » (1948), *Études de style*, trad. fr, Paris, Gallimard, 1970.
- Suhamy H., *Les figures de style*, Paris, PUF, 1981.
- Touzin, M., *L'Écriture Autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993.
- Zérafra M., *Roman et société*, Paris, P.U.F., 1971, rééd. 1976.

Ouvrages collectifs :

- Begag, A. et Chaouite, A. *Ecarts d'identité*. Paris. Seuil. 1990. Coll. : « Point-Virgule ».
- Berger P. & Luckmann T., *La construction sociale de la réalité*, ouvrage traduit de l'américain par Pierre Taminioux, Paris, Armand Colin, 1996.

Articles, revues, périodiques :

- Mdarhri-Alaoui Abdallah « Place de la littérature « Beur » dans la production franco-maghrébine », *Littératures des Immigrations I-Un espace littéraire émergent*, n°7, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Bonn Ch., « Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », in *Littérature autobiographique de la Francophonie*, Actes du colloque de Bordeaux, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Déjeux Jean, *Œuvres critiques*, IV, 2 : « La littérature maghrébine de langue française devant la critique », Paris, éd. J.M. Place, 1979.
- Diana Pinto, « Forces et faiblesses de l'interculturel », in *L'interculturel : réflexion pluridisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Djaout, T. « une littérature au " Beur" Noir », *Poétiques Croisées de Maghreb*,
- Itinéraires et Contactes de cultures, Paris, L'Harmattan, volume14, 1991
- Keil Regina, « Entre le politique et l'esthétique : littérature « beur » ou littérature « franco - maghrébine » ? », in *Itinéraires et contacts de cultures, Poétiques croisées*, volume 14, Paris, L'Harmattan, 1991.
- www.algerie-dz.com/article2750.html Azouz Begag, notable lyonnais Par Sophie Landrin, *lemonde.fr*
- Riffaterre M. « La Trace de l'intertexte », in *La Pensée*, Paris, oct. 1979.

- Riffaterre M. « L'inscription du sujet », in *Qu'est-ce que le style ?*, Actes du colloque International, sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné, Paris, PUF, 1994.
- Vatin J.C. « Questions culturelles et questions à a culture », in *Culture et société de Maghreb*, CRESM, CNRS, Paris, 1975.

- RÉSUMÉS-

التشويه المكاني والثقافي في " جواز السفر " للأديب عزوز بفاق

من قِبل الطالب : زيد مهدي

تحت إشراف:

السيد علي خوجة جمال، أستاذ بجامعة منتوري قسنطينة.

هذا العمل هو دراسة للتشويه المكاني والثقافي في رواية " جواز السفر " للأديب عزوز بفاق وقد اخترنا لدراستنا هذه منهجا إستنتاجيا بإعطاء فرضية عامة ثم تفصيلها وذلك بتحليل النص. بادئا ببدء، طرحنا سؤالا حول الصنف العام الذي تنتمي إليه الرواية، انطلاقا من الفرضية بأنها مثل سابقتها تروي مشاكل الهجرة و تؤكد لنا ذلك حيث أن استعمال اللغة المنطوقة و الشعبية، ثم استحالة اندماج الشخصية الرئيسية في المجتمع الأصلي و المضيف أكدا هذا الموقع بين عالمين.

قمنا بعد ذلك بدراسة العناصر المحتملة التي تشف عن سيرة المؤلف الذاتية لأن مؤلفنا عرف بوصفه للمهاجر دائما من خلال شخصه. وفي هذه المرحلة توصلنا إلى عدة عناصر تارة جلية و تارة أخرى ضمنية للحياة الشخصية لعزوز بفاق وهذا دون أن تكون الرواية سيرة ذاتية فاستنتجنا أن المؤلف يتلاعب بالأصناف ولذا فضلنا ضم الرواية لنوع جديد هو "السيرة الخيالية". حاولنا بعدها البحث عن المواضيع والصور المتكررة التي يتضمنها النص فكان التواجد الواضح لموضوعين مهيمين هما الرحلة والتفكك.

هذا التفكك، أوصلنا إلى اضطراب عصبي ناتج عن الحرب و يخفي هذا التفكك أعراض القلق، الخوف المرضي والأزمات الهستيرية التي تظهر في كل روايات عزوز بفاق كميزة لشخصيات رواياته.

هذا التفكك نتاج عدم الانتماء لثقافة معينة بصفة مطلقة وهو سؤال جد مطروح في الأدب:

اللا انتماء الثقافي حيث أن المؤلف ينهل من ثقافتين مختلفتين: الجزائرية و الفرنسية.

اقترحنا حينها تقرير المكان الذي يلهم خطاب عزوز بفاق: خيال المؤلف الذي يجد جذوره في ذكريات أشرت بختم الفرنسيين أو رواية رحلة إلى بلد الأجداد أثناء الحرب بالرغم من عدم رجوعه إلى البلاد منذ أكثر من 20 سنة.

العلامات التي تسمح للقارئ بتمييز الفضاء، الزمن وثقافة البلاد مشوهة؛ اختيار طريقة الكتابة نفسها يسمح ببعض التشويهات وهذا الاختيار يشير بأن المؤلف كانت عنده النية لإدخال عناصر أجنبية على الإطار المكاني والثقافي لروايته، هذه العناصر أخذت كما رأينا، من أربعة مصادر محتملة: الصحف اليومية الفرنسية، الظروف الأمنية الجزائرية، التأثيرات عبر الأطلسي وباختصار الخيال المتموقع في منطقة تقاطع الطرق.

إن التشويه المكاني والثقافي ليسا نتيجة جهل المؤلف للإطار المكاني والثقافي ولكن كان بنيةً خلقَ عالمَ خيالي لغرضِ النوعِ الذي أختارَ كِتَابَةَ روايتهِ ضمنه .
في الختام وبالرغم من أن " جوازِ السفر " لا يُشكّلُ انسلاخاً عن موضوع الهجرة الغالي على قلب مؤلفنا إلا أن هذه الرواية أبتعدت عن ضاحية " ليون " لتُداعبُ بياضَ مدينةٍ لطالما أسالت حبر " القلوب المرهفة الحس "

Distorsion spatio-culturelle

Dans "Le Passeport « de AZOUZ BEGAG »

Par M. ZID Mehdi

Sous la direction de :

M. ALI KHODJA Djamel, Professeur à l'Université Mentouri Constantine.

Dans ce travail il est question d'étudier la distorsion spatio-culturelle dans *Le Passeport* de Azouz Begag.

Nous avons choisi pour notre travail une approche déductive en émettant une hypothèse générale puis nous l'avons vérifié par l'analyse du corpus.

Dans un premier temps, nous avons abordé la question de la catégorie générique à laquelle appartenait l'œuvre. Nous sommes partis de l'hypothèse que ce roman à l'instar des précédents était un roman « beur » et nous nous sommes rendus compte que l'utilisation de la langue parlée, l'intégration impossible du personnage principal dans la société d'accueil et le thème d'immigration affirmaient cette position de l'entre-deux ce qui nous a permis de dire que nous étions face à une écriture «Beur». Nous nous sommes orientés ensuite vers d'éventuels éléments « autobiographiques » car notre auteur a toujours décrit le cliché de l'immigré à travers sa propre personne. A ce stade de l'étude plusieurs éléments renvoient de manière tantôt implicite, tantôt explicite à la vie personnelle de Azouz Begag et ceci sans que le roman ne soit d'aucune façon une autobiographie. Nous en avons conclu que l'auteur jouait avec les genres et de ce fait, créait des pactes de lecture ambigus. A cela nous avons préféré le classer dans un nouveau genre : « *l'autofiction* ».

Nous avons abordé par la suite les thèmes récurrents et les images qui hantent et parcourent le texte, les thèmes d'une œuvre littéraire étant les points d'ancrage au réel de la conscience de l'écrivain, les empreintes de sa rencontre avec le monde. Cela a eu pour effet de dégager deux thèmes dominants : le voyage et l'éclatement.

A travers l'étude de cet éclatement, nous sommes arrivés à la conclusion qu'il s'agissait d'une névrose de guerre dont la symptomatologie recèle des états d'anxiété, des phobies et des crises hystériques qui apparaissent tous dans l'œuvre de Azouz Begag comme traits caractérisant les personnages du roman.

A partir de cette aliénation provoquée par l'inappartenance à une culture prédéfinie nous sommes arrivés à cette question très courante en littérature : celle de l'interculturalité car comme nous l'avons constaté déjà Azouz Begag est un auteur dont l'imaginaire puise dans deux cultures différentes.

Nous avons proposé de déterminer le lieu qui inspire la parole de Azouz Begag : l'imaginaire de l'auteur qui trouve ses racines dans ses souvenirs marqués par le cachet français ou bien le récit d'un voyage au pays en plein guerre alors qu'il n'est pas retourné dans le pays depuis plus de 20 ans. Les balises qui permettent au lecteur d'identifier l'espace, le temps et la culture du pays sont faussées, le choix même du genre qui n'est ni autobiographique ni à caractère historique permet certaines distorsions. Ce choix indique que l'auteur a eu l'intention d'insérer des éléments étrangers au cadre spatial et culturelle de son roman, ces éléments il les a pris comme nous l'avons vu, à partir de quatre sources potentielles : le quotidien français, les conditions algériennes, les influences transatlantiques et enfin un imaginaire fantaisiste qui puise dans une zone qui se retrouve à la croisée des chemins.

Il ne s'agit donc pas d'une méconnaissance de la société algérienne qui à conduit l'auteur à cette distorsion spatio-culturelle, mais une intention de sa part afin de créer un monde imaginaire pour les besoins du genre dans lequel il a choisi d'écrire son roman.

En conclusion, et bien que *le Passeport* ne constitue pas une rupture avec le thème de l'immigration si chère à notre auteur, ce roman s'éloigne de la grisaille des banlieues lyonnaises pour aller caresser la blancheur d'une cité qui n'a pas cessé de faire couler l'encre des « âmes sensibles.»

Spatial and cultural distortion in “Le Passport” of AZOUZ BEGAG

By M. ZID Mehdi

Under the direction of:

Mr. ALI KHODJA Djamel, Professor at the university Mentouri of Constantine.

In this work, the question is to study the spatial and cultural distortion in the novel of Azouz Begag “Le Passport”.

We have chosen for our work a deductive approach, started by giving out a general hypothesis; then we have checked it by the analysis of the corpus.

First, we have approached the question of the generic category to which belongs the novel. We started from the hypothesis that this novel, in the trash of precedent one, is a novel of " Beur " ¹⁴⁴, and we have realized that the use of the spoken language, the impossibility of integration of the main personage in the target society and the subject of immigration affirms this position of being between two cultures, this is what have permitted us to say that we are dealing with "a Beur writing ". We have moved after to autobiographic eventual «elements» because our author has always described the immigrant's cliché through his own person. At this stage of the survey many elements appear sometimes implicit and sometimes explicit about the personal life of Azouz Begag and it is no way to say that this novel is an autobiography. We have concluded that the author played by kinds and this fact, created ambiguous reading's pacts, and so we preferred to classify it in a new kind named: "I autofiction" ¹⁴⁵.

Second, we have approached the recurrent themes and images that haunt and browse the text, themes of literary novel which represent the points of anchorage to the real of the writer's conscience and prints of his meeting with the world. All this has the effect of clarifying two dominants themes: the traveling and the bursting.

Through the survey of this bursting, we have concluded that it was about a war's neurosis that its symptomatology conceals states of anxiety, phobias and hysterical crises those appear all in the novel of Azouz Begag as characterizing features personages of the novel.

Third, from this alienation provoked by the inappartenance to a predefined culture we have arrived to a very current question in literature: the one of the interculturality because as we have already noted that Azouz Begag is an author in which the imaginary draws in two different cultures.

So we have proposed to determine the place that inspired the speech of Azouz Begag: the imaginary of the author who finds his roots in his memories marked by the French seal or the narration of a journey to a country right on war however he has not turned back to the this country since more than 20 years. Beacons that permit the reader to identify space, time and the culture of the country are distorted; the choice itself of the kind which is neither autobiographic nor to historic permit some distortions. This choice indicates that the author had the intention to insert foreign elements in the spatial and cultural setting of his novel, these elements belong to four potential sources,: the French daily life, Algerian conditions,

¹⁴⁴ Beur: North African born in France of immigrant parents.

transatlantic influences and also an imaginary fanciful that draws in an area zone existing in the crossing of paths.

It does not concern so an ignorance of the Algerian society that led the author to a spatial and cultural distortion, but it concern his intention to create an imaginary world for the kind's in which he chose to write his novel.

In conclusion, and in spite that "Le Passport" doesn't constitute a rupture with the immigration's theme which is so dear to our author, this novel takes away of the suburban of the Lyonnais's dullness to go caressing the whiteness of a city which has not gave up making "appreciable souls" want to write.

-TABLE DES MATIERES-

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	01
PREMIERE PARTIE :	
QUESTION DE GENRE	06
I. LE PASSEPORT : ROMAN « BEUR » ?	08
1) Le recours à l'oralité	08
2) La thématique	17
II. ALLER VERS LA FICTION RETOUR A LA REALITE : L'AUTOBIOGRAPHIE ?	21
1) Définitions	21
2) Indices	23
3) Sens	26
III. LA RECEPTION	28

DEUXIEME PARTIE :

RECURRENCES ET CONVERGENCE

31

I.	LE THEME DU VOYAGE	33
	1) La métaphore	36
	2) La personnification	37
	3) L'anaphore	38
	4) L'hyperbole	39
	5) L'antithèse	39
II.	UNE ECRITURE DE L'ECLATEMENT	50
	1) L'éclatement de l'espace et du temps.	64
	2) L'éclatement de la mémoire.	66
	3) L'éclatement de la raison.	71
	4) L'éclatement de la croyance:	73
	5) L'éclatement des personnages.	75

TROISIEME PARTIE :

DISTORSION ET INTERCULTURALITÉ	80
I. DEUX PAYSAGES, TISSAGE OU METISSAGE.	82
II. RÉFERENCE, ALLUSION ET INTERTEXTUALITÉ.	88
2) Références et intertextualité.	89
3) Allusions et intertextualité.	100
III. DISTORSION SPATIO-CULTURELLE.	106
1) Causes d'une distorsion	106
2) Distorsion spatiale	109
3) Distorsion culturelle	112
4) Les diverses influences	120
5) « L'intention n'est pas préméditation ? »	124

CONCLUSION	127
ANNEXE	133
BIBLIOGRAPHIE	145-150

TABLE DES MATIERES